

***HISTORIA ARGENTINA Y VIDAS DE SANTOS, DE RODRÍGO FRESÁN:  
HACIA UNA NUEVA POÉTICA DEL GÉNERO***

**Alejandro Alba García**  
**CC.1000793354**  
aalbag@unal.edu.co

*Universidad Nacional de Colombia*  
*Facultad de Ciencias Humanas*  
*Departamento de Literatura*  
*Maestría en Estudios Literarios*  
*Bogotá D.C., 2017*

***HISTORIA ARGENTINA Y VIDAS DE SANTOS, DE RODRÍGO FRESÁN:  
HACIA UNA NUEVA POÉTICA DEL GÉNERO***

Trabajo de grado presentado para optar al título de  
Magíster en Estudios Literarios

**Alejandro Alba García**  
**CC.1000793354**  
aalbag@unal.edu.co

Directora de la maestría: **Patricia Simonson**  
Tesis dirigida por: **Diana N. Diaconu**

Jurados:  
**Alejandra Jaramillo Morales**

**Rodrigo Bastidas Pérez**

*Universidad Nacional de Colombia*  
*Facultad de Ciencias Humanas*  
*Departamento de Literatura*  
*Maestría en Estudios Literarios*  
*Bogotá D.C., 2017*

***HISTORIA ARGENTINA Y VIDAS DE SANTOS, DE RODRÍGO FRESÁN:  
HACIA UNA NUEVA POÉTICA DEL GÉNERO***

**Resumen**

La presente tesis lleva a cabo una evaluación estética de los dos primeros volúmenes de cuentos del escritor argentino Rodrigo Fresán, los cuales constituyen no solo la semilla de su *proyecto creador* —que encarna una ruptura con el viejo paradigma del cuento moderno—, sino que, además, son pieza clave para identificar su *toma de posición* (Bourdieu). Así, esta disertación se enfoca en el contexto sociocultural en el cual el autor produce su obra y en las relaciones que establece con las formas clásicas del cuento. A lo largo del proceso de investigación, puse en diálogo distintas perspectivas teóricas y críticas del género *cuento* y diferentes marcos históricos e ideológicos que han acompañado su génesis y evolución. Finalmente, pongo especial atención a la *toma de posición* del autor en el *campo literario y cultural* latinoamericano, puesto que es fundamental su comprensión a la hora de trazar una estética de la obra del escritor y del género.

**Palabras clave:** Cuento latinoamericano; literatura latinoamericana; teoría literaria; Rodrigo Fresán; Historia Argentina.

***HISTORIA ARGENTINA AND VIDAS DE SANTOS, FROM RODRIGO FRESÁN.  
FOR A NEW POETIC OF GENRE***

**Abstract**

The present thesis carries out an esthetic evaluation of the two first volumes of short stories from the Argentinian writer Rodrigo Fresan, which not only is the seed of his *created project* —which means a rupture with the old paradigm from the modern short story— but is also a key part in identifying its *position-taking* (Bourdieu). This is how this discourse is focused in the social cultural context in which the author produces his work and in the relations which are established with the classical forms of the short story. Through out the process of the investigation, I put both theories in confrontation with one another with their different theoretical and critics perspectives of the short story genre and different historical and ideological moments that have accompanied its genesis and evolution. I finally pay especial attention to the *position-taking* by the author in the Latin American *literary and cultural field*, as its understanding is fundamental in the moment of drawing a esthetic line from the work of the writer and genre.

**Keywords:** Latin American short story; Latin American literature; Literary theory; Rodrigo Fresán, Historia Argentina.

*Toda mi gratitud, especialmente, a mi madre, Lucía, porque le debo y le deberé todo, siempre. A Stella, mi tía, por su apoyo constante. A mis hermanos Ricardo, Caro y Dianita, por preocuparse por mí. A Nathalia, por acompañarme hasta aquí. A Diana, mi directora, por sus invaluable enseñanzas. Al profesor Iván Padilla, a Marcel y a Jonathan, por sus lecturas, sus correcciones y su amistad. A todo el semillero de investigación, cuna de este proyecto. A Rodrigo Fresán, cuyos libros me inspiraron desde el principio. A mis estudiantes, por sus valiosas enseñanzas. A mi familia y amigos cercanos, que me animaron a seguir. A Nohemí, por alegrarme. A todos los que no he nombrado pero que no olvido. Ustedes son los la historia y los milagros.*

*«While all melts under our feet, we may well catch at any exquisite  
passion, or any contribution to knowledge that seems to a lifted  
horizon to set the spirit free for a moment.»*

*The Renaissance  
Walter Pater*

## Tabla de contenidos

<b>Introducción</b> .....	1
<b>Capítulo I: Aspectos generales sobre el enfoque teórico y metodológico</b> .....	13
1.1. Hacia una definición del <i>género cuento</i> .....	13
1.2. El género cuento como <i>forma</i> .....	18
1.3. El carácter vivo e inacabado de un « <i>género menor</i> » .....	21
<b>Capítulo II: <i>Historia Argentina: el cuento como género desmitificador de los discursos histórico y literario</i></b> .....	30
2.1. <i>Historia Argentina: el cuento latinoamericano enfrentado a los discursos hegemónicos</i> .....	35
2.2. Desmitificación de la historia y desintegración de la identidad: la crisis del paradigma moderno .....	47
2.3. La desconfianza frente a la narrativa del <i>boom</i> latinoamericano: una renuncia a la ficción como construcción totalizante .....	52
<b>Capítulo III: <i>Vidas de santos: multiplicidades semánticas del cuento como toma de posición estética</i></b> .....	59
3.1. La <i>puesta en abismo</i> : recuperación de la tradición como desacralización literaria.....	61
3.2. Autor, personaje y lector: la fragmentación discursiva o la búsqueda de la experiencia genuina.....	68
<b>Conclusiones</b> .....	78
<b>Referencias</b> .....	81

## Introducción

Mi decisión de estudiar la obra cuentística de Rodrigo Fresán es consecuencia de un particular interés por el cuento como género literario, puesto considero que este género narrativo, como lo explicaré más adelante, se encuentra a la vanguardia de toda la literatura latinoamericana actual, además porque me parece imprescindible abordar la relación entre dicho género y el debate sobre la identidad de la narrativa contemporánea en nuestro continente. Aunque recientemente el género se ha estudiado de manera más amplia y más profunda en otras latitudes, el análisis de su evolución y su particularidad en el campo de la teoría y la crítica colombiana se ha visto reducido y muchas veces supeditado al uso inoperante de los mismos presupuestos conceptuales y metodológicos utilizados para estudiar otros géneros narrativos como la novela. Todavía hoy existen vacíos considerables en la reflexión teórica respecto al género *cuento* que dificultan el estudio del mismo fuera de las categorizaciones surgidas a partir de criterios puramente formales o temáticos que, incluso, homologan —para aplicarlas al cuento— las típicas clasificaciones de la novela; verbigracia, el uso de apelativos simplificadores como «cuento naturalista», «de terror», «fantástico», «realista» y demás, lo cual resulta, cuanto menos, sorprendente, para un campo de estudio tan amplio y relevante en Colombia y, en general, en América Latina. Si el enfoque formal de los estudios sobre el cuento pierde de vista aspectos esenciales como las necesidades y particularidades narrativas del mismo, su significado cultural, sus singularidades genéricas o

su importancia en el *campo literario*<sup>1</sup> (Bourdieu), imponerle indistintamente fórmulas, funciones, procedimientos o parámetros inmutables tampoco ayuda en su estudio. El gran problema de este tipo de abordaje es que se lleva a cabo un proceso de separación del texto literario de su contexto social y cultural específico y se considera la obra literaria solo en relación consigo misma. Este enfoque ha dado como resultado definiciones y tipologías del cuento frívolas o precipitadas que intentan clasificarlo de una vez por todas, sin comprender su carácter problemático a nivel histórico y cultural.

Con la intención de reorientar el debate sobre el género, proponiendo un enfoque que considero más adecuado, mi investigación se centra en la reflexión sobre la obra cuentística de Rodrigo Fresán, cuya propuesta contribuye sustancialmente en la renovación del *campo* del cuento contemporáneo. No solo da luces sobre la manera en la que el cuento ha evolucionado a partir de la modernidad, sino que abre las puertas a nuevos horizontes para el estudio del género en nuestro continente y en nuestro país.

Si es pertinente revisar aquí el problema del estado de la teoría del cuento, también lo son las dificultades que ha habido a la hora de escribir una historia sobre este. Eduardo Becerra, en «Apuntes para una historia del cuento hispanoamericano contemporáneo» (2008), señaló, como una conducta generalizada, que cuando se ha hecho una revisión historiográfica del cuento, se ha optado únicamente por exponer consideraciones sobre las poéticas de autores relevantes y se ha eludido la posibilidad de abordar su evolución como *género* autónomo con respecto al novelístico. Al contrario, el género ha sido considerado solo como un nivel necesario en la escalera hacia el cultivo de la novela (Becerra, 2008, p. 33-39). El

---

<sup>1</sup> Conceptos como *campo literario*, *puesta en forma*, *toma de posición* y *proyecto creador* los uso en el sentido que les da Pierre Bourdieu y serán explicados a lo largo del capítulo primero de este estudio. En adelante me refiero a ellos sin referencia y en cursiva.

problema de la evaluación histórica del género presenta tales dificultades, entre muchas otras, dado que en gran parte de las historias literarias, como también señala Rodrigo Bastidas «o bien se toma y se puntualiza un carácter diacrónico o un carácter sincrónico, dando como resultado historias que no se arman desde una dialéctica posible entre estas dos esferas, resultando de esto una serie de “listas” despersonalizadas» (Bastidas, 2009, p. 9), lo cual implica perder de vista, en el análisis histórico, las particularidades estéticas y sus relaciones con los *campos* de los cuales surge una obra y en los cuales se inserta y habita de manera dinámica.

Si a principios del siglo XX, el teórico ruso Mijail Bajtín consideraba que la novela era el género renovador, un género que estaba a la vanguardia de toda la literatura; hoy, quizá sean el *cuento* y las formas breves las que estén situadas en dicha posición y que revolucionan incluso la forma novelesca.<sup>2</sup> Justamente, a partir de esta reivindicación del género cuentístico, se evalúa aquí el estado de la crítica para llamar la atención sobre el aporte que Fresán ha hecho y su relevancia a la hora de cultivar el género considerando los fenómenos sociales e históricos dentro de un nuevo paradigma.

Cabe señalar entonces que de los estudios que se han hecho en el país sobre el género *cuento*, pocos de ellos constituyen una valoración crítica más allá de las publicaciones antológicas.<sup>3</sup> Aunque soy consciente de que las antologías implican un tipo de evaluación

---

<sup>2</sup> Esta hipótesis fue el punto de partida de los cursos sobre nuevas poéticas del cuento latinoamericano, impartidos por la profesora Diana Diaconu (Universidad Nacional de Colombia), cuyas ideas y reflexiones al respecto de la narrativa breve actual, aunque no se encuentran publicadas todavía, fueron fundamentales para el planteamiento y desarrollo del presente estudio.

<sup>3</sup> Las antologías sobre el género en Colombia han sido numerosas; Nicolás Suescún (*Trece cuentos colombianos*, 1970), María Mercedes Carranza (*Siete cuentistas jóvenes*, 1972), Eduardo Pachón Padilla (*Cuentos colombianos*, 1973), Óscar Collazos (*Diez narradores colombianos*, 1977) y Conrado Zuluaga (*Cuentos colombianos: antología*, 1989 y *Antología*, 1993) se cuentan entre los autores que llevaron a cabo la tarea de

histórica de la literatura, como lo suponía Alfonso Reyes, quien consideraba que «la antología es ya, de suyo, el resultado de un concepto sobre la historia literaria» (Reyes, 1993, p. 112), tal valoración parece insuficiente, puesto que obedece a una forma de estudio de corte puramente *tipológico*<sup>4</sup> (Pavel, 2003) y pasa por alto aspectos que una apreciación estética sociocrítica desarrollaría de manera más cuidadosa. Ahora bien, aunque las antologías tienen detrás una concepción del género y de su historia (Reyes), esto no significa que puedan sustituir la reflexión teórica, como parece que dan por supuesto algunos investigadores. Aquellos que intentan homologar estas actividades caen en el error de deslindar el género a partir de una definición positiva (estricta e inmutable), aunque dicho género sea esencialmente maleable y polimorfo, como se considerará en el primer capítulo de esta disertación.

---

antologar el cuento, sólo por mencionar algunas de las antologías más relevantes, publicadas en las últimas décadas del siglo XX en Colombia. Al respecto, ver *El cuento colombiano y su presencia en las historias de la literatura nacional y las antologías del género* (Tesis de Maestría, 2013), donde Óscar Barón Gil hace un análisis detallado de las publicaciones antológicas del género cuentístico en nuestro país, desde la segunda década del siglo XX hasta la primera del XXI, para llamar la atención sobre el papel de dichos textos en las historias de la literatura colombiana.

<sup>4</sup> Dentro de las observaciones sobre la clasificación teórica de los estudios literarios que propone Thomas Pavel en su libro *Representar la existencia* (2003), el crítico distingue cuatro formas principales en las que se ha planteado la historia del género novelesco en los estudios literarios: 1. La «historia natural de las especies», cuyo punto de partida es que «los géneros literarios evolucionan y se transforman unos a otros según un proceso cuyos recursos son la competencia, las mutaciones y el mestizaje» (p.28). 2. La «historia de las técnicas», enfoque ligado a los estudios sobre la evolución y cambio de las condiciones puramente formales lingüísticas y narratológicas de la obra literaria (p. 29). 3. La «historia social», que se concentra en el estudio de las relaciones entre «la prosa y el entorno social y cultural» en el que determinada obra aparece (p.31-32). Y 4. La «historia especulativa», que se concentra en la maduración interna de un género cultural autónomo y su maduración interna (p.34). Hago esta acotación para precisar que con respecto al género cuentístico han aparecido algunas publicaciones sugerentes de corte histórico en sus variantes tipológico-evolucionista, evolutiva-formal, histórico-social o histórico-especulativa, sin embargo, estas no han contado con la amplitud metodológica y analítica que han tenido, por ejemplo, los estudios sobre el género novelesco.

Este hecho es otra de las razones de ser de la presente tesis, que aunque en forma alguna pretenda abarcar el análisis panorámico y sistemático de la evolución histórica del género en nuestro continente —tarea que excede las posibilidades de un solo investigador—, sí considera estas inconsistencias en la crítica y la teoría del género, puesto que tiene la intención de realizar el análisis de una poética particular y, en él, articular las perspectivas señaladas arriba y sus enfoques

Otro problema que conlleva esta sustitución es que gran parte de la crítica se propone rastrear el origen del género en su variante latinoamericana moderna sin estimar la importancia de la herencia con la que dicho género dialoga e incluso sugiriendo planteamientos que se limitan a sentar los orígenes occidentales del mismo y lo ubican como un fenómeno gratuito y prácticamente *importado* en América Latina, en lugar de reflexionar sobre el conjunto de fenómenos socioculturales que lo originaron, sus particularidades históricas, las necesidades expresivas que en ellos se enmarcan y que hacen que el cuento se consagre en nuestro continente como uno de los géneros más ampliamente cultivados.

Con esto en mente, esta tesis concentra su atención en el estudio crítico y teórico del género, en particular, del cuento contemporáneo, así como la posición de Rodrigo Fresán en el panorama literario actual. Luego de hacer algunas consideraciones teóricas y metodológicas con respecto al estado de la teoría del cuento en el capítulo I, los capítulos II y III se ocupan en la evaluación estética de los primeros libros de cuentos de Fresán. Realizar dicha valoración desde el campo de la crítica en nuestro país hace necesario cuestionarse: ¿por qué leer a Fresán desde Colombia?, ¿qué aporta dicha lectura al estado de la crítica en nuestro país?

Interesa, por tanto, indagar acerca de un tipo particular de *cuento* que permite considerar la ruptura que hace Fresán ante la *norma estética* (Mukařovský, 2000) consagrada, incluso canónica —aún muy presente en los narradores actuales—, heredada de la gran narrativa de la década del sesenta, del neorrealismo presente en la narración testimonial entre otras corrientes literarias, tan presente durante las décadas inmediatamente posteriores al llamado *Boom* latinoamericano. El estudio conlleva comprender el cuento en Colombia, más allá de las clasificaciones cómodas, que no distinguen el género con el rigor teórico con el que

debe ser estudiado ni considera cuidadosamente sus reformulaciones, como la que aquí propongo a partir la obra del autor argentino.

Al trazar algunas de las relaciones entre la tradición del cuento moderno y su evolución en las poéticas del cuento latinoamericano contemporáneo —particularmente de la década de los años noventa—, la *apuesta* de Fresán resulta llamativa e innovadora. Su obra cuentística, a mi juicio, aportó significativamente a los nuevos caminos que siguió el género en la década de los noventa y posteriores, puesto que en ella es posible rastrear una ruptura llamativa frente a los modelos que configuran la modernidad del cuento y, a la vez, distinguir una propuesta original que ubica al cuento latinoamericano dentro de un nuevo paradigma. Esta novedad tendrá relación con un distanciamiento ético-estético del autor de los derroteros que siguió el género en sus vertientes anteriores en América Latina.

Fresán entra en el *campo literario* latinoamericano a principios de los noventa con su volumen titulado *Historia Argentina* (1991) —el primero de sus libros de cuentos— que significó un verdadero acontecimiento literario, además de ser muy polémico. La publicación le aseguró un gran renombre editorial y el prestigio entre los especialistas, al punto de que este libro inaugural no solo fue un *best-seller* en Argentina, sino que fue destacado por la crítica en el año de su publicación. Sin embargo, la reducida crítica sobre su obra ha estado dividida en las apreciaciones. En su libro *La última entrevista a Roberto Bolaño y otras charlas con grandes escritores* (2013), Monica Maristain incluye una entrevista con el autor, en cuya presentación menciona que este: «tenía apenas 27 años cuando dio a conocer *Historia Argentina*, un libro que permaneció durante seis meses en la lista de *best-sellers* y que fue elegido por la crítica como la revelación literaria en 1991» (Maristain, 2013, p. 129). Sin embargo, especialistas como Silvia Saítta, en su texto *Después de Borges: apuntes sobre la*

*nueva narrativa argentina* (2004), luego de clasificar la literatura argentina en dos grandes grupos en relación con el mercado cultural, reprocha el hecho de que Fresán haya tenido el éxito comercial que alcanzó con su primer libro y simplifica su trabajo como propio del “bestsellerismo” literario:

Habría así dos grandes zonas dentro de la literatura argentina de hoy: una que se ubica a sí misma en estrecha —y en algunos casos única— vinculación con el mercado y los medio masivos por un lado; otra que se piensa, en cambio, de espaldas a los criterios de legitimación de la industria cultural o el bestsellerismo y circula por carriles casi secretos. (Saítta, 2002)

En una evidente incompreensión del tipo de discurso narrativo de Fresán, la crítica ubica al autor argentino en el primer grupo, argumentando que su «prosa bordea, peligrosamente, los límites del discurso llano e informativo de cierto periodismo cultural» (Saítta, 2002). No obstante, otras voces que se han ocupado de la obra del autor argentino como la de Hernán Sassi, Rodrigo Bastidas, Eduardo Becerra o Elsa Drucaroff, entre otras, dan una perspectiva opuesta y mejor enfocada que la mencionada, que ayudarán en este estudio, como se verá más adelante, a la hora de evaluar parte de la crítica sobre la obra de Fresán.

De esta manera, esta indagación la realizo con base en los dos primeros libros de cuentos del autor: *Historia Argentina* (1991) y *Vidas de santos* (1993). Con ellos, el autor entra al *campo literario* con una voz propia, llamativa y original, que articula la herencia y se distancia de la tradición en una propuesta de gran complejidad, tanto a nivel de la experimentación narrativa como en el cuestionamiento hipercrítico de la episteme moderna y postmoderna. Vale la pena recordar que Fresán es también autor de un libro de relatos de gran relevancia titulado *La velocidad de las cosas* y de cinco novelas: *Esperanto* (1995), *Mantra*

(2001), *Jardines de Kensington* (2003), *El fondo del cielo* (2009) y *La parte inventada* (2014) y *La parte soñada* textos que, ocasionalmente, serán considerados de modo contrastivo en lo que respecta a la revisión genérica y a la comprensión global de su proyecto estético. Así mismo, se revisarán algunos de sus textos periodísticos o de crítica como «Apuntes para una teoría del cuento» (2006), «Adivinen qué les traje de regalo: apuntes sobre el futuro del libro o el libro del futuro» (2012), «Apuntes y algunas notas al pie para una teoría del estigma: páginas sueltas del posible diario de un casi ex joven escritor sudamericano» (2004), entre otros.

