

## EL LADO DE AFUERA. IDEA DE LA HISTORIA EN *HISTORIA ARGENTINA* DE RODRIGO FRESÁN

## THE OUTSIDE SIDE. IDEA OF THE HISTORY IN *HISTORIA ARGENTINA* OF RODRIGO FRESÁN

CHRISTIAN SNOEY ABADÍAS

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

**Resumen:** El objetivo de este trabajo es reflexionar en torno a las categorías de pensamiento mediante las que se trata de aprehender la historia en el volumen, híbrido entre cuento y novela, *Historia argentina*, de Rodrigo Fresán, a partir de un análisis de las formas narrativas mediante las que se construyen los relatos, puesto que la estructura de la obra, a modo de cuentos que funcionan por resonancia, espejea la manera en que se concibe la historia. Para ello, parto fundamentalmente de las ideas de Ricardo Piglia acerca de la relación entre política y literatura, para quien la ficción reproduce el lenguaje del Estado y crea su reverso; y también acudo a las teorías de Eloy Fernández Porta, ensayadas en *Afterpop*, para deslindar la manera en que el uso de referencias pop en esta obra responde a una crítica de las formas de la cultura oficial. Por

tanto, el punto de llegada de este trabajo consiste en el análisis de la revisión del lenguaje con el que se ha articulado la historia argentina, y la búsqueda de un lenguaje otro para escribir y aprehenderla en *Historia argentina*, tomando como idea central el concepto de distanciamiento, puesto que cifra la actitud, tanto emocional como intelectual, respecto a la escritura de la historia.

**Palabras clave:** Narrativa argentina, *Historia argentina*, Rodrigo Fresán, historia y ficción.

**Abstract:** The objective of this work is to reflect on the categories of thought through which it is a question of apprehending the history in the book, hybrid between story and novel, *Historia argentina*, by Rodrigo Fresán, from an analysis of the narrative forms through



those that build the stories, since the structure of the work, by way of stories that work by resonance, reflects the way in which history is conceived. To do this, I fundamentally start from the ideas of Ricardo Piglia about the relationship between politics and literature, for whom fiction reproduces the language of the State and creates its reverse. And I also turn to the theories of Eloy Fernández Porta, studied in *Afterpop*, to demarcate the way in which the use of pop references in this work responds to a critique of the forms of official cul-

ture. Therefore, the objective of this work is the analysis of the revision of the language with which Argentine history has been articulated, and the search for another language to write and apprehend in Argentine history, taking as a central idea the concept of distancing, since it figures the attitude, both emotional and intellectual, regarding the writing of history.

**Key words:** Argentine narrative, *Historia argentina*, Rodrigo Fresán, history and fiction.

*Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas*  
Jorge Luis Borges

En 1970, Ricardo Piglia y Rodolfo Walsh dialogaron sobre la vinculación entre literatura y política en ese momento de la historia argentina<sup>1</sup> y, pese a coincidir en la premisa inicial, es decir, en la necesidad de una escritura consciente de los efectos de lo político en el lenguaje, difieren en la forma: Walsh defiende el uso del documento, del testimonio y de la muestra de los hechos como medio para transmitir la experiencia del horror de la historia, bajo el convencimiento de que la literatura es capaz de transformar algo en la realidad. Piglia, por el contrario, defiende las potencialidades de la ficción como reverso de los discursos de poder, siguiendo la estela de Macedonio Fernández<sup>2</sup>. *Historia argentina* (1991), de Rodrigo Fresán, arranca de esta misma problemática: cómo narrar la historia argentina. Pregunta que es, por otra parte, la que también abre *Respiración artificial* (1980), de Ricardo Piglia. Como apunta Ignacio Echeverría

<sup>1</sup> La entrevista se reproduce íntegra en los volúmenes *Rodolfo Walsh, vivo*, compilado por Roberto Baschetti y *Ese hombre y otros papeles personales*.