Con una actitud hábilmente iconoclasta y sutilmente provocadora, el *proyecto creador* de Rodrigo Fresán se enmarca dentro de una amplia tradición<sup>5</sup> en América Latina, de la cual se apropia a la vez que la renueva. Su presencia en el *campo* del cuento latinoamericano supone tanto el diálogo con una tradición notable de cultivadores del género como una ruptura con la misma. Las reflexiones sobre el cuento moderno y sus derroteros son ampliamente comprendidas y evaluadas en la obra del argentino, de modo que se entiende por qué Fresán opta por formular una apuesta distinta y renovadora que, de manera crítica y autoconsciente, rompe con los modelos más tradicionales de este tipo de construcción literaria.

---

<sup>5</sup> Sin duda, el género cuento ha experimentado un desarrollo singular en la literatura de nuestro continente. Gran parte de los autores de relevancia, desde Horacio Quiroga, pasando por Juan Carlos Onetti, Jorge Luis Borges, Felisberto Hernández, Bioy Casares, Juan Rulfo, Leopoldo Lugones, Juan José Arreola, Augusto Monterroso, Augusto Roa Bastos, Julio Cortázar o García Márquez, hasta llegar a Ricardo Piglia o Roberto Bolaño, han sido grandes cultivadores del género. Buena parte de ellos lo han sido de manera exclusiva, sin dedicarse nunca a la escritura de novelas. Este dato importa ya que la tradición cuentística en Latinoamérica es evidente, y su calidad y cantidad es muy significativa. Quizá por esta razón críticos e historiadores como Daniel Balderston, Roberto González Echevarría, Enrique Pulpo-Walker, Juana Martínez o Eduardo Becerra, entre otros, han dedicado sus esfuerzos al estudio de su historia y evolución en Hispanoamérica, conscientes, no solo de la ausencia anterior y casi generalizada del interés sobre el género sino de la relevancia del cuento dentro del panorama latinoamericano hoy. Dicha importancia invita, entonces, a la evaluación y revisión tanto de la historia del género como de su evolución y de las poéticas que la integran.

En Fresán, esta nueva formulación es viable gracias a que, de un lado, considera la posibilidad de ampliar tanto los límites genéricos —de ahí su problemático planteamiento de escribir ‘cuentos-novelas’— como los recursos narrativos, el tipo de personajes, el tipo de trama y demás aspectos compositivos que se observarán a lo largo de esta disertación. De otro lado, los textos del autor manifiestan la desconfianza frente a una forma de literatura que, a su juicio, ya no responde a la realidad de la que surge y a sus problemáticas inherentes, aspecto que aquí atiendo especialmente a la hora de realizar la indagación sobre su poética y de encontrar los hilos conductores que lleven a entender la novedad de su obra, así como parte de los procesos evolutivos del género cuentístico en la actualidad.

Teniendo presentes estos aspectos, el estudio de la obra cuentística de Fresán da cuenta no solo de sus rasgos formales y compositivos, sino también de su *toma de posición* en el *campo literario* latinoamericano, para lo cual considero cuestiones propias del análisis estético tales como: ¿qué tipo de cuento practica Fresán?, ¿qué tipo de estrategias narrativas despliega?, ¿qué actitud asume ante la tradición cuentística latinoamericana?, ¿qué problemas aborda en sus textos? Estas preguntas, entre otras, permitirán una aproximación a la poética del autor. Así mismo, considerando especialmente la relación que se establece entre la *forma compositiva*, el *material verbal* y el *contenido*, tal y como propuso estas categorías Mijail Bajtín. Indago en el tipo de *toma de posición* que Fresán asume en el *campo intelectual* y *cultural* latinoamericano de las últimas décadas del siglo XX.

En la medida en que en sus cuentos se hace evidente un cuestionamiento a los *grandes relatos modernos*, me interesa en particular observar la manera como la obra cuentística de Fresán evalúa estéticamente la problemática transición entre modernidad y posmodernidad en Latinoamérica, y su posición crítica frente a ambos fenómenos. De dicha evaluación surgen

las siguientes preguntas: ¿cómo se liquida o cuestiona el paradigma moderno en sus cuentos?, ¿cómo se plantea dicha problemática?, ¿la reflexión se limita al caso argentino o aspira a la universalidad?, ¿en qué tipo de situaciones, personajes, temas u otros?, ¿qué actitud asume Fresán ante la historia?, ¿cómo se representa dicha transición en Latinoamérica?, ¿cómo se configura el llamado *espíritu de época* (nuestra contemporaneidad<sup>6</sup>)?

Del mismo modo, la investigación considera la necesidad de comprender el sentido global, a nivel tanto histórico como cultural, de los cuentos del autor argentino; en consecuencia, en primera instancia observo que la obra de Fresán enmarca, junto a la de otros autores, una redefinición del *cuento* en Latinoamérica, no solo a nivel de las estructuras del lenguaje o de las temáticas abordadas en las propuestas sino, también, de la redefinición epistemológica latinoamericana. En este sentido, indago sobre cuestiones que continúan muy vigentes como ¿qué queda hoy de los *ideologemas*<sup>7</sup> «América maravillosa», «América enferma» o «América mestiza» y demás?, ¿qué nuevos paradigmas se plantea Fresán al respecto?, ¿mediante qué recursos literarios lleva a cabo la formulación de su apuesta?

Así, propongo que el lugar que ocupa Rodrigo Fresán en la narrativa latinoamericana está a caballo entre dos modelos de pensamiento y, por lo tanto, de construcción narrativa: aquellos preponderantes en las creaciones inmediatamente posteriores al *boom* (décadas de los años setenta y ochenta) y en las actuales. Es decir, los modelos pertenecientes a la última

---

<sup>6</sup> Uso el término en el sentido que le da Fernando Cruz Kronfly en *La tierra que atardece* (1998), donde considera que en América Latina existe una convivencia simultánea entre el pensamiento premoderno, moderno y posmoderno, que denomina como «ser contemporáneo», fenómeno que para él es «un extraño modo actual de no ser moderno». En su ensayo, el autor supone, como bien apunta Diaconu, que, «la modernización, producto de una modernidad que perdió completamente el espíritu crítico porque se instrumentalizó y petrificó, lleva a comportamientos acríticos» (Diaconu, 2013, p. 88).

<sup>7</sup> Ver nota 17 de la página 22 de este estudio, donde se explica en qué consiste el concepto de «ideologema» formulado en el sentido que le da Irlema Chiampi.

década del siglo XX y la primera de este siglo. A partir de este planteamiento, examino de qué manera Fresán es heredero de las tradiciones clásicas del cuento moderno en Latinoamérica y, a la vez, de la literatura universal, representada en un gran número de autores que evalúa en sus textos, desde una perspectiva hipercrítica frente al *ethos* propio de un momento histórico particularmente convulsivo.

Por lo tanto, teniendo en cuenta las características de la obra y los interrogantes que abre, resulta pertinente apoyarse en formulaciones teóricas que brindan la posibilidad de realizar una valoración literaria. En este sentido, consideré útil apoyarme en presupuestos de la Escuela de Praga que permiten, precisamente, evaluar los aspectos composicionales y entenderlos no solo en su carácter de construcción verbal, sino dentro de su contexto sociocultural. En consecuencia, para la comprensión del cuento, tal y como lo cultiva Fresán, tomo aquí los conceptos que ubican el arte en la esfera de la comprensión semiótica. Entendida tal y como la plantea el teórico checo Jan Mukařovský, la obra artística cumple con una función autónoma y una comunicativa, y cada una de sus partes estructurales *significan*.

Así también, las propuestas de Mukařovský, con respecto a lo que él denomina *función y norma estética*, me serán de gran utilidad, puesto que parto de la idea según la cual lo estético no es una cualidad inherente de las cosas, ni depende del estado individual del sujeto receptor o creador, sino que obedece a relaciones entre colectividades frente al mundo y a su organización social y cultural en un momento histórico determinado. En este sentido, se consideran las obras de Fresán y se proponen como textos que conllevan a la ruptura con

la *norma estética*<sup>8</sup> vigente para el momento en que el autor entra en el ámbito literario argentino y latinoamericano.

De manera complementaria, el concepto de *forma*, redefinido por el teórico ruso Mijail Bajtín, servirá como apoyo a la indagación sobre la poética de Rodrigo Fresán, como se observará en el primer capítulo.

Resultan también pertinentes los presupuestos de Pierre Bourdieu. Su planteamiento con respecto a las concepciones de *campo literario*, *puesta en forma* o *toma de posición* sustentan parte de esta investigación, dado que se plantea una reflexión sobre el estado del *campo literario* en América Latina, en el momento en que Fresán empieza a publicar y su participación en el mismo y permiten el estudio sociocrítico de su obra. Así mismo, se consideran las categorías señaladas de manera fundamental para desarrollar las reflexiones sobre la axiología del autor y su diálogo con las estructuras sociales e ideológicas imperantes en la época mencionada.

---

<sup>8</sup> Uso el concepto en el sentido en que lo propone Jan Mukařovský en *Signo, Función y Valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukařovsky* y se explica en el capítulo primero de esta tesis. En adelante me referiré a él en cursiva y sin referencia.

## Capítulo I: Aspectos generales sobre el enfoque teórico y metodológico

### 1.1. Hacia una definición del género cuento

Plantear como objeto de estudio el *cuento* obliga a considerar el problema del deslinde del género como construcción autónoma dentro de la narrativa y las posibilidades y dificultades que conlleva esa tarea. Por lo tanto, parto de la idea de que el género cuentístico se encuentra a la vanguardia de la narrativa contemporánea y pone en cuestión el papel que ha tenido en su vertiente más usual dentro de la tradición literaria occidental en general y en particular en la cuentística del siglo XXI, en Latinoamérica. Cabe señalar, entonces, que este estudio no gira alrededor del *cuento de hadas*<sup>9</sup>, sino de la reflexión respecto del llamado *cuento literario*<sup>10</sup> y, más específicamente, en torno de las poéticas que surgen en las décadas finales del siglo XX en Latinoamérica, en particular la de Rodrigo Fresán.

No obstante, y antes de abordar en detalle la obra de Fresán, de entrada, intentaré dar una mirada panorámica sobre las reflexiones en torno del *cuento literario*, con el propósito de ubicar al cuento como género en una perspectiva histórica que permita observar las particularidades de su evolución.

---

<sup>9</sup> La diferenciación entre *cuento de hadas* (*fairy tales*) y *cuento literario* o también llamado *cuento moderno* (*short story*) tiene que ver con la manera como se cultiva el género cuentístico en la Modernidad, en contraposición con el cuento tradicional occidental que se ha emparentado con las narraciones orales folklóricas (*folk tales*), mitos y leyendas autóctonas europeas y demás, cuya función religiosa, ritual, esotérica, pedagógica u otra es la que predomina por sobre su función estética. Por el contrario, en el *cuento literario* o *moderno* prima la función estética (Mukařovský 2000), tal y como lo observó lúcidamente Carlos Pacheco en *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento* (1993, p.17).

<sup>10</sup> Por considerar el uso del término “moderno” asociado a sus implicaciones empíricas, y dado el marco ideológico que se tendrá en cuenta en esta tesis (Modernidad y Posmodernidad), para evitar las confusiones al respecto, el término que utilizaré será el de cuento “literario”, ya que la acepción “cuento moderno” la utilizo en adelante para referirme a cierto tipo de cuento practicado ampliamente a partir de Poe, pero con cuyas particularidades el que el género rompe en su vertiente actual.

Al considerar el estudio del cuento en su variante moderna, casi siempre hemos de volver sobre las propuestas del poeta y cuentista estadounidense E.A. Poe. En sus apuntes críticos a la obra cuentística *Twice-Told Tales*, del también estadounidense Nathaniel Hawthorne, Poe fue pionero en la reflexión en torno de aspectos propios de la estructura del cuento, como la *unidad de efecto*, el tipo de *final*, la *condensación* y el *tipo de trama*. Infortunadamente, parte de la crítica contemporánea ha hecho una interpretación desacertada de algunas de las propuestas de Poe. Se lo ha emparentado, por ejemplo, con una vertiente neoaristotélica e interpretado su teoría de la *unidad de efecto*— quizá su aporte más significativo a la reflexión sobre el género— como una aplicación de las clásicas *unidades* aristotélicas del drama, presentes en la *Poética*. No obstante, para Poe, la *unidad de efecto*, como consecuencia y causa de la brevedad del cuento y como condición determinante del mismo, no se orienta en el puro sentido aristotélico. Poe anotó que «el punto de mayor importancia es la *unidad de efecto* o impresión. Esta unidad no puede preservarse adecuadamente en producciones cuya lectura no alcanza a hacerse de una sola vez» (Poe [1842] 2006, p. 303, énfasis mío), sin embargo, su reflexión dista de ser una observación que se concentre únicamente en el plano formal, como lo comprende, por ejemplo, el crítico estadounidense Seymour Menton, quien en su prólogo a la antología *El cuento hispanoamericano* (1964), afirma que el cuento es una narración con «elementos que contribuyen a *producir un solo efecto*» (Menton 1997, p. 122, énfasis mío)<sup>11</sup>. El

---

<sup>11</sup> Entre las propuestas del mismo corte podemos citar un amplio número de críticos como Raúl Castagnino, quien establece como «mínimos e indispensables» seis elementos para la constitución del cuento, los cuales incluyen: «una serie breve de incidentes secuenciales, un ciclo abarcado y perfecto, esencialidad de concentrado asunto o incidentes, trabazón de éstos en ininterrumpida ilación» (Castagnino, [1977] 1997, p. 220, énfasis mío) etc. En esta misma línea, a la hora de insistir en una propuesta definitoria del cuento, el historiador y crítico argentino Carlos Mastrángelo, ya bien entrada la segunda parte del siglo XX, sugirió en su libro *El cuento argentino*, contribución al conocimiento de su historia teoría y práctica, que «el cuento necesita un asunto o tema

malentendido que existe sobre la *unidad de efecto* hace parecer que el cuento debe construirse para producir un *efecto único*, como propuso Aristóteles para el drama clásico, efecto que se traduciría en la *catarsis* de los espectadores, especialmente de la tragedia. El planeamiento de Poe poco o nada tiene que ver con esta idea, sino que, por el contrario, sugiere que aunque puedan ser múltiples los “efectos” causados por el cuento en su receptor, los mismos actuarían sincronizados, convergerían en una cierta unicidad. Señalo lo anterior con el deseo de prestar atención al estado de gran parte de la teoría y la crítica del género que, incluso en la actualidad, incurre en desaciertos similares y descuidos inaceptables para la reflexión sobre un género de tanta importancia hoy.

Para hacernos una idea al respecto y observar conceptos centrales que se han discutido sobre el género, y que se replantean aquí, un buen punto de partida pueden ser los textos reunidos en *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento* (1997), del investigador y profesor venezolano Carlos Pacheco así como la recopilación *Teorías del cuento* (1996) del también profesor y escritor mexicano Lauro Zavala. Gran parte de los planteamientos allí presentes están de acuerdo en aceptar como características *definitorias* del cuento la *narratividad* y la *ficcionalidad*.

Entendido el cuento como una modalidad discursiva, Pacheco, por ejemplo, sugiere una doble condicionalidad para su definición: que un cuento «es y no puede no ser un relato de acciones realizadas por personajes en un ámbito de tiempo y espacio» (Pacheco, 1993, p. 16), pero, inmediatamente, el estudioso es consciente de que tal propuesta se busca a partir del uso de una categoría en exceso amplia y que numerosos discursos son también narrativos,

---

unívoco, no siempre apto para la novela o el relato. [...] de modo que en líneas generales, a una forma determinada corresponde un tema determinado también» (Mastrángelo [1963] 1997, p.112).

por lo que dicha categoría se considerará insuficiente. Ante la evidencia de lo precaria que resulta dicha definición, también se hace insuficiente a nivel metodológico, al tratar de aplicarla indistintamente a todo el género cuentístico, puesto que podemos citar casos en que los cuentos no presentan necesariamente un discurso narrativo clásico o su ‘narratividad’ está prácticamente desdibujada.

Pacheco intenta resolver el problema de la narratividad como aspecto aclaratorio del género, agregando lo que para él es una categoría que acota mejor, en el plano conceptual, la delimitación del cuento, puesto que, según él, ayuda a definirlo de una forma más acertada; esta categoría no es otra que la de la ficcionalidad. El autor la propone como un requisito necesario para un texto literario, en el caso presente, para que un texto se considere cuentístico. Pacheco afirma que «la narratividad vendría a ser [...] la manifestación específica en algunas modalidades discursivas de lo que Roman Jakobson llamó «literariedad»; es decir —en cuanto que se trata de relatos o relaciones de hechos ficcionales— su modo particular de ser literatura» (Pacheco, 1997, p. 17).

Aunque el debate sobre la ficcionalidad del texto literario ha sido objeto de numerosos estudios —hayan o no orientado estos una reflexión que supere el ámbito de la mera correlación entre el hecho de la realidad extratextual o factual y el relato de la creación literaria—, gran parte de la teoría y la crítica sobre el cuento como género suscribe la condición de “ficcionalidad” como característica central y definitoria del mismo. El problema, cuando se admite de plano esta idea, es que dicha característica se entienda, justamente, como una condición sine qua non del cuento como texto literario. Tal aceptación —que Pacheco emparenta con la propuesta de Jakobson, en relación con lo que éste denominó la «literariedad» del texto— constituye un desacierto en el abordaje teórico y, en

consecuencia, en la metodología que conlleva el estudio del género. Esto es así precisamente porque se incurre en el equívoco de considerar que el texto literario está regido por una norma inamovible que lo constituye como “literario”. Es decir, dicha perspectiva sugiere volver a los planteamientos de las poéticas esencialistas, como aquellas que surgieron de la aplicación de modelos como los de Jakobson al análisis literario, procedimiento, por supuesto, insuficiente para tal propósito. Al respecto, Mentón afirma que «tratándose de cierto género literario, hay que empezar con una definición, por arbitraria que sea: el cuento es una narración *fingida* en todo o en parte» (Menton, 1997, p.122, énfasis mío).

El crítico norteamericano ubica como aspecto central del cuento su condición de “narración fingida” como sinónimo de narración *ficcional*. En la misma línea de análisis que observamos por parte de Pacheco, esta opción de “definición” probablemente sea bastante más que arbitraria, pues ni siquiera se aclara en qué sentido se refiere al carácter “fingido”, “ficcional” del texto literario. En principio, si se propone lo *ficcional* como una característica del argumento o de la trama de un cuento, surgen varios problemas: el primero, que en ese sentido, cualquier narración puede obedecer al orden de lo “fingido”, de lo ficcional. Es decir, cualquier tipo de hechos relatados de forma “engañosa”, “falsa” o “ficticia” constituiría el foco de lo “esencial” del género estudiado aquí. El segundo, que muchos otros tipos de discurso —como el histórico, el religioso o el del poder— no solo son narrativos también, sino que pueden ser voluntariamente “falseados”, “fingidos”, por un autor o un grupo para producir un efecto unívoco. Por lo tanto, entender que la *ficcionalidad* obedezca al tipo de argumento que tenga un texto literario, hace que se pierda de vista la *función estética* del texto y limita su análisis a observar una pura función pragmática, lo cual desenfoca el estudio, ya que una creación es *ficcional* en cuanto que es urdida con el fin de producir

determinados efectos artísticos y no con el propósito de ser una mera imitación o reflejo de la realidad fáctica.

Considerando lo anterior, la definición del género a la cual me aproximo lo considera específicamente su función estética y, en consecuencia, sus particularidades integran dicha función y están al servicio de la misma así como de su significado sociocultural.

### **1.2. El género cuento como *forma***

Comprender el texto literario bajo los parámetros tradicionales de la dicotomía de “forma”/”contenido”, equiparando la primera con el aspecto estilístico y el segundo con el argumento o la ‘trama’ que recrea una obra, como solía hacer parte de la crítica formalista, resulta inadecuado para asimilar a profundidad el sentido del debate estético en toda su complejidad. La alternativa que permite una mejor comprensión de este aspecto será concebir la obra literaria —en este caso, el cuento— siguiendo, entre otras, la propuesta de Bajtín, que analiza la creación artística a la luz de la categoría que replanteo con el término *forma*. Esta categoría la integran los conceptos de *forma arquitectónica* y *forma composicional*. La *forma arquitectónica* se construye gracias a una evaluación axiológica, hecha por el autor, del *contenido* (en el sentido en que Bajtín redefine el término y expongo a continuación) y se expresa mediante la *forma composicional*. El *contenido* constituye la *forma* mediante la «unificación y reorganización de los valores cognoscitivos y éticos» (Bajtín, 1986, p. 39). Es decir, para el semiólogo ruso, el *contenido* es la parte que compone la obra literaria mediante una resignificación de los distintos sistemas epistémicos y éticos que pertenecen a la esfera de lo real (para Bajtín, *contenido pre-estético*), gracias a la valoración crítica que dicho autor

hace de los mismos.<sup>12</sup> Al realizar este procedimiento, los mencionados sistemas pierden su calidad de fenómenos del orden ‘real’ o ‘factual’ y pasan a integrar la composición estética ficcionalizados, integrados «al cuerpo del texto bajo la forma de discursos diversos» (Pouliquen 1995 p.15)<sup>13</sup>. Así, con esta formulación del cuento como *forma* permite comprender, entre otras, el sentido de la condición de ficcionalidad cuyo significado Menton no capta realmente. Como señala Diaconu, siguiendo los postulados de Bajtín, «por “real” que sea un acontecimiento, a la hora de ser “relatado”, se desmaterializa, se desrealiza, supera el estado de *contenido pre-estético* y cobra *forma* aunque sea a través de la selección, del corte del narrador, y no de la invención» (Diaconu, 2013, p. 39).

Como vemos, revisar los problemas que conllevan los intentos por fijar el género a partir de criterios que buscan el establecimiento del mismo con base en una convención absoluta o en una condición esencial para delimitarlo, y pierden de vista planteamientos más profundos que incluyan matices y particularidades de significación cultural. Dado que las posibilidades de encontrar ejemplos que refuten una o más de las características definitorias sobre el género cuento son numerosas, por ser estas ambiguas o inexactas, sobre todo cuando hablamos del cuento moderno actual, valdría la pena orientar las reflexiones en una dirección

---

<sup>12</sup> En palabras de Bajtín, «la realidad del conocimiento y de la conducta ética, que entra con su cognoscitividad y valoratividad en el objeto estético y se somete aquí a una unificación intuitiva concreta, a una individualización, una concreción, un aislamiento y una terminación, o sea, a una presentación artística multilateral con ayuda de determinado material, nosotros (de perfecto acuerdo con el tradicional uso de las palabras) la llamamos contenido de la obra de arte (más exactamente, del objeto estético)». (Bajtín., 1986, p. 39).

<sup>13</sup> En su estudio titulado *Teorías y análisis sociocríticos* (1995), a propósito de la poética sociológica de Mijaíl Bajtín, Hélène Pouliquen explica que la creación artística parte de una condición ideológica por parte del autor-creador. En palabras de la estudiosa, la obra literaria «es fruto de una axiología, de una valoración del mundo hostil a la seriedad monológica de la cultura oficial; es eminentemente contestataria, en todas sus dimensiones; en su tipo de héroe problemático, pero sobre todo en su manera de introducir en su seno una multiplicidad de discurso sin privilegiar ninguno, convirtiéndose en el discurso de la puesta en relación, en el discurso polifónico [en términos de Bajtín]» (Pouliquen, 1995, p.20-21).

que no pretenda encasillar de forma rígida o estática el género, sino que lo considere como un fenómeno cuyo discurso, recursos en la organización del lenguaje, tipo de trama y propuesta sustancial de la relación hombre-mundo, en suma, cuya *forma* se analice a partir de una condición plural e inacabada y no bajo los criterios de poéticas esencialistas.

Por lo tanto, lejos de entender el género como una modalidad discursiva convencionalmente terminada y cristalizada (Bajtín, 1986), es decir, cuyos modelos se presentan como preconcebidos y más fácilmente dados a la repetición o reproducción<sup>14</sup>, el cuento lo entiendo como poseedor de un carácter no conclusivo, particularmente problemático en su estructura, su tipo de héroe y en la compleja relación que plantea entre individuo y mundo. Como resultado de un proceso orientado hacia la hipercondensación del uso del lenguaje y la significación, algunos críticos consideran llamativo que el cuento haya encontrado en las denominadas ‘minificciones’ —o en su variante más codificada, la ‘microficción’— un distanciamiento de la tradicional norma de la extensión del género (es decir, la brevedad). De la misma manera, resulta sugerente observar el hecho de que también esa delimitación encuentre, en las propuestas de algunos cultivadores del género, ruptura que en sus antípodas: un tipo de cuento híbrido, que aparenta desdibujar las fronteras con otros géneros (como el ensayo, la poesía o la misma novela), liquidando así no solo aspectos formales como la brevedad, sino, también aumentando las posibilidades y las variantes que el género admitía en su vertiente clásica.

---

<sup>14</sup> Al respecto, Bajtín afirma, por ejemplo que «los demás géneros [...] como ciertas formas sólidas para plasmar la experiencia artística, los conocemos en una forma ya terminada» (Bajtín, 1986, p.513).

### 1.3. El carácter vivo e inacabado de un «género menor»

«La novela es el único género en formación y no acabado aún», escribió Mijaíl Bajtín en *La épica y la novela* (1986) cuando argumentó con respecto a los géneros elevados (entre ellos la tragedia y la épica) y contra su condición de creaciones cristalizadas. Para el semiólogo, un género se encuentra acabado cuando las formas para plasmar la experiencia artística en él están plenamente establecidas y terminadas y son poseedoras de un canon que se encuentra presente en la literatura como una «fuerza histórica real» (Bajtín p. 513). Hemos de suponer que el teórico ruso no considera el cuento como un género mayor, dado que pone atención en la idea de que de los géneros llamados ‘mayores’, para la época, el único en formación era el de la novela. Al señalar la relación que tiene la novela con los géneros serio-cómicos y con la risa popular y el carnaval, Bajtín propone a la novela como un género eminentemente anticanónico, incompatible con el tipo de relaciones que recrea la épica o la tragedia. Al representar un pasado absoluto e idealizado, a la épica no le es dado representar la realidad actual —viva— sino que solo le es permitido a la novela (p. 531-532).

Sin embargo, existen dos aspectos problemáticos con respecto a estos postulados de Bajtín hoy: el primero, considerar el cuento como un género ‘menor’ y el segundo, que sea o no la novela el único género inacabado y vivo. La segunda de estas ideas es posible suscribirla solo parcialmente, puesto que considero, de un lado, el tiempo que desde las apariciones de los textos de Bajtín ha transcurrido hasta nosotros y los cambios que el arte literario ha podido tener durante el mismo, de modo que, en este sentido, su plena actualización no es posible. De otro lado, las implicaciones de este planteamiento respecto a los géneros mayores o menores me han sugerido el uso del término «menor» en el sentido en el que lo formularon Guilles Deleuze y Félix Guattari en 1975, que desarrollo a continuación.

En su libro *Kafka, por una literatura menor*, los dos pensadores presentan una perspectiva reivindicatoria de cierto tipo de literatura considerada «menor». A partir de la valoración de la obra del escritor checo, Deleuze y Guattari dejan en claro, en sus palabras, que «una literatura menor no es la literatura de una lengua menor, sino *la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor*» (Deleuze y Guattari, 1975, p.30, énfasis mío). Este tipo de literatura es descrita bajo tres aspectos principales: la *desterritorialización de la lengua*, la articulación de *lo individual en lo inmediato político* y *el tipo de enunciación*, que se convierte en colectivo<sup>15</sup>. La propuesta obedece a que dan por hecho la necesidad de que los judíos en Praga, en el momento en que Kafka redacta su obra, sienten un profundo conflicto frente a la posibilidad-imposibilidad de escribir en alemán.

En este sentido, el género cuento, tal y como lo cultiva Fresán y con el cual entra al *campo literario*, es eminentemente un género *menor*<sup>16</sup>. No solo una de las reflexiones que más alimentan la obra de Fresán es la de la posibilidad o imposibilidad de narrar, de llevar a cabo el ejercicio de la escritura, la cual obedece a la misma dicotomía que plantean los dos pensadores franceses acerca de lo posible de la experiencia estética, sino que también encarna su posición con respecto a la “territorialidad” de la creación literaria. Por eso, aunque matizando el énfasis del primer aspecto principal de la propuesta de Deleuze y Guattari, lo que opera en la obra de Fresán no es únicamente una desterritorialización idiomática o dialectal, como en Kafka, sino una salida de un territorio metafórico y doble: el de la herencia ideológica imperante en América Latina, presente en la tradición de lo nacional, en este caso, de lo argentino, de un lado, y también del territorio de la narrativa de largo aliento, para así

---

<sup>15</sup> Para ampliar estas perspectivas, ver el capítulo segundo del libro *Kafka. Por una literatura menor* (1975), de Deleuze y Guattari.

<sup>16</sup> Uso la categoría en el sentido en que se define en este capítulo y, en adelante, me refiero a la misma en cursivas y sin referencia.

optar por cultivar un género que no tuvo el peso de la novela, género que, a su vez, ha estado tan emparentado en su evolución con el primer territorio del plano ideológico ya mencionado: aquel en el cual se configuran los *ideologemas* latinoamericanos<sup>17</sup>.

Fresán considera la excentricidad de la creación literaria como un aspecto necesario y natural hoy. A propósito, en una entrevista para Casa América en Madrid —como lo ha reiterado ya en su literatura—, tras haberle preguntado cómo escribiría su primer libro de cuentos, *Historia Argentina*, si tuviera que redactarlo en la actualidad, el autor afirmó que «probablemente escribiría *Historia extranjera*, más que *Historia Argentina*, ahora»<sup>18</sup>.

En relación con lo anterior, en la propuesta de Deleuze y Guattari llama la atención que la formulación de la categoría «literatura menor» ya no aluda a la valoración de cierto tipo de obras «populares» o propias de la «cultura de masas» frente a las creaciones que pertenecerían a la llamada «alta cultura» —pues este ha sido el uso más frecuente del término «literatura menor»—. Por el contrario, los autores plantean dicha categoría como un tipo de creación que se origina al margen, una literatura de minorías, excéntrica, separada de la

---

<sup>17</sup> En su libro *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana* (1983), Irlemar Chiampi se propone reconocer las principales ideas del discurso latinoamericanista que desde sus orígenes se ha regido por la indagación sobre lo que América es. Ese pensamiento identitario generalizado se ha ido modificando desde la Conquista y la Colonia —momento en el cual surge— y se extiende hasta nuestros días, dando a luz distintos *ideologemas* que la autora estudia en relación con la forma en que la literatura latinoamericana los ha absorbido y recreado poéticamente (p.121-159). El término *ideologema* lo propone Chiampi como una unidad compositiva del *discurso* socio-cultural, emparentando su acepción con el de los “mitemas” propuestos por Levy-Strauss en su *Antropología estructural*: grandes unidades del relato mítico que están formadas por enunciados según un rasgo común y que, en su análisis, develan el orden sucesivo de los acontecimientos míticos (p.168). En ese sentido, el ideologema aplicado al *relato cultural* sirve para el análisis histórico y de las particularidades narrativas del *discurso* latinoamericanista y su posterior presencia en la literatura de nuestro continente.

<sup>18</sup> Entrevista realizada al autor en Casa América en 2015, disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=KpkzS\\_G5lu8](https://www.youtube.com/watch?v=KpkzS_G5lu8). En el segundo capítulo del presente texto se aborda esta temática más detalladamente, a partir de *Historia Argentina*, precisamente.

convención más celebrada: una literatura no-canónica. Con respecto a estas literaturas escritas de forma recóndita en una gran lengua (para el caso que aquí se pretende formular, una *norma estética* imperante, además de una territorialidad física y simbólica), los autores llaman la atención con respecto a su acepción: «lo que equivale a decir “menor” *no califica ya a ciertas literaturas sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada “mayor” (o establecida)*»<sup>19</sup> (Deleuze y Guattari 1975, p. 31, énfasis mío). Esto quiere decir que, para el caso del cuento, el género se circunscribe a habitar el margen de la literatura más ampliamente cultivada: la novela, género que parece presidir el *campo literario* actual. Si la *literatura menor* es «aquello que dentro de las grandes literaturas se produce en la parte más baja, en un sótano» (p. 29), esto implica que quienes cultivan el cuento —con textos de relativa corta extensión y un reducido número de libros— se insertan en un *campo literario*<sup>20</sup> cuyas reglas autónomas han puesto casi que en la cima de su constitución la narrativa de largo aliento o las obras de escritores que tienen gran cantidad de libros publicados, de modo que los autores que se dedican de forma exclusiva a las

---

<sup>19</sup> En 1942, cuando Borges aspiró al Premio Nacional de Literatura con su obra maestra *El jardín de los senderos que se bifurcan*, recibe duras críticas por parte del jurado, entre ellas, la que consideró el libro como literatura «deshumanizada y de alambique» (Podlubne 2009, p. 45). Podríamos pensar que el carácter problemático y no canónico de cierto tipo de cuento, en este caso, el cultivado en Argentina en la década de los años cuarenta por Borges y algunos otros escritores, sirve como un breve ejemplo para observar la condición anticánónica del género. El primer libro de cuentos de Borges y su rechazo por parte de la crítica especializada ha sugerido que la práctica del género no tuvo el peso ni la aceptación canónica que tendría la novela entonces, ni lo tiene ahora. La poca aceptación que tuvo la primera antología de Borges fue fruto de la incomprensión frente a una creación que revolucionaba el género tal y como se había practicado hasta entonces. Escritores como el recientemente desaparecido Ricardo Piglia han sugerido que, por ejemplo, el haber privado del premio Nobel al autor de *El Aleph* es una probable evidencia de que el tipo de literatura que cultivó Borges (mayoritariamente cuento y poesía) no obedece a los estándares literarios más altamente estimados, afines a aquellos que a la academia sueca interesa honrar con la preciada distinción, más allá de sus preferencias políticas; un caso similar al de Kafka.

<sup>20</sup> El *campo literario* consiste en un «campo de fuerzas que se ejercen sobre todos aquellos que penetran en él y de forma diferencial según la posición que ocupan [...], al tiempo que es un campo de luchas de competencia que tienden a conservar o a transformar ese campo de fuerzas» (Bourdieu 1997, p. 344). Al respecto, ver el capítulo de Bourdieu, titulado «El punto de vista del autor. Algunas propiedades generales de los campos de producción cultural» (1997, p. 318-410).

creaciones cuentísticas se consideren una minoría. Así mismo, el cuento pone en tela de juicio otros géneros literarios, parodia ampliamente distintos tipos de discursos y sus fundamentos como género no han sido plenamente determinados ni sus posibilidades estéticas agotadas.

La articulación de lo individual en lo inmediato político, el segundo aspecto de la propuesta de Deleuze y Guattari, es otro de los ejes cardinales en la obra cuentística de Rodrigo Fresán, como se observará en el capítulo segundo y tercero. Sus libros dan cuenta de realidades profundamente ligadas a los acontecimientos históricos y políticos pero problematizadas a partir de la perspectiva desacralizadora frente a los discursos literarios que encarnaron una búsqueda que trascendentalizó la búsqueda artística. Por el contrario, la obra de Fresán se concentra en la realidad más inmediata a partir de la cotidianidad individual, la representación del sinsentido histórico, con una actitud intrascendente y profundamente crítica con los discursos que lo preceden. Con respecto a dicha actitud artística, Antonio Skármeta, en su texto «Al fin y al cabo es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano», explica el cambio de sensibilidad que ocurre a partir de las generaciones posteriores a la década de los setenta en Chile, y en gran parte de América Latina, quienes abandonan la búsqueda trascendente de la recreación extravagante o aquella que recrea acontecimientos magnos y deslumbrantes, a la manera de García Márquez, como la creación de mundos autónomos y grotescos desvinculados de la realidad inmediata y de lo cotidiano (José Donoso) o la pretensión de lograr una “refundación literaria” de Latinoamérica (Carpentier), etc. Por el contrario, explica Skármeta, surge, «en los más jóvenes una desproblematizada asunción de la *humilde cotidianidad* como fuente autoabastecedora de vida e inspiración» (Skármeta 1979, p.80, énfasis mío). Para el autor

chileno, esta opción estética tiene lugar gracias a que los escritores conciben una nueva forma de comprender la literatura. En sus palabras: «la literatura era un acto de convivencia con el mundo y no una lección interpretativa sobre él. Las “verdades” descubiertas en el camino [...] eran radicalmente provisionarias por muy entusiastas que se proclamaran» (p. 84). Fresán se encuentra más emparentado con este sentir. Sin embargo, sus creaciones no solo recrean la pura cotidianidad, sino que parten de allí y las conjuga y alimenta, entre otras, con puntos de vista paródicos frente a las verdades que siguen considerándose trascendentes todavía en la última década del siglo XX: los discursos hegemónicos que predominan tanto en la historia nacional (en el caso de *Historia Argentina*) o universal (en el de *Vidas de Santos*) como en las creaciones literarias propias de la herencia del llamado *boom* latinoamericano y su estética.

Por lo tanto, la obra de Fresán permite realizar un análisis del cuento como género que se encuentra en relación estrecha con la manera en la cual el *cuento moderno clásico* con sus formas terminadas —de las cuales surge la caracterización, que consideramos, al inicio, como insuficientes— es ampliamente superado y reformulado. Lo anterior no solo con respecto a sus aspectos formales sino, también, en el tipo de relaciones que establece, tanto en la formulación de una hipótesis sustancial sobre la naturaleza y la organización del mundo, así como en sus relaciones con los otros géneros literarios. Los aportes en el estudio del cuento hecho por autores como Ian Reid y, especialmente, por Ricardo Piglia sirven como puntos de partida de las reflexiones teóricas actuales, que consideran el cuento como un género anticanónico y de gran relevancia en la narrativa contemporánea.

Reid, en su libro *The Short Story* (1990), presenta una perspectiva clarificadora con respecto al abordaje formal y las características que se han considerado, de manera histórica,

como centrales o definitorias del cuento. En su texto «¿Cualidades esenciales del cuento?» cuestiona, entre otras, la búsqueda de simetría y la brevedad, el final esférico o el final sorpresivo. Por su parte, en «Tesis sobre el cuento», Piglia supera el planteamiento formal y entiende el cuento como una creación de difícil abordaje, al considerar las relaciones del ejercicio narrativo del género en diálogo con su evolución histórica. A partir de la observación de las estrategias narrativas propone, por ejemplo, la tesis de que el cuento narra, no una, sino dos historias y las implicaciones de dicho procedimiento, el cual considero brevemente en el segundo capítulo de esta tesis.

Por lo pronto, cabe anotar que dentro de sus planteamientos sobre el género, como señala Eduardo Becerra en «La flecha en el carcaj» (prólogo a *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento* de 2006), Piglia encuentra dos vertientes del *cuento literario* moderno; una que empezaría con Poe y continuaría con Horacio Quiroga, Borges y Cortázar, entre otros, la cual «hace de la unidad de efecto, la trama perfecta y el final sorpresivo sus aspectos básicos» (Becerra 2006, p. 13). La otra, que podría iniciar con Chéjov e incluiría autores como Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, James Joyce entre otros, el cual «abandona el final sorpresivo y la estructura cerrada» (Piglia, 2001, p. 108) y pone especial cuidado a generar y cuidar la tensión constante que supone su teoría de las dos historias. En palabras de Piglia, el cuento a la manera de Chéjov «trabaja la tensión entre las dos historias sin resolverla nunca» (p. 108).

Digamos entonces que si los principios formales reguladores del cuento tradicional moderno encuentran su origen en las relaciones problemáticas que tiene un autor ante su

momento histórico y social, fruto de las cuales surge su *toma de posición*<sup>21</sup>, entonces la reflexión sobre las nuevas formas cuentísticas se hace más que pertinente hoy, puesto que permiten una comprensión que relaciona la obra literaria con el conjunto de relaciones sociales en que ve la luz, y su significado histórico y cultural.

En la misma línea de abordaje sociocrítico de la literatura en la que apoyo este estudio (propia de autores como Bajtín, Luckacs, Goldman, Bourdieu, etc.), en su artículo a cerca de la historia del cuento en América Latina titulado «Apuntes para una historia del cuento hispanoamericano contemporáneo», Eduardo Becerra afirma que cada ley de composición de una obra literaria, en este caso cuentística, se articula sobre pautas que expresan los mecanismos del sentir de determinado autor ante su entorno, de modo que hace evidente que entre las leyes de composición del cuento moderno, por ejemplo, y la cosmovisión moderna se pueden trazar relaciones que evalúan el fenómeno estético en toda su amplitud (Becerra 2008, p. 39). En consecuencia, el análisis de la *forma* cuentística en cuanto que ejercicio valorativo y estético del autor, que supera, como he señalado, el mero enaltecimiento del *material* así como el de los *contenidos* (Bajtín), permite el estudio concienzudo de la obra de Fresán, y se concentra en observar cómo su propuesta enmarca un nuevo tipo de cuento, alejado de los derroteros del cuento cultivado por las generaciones inmediatamente anteriores, más unidas a las convenciones que motivaron a que, en algún momento, el género se pudiese concebir como un género liquidado.

---

<sup>21</sup> El concepto de *toma de posición* se entiende también a partir de la propuesta de Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (1997). Al respecto, Diana Diaconu aclara lo siguiente: «cuando penetran al *campo literario*, las diferentes *posiciones* axiológicas de los autores se ven sometidas, a través de la *forma*, a las leyes específicas del campo literario, caracterizado por su autonomía frente al campo económico o del poder. De esta manera, lo que desde el punto de vista sociocultural representa la posición ética y política del autor, en el *campo literario* se transforma, desde el punto de vista estético, en una *toma de posición*» (Diaconu, 2013, p.90).