<sup>2</sup> Como apunta Laura Demaría (2001: 140), Piglia encuentra en la figura de Macedonio Fernández una forma de resolver ese conflicto y crea a su precursor, como se puede entender en el ensayo "Ficción y política en la narrativa argentina", incluido en *Crítica y ficción*, pues para Piglia, Macedonio "une política y ficción, no las enfrenta como dos prácticas irreductibles" (2011: 117). Bajo esta premisa, Piglia entiende que "la novela mantiene relaciones cifradas con las maquinaciones del poder, las reproduce, usa sus formas, construye su contrafigura utópica" (117).

en el prólogo a la última edición de la obra:

Se trataba de algo tan sencillo, en definitiva, como dejar de tratar a Argentina como problema, por cuanto el problema consistía propiamente en otra cosa: en la forma de narrarla. Fresán ha contado que la clave se la dio la lectura de *El sueño de los héroes*, de Adolfo Bioy Casares. “A ese libro le agradezco la certeza de que se puede escribir en argentino sin caer en todos los lugares comunes habituales que, sin hacer un juicio crítico al respecto, me resultaban ajenos” (Fresán, 2009: 21).

Atendiendo al paratexto de *Historia argentina*, los cuatro epígrafes que actúan de pórtico anuncian, con valor programático, algunas ideas respecto a la manera en que se concibe la historia en los relatos que siguen. La primera cita, “Te cuento estas cosas sobre mí sólo para legitimar mi voz. Una historia nos inquieta hasta que conocemos a quien la cuenta” (Fresán, 2009: 9), perteneciente a *A Book of Common Prayer*, de Joan Didion, entabla una relación irónica con el resto de la obra, pues el narrador se caracteriza, fundamentalmente, por la confusión y la ambigüedad; los relatos se sitúan en una duda sostenida respecto a la voz narradora que, siguiendo la idea de Didion, impide la comodidad. La segunda, que corresponde a una carta de Derald Murphy incluida en *Correspondence of F. Scott Fitzgerald*, apunta hacia la concepción de la historia en su dimensión ficcional: “Sólo la parte inventada<sup>3</sup> de nuestra historia —la parte más irreal— ha tenido alguna estructura, alguna belleza” (Fresán, 2009: 9). La tercera, que reza que “La Historia cuenta cómo fue que ocurrió. Una historia cuenta cómo pudo haber ocurrido” (Fresán, 2009: 9) y pertenece a *Winterspelt* de Alfred Andersch, recupera la clásica fórmula aristotélica, de tal forma que intensifica el significado de la cita precedente y reitera el carácter ficcional de la historia trabajada desde la posibilidad. Finalmente, el cuarto epígrafe, perteneciente a *Apuntes inéditos* de Bioy Casares, es el siguiente: “Para sobrellevar la historia contemporánea, lo mejor es escribirla” (Fresán, 2009: 9). Esta cita remite a una idea terapéutica de la literatura, a modo casi de *phármakon*, a la par que cifra la vivencia de la historia en esta obra y también apunta ya la actitud ante ella: la historia se escribe aquí para sobrellevarla, para aprehenderla, para poder pensarla, sirviéndose de una mirada distanciada.

Antes de analizar los mecanismos de los que Fresán se sirve para ficcionalizar la historia en esta obra, conviene asentar algunas breves consideraciones acerca del género del cuento en el panorama literario argentino de los años 90. No hace falta consignar aquí, no obstante, la fuerte tradición del cuento en las letras argentinas, cuyo centro lo constituyen Borges y Cortázar, y que más recientemente ha tomado otras derivas en autores como Osvaldo Lamborghini —

---

<sup>3</sup> Este sintagma, años después, ha dado título a la primera novela de su trilogía, compuesta por *La parte inventada* (2014), *La parte soñada* (2017) y *La parte recordada* (2019).

con el relato “El fiord” especialmente— y con Ricardo Piglia, cuya narrativa encuentra en “Nombre falso” la formulación que definirá su trayectoria aunando dos tradiciones, “la de Arlt y la de Borges (con la sombra de Macedonio sobrevolando en todo momento sobre las dos), y busca con ello desmembrar en sus narraciones los paradigmas estructurales del cuento clásico a través de montajes que recuerdan a las cajas chinas o a las muñecas rusas” (Becerra, 2006: 297). Partiendo de la consideración de que Allan Poe codificó las líneas principales del cuento moderno, definido por su cercanía con la poesía y formalmente constituido por la brevedad, la unidad de impacto y la planificación detallada de la trama, los autores antes referidos contribuyen a variar la tradición, y Rodrigo Fresán en *Historia argentina*, y en otros libros de relatos marcados también por un fuerte carácter experimental, como *Vidas de santos* y *La velocidad de las cosas*, fractura los límites del género a la par que transgrede los elementos antes referidos. En esta dirección apuntan otros escritores que publican en la década de los 90, como Juan Forn, pero destacan también en el panorama de la cuentística<sup>4</sup> otros nombres como los de Martín Rejtman, Daniel Guebel o Sergio Chejfec. Acaso la distinción musical entre cuento armónico y cuento melódico sea útil para entender la concepción de este género en Historia argentina, pues se trata de una serie de piezas armónicas, que resuenan entre sí.