Por el contrario, los textos en los que me enfoco suponen una reevaluación y reconsideración de los procedimientos y formas establecidas en el género, así como una renuncia a la convencionalidad, es decir, la obra cuentística de Fresán demarca una salida de la *norma estética*<sup>22</sup> imperante (Mukařovský, 2000), gracias a que dicha obra se construye en un marco de cuidadoso diálogo y profundo vínculo con el devenir de una realidad actual en constante cambio. Por tanto, su *toma de posición*, enmarcada en el *proyecto creador*<sup>23</sup>, con el cual entra al *campo* del cuento en Argentina y en América Latina, es de una importancia singular para el género actualmente, como se propone demostrar los capítulos siguientes.

---

<sup>22</sup> Según propone Mukařovský, se trata de «un principio energético, el cual, pese a la multiplicidad de sus manifestaciones (o más bien gracias a ella), organiza el dominio de los fenómenos estéticos e indica la dirección de su evolución». Para ampliar el concepto, ver «El hombre en el mundo de las funciones, normas y valores» (Mukařovský, 2000 p. 145-174).

<sup>23</sup> Uso el concepto en el sentido que le da Pierre Bourdieu en su libro *Campo de poder, campo intelectual* (2003), donde propone el *proyecto creador* como «el sitio donde se entremezclan y a veces entran en contradicción la *necesidad* intrínseca de la obra que necesita proseguirse, mejorarse, terminarse, y las restricciones sociales que orientan la obra desde fuera» restricciones que tendrán que ver con la teoría de los *campos* que propone el sociólogo. Al respecto, ver el texto «Campo intelectual y proyecto creador» (Bourdieu, 2003, p. 13-52).

## Capítulo II: *Historia Argentina*: el cuento como género desmitificador de los discursos histórico y literario

Si la literatura *menor* (Deleuze y Guattari) consolida la posición alejada del centro, de la convención, y encarna un evidente rechazo de la *norma estética imperante* (Mukařovský), además de incluir la subversión del orden establecido, la semilla del proyecto creador de Rodrigo Fresán —su primer libro de cuentos— representa plenamente este tipo de literatura. *Historia Argentina* (1991) inaugura un proyecto artístico que se caracteriza por la renuncia a los prominentes ideales de la gran narrativa latinoamericana de los años sesenta y es capaz de concebir un universo descentrado, cuya estabilidad —para siempre perdida— es su mayor virtud, puesto que permite la crítica de la realidad humana, que tiene lugar en el interior del aparente caos generalizado de la así llamada “postmodernidad”<sup>24</sup>. El primer libro de cuentos del autor sirve a esta tesis para hacer una valoración literaria que considera la importancia del mismo en el *campo* del cuento latinoamericano de los años ochenta y posteriores.

Como parte de la articulación de lo individual en lo inmediato social, *Historia Argentina* aborda, entre otros, el problema de la memoria y sus posibilidades para identificar y configurar alguna verdad unívoca. En todos los cuentos, se presentan relativizadas las verdades unívocas gracias, entre otras, a las estrategias narrativas de las que el autor echa

---

<sup>24</sup> La así llamada «posmodernidad» es una categoría problemática cuyo uso habría que cuestionar. Hoy, distintos estudiosos coinciden en que, más que una categoría, de lo que se ha tratado es de una mera etiqueta, puesto que se convirtió en un saco donde se hace caber todo. No obstante, para el presente texto considero los planteamientos de Matei Calinescu en su libro *Cinco caras de la modernidad. Modernismo. Vanguardia. Decadencia. Kitsch. Postmodernismo* (1991), en el cual confronta lúcidamente —en un análisis de corte histórico— dos puntos de vista sobre la posmodernidad: de un lado, entendida como progresiva, racionalista, competitiva y tecnológica, y, de otro lado, observando su carácter crítico y autocrítico, desmitificador de los valores absolutos propios de la modernidad: una posmodernidad antimoderna. Poner en diálogo estos dos puntos de vista permite elucidar mejor el fenómeno en cuestión y ubicarnos más allá de los juicios frívolos o desprevenidos sobre la posmodernidad.

mano para articular distintos tipos de voces y de discursos. En sus cuentos, Fresán ironiza constantemente dos discursos de gran relevancia para su valoración de la realidad humana que evalúa como autor: de un lado, el discurso histórico factual-real y, de otro, el discurso literario ficcional. Con este punto de partida se pone de manifiesto la premisa según la cual ninguna memoria, por detallada y fiel que parezca, resulta realmente confiable. De modo que, la historia, ficcional o real, tampoco lo sería, puesto que esta última parece haberse construido con base en la primera (o en sus simulacros). En consecuencia, tanto el discurso histórico como el ficcional se presentan desmitificados y parodiados, de modo que la verdad de la historia es solo una versión individual, tal y como menciona uno de sus personajes en «La vocación literaria» cuando se cuestiona a sí mismo sobre el origen de su oficio y el deseo de narrarlo: «Había una vez... había una vez una de tantas respuestas posibles» (Fresán, 2009, p. 198). Como se revisó en el capítulo anterior, la decisión de Fresán de hacer una literatura voluntariamente *menor*, excéntrica, apartada del canon, implica, la exploración de nuevos territorios literarios, que se apartan de la estabilidad de la verosimilitud narrativa o la confianza en la totalidad. En este sentido, y como fruto de una opción narrativa desacralizadora, Fresán concuerda con el tipo de práctica escritural practicada por escritores como Roberto Bolaño, quien, en su Primer Manifiesto Infrarrealista, afirma la necesidad de que la literatura esté anclada a la experiencia genuina, y sea una literatura que abandona su ‘patria’ y se sabe nómada, disímil entre un territorio plural y divergente que le es extraño —porque le parece insulso— y se ubica lejana de la institucionalidad y las formas aclamadas:

La entrada en materia es ya la entrada en aventura: el poema como un viaje y el poema como un héroe develador de héroes. La ternura como un ejercicio de velocidad.

Respiración y calor. La experiencia disparada, estructuras que se van devorando a sí misma, contradicciones locas. (Bolaño, 1976).

Emparentado con el sentir infrarrealista, las identidades individuales y colectivas de los personajes que pueblan las ficciones de *Historia Argentina*, metáfora de aquellas que conforman la Historia<sup>25</sup> de una nación, se desdibujan y se convierten en parodia misma de lo nacional, de lo argentino en este caso, con el fin de parodiarlo. De ese modo, Fresán pone en perspectiva el peligro que representa la creencia ciega en dichos discursos, puesto que, para él, ambos han intentado ocultar las verdaderas problemáticas del devenir del ser humano, imponiendo verdades unívocas que no dan cuenta de la rotunda crisis que enfrenta el sujeto latinoamericano en un universo inauténtico en casi todas sus aristas. Por tanto, las tensiones que se plantean entre la memoria, la identidad y la historia se abordan en los textos mediante personajes que buscan hacer ver al lector la falsedad e inestabilidad que cada uno de estos discursos utiliza, al ser articulados en la estructura social como discursos hegemónicos. En el caso de *Historia Argentina*, extendidos a lo largo del libro como hilos de Ariadna, los personajes encarnan distintas visiones, sensibilidades o conflictos propios de quienes habitan en la así llamada «posmodernidad»: un conjunto de fenómenos sociales, volátil y vertiginoso, en el cual lo que se lleva el protagonismo es la experiencia del vértigo.

A propósito de la propuesta de Fresán con respecto al papel de la Historia en sus ficciones, Juan Gabriel Vásquez escribe en su columna «La historia según Rodrigo Fresán» que, para el argentino, «la historia es algo que se deja quieto, un animal peligroso que es mejor no molestar, no sea que nos haga daño» (Vásquez, 2010) y añade que los personajes de

---

<sup>25</sup> En adelante, uso el término con mayúscula inicial para referirme al discurso histórico como discurso propio del *campo* del poder y, específicamente, como discurso *hegemónico* en el sentido gramsciano del término.

*Historia Argentina* se dedican a «sobrellevar la historia contemporánea». A mi modo de ver, en la obra de Fresán, en especial en *Historia Argentina*, ocurre todo lo contrario: los personajes parecen representar una experiencia vital de la historia que se enfrenta radicalmente al discurso histórico oficial, discurso que, bajo un mismo rasero simplificador, intenta transformarlo todo en una realidad homogénea, aceptada de antemano, sin ningún tipo de distanciamiento crítico por parte de los individuos que la habitan.

Como consecuencia de dicho enfrentamiento, los cuentos de *Historia Argentina* ponen en tela de juicio la historia oficial contemporánea, juega con los acontecimientos a voluntad, a través del humor y la sátira. Lejos de concebirla como un ente inamovible e intocable, se concibe la historia como discurso hegemónico y, en consecuencia, se la molesta y se la parodia; no se le teme como a un monstruo mítico o sagrado, sino que se desconfía de ella, ya que se la comprende como a un particular engaño: una criatura desdentada pero que ha atemorizado y enceguecido a quienes la conciben como a una verdad inagotable o incorruptible.

Si el núcleo de la particularidad de un género literario —además de poderlo encontrar en los contenidos que presenta o en las formas del lenguaje que organiza— debe buscarse especialmente en las relaciones que plantea entre el individuo y el mundo (Pavel, 2005:p. 42), entonces, el género cuentístico abarca una dialéctica de gran complejidad que le permite trazar distintas variantes sobre esas relaciones.<sup>26</sup> La obra de Fresán va más allá, por ejemplo,

---

<sup>26</sup> Al reflexionar sobre el tratamiento que el cuento literario moderno da a los conflictos del ser humano alienado en un entorno en el que se sentía ajeno y al cual se enfrenta, bien sea nostálgicamente o bien de forma fatalista, Eduardo Becerra afirma que «no resulta ilógico pensar en el cuento como un modelo textual especialmente apto para la plasmación de estos conflictos, si atendemos a las leyes compositivas que han servido para definirlo» (Becerra, 2006: 14). Esta afirmación del estudioso español me lleva a sugerir un diálogo con la problematización

de los ya clásicos conflictos presentes en el género narrativo —y puntualmente en el novelesco— como los que descubre Luckács y plantea mediante la idea del *héroe problemático* (Lukács, 1985).

Puesto que el estudio del héroe y los personajes en el género cuentístico implicaría una reflexión mucho más amplia y detallada, valga mencionar que las características del cuento que cultiva Rodrigo Fresán dan cuenta de su interés por replantear las problemáticas relaciones que se establecen entre el ser humano y el mundo que habita. Esto, mediante un tipo de narración que, aunque no facilite siempre un extenso desarrollo de los personajes, sí permite considerar una mayor complejidad en la forma en que las relaciones mencionadas tienen lugar en el mundo actual.

Al observar los personajes de Fresán, el lector puede enterarse de que no están completamente desencantados de su mundo o derrotados ante él, no llegan necesariamente a una suerte de reconciliación con ese mundo que habitan ni tampoco parecen estar del todo presos de un idealismo que los enceguezca.<sup>27</sup> Ocurre con gran parte de ellos una extrañeza distinta de la que propone Lukács para el héroe de la novela: los personajes se enfrentan, evidentemente, a condiciones por completo diferentes de las que analiza el filósofo húngaro, como se observa a continuación. Por tanto, la reflexión sobre el tipo de héroe para el cuento actual ha de revisar los planteamientos propuestos por Luckács para la novela.

---

del héroe novelesco y es, a la vez, una invitación a la reflexión sobre el funcionamiento de las relaciones hombre-mundo en el género cuentístico actual.

<sup>27</sup> La propuesta teórica de Lukács se ha desarrollado o resuelto en la literatura moderna en tres posibles formas o momentos, según el planteamiento del autor húngaro: en el primero, el héroe conoce la distancia entre sus aspiraciones y lo que permite el mundo real pero no podrá superarla (romanticismo de la desilusión); en el segundo, el héroe es absorbido por un universo que lo supera indefectiblemente y no podrá comprender el porqué de su derrota (idealismo abstracto); y en el tercero, el héroe termina por encontrar una suerte de reconciliación con el mundo circundante (encantamiento de la interioridad).

A continuación intentaré dar cuenta de algunos de los puntos centrales que considero tienen un peso relevante en los cuentos de Fresán, principalmente en relación con el deseo de desmitificar el discurso histórico en una época situada en el paso de la modernidad a la posmodernidad. De igual manera, como fenómeno adyacente a dicha desmitificación, analizaré cómo se parodia la literatura cuando adopta formas de un discurso unívoco y totalizante. *Historia Argentina* presenta un grupo de narraciones que entran en conflicto y se entrelazan unas con otras, de modo que el sentido global de cada una resulta también de las interrelaciones que se establecen entre ellas. Estas convergencias entre los cuentos apuntan hacia una problemática planteada ya desde el primer relato: la necesidad de liquidar un discurso histórico unitario y unívoco, puesto que para el autor la historia se compone de una infinidad de pequeñas y muy variadas partes, enfocadas desde múltiples puntos de vista, no pueden ser examinadas como constitutivas de un discurso unívoco y totalizante.

### **2.1. *Historia Argentina*: el cuento latinoamericano enfrentado a los discursos hegemónicos**

En la propuesta del autor argentino se destacan varios personajes que buscan subvertir el orden establecido y se convierten así —desde el punto de vista del orden oficial— en agentes del caos, pero a la vez en brazo de la justicia, puesto que dicho orden, cuya legitimidad cuestionan, atropella su proyecto ético individual.<sup>28</sup> Tal es el caso de «El aprendiz de brujo». Su narrador-protagonista, un joven argentino que hace un *stage* de cocina en un

---

<sup>28</sup> En el Primer Manifiesto Infrarrealista, Roberto Bolaño —con una sensibilidad que se puede emparentar con la de Fresán— aborda esta problemática, asociada a la creación artística. Esta preocupación también está muy presente en *Historia Argentina*, puesto que el libro, si se quisiera pensar en su planteamiento general, es una gran reflexión —desde la praxis— de un escritor en busca de su literatura. El chileno identifica como parientes cercanos de los escritores actuales genuinos a «los francotiradores, los llaneros solitarios que asolan los cafés chinos de Latinoamérica, los destazados en *supermarkets*, en sus tremendas disyuntivas individuo-colectividad; la impotencia de la acción y la búsqueda (a niveles individuales o bien enfangados en contradicciones estéticas) de la acción poética» (Bolaño, 1976).

prestigioso restaurante de Londres, libra una batalla solitaria y cotidiana contra el *head-chef*, un descendiente de hindúes, particularmente déspota, adorador de la reina, que odia a Argie (en el cuento, un jocos apócope británico para ‘argentino’), como es apodado el narrador-protagonista. La razón de esta enemistad es, justamente, la nacionalidad argentina de Argie, en el contexto en el que recién se ha declarado la guerra en las Islas Malvinas, y ahora el joven aprendiz será enemigo personal del *head-chef*. Argie, entonces, empieza a tramar una reivindicación que subvierta aquel orden que establece el tiránico *chef* hindú. El plan nace por las inquietudes que Argie tiene desde su infancia, relacionadas con su preferencia por la película *Fantasia*, de Walt Disney, en especial por el fragmento en que Mickey Mouse es el Aprendiz de Hechicero (de ahí el título del cuento). Cabe destacar que la subversión a ese “orden” impuesto el *head-chef* no se hace en nombre de ninguna reivindicación nacionalista; al contrario, Argie ostenta un desprecio inequívoco hacia ella, pues considera que los afanes nacionalistas (en este caso, un hindú que se siente inglés) no solo son soberbios e insoportables, sino profundamente absurdos.

«La soberanía nacional» también pone de relieve esta actitud frente al discurso de lo nacional. En el cuento, el autor hace uso de tres narradores-personajes diferentes, que coinciden en el mismo lugar y evento azaroso: la guerra.<sup>29</sup> Uno de ellos ha ido a combatir

---

29 La guerra, ocurrida entre abril y junio de 1982, sostenida entre el ejército inglés y las fuerzas armadas argentinas por la soberanía de las islas Malvinas, tiene una importancia central en el libro de Fresán, entre otras porque es un capítulo decisivo y de gran relevancia en la historia argentina reciente. En principio, como señala Victoria Torres, la narrativa que surgió una vez terminado el llamado Conflicto del Atlántico sur se orientó hacia la escritura testimonial y no incluyó mayoritariamente la creación narrativa de ficción. Según la estudiosa, una de las primeras ficciones sobre el conflicto fue la novela *Los Pichiciegos*, de Rodolfo Fogwill donde los personajes, en lugar de enfrentar la guerra como héroes patriotas, intentan sobrevivir refugiados bajo tierra (Torres, 2010, 125). En Fresán, la temática de la Guerra de las Malvinas es utilizada con un enfoque distinto del testimonial. *Historia Argentina* se enfrenta, más bien, al sinsentido que esa guerra enmarca y al discurso que adopta un personaje como el de Shiva, en el cuento citado. Argie es, entonces, una víctima anónima e

como voluntario a las Malvinas, con la aspiración secreta de entregarse al enemigo en la primera oportunidad que tenga, rendirse ante un *gurkha* del ejército inglés, según él, para ser llevado a Inglaterra, donde, supone, podrá cumplir su sueño de ver en vivo un concierto de los Rolling Stones:

Porque este es el plan: apenas salgamos a patrullar y la cosa se ponga densa, yo me voy para un costado, me hago el herido y me entrego. Así de corta, loco. Se los digo en inglés. Meic lov not uar y ya pueden irme arreando. Porque la idea es que me lleven prisionero a Londres, esperar que se me acabe el tema este de la uar y entonces sí, pase para el concierto de los Rolling y la gloria, man. (Fresán 2009, p. 96-96)

Este narrador, aunque motivado por una aparente locura de *fan* adolescente, ridiculiza y evidencia el profundo desencanto frente al discurso de la guerra en las Islas Malvinas como la gran épica nacional. En esta actitud cabe observar la *toma de posición* del autor, no solo con respecto a la política argentina y al conflicto del Atlántico Sur, sino frente al sentir generalizado del momento histórico que recrea: un momento permeado de incertidumbres políticas y sociales, de gran convulsión y engaño generalizado por parte del discurso del poder. El joven narrador, con una voz distanciada, notablemente irónica afirma el deseo del autor por polemizar críticamente la maniobra fraudulenta de la guerra y, a la vez, la candidez de quienes la elevan como hazaña nacional: «Rendido es el sargento Rendido. Pobre gordo milico y con ese nombre. Rendido es el que está más o menos a cargo de nosotros. Digo más o menos porque la verdad es que acá nadie tiene la más puta idea de lo que está pasando» (Fresán, 2009, p. 95). Así, el discurso oficialista imperante en la década de los ochenta, que intentó consagrar en el imaginario colectivo a la Guerra de las Malvinas como un hecho heroico que convocara al pueblo argentino en contra de la

---

inconsciente de la historia de su país, una historia que aunque no parece pertenecerle, lo afecta en el escenario de la cotidianidad más azarosa: el empleo en un *stage* que lleva a cabo, justamente, en Londres.

supuesta opresión inglesa, queda desmitificado y planteado desde sus antípodas: ni se celebra que haya, por improbable que sea, una fuerza colectiva que esté dispuesta a arriesgar su vida por la soberanía de esa región ni un invasor extranjero que imponga la guerra. El enemigo de los soldados argentinos en las Malvinas del cuento, a quien se entrega el narrador mencionado antes, es un gurkha-Bugs Bunny, bonachón y cobarde. Por otra parte, el verdadero enemigo (qué es, evidentemente, quien orquestó la guerra) queda fuera del primer plano de la narración. No obstante, esa aparición cómica desacraliza aún más la realidad política e histórica de la Argentina de los años ochenta:

El gurkha vino dando saltitos hasta donde yo estaba. Se desplazó sin desperdiciar un solo movimiento y no pude evitar sorprenderme cuando abrió la boca y me habló en un correctísimo inglés:

—¿Qué hay de nuevo, viejo? —me dijo, con la voz de Bugs Bunny.

Largué un suspiro largo mientras pensaba que, claro, entonces todo era una pesadilla y yo voy a despertar en cualquier momento; porque la existencia de un gurkha que imite a Bugs Bunny era aún más imposible y ridícula que toda esta guerra junta. (p. 92)<sup>30</sup>

Pero la posición extremadamente crítica con respecto al discurso del poder enfoca también otro acontecimiento histórico relevante en los años de la última dictadura argentina: el mundial de fútbol del 78. En el cuento «Pasión de multitudes», que se agrega para una de las reediciones del texto, Fresán recrea una historia ambientada en la historia

---

<sup>30</sup> No deja de llamar la atención que este tipo de guerrero, que Fresán parodia con la imagen del conejo de la Warner Brothers, sea un soldado cuya guarnición principal es un cuchillo nepalés (llamado 'kukri'), una especie de sica de monte, en lugar de otro tipo de armas. El eco transformado e irónico con la tradición rioplatense del gaucho y posteriormente de los cuchilleros, tan presentes en Borges, es otro ejemplo de la desmitificación ideológica de lo nacional. En las ficciones del autor del Aleph los llamados 'compadritos' son tratados —tal y como acertadamente lo observaría Ricardo Piglia— como si fueran héroes épicos, porque la heroicidad nacional, ya desde Borges, ha desaparecido y solo queda esta versión de valentía o de honor marginal. Aquí se invierte para ser ironizada en un evento que se busca consagrar con un valor de gesta, pero termina siendo desenmascarado y ridiculizado.

de un joven aspirante a escritor que, por sus habilidades como guardameta, juega el mundial del 78 con la selección argentina. En un episodio del cuento, durante uno de los partidos que disputa con la selección nacional, el escritor-guardameta permite que le anoten un penalti y, en represalia por su error —que se debió a que cuando el oponente cobró el penalti, el portero divagaba respecto a la que sería la trama de su posible novela (*La maldad de los niños*: una sátira sobre el comportamiento pueril de los adultos en Argentina)—, los esbirros de la dictadura lo secuestran para asesinarlo, arrojándolo de un avión:

Me atan y me dicen que me quede ahí calladito, que van a volver después de la final. «¿Qué final?», les pregunto con una voz que suena como si estuviera grabada en cámara lenta. «¿Qué final va a ser? La final. Argentina-Holanda, tarado. A ver si nos va mejor delo que nos fue con vos.»