El primer eje que fractura la concepción moderna del cuento es la hibrididad entre cuento y novela que rige toda la obra, pues los relatos, en lugar de guardar una independencia y una unidad entre ellos, se definen por el continuo trasvase de motivos, temas, personajes, que circulan en todos los cuentos, de tal forma que los límites genéricos se difuminan y su lectura fluctúa en un espacio fronterizo:

Un género mutante, a medio camino entre el relato breve y la novela, hacia el que parecen venir apuntando algunos de los libros más significativos de la narrativa latinoamericana en los últimos tiempos. Se trataría de libros en los que, por lo común, se confía a la estructura una función integradora de las distintas líneas argumentales, los distintos puntos de vista y voces narrativas en que parece haberse fragmentado un (*sic.*) realidad múltiple (Echeverría, 2013: 450-451).

A este respecto, Piglia, remitiéndose a la tradición argentina, traza una breve genealogía de obras nucleadas por la hibrididad y la movilidad genérica:

Una tradición que nace en *Facundo*, en *Una excursión a los indios ranqueles*, en *Peregrinación de Luz del Día*: libros más o menos fracturados, que quiebran la continuidad discursiva, que integran registros y discursos diversos. Basta pensar en *Museo de la novela de la Eterna*, en *Adán Buenosayres*, en *Los siete locos*, en *Rayuela*, en *Historia funambulesca del profesor Landormy* para ver que la tradición fundamentalmente viene de ahí. Borges se integra a su manera: miniaturiza

<sup>4</sup> De la generación anterior, no pueden dejar de aparecer los nombres de Fogwill y César Aira.

y condensa las grandes líneas. Por eso “Pierre Menard, autor del Quijote” es su gran contribución a la novela argentina<sup>5</sup> (2014: 53).

La reivindicación de la movilidad genérica, pues, se debe a que “los géneros hayan dejado de ser marbetes o constricciones para pasar a formar parte de la forma expresiva del propio texto” (Aparicio Maydeu, 2009: 8). David Shields, en *Hambre de realidad*, a tenor de *Generación X*, de Douglas Coupland, un libro que se sustenta también en la indeterminación genérica entre cuento, novela, ficción, no ficción: “En *Generación X* la mezcla de ficción y no ficción —la información que desplaza a la imaginación<sup>6</sup>— expresa la idea de que esos personajes,

---

<sup>5</sup> Son numerosas las referencias que podrían traerse a colación para ampliar esta cuestión, pero puede ayudar a completar este bosquejo anotar algunas ideas a tenor de la novela *La lengua del malón*, de Guillermo Saccomanno, obra menos frecuentada por la crítica y en la que se fusiona la historia reciente de Argentina con el ensayo literario y la novela pornográfica y el folletín a la manera de Manuel Puig, a la vez que recupera la dicotomía sarmentiana de civilización y barbarie para debatirla, como puede notarse en el siguiente fragmento, en el que además opera el recurso del manuscrito encontrado —de larga tradición en la novela histórica—, que da título a la novela y sobre el que el narrador teoriza: “Una característica del texto es su hibridez. Como los libros fundacionales de nuestra literatura, se define por la dificultad de ceñirse a un género. *La lengua del malón* es, como dije, una novela libertina construida por acumulación de estampas. Pero cada estampa funciona como un relato que puede leerse independientemente, aunque referido siempre, como una tentación a la cual la autora no puede resistirse, a la misma parábola” (Saccomanno, 2003: 89).

<sup>6</sup> En torno al concepto de imaginación, además del texto de Shields, destacan dos obras recientes. Por un lado, se encuentra *La imaginación en la jaula*, de Javier Aparicio, que se trata de “un estudio de los fenómenos sociales y tecnológicos que están alterando la visión tradicional del proceso creativo sustentado en conceptos como el de imaginación, y una reflexión en torno a cómo deberemos considerar a partir de ahora esa misma imaginación, que seguramente será menos el resultado de una fantasía individual y más un complejo sistema de asociaciones de ideas, propias y ajenas, que den como resultado una respuesta del consumidor” (2015: 16). Por otro lado, *La huida de la imaginación*, de Vicente de Luis Mora, que se sitúa en la estela de las ideas de Badiou en torno a la “*passion du réel*”, no se queda en el plano descriptivo de una serie de fenómenos, sino que se posiciona a favor de la imaginación en demérito de las formas de la no ficción, que le lleva a revisar algunas de las categorías centrales del mercado literario actual: “Cierta discusión literaria se centra en si la literatura está basada o no en hechos reales, un debate bastante superado [...], como si el verdadero debate no fuera en realidad otro, el de la huida de la imaginación a la hora de elaborar o reelaborar cualquier material, ya sea real, inventado, o más o menos lejano o próximo respecto a los sucesos acaecidos. No importa tanto de dónde salen las ideas como *hacia dónde* y *hasta qué extremo* se lleven” (2019: 74-75).

acosados por la cultura de los centros comerciales y los medios de comunicación de masas sienten que, en vez de vidas, viven “Mcvidas” (2015: 39). Volviendo a *Historia argentina*, a medida que se suceden los relatos, la conjunción de las líneas comunes que traspasan la obra se lleva casi hasta el delirio: las historias se revelan incluidas dentro de otras tramas o los textos dentro de otros textos, con un aire borgesiano ineludible pero llevado, por paroxismo, hasta el terreno de la parodia. Por tanto, la estructura fluctúa entre la unidad del todo y el carácter atomizado de sus partes o, mejor dicho, conviven la continuidad y la discontinuidad, y en esa ambigüedad se mueve la obra. Así, *Historia argentina* puede leerse como una serie de cuentos móviles que resuenan entre sí, o bien como una novela, concebida como una obra abierta y fragmentaria. Por ello, el propio Fresán se refiere a *Historia argentina* asumiendo la validez de ambos puntos de vista y el carácter dual e indefinible de la obra: “formato de novela-en-cuentos o cuentos-en-novela” (Fresán, 2009: 23). La forma en que se establecen las conexiones responde, fundamentalmente, a la contaminación, al estallido de significado por medio de la cercanía, por reflejo, como en la sinapsis de las neuronas, del mismo modo que se explicita en el cuento “La vocación literaria”, en el que de forma caleidoscópica o en estructura de *mise en abîme* se condensa el funcionamiento de la obra: “Todas estas historias encajando unas con otras casi sin hacer ruido porque, sí, la improbabilidad de ciertas casualidades, la azarosa sinapsis de neuronas, es lo que acaba constituyendo la auténtica estructura de la historia de un país” (Fresán, 2009: 252). Por tanto, el hecho de que la obra se estructure como una serie de cuentos que conjugan continuidad y discontinuidad, que se relacionan sin tocarse, responde a la voluntad de reproducir o, mejor dicho, de reflejar la manera en que se piensa la historia, entendida aquí como una serie fragmentaria e inconexa de sucesos, que se resisten a la racionalización. Por tanto, la estructura de la obra devuelve la imagen de la historia. De hecho, el propio Fresán se refiere a esta cuestión, como cita Echevarría en el prólogo:

Si se piensa en la *Historia argentina* como una espasmódica sucesión de narraciones —*Los mil y un crepúsculos*, podría llamarse— apenas conectadas por un hilo común, entonces la Argentina como país cobra cierto sentido. Se entiende que “La dictadura militar” y “La guerra de las Malvinas” son dos cuentos diferentes más allá de que transcurran juntos; y que el primer Perón es un relato completamente diferente al del segundo Perón; y que ese gol de Maradona a los ingleses en el Mundial de México ’86 tiene un protagonista diferente al Maradona expulsado del Mundial de Estados Unidos ’94. De ahí que, a la hora de contar mi país, yo haya escogido el formato de novela-en-cuentos o cuentos-en-novela para *Historia argentina*. Recurso genético al que regresaría en *Vidas de santos* y en *La velocidad de las cosas* (Fresán, 2009: 23).