«Ah, buena suerte. Saludos a nuestros héroes en esta jornada histórica», digo yo, o al menos creo que eso es lo que digo.

Un par de horas después —sé que pasaron un par de horas y no un par de siglos o un par de minutos de este 25 de junio de 1978— escucho los gritos y las risas y las explosiones y las bocinas de los autos.

Después los oigo llegar, volver.

Uno dice «Y ahora, las Malvinas».<sup>31</sup> (p. 110)

La denuncia de la falsedad del discurso hegemónico atraviesa en distintos momentos todo el volumen y permite al lector hilvanar algunas posibilidades sobre la verdad de la Historia y de lo que se narra. Tanto el mundial de fútbol del 78, como la guerra de las Islas

---

<sup>31</sup> Al respecto, ver el ensayo introductorio a la edición de 2009 de *Historia Argentina*, de Ignacio Echevarría, que muy acertadamente pone llama la atención sobre el papel que desempeñó el acontecimiento de la Guerra de las Malvinas en la Argentina de los años ochenta. Cabe destacar que se trata del momento histórico inmediatamente anterior a la publicación del primer volumen de cuentos de Rodrigo Fresán, que con solo 25 años escribe un libro que se concentra en el presente desesperanzador de la política argentina.

Malvinas, cuatro años más tarde, son sugeridos en el libro como eventos deliberadamente ideados por el gobierno argentino, a modo de cortina de humo, para ocultar las terribles condiciones sociales y económicas en que se hallaba el país entonces y una herramienta para el gobierno de la junta militar para intentar resolver su prolongado fracaso como proyecto de gobierno.<sup>32</sup>

En los cuentos de Fresán aquello que se encuentra en el fondo de la intriga corresponde, casi siempre, a variaciones sobre “la verdad” histórica y narrativa. Sin embargo un doble juego de verdades se articula tanto de forma cifrada como en el primer plano argumental, lo cual hace que el lector esté constantemente en un juego de dudas y certezas frente a lo narrado. En los cuentos de Fresán, si bien se echa mano de este recurso ya clásico de la doble historia, propuesto por Piglia<sup>33</sup>, en *Historia Argentina* toma nuevos matices, de forma plenamente coherente con su posición desacralizadora frente a la historia.

En el cuento existen varias superficies que tiene que ver con el orden oculto sobre una verdad determinada, tal y como lo sugerirá Piglia. Sin embargo, el uso discursivo permite entrever no solo la verdad secreta, sino toda una serie de verdades trastocadas, remplazadas y falseadas, que permanecen siempre en un lugar ajeno, inaccesible, que no se desvela nunca dentro del mismo cuento, como en Poe o en Borges. Aquí, el juego con la ambigüedad genérica “cuento-novela” problematiza aún más las tramas ocultas. Es decir, la idea de

---

<sup>32</sup> Los testimonios del drama de quienes vivieron el miedo, el frío y el hambre en la guerra, además incluyen la tortura y el dolor infringido por sus propios superiores, y que quedaron plasmados en distintos textos que empiezan a publicarse algunos años luego de perder la guerra. Al respecto, ver el ensayo «Narrando la guerra de Malvinas entre la autobiografía y la ficción» de Victoria Torres.

<sup>33</sup> Según se analizó brevemente en el primer capítulo, a partir de la revisión de la estructura narrativa del cuento clásico y posteriormente de Chejov o de Borges, Ricardo Piglia formula en su ensayo «Tesis sobre el cuento» (2004) la tesis según la cual «un cuento siempre cuenta dos historias» (Piglia 2004, p. 105). Para el autor, el cuento clásico moderno (Poe, Quiroga, etc.) «narra en primer plano la historia 1 [...] y construye en secreto la historia 2. El arte de cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1» (106).

Fresán de relacionar los tiempos, los personajes y los escenarios de los cuentos presentes en el libro, simulando así cierta unidad argumental entre ellos y aproximándose al sentido total de la forma novelesca, es lo que sugiere falsamente al lector una idea tanto de totalidad como de cierre. Sin embargo, dicha totalidad o cierre nunca ocurre, los finales abiertos y los cambios en los niveles de ficcionalidad ayudan en esta negativa frente a la esfericidad narrativa clásica.

Ahora bien, la necesidad de dar un peso relevante a la voz individual de sus personajes es una constante en la narrativa de Fresán. Sus personajes crean y destruyen la historia, se crean y se destruyen a sí mismos, a la vez que trazan una realidad alternativa que varía constantemente. La focalización múltiple, la ambigüedad semántica, lo absurdo y lo inverosímil de los hechos narrados están siempre presentes en su escritura, pero nunca son gratuitos. Al contrario, al optar por un determinado estilo narrativo, el autor elige conscientemente el lenguaje con el que va a interrelacionarse con sus lectores (Lotman, 2000, p. 29-30); en este caso, un lenguaje que expresa, mediante lo narrado, la forma en que los distintos personajes habitan un mundo singularmente caótico. La focalización variada, la ruptura y el cambio constante entre los niveles de ficcionalidad y del tipo de narrador, en *Historia Argentina*, por ejemplo —donde se nos da a entender que todos los cuentos que componen el volumen son de la autoría del narrador del último cuento, «La vocación literaria», y que los personajes presentes en ellos han sido, así mismo, los narradores de algunos cuentos del volumen—<sup>34</sup> permiten distinguir una actitud axiológica del autor frente

---

<sup>34</sup> Este recurso narrativo tan utilizado por Fresán en libros como *Vidas de Santos* o *La velocidad de las cosas* ha permitido la reflexión sobre los aspectos estilísticos de su obra y las implicaciones en las nuevas formas del cuento en América Latina. En su tesis titulada *A veces pasa, más detalles adelante. Poética en “cuentos-novelas” de Rodrigo Fresán*, en el apartado «Vidas de Santos como paradojas literarias», Rodrigo Bastidas aborda este aspecto y lo evalúa dentro de la obra de Fresán como un elemento central a la hora de formular una

a dos fenómenos de sumo interés para él: la falsedad del discurso histórico y la salida de la *norma estética* imperante en ciertos sectores de la cultura en América Latina. Como se observará en la tercera parte de este capítulo, Fresán se manifiesta, especialmente, contra la tradición literaria del *boom* y sus imitadores espurios.

Muchos de los narradores de los cuentos de Fresán exponen sus observaciones siempre de manera dudosa, parcial, no suelen estar muy convencidos de que aquello que cuentan sea del todo verídico o confiable. El uso de la primera persona en el cuento que inaugura el volumen, por ejemplo, plantean una concepción que desconfía ante cualquier tipo de certeza que tenga la intención de imponerse como totalidad. El final del primer cuento del volumen acentúa la necesidad de narrar la historia que surge de la memoria individual y de ponderar su relevancia en contraposición de la historia oficial. En «Padres de la patria», Chivas y Gonçalves, los dos gauchos que protagonizan el relato, han sido víctimas del naufragio de *La Doncella de palestina*, embarcación en la que viajan rumbo al viejo continente, con el propósito de hacerse ricos «exhibiendo a Gonçalves como un fenómeno inédito, como un digno representante de la poderosa imaginería de las novísimas tierras del novísimo continente» (Fresán, 2009, p. 16). Además de la manifestación contra el exotismo del discurso latinoamericanista en la literatura, especialmente en el realismo mágico, el tono paródico del personaje-narrador es el que llama la atención sobre la importancia de la arbitrariedad de lo narrado, puesto que es fruto de una individualidad: el narrador se declara como único sobreviviente de las formas narrativas que lo preceden: «solo yo, humilde grumete cuyo nombre no es digno de figurar en página alguna, sobrevivió para contar esta y tantas otras historias» (p. 17-18).

---

ruptura con las formas clásicas de los límites del género, aspecto que se retomará en el tercer capítulo de esta tesis.

Por otra parte, además del distanciamiento frente a la estética latinoamericana canónica, en el cuento la embarcación que naufraga y el joven grumete, aparecen como claros ecos de *Moby-Dick*, que trazan una relación directa con la novela de Melville, donde la experiencia del narrador es puesta en el primer plano y, mediante su voz, es posible enterarnos de las aventuras de Ahab, del Pequod y conocer todas las hazañas épicas de la novela. La persecución del ideal de grandeza en la novela de Melville es genuina y tiene la condición de una conquista; en *Padres de la Patria* lo que es genuino y épico en el clásico se transforma en búsqueda disparatada, teñida de connotaciones negativas y paródicas, que se mofan de la empresa que llevan a cabo los ambiciosos gauchos fundadores, los grandes ideales son ridiculizados al máximo y obligados a naufragar. Pero la evocación de *Moby-Dick* se inserta, de otro lado, con el propósito de sugerir que la historia argentina, como metáfora de la construcción en la cual se han embarcado quienes la habitan, no es diferente del Pequod: están destinadas al naufragio. Esta idea recorrerá, una y otra vez, los cuentos de todo el volumen: el naufragio del proyecto de nación, inaugurado por los ‘padres de la patria’. En el cuento, Fresán evoca —como otro elemento que enfatiza dicho fracaso— el desplome de una embarcación que en el imaginario colectivo argentino habría de resonar, quizá por ser el más recordado por quienes vivieron después del llamado conflicto del Atlántico sur que ya he considerado aquí: el buque Belgrano<sup>35</sup>. La intención de desmontar la historia oficial (triumfalista y anquilosada) atraviesa todo el libro. «Padres de la patria», de entrada, da una visión plenamente desencantada frente la versión oficial de la construcción de nación e identidad, en la que intervienen discursos muy diversos, que no solo hace mofa de la norma estética del discurso literario de los sesenta y el fenómeno editorial que lo acompaña, sino, a

---

<sup>35</sup> El 2 de mayo de 1982 el crucero General Belgrano fue hundido por el submarino nuclear inglés Conqueror. Se estima que murieron 323 hombres en dicho ataque.

la vez, del discurso del poder. Ambos son planteados como discurso hegemónicos que vale la pena cuestionar:

Vamos a hacernos ricos, pensaba Chivas mientras Gonçalves cerraba los ojos y decía:

—Mickey... el roedor Miguelito.

O:

—No nos une el amor sino el espanto...

O quizás:

—...habiendo hundido al destroye de bandera Británica HMS Sheffield en horas de la...

Pero lo cierto es que lo que terminó por hundirse fue *La doncella de Palestina*. (Fresán 2009, p.16)

Fresán, además, plantea problemas como la (des)memoria de un pueblo, la pasión de las multitudes o el sistema educativo o el asalto a las instituciones, evocados irónicamente en los títulos de los cuentos del libro. Como una nueva confirmación de esta *toma de posición* frente al discurso histórico, aparecerá la imagen de la desaparición del país de origen de varios de los personajes de las ficciones, los cuales tendrán una experiencia de la historia por completo distinta de los imaginarios que se han construido en las altas esferas del poder y se ha popularizado gracias a sus voceros. «Mi inexistente país de origen», dirá al referirse a Argentina, por ejemplo, el narrador de «La vocación literaria», cuento con el que finaliza el volumen.

La crítica argentina Elsa Durcaroff ha llamado la atención sobre la importancia que tiene para las generaciones de escritores de la postdictadura en Argentina la desmitificación de los discursos nacionales y la aparición de lo postnacional en la literatura argentina nueva. En su libro *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura* (2011) llama la atención sobre las controversias que generó el primer libro de cuentos de Fresán en distintos grupos con visiones políticas enfrentadas. Sin afiliarse ni a al tipo de literatura más panfletaria ni a aquella que tomaba distancia de tematizar la política, Fresán propone una

forma subversiva, frente a ambos grupos y a los discursos con los que se les relacionaba, la posibilidad de problematizar la realidad social. Según afirma la estudiosa, la obra de Fresán «molestó por eso al *establishment* intelectual que se consideraba intensamente politizado, y también molestó, por incómodo, al que prefería los modos indirectos pseudopolitizados» (Drucaroff, 2011, p. 105).

Así, como consecuencia de la necesidad de oponer distintas perspectivas sobre la historia, y no solo recrear las preocupaciones sesgadas de un determinado discurso ideológico, el uso de las múltiples focalizaciones incluye alternar narradores en primera persona con narradores-protagonistas o con narradores-testigos de la acción. Algunos cuentos usan la tercera persona no omnisciente, o, en ocasiones, deficiente o equiscente. Pero quizás uno de los rasgos que singulariza el empleo que Fresán hace de estos tipos de narrador —sea cual sea el modo de focalización empleado— es que todos ellos fluctúan en sus afirmaciones. Se trata de narradores que dudan, que solo se acercan a la verdad de un hecho o que ayudan al lector a percibir dicha verdad. En suma, plantean una serie de incertidumbres a las cuales el lector se aproxima al tiempo que el narrador. Este mecanismo narrativo se utiliza de distintas formas en *Historia Argentina*, bien puede ser que se enuncie la duda o bien que los narradores vayan corrigiendo lo que han enunciado con anterioridad.

«La vocación literaria» es muestra de lo anterior. En el cuento, el narrador cuestiona frecuentemente acerca de si es verdad o no lo que está narrando y deja esta duda en el lector, a la vez que se pregunta sobre la validez de sus juicios o la fidelidad de su memoria:

«Uno a menudo descubre —¿dónde leí eso?— que los escritores son aquellas personas que durante su infancia aprenden, en tiempos terribles, a refugiarse en sus propias fantasía». [...] ¿Pero qué es lo que lleva a alguien a sentarse a escribir pudiendo hacer

tantas cosas mucho más gratificantes a corto y a mediano plazo? Es — ¿dónde leí eso?— una vida muy penosa enfrentarse todos los días con una hoja en blanco. (Fresán 2009: 202)

Al intentar recordar de dónde proviene la memoria de una lectura o de otros hechos referidos por el narrador-protagonista, se niega la veracidad del relato y se pone en entredicho las distintas versiones de los hechos presentados al lector, puesto que, dentro de la misma creación ficcional, se evidencian los problemas del ejercicio del escritor al construir narraciones inamovibles o que sostengan una lógica invariable. Al hacer uso de recursos como la metaficcionalidad o la narración autoreferencial, junto con la constante variación entre niveles narrativos, se acentúa la ambivalencia semántica del texto. La negación de la verosimilitud y la salida hacia arriba o hacia abajo de los niveles narrativos no es en Fresán una pura experimentación formal, sino una configuración literaria que privilegia la atomización y la *pluralidad discursiva* (Bajtín, 1982, 248-293). Este procedimiento apunta al cuestionamiento de la historia (factual y literaria) como discurso hegemónico a la vez que exige una historia alternativa posible ante la indeterminación de la verdad y la lógica en los discursos narrativos.

Valga recordar que, ya desde el nivel estilístico que integra la *puesta en forma*, hay un claro distanciamiento de las formas clásicas del cuento moderno clásico<sup>36</sup>. Con el uso del

---

<sup>36</sup> Me refiero a cuentos que hacen uso del narrador en tercera persona omnisciente, de la esfericidad narrativa, la narración lineal o puramente argumental, la búsqueda de la brevedad, la metaficcionalidad que trascendentaliza la realidad concreta, los finales cerrados entre otras características que muy acertadamente Eduardo Bécerra identifica como propias del cuento moderno clásico (Bécerra 2006, p. 15-16). Esto nos permite suscribir plenamente la idea del estudioso español de que «no es descabellado pensar que esta redefinición del género arranque de las exigencias que una nueva visión del mundo impone a la propia construcción del relato [...] un nuevo paradigma detrás del cual se mueven ahora cosmovisiones que constatan que nuestra realidad se sustenta en la entropía visible y no en un orden oculto, en la fluidez y el cambio y ya no en la fijeza, en la virtualidad inconstante de nuestro ser y ya no en la fe ante la posibilidad de reconocernos algún día en nuestro propio rostro» (p. 16).

*narrador débil*<sup>37</sup> (Piglia 2006, 195-198), Fresán opta por un tipo de escritura que da cuenta y, a la vez, denuncia problemáticas de gran actualidad en el momento en que se publica el libro, mediante relatos que se conviertan, en sus palabras, en «organismos impredecibles y siempre, bajo el supuesto orden impuesto por un número limitado de páginas, acechan las infinitas variaciones del caos» (Fresán, 2006, p. 95). Privilegiar esta *puesta en forma* (Bourdieu) es evidencia de la necesidad de expresar las inquietudes de la condición del individuo contemporáneo en la así llamada «posmodernidad», como se explica a continuación.

## **2.2. Desmitificación de la historia y desintegración de la identidad: la crisis del paradigma moderno**

En «Apuntes para una teoría del cuento», Fresán afirma que «los cuentos ya no tienen por qué rendirse a una estructura casi prusiana a la hora de contar algo» (Fresán, 2006, 95). Esta idea ha sido una clara directriz en su ejercicio narrativo y se debe a su negativa de seguir un modelo clásico (presente tanto en discurso histórico como en el literario) surgido de una interpretación caduca de la Historia moderna. Con la intención de atomizarlo, la propuesta narrativa de Fresán reacciona frente a la idea de una interpretación totalizadora y teleológica del discurso histórico y, en consecuencia, del literario.

En el apartado «Lo histórico-social» de su libro *La institución imaginaria de la sociedad* (1975), Cornelius Castoriadis analizó dicho problema: que entre las grandes limitaciones a la hora de comprender la dimensión de lo histórico-social se encuentra el modo

---

<sup>37</sup> En su ensayo *Secreto y narración. Tesis sobre la Nouvelle* (2006), Ricardo Piglia propone el «narrador débil» es un rasgo del género en su vertiente actual que rompe con el narrador más tradicional, de tercera persona omnisciente. Dicho narrador se construye a partir la voz de un narrador para quien la historia que cuenta no le ha sido completamente revelada. Esto implica que, de forma simultánea, el narrador y el lector se acercan a los acontecimientos y descubren al tiempo el misterio o el enigma del texto. En el capítulo tercero de esta disertación aborda más ampliamente las reflexiones teóricas sobre el tipo de *narrador débil* en los cuentos de Fresán.

en que se ha pensado y estudiado la misma. Castoriadis llama la atención con respecto a que, de forma generalizada, el objeto de estudio (la sociedad y la historia) nunca fue considerado en sí mismo, sino que los análisis se concentraron en estudiarlo en función de un fin o *telos* (Castoriadis 1975 [2013]: 269). Según Castoriadis, la interpretación teleológica del devenir de la sociedad y de la historia imposibilita un estudio que se concentre en la materia propiamente dicha y desvía la atención hacia un método que no aborda lo socio-histórico más que desde la periferia.

Entender la idea de un porvenir de plenitud (*telos*, en Castoriadis) como embrión originario y común a los *grandes relatos modernos* es una importante toma de conciencia de que gran parte del pensamiento moderno y sus ideales se fundan sobre una interpretación teleológica de la historia, es decir, sobre la premisa según la cual la historia se dirige inevitablemente hacia un *fin* específico: la emancipación final de la humanidad.

Para precisar la posición de Fresán al respecto, explico brevemente las implicaciones de esta perspectiva que han tenido algunos pensadores que reflexionan al respecto en relación con la particularidad epistemológica de nuestra época.

En *La condición posmoderna* (1979) y, posteriormente, en «Misiva sobre la historia universal» presente en su libro *La postmodernidad* (1987), Jean-François Lyotard hace eco del postulado de Castoriadis y afirma que una de las conductas recurrentes del pensamiento y la praxis en la modernidad ha sido la de intentar organizar el conjunto de hechos y fenómenos sociales bajo distintos entes reguladores que se sustentan en la idea general de la emancipación, el *telos* que identificó con anterioridad Castoriadis. Lyotard, junto con otros intelectuales, llama a estos entes emancipadores los «grandes relatos», y enumera como los

más significativos cuatro de ellos: 1. el relato del cristianismo, 2. el relato de la Ilustración, 3. el relato dialéctico del marxismo y 4. el relato del capitalismo. El primero de estos relatos comprende la idea de la redención mediante la salvación de Dios; el segundo, la de la emancipación de la ignorancia gracias al conocimiento ilustrado; el tercero, la victoria sobre la explotación general gracias a la socialización del trabajo y el cuarto, la salida de la pobreza mediante el progreso y el desarrollo liberal (Lyotard, 1987, pp. 36-37). Luego de enunciar estos relatos, el filósofo francés los relaciona, al mencionar que «entre todos estos relatos hay materia de litigio, e inclusive, materia de diferendo. Pero todos ellos sitúan los datos que aportan los acontecimientos en el curso de una historia cuyo término, aun cuando ya no quepa esperar, se llama libertad universal, absolución de toda la humanidad». (Lyotard 1987, p. 36). La reflexión de Lyotard apunta a que todos los relatos homologan la tentativa de redención generalizada del primero (el relato cristiano), la de la posibilidad de salvación definitiva de la humanidad como fin último.

En este sentido, los cuentos de Fresán se oponen a la idea central de dicha interpretación de la historia, de modo que queda abolida esa orientación hacia un *telos* universal. Su estética cuestiona todo tipo de finalismo, condición que han integrado distintas formas de narraciones modernas, tanto históricas como ficcionales, y que en la propuesta del argentino aparecen liquidadas.

En mi opinión, las problemáticas centrales que plantean los cuentos de Fresán evalúan la desintegración identitaria en una sociedad desdibujada, generalmente sin memoria y, por lo tanto, sin historia. Sin embargo, estos aspectos no son discutidos ni abordados nostálgicamente por aquello que se ha perdido, sino con la perspectiva de un autor que, de

forma humorística y ocasionalmente provocadora, si se quiere, pone en el centro de interés de su obra la complejidad del momento histórico en el que vive.

Si bien la llamada «posmodernidad» desarrolla un acentuado desencanto hacia los grandes relatos modernos y, en consecuencia, una total desconfianza frente a la interpretación mesiánica o teleológica de la historia universal, es ese sentir posmoderno, a mi juicio, el detonante de lo que en *Historia Argentina* se problematiza: varios de los narradores, como mencioné breve mente antes, declaran la inexistencia de su país de origen (aunque al final el lector comprenderá que todos los narradores convergen en uno), niegan las versiones oficiales de lo narrado, desprecian los discursos de lo nacional y algunos optan por conceder que sus vidas sean «pérdidas de tiempo en constante movimiento» (Fresán, 2009, p. 21). Esta actitud funcionará como una reacción enfrentada a un entorno que sigue creyendo en *imperativos categóricos* surgidos de los ya precarios mitos modernos.

La ironía del narrador de «La vocación literaria», por ejemplo, y su conciencia de la arbitrariedad de la historia se contraponen a la historia oficial — entendida como un discurso hegemónico que tiende a anular el juicio crítico— la cual el narrador parodia, por considerarla falseada y ajena a su experiencia y su versión de la verdad. Mientras evoca los orígenes de su familia y el lugar donde nacieron sus padres, el narrador-protagonista plantea con sarcasmo que la historia realmente está poblada de hechos más o menos penosos o ridículos, y que se construye de forma completamente arbitraria:

Sí, así se llamaba mi país de origen y ése era el paradójico nombre de la capital de mi país de origen [Buenos Aires]. Se lo puso un ocurrente conquistador español en algún lugar del siglo XVI. Se lo comieron los indios; me parece. Mi país solía ser conocido por la dedicación con que preparaban comidas a base de carne

vacuna. Tengan a bien, aquellos que estén interesados, buscar en sus pantallas el holograma de un animal que ya no existe, llamado vaca. Ya que estamos, los cowboys reciben su nombre de este animal. Los cowboys también mataban indios, de ser necesario. Y los indios, para no ser menos, mataban cowboys. Con la facilidad con que otras personas se sientan a conversar. Así es la historia argentina y el dueño de la historia argentina soy yo. (p. 199)

El narrador toma la palabra, se adueña de la «historia argentina» y la propone como fenómeno que pertenece al orden de lo individual y de los caprichos de la memoria o de los intereses de quien la narra. Esta *toma de posición* frente a la interpretación moderna del discurso histórico se acentúa en el cuento «Historia argentina II» —título cuyo juego irónico de palabras con la «historia argentina» enfatiza la caricatura que abordará— al momento en que el narrador enumera algunas de las ideas para su proyecto de novela:

- 4) ...La Historia como síntoma histérico, ahora que lo pienso.
- 5) ...Y la mujer histórica como posibilidad cierta de figura emblemática nacional. La mujer histórica argentina como prócer [...].
- 6) Nada hay más aterrador para un historiador que descubrir el espanto de que todo puede ser contado de varias maneras sin por eso perder su esencia real.

En el fondo de las críticas a los proyectos políticos argentinos de su momento también se articula la burla que identifica la desmemoria individual como metáfora de la pérdida de la conciencia histórica. Este aspecto se encuentra mejor ilustrado en el cuento «La memoria de un pueblo» en el que se pone en entredicho no solo la validez del discurso histórico, sino la relación con la tradición literaria. Escrito en segunda persona —a modo de una epístola que nadie recibirá— el cuento describe el recuerdo (y el olvido) de la mujer amada por parte del narrador. El hombre, evidentemente, sufre de la memoria, aspecto que deduce el lector, puesto que a cada párrafo cambia el nombre de su destinataria imaginaria, al

tiempo que duda de todos los hechos, nombres o lugares que aparecen en la carta, incluso de los eventos que dejaron huellas físicas en él. En un apartado de dicha carta —y, de nuevo, usando distintas referencias paródicas frente a la literatura dieciochesca (Shiller, Voltaire y Diderot)— el personaje pone de manifiesto esta condición:

¿Qué fue lo que ocurrió aquella mañana que bailamos como poseídos sobre las piedras de La Bastille? ¿Abandonó usted el *Doncella de Palestina* en Canciones Tristes o en El Callao o en Dover? ¿Fue usted la desafortunada pasajera que cayó al río? Esta herida de bala en mi pierna, ¿tiene usted algo que ver?.(p. 129)

Al finalizar el recuento de aquella extraña relación amorosa, el remitente concluye con una declaración que confirma la desmitificación del discurso que parodia, a la vez que incluye una burla de la desmemoria de todo «un pueblo»: el narrador asevera que «todo es efímero y la Historia es una farsa necesaria, un orden aparente, para disimular el inevitable horror de la Eternidad» (p.129).

Con base en estas parodias, se puede entender la visión del autor de la condición del hombre posmoderno, la vida y los mitos modernos presentes en ella. Al realizar esta representación, el autor parece tener en la mira dos aspectos que no son contradictorios: de un lado, la necesidad de liquidar los mitos modernos —a través del abordaje estético— y, de otro, la observación e inconformidad de que se liquiden dichos mitos sin una conciencia crítica que los entienda y problematice, en lugar de solo pasarlos por alto.

### **2.3. La desconfianza frente a la narrativa del *boom* latinoamericano: una renuncia a la ficción como construcción totalizante**

En «Apuntes (y algunas notas al pie) para una teoría del estigma: páginas sueltas del posible diario de un casi ex joven escritor sudamericano» (2004), Fresán explica sus

experiencias como creador a la hora de acercarse al ejercicio literario y al panorama de la lectura en el momento en que empieza a publicar, en clara distancia con las formas literarias e ideológicas heredadas del llamado *boom*. Para Fresán la etiqueta de «joven escritor latinoamericano» significa un estigma incómodo, sobre todo porque, como fenómeno editorial, se esperaba que los escritores produjeran cierto tipo de literatura, una literatura que se asemejase a los estándares estéticos que había instaurado la gran narrativa de los sesenta. Al autor le resulta problemático e insoportable pensar en «lo que se espera que debe ser y debe escribir un joven escritor latinoamericano» (Fresán, 2004, p.51) y reprocha fuertemente la incoherencia que para él representa el hecho de que se siga buscando ese tipo de estándar, cuando sus modelos aparecen completamente agotados. Fresán se niega a ser, en sus palabras, «uno de esos escritores que —con modales casi tan dictatoriales como los que denuncian— te exigen que les creas, que los compres y que los compadezcas porque ellos representan a todo un continente» (p.52). La propuesta de Fresán de que literatura del *boom* latinoamericano se ha convertido en una literatura «dictatorial» se acerca a lo que plantea el crítico cubano Roberto González Echeverría en su libro *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, donde el estudioso cubano sugiere que el tipo de mecanismos narrativos utilizados en la gran narrativa de los sesenta, se emparenta con el discurso del poder, por ejemplo, en que «el poder encierra —se reserva— el conocimiento del origen, los principios, encerrados en un edificio o recinto que salvaguarda la ley, el comienzo de la escritura» (González, 2000, p.62), como percibe que lo hacen las poéticas narrativas en la época mencionada. Por lo tanto, como señala Diaconu a este respecto, «el discurso novelesco no es solamente crítico del discurso del poder, sino que también lo imita, lo emula, porque encuentra en él, elaborados mejor que en ninguna parte, moldes discursivos que sirven para

legitimar» (Diaconu, 2013, p.46). Esta condición de la gran narrativa de los años sesenta que rechaza Fresán, y a la que vio como una carga que perseguía el oficio del escritor, en el momento de su llegada a Barcelona, con un par de libros ya editados. Al respecto, el autor afirma que: «el fantasmal espejismo más grande de todos todavía vivía en la onda expansiva de su nombre dinamitante: el *boom*» (Fresán, 2004, p.55).

Aunque el autor ha intentado alejarse de las clasificaciones generacionales, de ahí su burla de que lo incluyan en el sesgo de «joven escritor latinoamericano», críticas como Elsa Drucaroff lo han ubicado en la llamada NNA (nueva narrativa argentina) o en la primera generación de escritores de la postdictadura. En el libro de la crítica citado anteriormente, Drucaroff señala cierta inquietud compartida por los autores de la primera generación postdictadura, que sienten una angustia singular y una particular consciencia y sensibilidad de saberse herederos y a la vez prisioneros de sus predecesores. Evocando una metáfora de Ortega y Gasset, en la que se sugiere que al pensarse la construcción generacional resulta más adecuado pensar en una construcción no con forma horizontal sino vertical, como una torre humana de acróbatas:

Las nuevas generaciones son náufragas de un barco que no condujeron, víctimas de timoneles que no pudieron elegir ni dirigir. *Prisioneros de una torre que presiden [...]* pero que los sostiene, es la única tierra firme en la que pueden pararse. *Que los que están en los estratos de más arriba sean simultáneamente amos y prisioneros permite pensar no solo que su doble condición de privilegiados y presos es ineludible, estructural, sino que el disfrute de estar arriba, que Ortega señala, puede prevalecer como sensación, pero también puede prevalecer la otra, la angustia de tener que sostenerse en los de abajo, de ser prisioneros* (Durcaroff, 2011, p.35, énfasis mío).

Para el caso de Fresán, en el cuento «Padres de la patria» el autor incluye una posición profundamente crítica con el fenómeno editorial que acompañó al *boom* y ayudó a

que las diversas propuestas estéticas se convirtiesen en *norma*. En el cuento, Gonçalvez es un aspirante a escritor cuyas ideas son siempre parodiadas. El narrador, sobreviviente a la aventura marítima de dos gauchos (el escritor y su editor) que se dirigen a Europa en un barco que termina por hundirse, presenta en tercera persona las ideas de estos dos, con una ácida burla de este tipo de narraciones. Al iniciar el cuento, se menciona lo siguiente:

árboles que nadie se había detenido a catalogar, árboles que desde hacía siglos esperaban sus nombres; y el olor era el de la tierra recién hecha [...] los que sí tenían nombre eran los cumplidores caballos de Chivas y Gonçalvez. El caballo del segundo se llamaba Caballo. Gonçalvez aseguraba que no tenía demasiado sentido perder el tiempo bautizando a un caballo que, por otra parte, jamás llegaría a comprender por qué alguien se había demorado en ponerle un nombre. (Fresán, 2009, p.13)

Estas frases connotan la burla de las primeras líneas de *Cien años de soledad*, de García Márquez: «el mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo» (García Márquez, 1980, p. 7). Pero quizá la más clara y aguda alusión al fenómeno es la que cierra el cuento:

Hasta que un día Chivas, Blanco, Caballo, el pedazo de lanza bendita y la maldición de la princesa Anahí decidieron volver al Viejo Mundo y hacerse ricos exhibiendo a Gonçalvez como un fenómeno inédito, como un digno representante de la poderosa imaginaria de las novísimas tierras del novísimo continente. El espectáculo, decidió Chivas, iba a llamarse *El formidable Realismo Mágico de Gonçalvez y su fiel Amigo Chivas* (Fresán, 2009, p. 16)

El tono cáustico que incluye una doble reacción: contra el realismo mágico como tendencia estética hegemónica y contra la gran acogida que esta tuvo en Europa, en particular en España (de ahí el eco con el título del *Don Quijote* de Cervantes), tal y como lo señaló Antonio Skármeta: «es desde Europa que se gesta el impacto público de la narrativa latinoamericana», pues distintos autores del *boom* «gestaron sus carreras allí donde la

industria editorial era lo bastante expedita para hacerse cargo de modo profesional de sus talentos» (Skármeta 1979, p.78). La *toma de posición* del autor frente a la *norma literaria* señalada termina por considerar que la literatura del *boom*, metáfora también de la embarcación del cuento, es un modelo liquidado, pero cuyo peso casi succiona, en su hundimiento, lo que vino después: solo el narrador se cuenta entre los sobrevivientes.

El alejamiento de dichas formas narrativas incluye algunos guiños a lo largo del libro. En «El aprendiz de brujo» aparece otra parodia de García Márquez, donde el narrador-protagonista parodia al nobel colombiano en sus usos narrativos: «no sé si fue *hace mucho o poco tiempo*: por favor no pidan ese tipo de precisiones» (Fresán, 2009, p. 22, énfasis mío). Incluso, la distancia que Fresán toma frente a otros grandes de la narrativa anterior al *boom* es una clara muestra de los gestos parricidas a su entrada al *campo*. En un apartado de «Histeria argentina II», uno de los personajes, al perseguir a su novia en la calle, tras una de sus numerosas peleas, cuenta su «choque con la gran literatura»:

Y al doblar la esquina se llevó por delante a un anciano. El hombre voló por los aires aferrado a su bastón y lanzando grititos entrecortados. Cayó boca arriba y entonces descubrió que casi había matado a Jorge Luis Borges. Justicia poética, pensó entonces. (Fresán 2009: 121)

La mención, más que con la literatura de Borges, tiene que ver con su importancia en el *campo literario* argentino, puesto que el autor de *El Aleph* aparece como una figura casi castradora para las generaciones posteriores. En consonancia con esto, a continuación del párrafo citado, se menciona en un tono humorístico e irónico, la reaparición de Borges en la vida del personaje-escritor, quien supone que el deceso del primero le daría la oportunidad de surgir, al fin, en su oficio: «MURIÓ BORGES, proclamaba el titular en contundentes

mayúsculas y entonces supo que se trataba de una señal, de una guiñada de ojo ciego. Es ahora o nunca, me dije» (Fresán 2009: 122).

En *Historia Argentina* se evidencia, entonces, un tipo de ruptura que se establece con la tradición al tiempo que manifiestan la desconfianza frente a la literatura que ya no responde a la realidad en que habita el autor y a sus problemáticas. En contraposición a la vertiente del realismo mágico, Fresán contrapone lo que él denomina su «irrealismo lógico» y afirma que «mientras el realismo mágico propone una realidad pública puntuada por reflejos fantásticos, mi irrealismo lógico apuesta por una irrealidad privada de la que, de tanto en tanto, es bombardeada por las esquirlas del orden» (Fresán 2004, p. 639). Esta realidad privada es para Fresán la salida de esas literaturas «dictatoriales» y, al mismo tiempo, el modo de cuestionar la historia oficial de su nación, el discurso identitario que es, también, la historia de la literatura «nacional». Sus cuentos se alimentan de distintas vertientes, se reelaboran estéticas aparentemente irreconciliables haciendo uso de una lógica no excluyente:

La verdadera y única patria de un escritor es su biblioteca y yo vivo en una nación cuyo linaje de próceres está establecido por la sangre que parte de Herman Melville, alcanza a William Gaddis, continúa por John Cheever, se rie con Joseph Heller y Bruce Jay Friedman y Kurt Vonnegut, se desvía apenas por Phillip K Dick, retumba en William T. Vollmann y Rick Moody y Denis Johnson, recibe lecciones de francés de Marcel Proust, planea sobre la Argentina de Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar y el Uruguay de Felisberto Hernández mientras al fondo se proyectan películas de Stanley Kubrick —el más escritor de los directores de cine— y se oyen las canciones de Bob Dylan, los Beatles, Robyn Hitchcock y Lloyd Cole [...]. Están todos invitados. Están casi todos invitados. (Fresán 2004: 68).

La presencia de influencias múltiples como aspecto propio de la literatura argentina —ya señalado por Borges en su célebre texto sobre el escritor argentino frente a la tradición— es retomada por Fresán precisamente para reivindicar otras posibilidades fuera

del canon asociado al *boom*. En *Historia Argentina*, verbigracia, cada cuento incluye múltiples referencias y abre con epígrafes de Borges, Conrad, Cheever, Thomas Mann, Flaubert, Scott Fitzgerald o Bernard Malamud, entre otros, que entran en diálogo desde esa primera entrada semántica (que es el epígrafe) con la propuesta de cada texto.

La búsqueda de la literatura auténtica es, en últimas, el gran compromiso que exige el autor a los escritores contemporáneos, como consecuencia de una práctica genuina, en oposición al tráfigo de la experiencia de la vida, que está siendo simulada o falseada constantemente en la posmodernidad.

### **Capítulo III: Vidas de santos: multiplicidades semánticas del cuento como *toma de posición estética***

*Vidas de santos*, el segundo volumen de cuentos de Fresán, continúa la exploración estética iniciada por el autor en *Historia Argentina*. Sí su primer libro de cuentos cuestiona los discursos hegemónicos propios de las décadas anteriores a las primeras publicaciones del argentino, su segundo volumen reformula la distancia que toma Fresán de la narrativa del *boom* y su cambio de perspectivas con respecto al discurso histórico y a ciertos derroteros del discurso literario. *Vidas de Santos* propone seguir un trazado que se delimita tanto por una desacralización del discurso histórico-religioso cristiano como por una constante ambivalencia narrativa que se enfrenta, de plano a las formas clásicas como se verá a continuación. En dicha ambivalencia, Fresán presenta sus personajes como testigos de situaciones milagrosas y fenómenos paródicamente llamativos, constantemente sujetos a la metáfora que los convierte en santos y/o mártires. Con un juego narrativo muy propio de su poética, Fresán plantea nuevamente el uso de la metaficcionalidad y autoreferencialidad presente en *Historia Argentina*, así como el aparente desvanecimiento de los escenarios y de los personajes, el constante cambio del tipo de narrador y focalización en un mismo cuento, las salidas frecuentes de los niveles de ficcionalidad, el tono variado y el ritmo vertiginoso de los relatos, que confirman su búsqueda por un estilo y voz propia y una experimentación en las formas del cuento contemporáneo.

*Vidas de Santos* presenta historias difusas que muestran la necesidad de configurar una renovación de la narrativa convencional y una reelaboración que se aleje del realismo mágico como movimiento artístico en el siglo XX o a la del triunfo absoluto del llamado *autor-*

*deicida*<sup>38</sup>, tan consagrado todavía en la literatura de finales de los años ochenta e, incluso, hoy. Heredero de las formas narrativas alejadas de la trama lineal propias de la gran narrativa de los sesenta o de la experimentación formal posterior, Fresán se acerca a la tradición modernista para echar mano, por ejemplo, de un elemento compositivo presente en casi todas las ficciones del argentino: el llamado *narrador no fiable*. Según plantea Wayne C. Booth en su libro *La retórica de la ficción* (1974), un narrador no fiable es aquel que se distancia, que no cumple con las normas establecidas y que no está «de acuerdo» con las reglas del ‘autor implícito’, quien, para Booth, «lleva al lector con él al juzgar al narrador» (Booth, 1974, p.94). Así, el narrador no fiable, dentro de la lógica intratextual, suele contradecirse, tener olvidos significativos, duda o miente con respecto a su propia narración. Aunque la propuesta de Booth no esté siempre bien enfocada, dado que ocasionalmente se limita a la mera revisión lingüística para este tipo de narrador, el concepto sirve, en principio, para explicar una forma de narrador «falso» o «parcial» que rompe con la noción del narrador total que, por ejemplo, Vargas Llosa propuso, bajo la categoría de «autor-deicida». Así, el uso de la multiplicidad narrativa, que pone en discusión la veracidad y la verosimilitud de un mismo acontecimiento mediante la narración hecha desde perspectivas diferentes, gracias a la articulación de las voces de los distintos personajes —al estilo del relato *Rashomon* (1915), del japonés Ryūnosuke Akutagawa, por ejemplo— confirman una reelaboración singular de la tradición literaria que interesa al autor argentino.

No obstante, a esta implementación de la narración escindida y del narrador poco confiable, que tiene como eje formal el perspectivismo argumental, se suma el uso de lo que Ricardo Piglia ha dado en llamar un *narrador débil*. Este narrador, en palabras de Piglia es aquel que «nunca sabe, [que] no se sitúa en esa posición un poco imperial de ciertos

---

<sup>38</sup> Ver nota 41, en la segunda parte de este capítulo, donde se explica la categoría, según la formuló Mario Vargas Llosa.

narradores» (Piglia 2006, p. 195) y del cual propone como gran antecesor en el género cuento a Jorge Luis Borges. En *Vidas de Santos* este recurso se ve alternado y muchas veces aunado al del *narrador no fiable*. Si el centro de la construcción del narrador poco confiable es el perspectivismo narrativo, cada una de las voces por medio de las cuales se consagra dicho perspectivismo, en la obra de Fresán, son voces «débiles», en el sentido de Piglia. Sin embargo, no le basta a Fresán poner en discusión la coherencia narrativa y el orden argumental mediante dicho perspectivismo, además desarticula la lógica interna y la verosimilitud de sus cuentos, no solo presentándonos las versiones de los hechos desde la voz de cada narrador, sino que dichas voces dudan de lo que dicen, recuerdan, aseguran o piensan, tal y como se mencionó brevemente en el capítulo anterior sobre algunos narradores en *Historia Argentina*.

### **3.1. La puesta en abismo: recuperación de la tradición como desacralización literaria**

*Vidas de Santos* alterna distintos relatos que, como en *Historia Argentina*, parecen converger en un relato final, en el cual se nos relata, a modo de cierre, una historia que reúne todos los textos del volumen. El último miembro de la orden «Cazadores de Santos» sale de su claustro en el Vaticano y se dirige a Canciones Tristes (un lugar etéreo, en las ficciones de Fresán, el lugar de la ambigüedad ficcional) en busca de un misterioso personaje llamado Jude, para asesinarlo. El cazador de Santos ha encontrado que «el secreto mejor guardado de la historia» se esconde en unos cartapacios ocultos en la Santa Sede, los cuales desmontan el mito religioso del cristianismo revelan que Cristo nunca resucitó y que la Historia jamás reveló que los hechos en los que se fundamenta la fe cristiana no ocurrieron y que fueron simplemente simulados y orquestados no por una persona, sino por dos: Cristo y su hermano gemelo «Tomás Didimus» o «Tomás el Gemelo Inmortal». Como es característico de la

poética de Fresán, la ironía y la provocación son constantes, esta vez con la intención desacralizadora del mito religioso más poderoso en Occidente y que, como queda formulado, configuró de forma amañada y fingida toda la Historia occidental. De esta manera, *Vidas de Santos* presenta la idea de que Cristo tuvo un hermano gemelo, Jude —una suerte de narrador oculto en casi todos los relatos del volumen— que se ha encargado de salvaguardar los restos de Cristo y de cuidar de que se conserve el mito, esperando el retorno del padre, que luego se develará inexistente.

El primer relato, titulado «Algunas postales desde el Vaticano» narra la historia de El último Cazador de Santos, un niño que quería ser escritor (una referencia oblicua al cuento que cierra *Historia Argentina*, «La vocación literaria»), que es educado por una madre supersticiosa, quien, en su juventud, le contaba historias alucinadas como la de San Fasón: un santo monstruoso cuya leyenda, elaborada para que las madres la contasen a los niños cuando estos desobedecieran, narra que dicho personaje raptaba a los niños desobedientes para hacer con sus huesos una máquina que le permitiría a San Fasón volver en el tiempo a su monasterio original en el que había buscado, como más tarde lo buscaría el protagonista del relato, la «Verdad de las verdades» (Fresán 1994, p. 19). El Cazador de Santos, una vez ha salido del Vaticano, evoca estas narraciones de su madre, gracias a las cuales asesinó a su padre, puesto que un día creyó que su padre era San Fasón y se convirtió en un «Cazador de Santos».

Todas las narraciones del volumen tienen un claro tono paródico y una burla a los mitos fundadores del cristianismo, pero, en general, al desmonte de toda narración mitificada. Este aspecto es el eje temático-alusivo del libro. Todos los pilares de la fe cristiana occidental son desfigurados en la ficción y en el trasfondo de cada narración vuelve a aparecer el

cuestionamiento de la validez de la historia religiosa, de sus figuras emblemáticas, de sus textos sagrados («demasiado editados», como mencionarán algunos narradores, como evidencia de la desconfianza ante ellos) y demás. Pero a la desmitificación del discurso religioso se suman otro tipo de críticas, sobre todo en relación con la creación literaria y los procedimientos que el ejercicio literario emplea. El fracaso de la fe cristiana y de su capacidad, anulada ya desde el siglo XIX, para organizar el mundo y la conducta de los hombres a partir de sus principios morales queda enlazada, identificada y expuesta a partir de la enunciación de otra desmitificación: la de la creación literaria abarcadora y reguladora de la totalidad ficcional.

Como se apuntó brevemente en el capítulo anterior, la posición del autor argentino frente a los discursos totalizantes origina que sus narraciones no pretendan o no tiendan a la organización de un universo ficcional totalizador y claramente distinguible. Las ficciones de *Vidas de Santos* confirman el distanciamiento de las formas clásicas pero, sobre todo, confirman la propuesta de la fragmentación y de la experimentación formal. Personajes, espacios, tiempos y, en consecuencia, los hechos que les corresponden, están inacabados, pausados o diluidos para luego reaparecer aquí y allá, creando así un entramado que, aunque incompleto, da cierta sensación de falsa totalidad. Las estrategias narrativas que el autor usa y sobre las cuales algunos de sus críticos han hecho bien en llamar la atención permiten también elucidar el sentido de su *toma de posición* en *Vidas de Santos*.

La aparente totalidad mencionada arriba es un aspecto relevante en la obra de Fresán, puesto que surge de la necesidad de hacerle frente a las fuerzas del *campo literario* que se dirigen hacia la unificación genérica y la clasificación reduccionista. La ambigüedad genérica que busca Fresán pone en tela de juicio la separación tajante entre los límites del género

cuento y de la novela, mediante la reevaluación de la tradición literaria argentina y las posibilidades de vínculos autoreferenciales que tiene los textos de *Vidas de Santos* entre sí. Rodrigo Bastidas en el capítulo de su tesis titulado «*Vidas de Santos* como paradojas literarias» (Bastidas, 2009) da cuenta de algunos de los rasgos compositivos del libro y de lo que para él hace que los relatos se construyan de forma paradójica. A partir de lo que Meyer Minnemann denominó con el término ‘literatura paradójica’ y su relación con la ‘transgresión’ de la norma —que tiene que ver con el uso de recursos narrativos que permiten la ruptura de la lógica interna de las ficciones y de los niveles de ficcionalidad que usa un texto literario—, Bastidas analiza la importancia que tales recursos tienen dentro del texto y la forma como permiten comprender una propuesta innovadora en el cuento latinoamericano actual. Considerando las propuestas de Lang<sup>39</sup> al respecto, Bastidas explica que la búsqueda de la transgresión a la *doxa* (para el caso, genérica de ‘cuento-novela’) o bien anula los márgenes que en esta se trazan, o bien los rompe. Así, plantea que en *Vidas de Santos* ocurren ambos procedimientos, entre otras, gracias al uso de la silepsis narrativa (temporal, espacial, etc.), analizada por Genette en su obra *Palimpsestos* (1989). Este análisis termina por apuntar al uso de las multiplicidades semánticas en los juegos entre los niveles narrativos del texto. Al salir sucesivamente de un nivel de ficcionalidad hacia uno superior o inferior, es decir, cuando algunos de los personajes son propuestos como creaciones ficcionales de otros personajes. Como ejemplo, en el último cuento del volumen, el narrador explica que todos los relatos que el lector acabó de leer son de su autoría y que funcionan a manera de «fotografías de colores

---

<sup>39</sup> En «Prolegómenos para una teoría de la narración paradójica» (2006), Lang propone como características de la escritura ficcional, que en el texto de Bastidas se toman como propias de la *doxa*, las siguientes: «diferencia ontológica entre lo que es y no es ficción, la obra narrativa vista como ejemplo prototípico de su género, diferencia entre discurso e historia (el narrar y lo narrado), los elementos del discurso deben mantener la coherencia discursiva y la construcción de mundos como totalidades existentes» (Bastidas, 2009, p.51-52).

lavados, vistas obvias y estatuas y cuadros» que éste se envía a sí mismo, como una especie de «autocorrespondencia» (p. 273).

Aunque las ideas rectoras que orientan las posibilidades y los efectos de los mencionados usos narrativos en el cuento han estado presentes en cuento argentino anterior, como en *Tlön, Uqbar, Orbis tertius* (1940) o *Pierre Menard, autor del Quijote* (1944), así como en *Continuidad de los parques* (1964), por nombrar solo algunos ejemplos, Fresán lleva al paroxismo la plasmación de dichas ideas rectoras y las renueva. En los cuentos de Borges y de Cortázar mencionados, ambos autores exploran magistralmente la idea de que la ficción penetra, interactúa e, incluso, modifica o sustituye el plano que en la creación literaria se presenta como real (primer nivel de ficcionalidad). En Borges, *Tlön* —un mundo no-empírico cuyas leyes y desarrollo se explican en una enciclopedia ficticia que encuentra el narrador por azar— va invadiendo, paulatinamente, el mundo que habita hasta consumirlo por completo; en el cuento de Cortázar, la historia que lee el personaje con el que inicia el cuento se transforma en su historia: el personaje de la novela asesina a quien lee la ficción. Fresán aplica un mecanismo similar, pero esta vez quien hace evidente el artificio narrativo en numerosas partes de los textos es el narrador, que aparece aquí y allá en las narraciones y toma una voz más estable en el último cuento.

*Vidas de santos* se estructura entonces como una composición *mise en abyme* (puesta en abismo), forma narrativa que funciona como un elemento que concentra la desacralización de la ficción como universo autónomo y totalizante. La *puesta en abismo* implica, como se ha dicho, una intromisión del *autor-narrador* —para el caso de Fresán, de los distintos narradores— en el texto. Estas injerencias del narrador en sus creaciones configuran el carácter discursivo del cuento actual y se ubica en contraposición de los modelos anteriores.

Pero al utilizar este recurso, una y otra vez, se ha señalado que enmarca un problema doble: por un lado, el problema del rol del *autor* y, por el otro, el clásico diálogo entre las relaciones problemáticas entre ficción-realidad y realidad-ficción en la literatura.

El cuento «El Espíritu santo» propone una lectura de aquello que implica la trampa narrativa de la totalidad del volumen. La historia de El Freako —que recuerda de forma paródica a El Greco—, en voz de su primo, quien, a su vez, es el «escritor de la familia» (Fresán, 1994, p. 155) incluye un curioso pasaje sobre la novela *Drácula* de Bram Stoker y su afición por ella. Luego de que El Freako le juega una broma pesada al narrador al hacerle creer que fue mordido por el legendario vampiro, el narrador observa sobre *Drácula* que su «verdadero y admirable logro es ese *trompe l'oeil* sediento de sangre. Una sombra dentro de otra sombra que [...] solo podemos describirla como lo que es: como una sombra dentro de una sombra dentro de una sombra» (p.167). Esta idea del vampiro como especie de ilusión óptica constituida por sombras que se multiplican hacia adentro es identificada en el cuento con la creación literaria: «la literatura como vampiro capaz de convertirse en cualquier cosa» (p.182), como ilusiones de percepción.

La ficción como *trompe-l'oeil*, que usa la *puesta en abismo* es, al mismo tiempo, la evidencia del falseamiento que implica el ejercicio literario. La verosimilitud de los hechos narrados está una y otra vez puesta en duda, trastocada y desdibujada. Diferentes metáforas a lo largo del libro señalan este llamado de atención: «la verdad siempre es otra y siempre es mucho más asombrosa que un milagro» (p.15). La imposibilidad de suponer que la verdad es una construcción unívoca se afirma, por ejemplo, con la voz del narrador en cuento «Música para destruir mundos». «Esto que sigue es la verdad, esta es la verdadera sonrisa de la Gioconda, éste es el verdadero protagonista de esta historia» (p. 128), señala el personaje

apodado G.G — el afamado pianista Glen Gould— quien narra su extraña y pernicioso amistad con el padre de la bomba atómica, Robert Oppenheimer.

De forma similar, el narrador del último cuento, «Pequeña guía de Canciones Tristes», reitera la imposibilidad de presentar al lector una ficción totalizante, de modo que el narrador es plenamente consciente del artificio literario y lo pone en el primer plano del relato. Fresán transforma al narrador en personaje, quien, a la vez, es el primer lector de cada una de las ficciones del volumen. El juego metaficcional en Fresán se aleja de las condiciones tradicionales de narrar y supone una ‘violación’ de las leyes narrativas, así como de los valores imperantes que enmarca el tipo de literatura de la que se distancia:

Ahora aparezco como por arte de magia como el cuerpo sólido donde se apoya la parte inasible del milagro.

Ahora aparezco y soy la voluntad de lo imposible pero —su atención, por favor— alguien dijo que la idea de un milagro, entendiéndolo por milagro esa violación de leyes aceptadas como inquebrantables, no se opone solamente al sentido común sino a la idea misma de la voluntad. [...] La verdad es otra, claro. La verdad —como deberían saberlo todos aquellos que reinciden una y otra vez en la paradoja de jurar decir la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad sobre el más mentiroso de todos los libros— siempre es otra. (p. 273).

Ahora bien, este distanciamiento de las formas narrativas más clásicas del cuento pone en el centro de la discusión, de forma implícita y como ha sido frecuente en muchos narradores argentinos, la pregunta por el ejercicio de la escritura en relación tanto con el escritor como con el lector.

Los mecanismos narrativos de *Vidas de Santos* develan una *toma de posición* de Fresán ante la posibilidad de contar de otra manera, dado que no solo parece inconsistente dichas narraciones, sino que, como el autor lo manifestó en una entrevista en 2009, la forma

en que entiende el mundo y sus relaciones compone, necesariamente, la forma como sus ficciones se configurarán. Al respecto, Fresán menciona lo siguiente: «A veces me gustaría escribir una novela muy decimonónica muy clara, muy lineal, muy en el plan “el capítulo tres continúa lo que dice el capítulo dos, pero, evidentemente, no es el modo en que yo percibo la realidad de las cosas” » (Bastidas 2009, p. 108). Hemos de suponer, por lo tanto, que su *toma de posición* estética en el *campo literario* latinoamericano es una clara consecuencia de la manera en que el escritor argentino comprende el mundo y los fenómenos que lo acompañan, propios de un momento histórico eminentemente convulsivo que configura, naturalmente, su *proyecto creador*.

### **3.2. Autor, personaje y lector: la fragmentación discursiva o la búsqueda de la experiencia genuina**

A nivel temático, y habiendo citado la obra de Borges como claro referente de las propuestas que fundan las inquietudes narrativas de Fresán, el problema del rol del lector como la ficción es un eje central en la obra del argentino. Como señalo en el apartado anterior, los cuentos de Fresán proponen cierta ambigüedad en la diferenciación entre personajes, narradores y autores. Dicha ambigüedad mantiene una constante tensión irresuelta la cual consigue que la narración esté vedada por un juego de engaños-certezas por parte del lector, que anula la esfericidad narrativa. La constante preocupación por el papel del escritor a partir de la narración fragmentaria no se plantea como un desvanecimiento completo del sujeto, como ocurriría en parte de los escritores del neobarroco latinoamericano, por ejemplo. Aquí, aunque el sujeto y las particularidades de su condición en el mundo están escindidas, pero en dicha escisión se consolida una profunda consciencia de su afirmación. El sujeto no se disuelve en la nada, puesto que solo mediante su afirmación, en su condición

fragmentada, se hace posible la comprensión de los fenómenos que lo constituyen y le acompañan. Dicha evaluación del mundo circundante, aunque sea siempre parcial, se hace genuina, mediante la experiencia vital que va a contracorriente de la cultura oficial y sus valores, gracias a la reivindicación de la subjetividad individual. La experiencia, entonces, no se presenta falseada y regida por utopías colectivas, como ocurre en el tipo de discurso literario del realismo en su vertiente más clásica en América Latina, que ya no da cuenta de la situación del sujeto actual en el mundo. De ahí la importancia que tiene la reflexión sobre el ejercicio de la escritura y los problemas que conlleva la relación entre las figuras del autor, el personaje y el lector, puesto que es a partir de las relaciones problemáticas entre estas figuras que el autor pone de manifiesto la necesidad de narrar a partir de las *pequeñas resistencias*, como lo propuso Francisca Noguero.

En su texto «Última narrativa latinoamericana: del desencanto a las pequeñas resistencias» (2011), la estudiosa española hace un análisis sobre las generaciones de escritores posteriores a la gran narrativa de los años sesenta y centra su atención en el sentir de una época de desencanto generalizado de la cual surgen narrativas que tienen como foco o bien los planteamientos *distópicos* (inversiones ficticias del retrato de la realidad de la sociedad para denunciar sus vicios) o bien las propuestas *antiutópicas* (inversiones reales de la condición humana en el mundo, con el mismo propósito crítico). Para Noguero, textos como el Primer Manifiesto Infrarrealista confirman un tipo de creación literaria que encarna lo que Michel Maffesoli denomina como «utopías intersticiales». Los autores que producen estas creaciones propias de las *pequeñas resistencias* están, en palabras de Noguero, «voluntariamente alejados de los grandes objetivos» (Noguero 2011, p.30), de modo que construyen obras en las cuales se desdibujan los discursos unívocos o legitimadores de

verdades trascendentes o utopías totalizadoras, sino que se concentra en las *microutopías*. Siguiendo a Maffesoli, la autor sugiere que «la Utopía moderna se ve sustituida por microutopías de la vida cotidiana, ajenas a las voluntades prometéticas y defensoras, por el contrario, de la vida en comunidad» (Noguerol 2011, p.29). En consecuencia, autores como Roberto Bolaños, por ejemplo, en el Primer Manifiesto Infrarrealista, propone esta literatura de *pequeñas resistencias*, exigiendo, como destaca Noguerol, «hacer aparecer las nuevas sensaciones. Subvertir la cotidianidad. Ok. Déjenlo todo nuevamente. Láncense a los caminos» (Bolaño, 1976, p. 57).

En una posición afín a la de Bolaño, la obra de Fresán se ubica en esta misma línea estética, y los problemas abordados en este capítulo sobre la metatextualidad en *Vidas de Santos* se presentan siempre en relación con un interés propio de las *pequeñas resistencias*: el problema de la experiencia genuina e individual en ejercicio de la escritura y la relaciones entre escritor, personajes y lector en dicho ejercicio. Si en Bolaño, como plantea Noguerol, se plantea una «vía de salvación» para los personajes de sus ficciones mediante la «consecución de la obra artística plena» (Noguerol, 2011, p. 24), en Fresán esta suerte de posibilidad de redención, que es siempre parcial y momentánea, se propone a partir de la reivindicación de la memoria individual, en toda su arbitrariedad, como fundamento del ejercicio literario. En consecuencia, como un claro heredero de Borges —cuyas ideas respecto de la importancia del lector, que posteriormente serán ampliamente abordadas en la llamada Estética de la recepción— Rodrigo Fresán convierte en esencial para su propuesta estética las figuras de autor, lector y personaje y las posibilidades múltiples de trastocar las implicaciones más tradicionales de las mismas. Por lo cual, la sensibilidad que se pone de manifiesto en la búsqueda de la autenticidad artística (con respecto a la experiencia literaria) se consolida en

*Vidas de Santos* como una *toma de posición estética* que insiste sobre la necesidad de la experiencia genuina, tipificada en el ejercicio de la escritura y manifiesta en la constante reflexión sobre el mismo, en oposición a la mera reproducción servil de un modelo preestablecido.

Aunque la presente disertación no se propone abordar los problemas teóricos que consideran los tipos de pactos narrativos y su significación en la construcción literaria, sí considera la diferenciación entre categorías como *autor empírico* y *autor-creador*, ya que ayudan en la comprensión de la propuesta narrativa de Fresán.

Me apoyo, entonces, en la propuesta que hace al respecto Mijaíl Bajtín, quien explica en su texto «Autor y personaje en la actividad literaria», presente en *Estética de la creación verbal* (1982), la distinción de las dos categorías antes mencionadas. El crítico ubica al llamado *autor real* o *empírico* en el plano extraliterario y al *autor-creador*, por el contrario, en la esfera intraliteraria, en el plano perteneciente a la forma<sup>40</sup> propiamente dicha.

El cuento que cultiva Fresán utiliza un tipo de narrador que podemos relacionar con la categoría bajtiniana del *autor-creador*. En ningún momento el autor extratextual (para Bajtín, *autor-empírico*) se identifica con ninguno de los narradores ni de los personajes de las ficciones; por lo tanto, la identificación autobiográfica en la *puesta en forma* o la problematización de los pactos narrativos es prácticamente nula. Fresán, por el contrario, frecuentemente hace uso de un narrador-personaje (*autor-creador*), quien organiza la narración en el interior del texto y reflexiona sobre el ejercicio literario, dialoga con sus personajes, entra y sale de los distintos niveles de ficcionalidad en que se encuentran sus

---

<sup>40</sup> Ver el numeral 1.2 de capítulo I, p 7-15 de esta tesis.

personajes e, incluso, se transforma en personaje de alguna narración cuyo autor es, a su vez, creación suya, ubicándose así en un plano de ficcionalidad inferior al que se encuentran sus personajes. A partir de allí, se pone nuevamente en cuestión la creación literaria como artefacto abarcador y totalizante o de estructura cerrada.

Sirva como ejemplo «Descenso a los Cielos», cuento en el que se emplea, justamente, la experimentación narrativa que se enunció anteriormente y que presenta la ficción como un juego de sombras. El cuento inicia con la historia de Sebastián Coriolis, un asesino serial cuyo apartamento es allanado por la policía local puesto que sus vecinos de piso han denunciado un olor insoportable: su departamento se encontraba saturado de basura y de los cuerpos desmembrados de sus víctimas, a quienes presumiblemente Sebastián también ha ingerido:

Los agentes de policía son tantos que no vale la pena contarlos. Así como tampoco vale la pena identificar el nombre y el número de serie de la cabeza dentro de la heladera porque —superada una mínima excursión turística por el departamento de Sebastián Coriolis— enseguida se comprende que lo que aquí sobran son pedazos de un rompecabezas de carne. (Fresán 1994, p. 33)

No obstante, el personaje de Coriolis —nos lo cuenta más adelante el narrador del cuento— es solo parte de un sueño recurrente que este le había contado al narrador cuando eran amigos de infancia y que ahora es recurrente para el narrador, en forma de proyección cinematográfica, sueño con el que, además, su esposa le prohíbe soñar:

Y —en realidad— el agente de policía dijo: “¡Oh, santa mierda, hay una jodida cabeza aquí adentro!”, pero así son los pésimos hábitos del subtítulo (p.31).

[...]Me contó el sueño tiempo atrás en Canciones Tristes, en un recreo ente la clase de Historia Universal y Religión, y desde entonces, de vez en cuando, yo sueño con Sebastián Coriolis soñando su sueño (p.32)

En el cuento, la historia que se propone como la historia ‘verdadera’ está cifrada en la articulación de otras historias paralelas, entre ellas, las que evocan la infancia del narrador y de Sebastián, su paso por el colegio San Ignacio de Loyola, que presidía el Padre Valentino, quien se enamora de Sebastián. Juntos, estudiante y sacerdote violan y asesinan a dos jóvenes pertenecientes al colegio (las hermanas Lallogia) y huyen. Posteriormente Sebastián abandona al Padre Valentino, quien se refugia en Kinshasa, donde muere. En ese lugar, el narrador roba de la tumba del sacerdote «El evangelio según San Valentino», su diario íntimo, donde el narrador descubre su relación afectiva y erótica con Sebastián y los asesinatos. Todo lo anterior está siendo puesto por escrito por el narrador, con un «magic pen» de tinta transparente, que se revela con la luz blanca, del lapicero que le ha regalado su esposa.

Este cuento, en el cual se enuncian numerosas parodias al relato religioso, a la institución eclesiástica, a la formación y educación católica, a los mitos fundadores de canonización, etc, propone también una particular mirada sobre el ejercicio del escritor, esto mediante las anotaciones del narrador, el diario del sacerdote, el tipo de tinta que utiliza para poner por escrito sus textos el narrador, etc. En una perspectiva que pone de manifiesto un interés por la búsqueda genuina de la experiencia literaria y que se separa de los cánones establecidos, el narrador del cuento afirmará una constante obsesión con la historia mística-perversa de su amigo:

No recuerdo — seguramente nunca lo supe— el nombre de aquel que dijo algo acerca de que la invención, después de todo, es el principal objetivo del arte y que uno de los grandes placeres del artista reside en convertir lo inaceptable en creíble con los ademanes exactos que utiliza un pintor desorejado a la hora de construir atardeceres demenciales,

con la cínica precisión utilizada por un experto escriba a la hora de invocar, convincentemente, la fría miel de ectoplasma con que se viste un espectro. (p. 32)

La invención evocada, que corresponde a la narración literaria por parte del *autor-creador*, en este caso, del narrador del cuento, se propone como una creación al estilo postimpresionista de Van Gogh, una representación de pequeñas partes que, con tonos variados aunque cercanos, similares, al ser observados en su totalidad, conforman un paisaje difuso. Esto, con una técnica que pretende describir el ectoplasma, el fluido etéreo del cual se constituye el alma humana según las corrientes de la parapsicología de mediados del siglo XIX. Es decir, se considera la creación literaria a partir de la plena fragmentación y la posibilidad de materializar, mediante la escritura, algo inmaterial, inaceptable, evidenciando el procedimiento mediante formas particulares del uso de la narración metaficcional y alegórica.

Contrario a las técnicas narrativas utilizadas en la literatura realista actual, por ejemplo, heredada de la gran narrativa de los años sesenta o del *realismo mágico* por parte de sus epígonos en la década de los noventa —donde la voz del autor-narrador se ve velada por completo—, Fresán pone en el primer plano de la narración el andamiaje mediante el cual se construye el texto y reflexiona en ese mismo plano sobre los procedimientos discursivos que utiliza el autor, entre los que contamos las injerencias de la voz del *autor-creador* en el texto o la explicación del concepto que tiene el mismo acerca de la literatura y de la creación propia.

La renuncia al *autor deicida*<sup>41</sup> funciona entonces como una alternativa que, lejos de considerar al sujeto completamente diluido o desintegrado, como quizá ocurrió en las creaciones de los escritores del neobarroco latinoamericano como Severo Sarduy o Reinaldo Arenas, plantea una percepción de la experiencia fragmentada en una narración que desdibuja no solo los límites genéricos sino también los narrativos para poner de manifiesto que en la creación literaria y su tipo de discurso no se ha de admitir procedimientos que intenten configurar la completa verosimilitud o la totalidad narrativa, puesto que, de ser así, la creación literaria estaría en estado de inercia, de estancamiento en formas agotas y, en consecuencia, se relacionaría con los discursos hegemónicos a los que se opone de plano, como señalé en el capítulo anterior. Tal y como afirma uno de los personajes del cuento «El espíritu Santo» con respecto a la experiencia de la escritura:

La literatura es sinónimo de vida. Las formas evolucionan según las sociedades a las que sirven, y la narrativa debe reflejar la exaltación y la espontaneidad que uno encuentre en un día cualquiera. Nada me cuesta confesar que pienso en la literatura como la única forma de arte que se las ha arreglado para encontrarle algún significado a esta tormenta refrescando nuestro sentido de la posibilidad y de la nobleza de la luz. Esa luz radiante donde, supongo, se enciende el fuego original... Siempre me preocuparon los alcances de la experiencia religiosa y no sé si considerarme afortunado por haberla experimentado con mayor intensidad en el momento de concluir la escritura de un cuento... Entonces escribir

---

<sup>41</sup> Como lo propuso Vargas Llosa, en su ensayo *García Márquez. Historia de un deicidio* (1971), es un autor cuyo principio para la construcción de la ficción consiste en la total independencia y autodependencia de la misma, reemplaza la función de Dios como creador de un universo total con sus reglas internas propias y privadas para tal construcción: «Escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad. Es una tentativa de corrección, cambio o abolición de la realidad real, de su sustitución por la realidad ficticia que el novelista crea. Éste es un disidente: crea vida ilusoria, crea mundos verbales porque no acepta la vida y el mundo tal como son» (Vargas Llosa 1971, p. 57). En la creación de estos nuevos mundos del autor deicida, en palabras del peruano, «lo real objetivo y lo imaginario aparecen como entidades autónomas» (p.418), aspecto que consolida cuidadosamente la misma autonomía en toda la creación ficcional. En este sentido, el autor deicida «ha deshecho y rehecho su materia prima con la máxima libertad para que este episodio congenie con los otros elementos de la realidad ficticia y tenga un poder de persuasión propio» (p.82), persuasión, a la que renuncia de entrada Fresán.

bien...Escribir apasionadamente, ser menos inhibido, más cálido y luminoso... más autocrítico... Reconocer el poder de la literatura del mismo modo que nos rendimos ante la fuerza de la lujuria... escribir... amar. (p. 170-171)

En ese sentido, la propuesta del libro se cierra con un doble gesto: de un lado, desmitificador con respecto al discurso religioso, y, de otro, reivindicativo del oficio del escritor siempre que este no pretenda ser un demiurgo, sino, más bien, se parezca en su oficio al del Cazador de Santos o, incluso, al del «santo-perverso». Esta doble posición se hace evidente al poner en el centro de los relatos del volumen a Jude, aquel personaje que promete a Oppenheimer la posibilidad de ser testigo de esos «pequeños apocalipsis», los cuales provocará cada vez que se suelte uno de los artefactos que el físico ensambló y que, según se presenta en el libro, nunca funcionaron realmente, sino que, por el contrario, fue Jude (gemelo de Cristo, con dotes milagrosos como los de su hermano) quien los hizo funcionar (p.130), aunque luego la historia condenara a Oppenheimer (p. 273). Jude también es quien causa la locura de Sebastián Coriolis, en el momento en el cual le explica que el cielo es como un gran shopping-center (p. 39-42). También es Jude quien, una y otra vez, enuncia que «Dios no existe, pero es un gran personaje» y quien, finalmente, y como confirmación de la importancia de la ética-estética individual en la creación literaria, afirma aquello de que «la historia más grande jamás contada —créanme— es la mía» (pp.213).

El cuento tal y como lo cultiva Fresán no solo construye un diálogo desacralizador con respecto a los temas y problemas que aborda, en este caso la veracidad del mito cristiano y del discurso de la ficción autónoma y totalizante, sino que también plantea una reevaluación de las posibilidades que el género ha tenido y abre el camino a nuevas propuestas. Sus libros posteriores son también muestra de esos caminos abiertos, en especial en *La velocidad de las cosas*, donde Fresán lleva a cabo un proyecto similar, de juegos

narrativos e hibridez genérica tal y como la practicada en los primeros libros de cuentos que aquí se trabajaron y que entendieron como un espacio alternativo de renovación para el género cuento, el cual permite observar la posibilidad de que este se reinvente constantemente como producción viva e inacabada.

## Conclusiones

El principal propósito de este estudio ha sido entender las particularidades de la obra cuentística de Rodrigo Fresán, mediante la comprensión de su significado sociocultural e histórico. Esta asimilación ayuda, por lo tanto, a señalar la importancia de la obra del argentino a la hora de aproximar —como sugiere el título de esta disertación— un panorama sobre las nuevas poéticas del cuento latinoamericano. Aunque esta tarea exceda los límites de cualquier investigador en su labor individual, este texto aspira a inscribirse dentro de una línea de estudios que, en conjunto, aporten a tal propósito.

Gracias a las categorías explicativas utilizadas a lo largo de este texto, se manifestó la necesidad de analizar la obra literaria entendiéndola como consecuencia de una *toma de posición* del autor en el *campo literario*, que se materializa en la creación de una *forma* artística. Bajo esta premisa, el presente texto se dirigió a desentrañar no solo algunas de las características centrales de la obra cuentística de Fresán, sino que, gracias a su estudio, surgió el interés por pensar la condición singular de un género que no siempre ha sido estudiado con el rigor que amerita, en especial, en nuestro país. De ahí la necesidad de observar brevemente, en las primeras páginas de este estudio, un panorama sobre la crítica del género y la manera como este ha sido entendido o delimitado, que a mi juicio, la mayor parte de las veces, ha sido insuficiente.

Al proponer abordar el género a partir de los postulados de Deleuze y Guattari, con respecto a la llamada *literatura menor*, fue necesario problematizar la propuesta de Bajtín, quien, como se señaló en el primer capítulo, plantea que la novela es el género que se sitúa a la vanguardia y el único gran género vivo. En contraposición, se entiende aquí que el género cuentístico

constituye un género vivo e inacabado, de modo que, a partir esta consideración, se presenta como un género autónomo del *campo* de la novela o de otros géneros, incluso cuando en la obra de Fresán, como también se señaló en este estudio, se intente cierta hibridación con otros géneros literarios, como se observa en *Vidas de Santos* o se llevará a un mejor desarrollo en *La velocidad de las cosas*.

De esta manera fue posible suponer que Fresán es un autor de ruptura frente a la narrativa más tradicional en las últimas décadas del siglo XX en América Latina, herederas, como se señaló aquí, de las poéticas del *boom* de la literatura latinoamericana de los años sesenta. Indagar sobre este aspecto que me llevó a considerar las propuestas de Roberto González Echeverría y de Irlemar Chiampi. En esta disertación tuvo gran importancia lo que el crítico cubano observa lúcidamente: cómo la gran novela de los años sesenta encuentra una profunda relación con los discursos del poder y, en general, todos los discursos hegemónicos y la forma como esa narrativa de largo aliento en Latinoamérica echa mano de los mismos recursos discursivos totalizantes que, en principio, denunciaban. Por otra parte, el estudio de la brasilera aporta a la comprensión socio-histórica de la narrativa actual, mediante sus postulados con respecto a los «ideologemas» construidos en el discurso latinoamericanista.

Considerando tales presupuestos fue posible trazar no solo las distancias que toma Fresán frente a ciertas formas narrativas, sino que también abren la posibilidad de comprender su lugar y su *toma de posición* estética en el *campo intelectual latinoamericano*. Su rechazo de los discursos hegemónicos, observado especialmente en su libro inaugural *Historia Argentina* —aunque también muy presente en *Vidas de Santos*— da cuenta de una posición casi generalizada en algunos de sus contemporáneos, como Roberto Bolaño o Antonio Skármeta,

que se orienta hacia un rechazo tajante de las utopías colectivas y un deseo por volcarse hacia el interior, hacia las llamadas «pequeñas resistencias», como lo propuso Francisca Noguero.

Ya que Fresán la experimentación narrativa es una constante, por último observo el caso de su segundo volumen de cuentos, *Vidas de Santos*, a manera de ejemplo de dicha innovación. En esta observación pongo el foco de atención en algunos apartados de los cuentos en los que se presentan características definitorias de su estilo narrativo: el uso de la puesta en abismo y la parodia como evidencia de la desacralización del discurso literario tradicional. Por último intento observar cómo dichos procedimientos confirman una posición estética interesada en la necesidad de que la literatura actual tenga su origen en la recuperación de la experiencia genuina y que, a partir de dicha posición, se reflexione sobre el arte literario en toda su complejidad.

## Referencias

- Bajtín, M. 1982. «El problema de los géneros discursivos». En *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 248-293.
- Bajtín, M. 1986. *Problemas de la poética de la poética de Dostoievsky*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Barón, O. 2013. *El cuento colombiano y su presencia en las historias de la literatura nacional y las antologías del género* (tesis de maestría). Bogotá D.C.: Universidad Nacional de Colombia.
- Bastidas, R. 2009. *A veces pasa. Más detalles adelante. Poética en «cuentos-novelas» de Rodrigo Fresán* (tesis de maestría). Bogotá D.C.: Universidad Nacional de Colombia.
- Becerra, E. 2008. «Apuntes para una historia contemporánea del cuento hispanoamericano contemporáneo». En *Historia de la literatura hispanoamericana*, coord.T. Barrera. Madrid: Cátedra, pp. 33-41.
- \_\_\_\_\_.ed. 2006. *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Bolaño, R. 1976. *Déjenlo todo nuevamente*. Primer Manifiesto Infrarrealista. México D.F.: Recuperado el 15 de mayo de 2017 de <https://tsunun.files.wordpress.com/2013/05/nada-utc3b3pico-nos-es-ajeno-manifiestos-infrarrealistas1.pdf>
- Booth. W. 1974. *La retórica de la ficción*. Barcelona: Bosch.

- Bourdieu, P. 1997. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_. 2003. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Quadrata.
- Calinescu, M. 1991. *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo*. Madrid: Tecnos.
- Casa América. 2015. *Rodrigo Fresán*. Madrid. Recuperado el 20 de diciembre de 2016 de: [https://www.youtube.com/watch?v=KpkzS\\_G5lu8](https://www.youtube.com/watch?v=KpkzS_G5lu8)
- Castagnino, R. [1977] 1997. «Suertes del cuento y destinos del artefacto». En *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. C. Pacheco. Caracas. Monte Ávila Editores, pp. 208-223.
- Castoriadis, C. [1975] 2013. *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets.
- Chiampi, I. 1983. *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Cruz Kronfly, F. 1998. *La tierra que atardece. Ensayos sobre la modernidad y la contemporaneidad*. Bogotá D.C.: Planeta.
- Deleuze, G. y Guattari, F. 1975. *Kafka, por una literatura menor*. México D.F.: Ediciones Era.
- Diaconu, D. 2013. *Fernando Vallejo y la autoficción. Coordinadas de un nuevo género literario*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

- Drucaroff, E. 2011. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Fresán, R. 2009. *Historia Argentina*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_. 2006. «Apuntes para una teoría del cuento». En *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Madrid: Páginas de espuma, pp. 94-103.
- \_\_\_\_\_. 2004. «Apuntes y algunas notas al pie para una teoría del estigma: páginas sueltas del posible diario de un casi ex joven escritor sudamericano». *Palabra de América*. Barcelona: Seix Barral, pp. 47-74.
- \_\_\_\_\_. 1994. *Vidas de Santos*. Buenos Aires: Planeta.
- García Márquez, 1980. *Cien años de soledad*. Bogotá D.C: Círculo de Lectores.
- González, R. 2000. *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Lotman, Y. 2000. *La estructura del texto artístico*. Madrid. Itsmo.
- Lukács, G. 1985. *El alma y las formas. Teoría de la novela*. México D.F.: Grijalbo.
- Lyotard, J.F. 1987. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
- Maristain, M. 2013. *La última entrevista a Roberto Bolaño y otras charlas con grandes escritores*. México D.F: Axial.
- Mastángelo, C. [1963] 1997. «Hacia una teoría de cuento». En *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. C. Pacheco. Caracas. Monte Avila Editores, pp. 105-117.

- Menton, S. [1964] 1997. «Sobre el cuento hispanoamericano». En *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. C. Pacheco. Caracas: Monte Avila Editores. pp. 118-125
- Mukařovský, J. 2000. «Función, norma y valor estéticos como hechos sociales». En *Signo, Función y Valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský*. Trad. J.Jandova y E. Volek. Bogotá D.C.: Universidad Nacional de Colombia, Universidad de los Andes y Plaza y Janés Editores, pp. 127-203.
- Noguerol, F. 2011. «Última narrativa latinoamericana: del desencanto a las pequeñas resistencias». En *Discusiones actuales sobre literatura iberoamericana*. Bogotá D.C.: Instituto Caro y Cuervo – Universidad Santo Tomás.
- Pacheco, C. 1997. «Criterios para una conceptualización del cuento». En *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. C. Pacheco. Caracas: Monte Avila Editores. pp. 13-29.
- Pavel, T. 2005. *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*. Barcelona: Gallimard.
- Piglia, R. 2001. «Tesis sobre el cuento». En *Formas breves*. Buenos Aires: Anagrama.
- \_\_\_\_\_. 2006. «Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*». En *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Madrid: Páginas de espuma, pp.180-207.

- Podlubne, J. 2009. «Sur 1942: El "Desagravio a Borges" o el doble juego del reconocimiento». En *Variaciones Borges: revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges. 1* (27), pp. 43-66.
- Poe, E. [1842] 1997. «Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento». En *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. C. Pacheco. Caracas. Monte Ávila Editores, pp. 293-309.
- Pouliquen. H. 1995. *Para una poética sociológica*. Bogotá D.C.: Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional de Colombia.
- Reid, I. 1990. *The short story*. Londres: Methuen.
- Reyes, A. 1993. «Teoría de la antología». En *La experiencia literaria*, 3ª ed. Bogotá D.C.: Fondo de Cultura Económica, pp. 125-129.
- Saítta, S. 2004. *Después de Borges: apuntes sobre la nueva narrativa argentina*. Buenos Aires. Recuperado el 14 de febrero de 2017 de: <http://www.paginadigital.com/articulos/2004/2004terc/literatura1/11082157-4pl.asp>
- Skármeta, A. 1979. *Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano*. Xalapa: Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias. Universidad Veracruzana, pp. 72-89.
- Torres, V. 2010. «Narrando la guerra de Malvinas entre la autobiografía y la ficción». En *La obsesión del yo: la auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. V. Toro, S. Schlickers y A. Luengo (eds.). Madrid-Frankfurt: Iberoamericana – Vervuert.

Vargas Llosa, M. 1971. *García Márquez. Historia de un deicidio*. Barcelona: Barral editores.

Vásquez, J. 25 de marzo de 2010. «La historia según Rodrigo Fresán». En *El Espectador*.

Recuperado el 24 febrero de 2017 de <http://www.elspectador.com/opinion/la-historia-segun-rodrigo-fresan-columna-195102>