Fresán, sin embargo, no solo fractura el espacio genérico del cuento mediante la hibridación con la estructura de la novela, sino que también transgrede la codificación tradicional del género mediante otros elementos que atañen a los

principios de su composición. Fundamentalmente, los cuentos, en lugar de fundarse en la unidad de impacto y en la trama definida, esto es, un argumento aprehensible, que transmite con su forma una idea de cosmos ordenado y, por tanto, cómodo, parten de la digresión, responden al funcionamiento del *you progress as you digress*, por lo que el margen se convierte en el centro, de tal forma que aparentemente el cuento yerra y el narrador juega al despiste, a la ambigüedad, con el lector. Tanto los cuentos como su progresión en la obra se reformulan: Fresán conjuga aquí escritura y reescritura en la sucesión de los cuentos a través de una estructura marcadamente metaficcional, y como indica Carmen de Mora, “Una de las claves compositivas está en los cuentos de Borges, sobre todo en *Ficciones*, en que la escritura prevé reiteradas lecturas” (Mora, 2003: 75). Asimismo, es fundamental para el movimiento de las piezas el mecanismo de la parodia, que actúa en diversos niveles, desde el estructural hasta la manera en que se trata conceptualmente la historia. Por otra parte, además de mezclar novela y cuento, se imbrican en la obra discursos de diversa índole: ciencia-ficción, estructura de film y alusiones a películas —como es el caso de *Fantasia* en “El aprendiz de brujo”—, música pop, cómics, diversos registros de la literatura de género como, por ejemplo, la de aventuras, autobiografía, múltiples alusiones literarias —especialmente en los epígrafes que anteceden a los cuentos—. Todo ello crea, además de un texto fuertemente metaficcional, una sensación de hiperreferencialidad. El reiterado empleo de la metaficción y la constancia en diálogo con la tradición no revelan solo que la literatura sea copia de la literatura, a la manera borgesiana, sino también que la realidad llega filtrada por la literatura, de tal forma que el espacio textual queda atrapado por un juego de cajas rusas, puesto que se equipara tanto la vivencia como la percepción de la realidad a la cultura tanto libresca como artística o a otras formas de historia reciente como la música pop o el cine: “La realidad, en este sentido, solo importa cuando llega a través del arte” (Juan Penalva, 2004: 97).

Piglia, en el ensayo “Tesis sobre el cuento”, incluido en *Formas breves*, analiza la historia del cuento moderno en virtud de la idea de que “Un cuento siempre cuenta dos historias” (Piglia, 2000: 105), y la evolución del género vinculado con el tratamiento de los dos relatos que articulan el cuento. A partir de esta premisa, sostiene que “Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario” (Piglia, 2000: 106). Siguiendo esta concepción, puede percibirse en *Historia argentina* la articulación, en cada cuento, de un doble relato y, más concretamente, ese segundo relato que Piglia califica de secreto en la obra de Fresán se corresponde precisamente con la historia argentina, escrita en virtud a la idea de desvío, de forma que aparece desplazada a ese otro plano como medio de articular el significado de las composiciones. Además de todos estos factores señalados, contribuye a la formación del estatuto ambiguo del texto su cualidad de trabajo en progreso, de libro que va creciendo en

función de las distintas reediciones<sup>7</sup>.

Atendiendo a los aspectos expuestos acerca del panorama de la cuentística, puede suscribirse la afirmación de que “Hablar de las producciones cuentísticas de los noventa en Argentina no significa establecer diferencias nítidas con la novela, pues éstas no son tan marcadas” (Mora, 2003: 65). Y más adelante, apunta que la hibridación entre novela y cuento “se daba en Abelardo Castillo, importante cuentista que empezó a publicar en los setenta, quien organizó la estructura de una de sus obras más significativas, *El que tiene sed*, a partir de esa misma ambigüedad” (Mora, 2003: 65). De hecho, Piglia, en 1992, publica *La ciudad ausente*, novela en la que, en algunos pasajes, recupera los orígenes del cuento, según su formulación en *Las mil y una noches*, en que se fluctúa del marco narrativo al cuento. Sin embargo, aquí, Piglia opera desde la ciencia-ficción mediante la máquina de Macedonio, artefacto que en un principio reproduce relatos para luego generarlos. Así, Piglia consigue ficcionalizar los mecanismos del poder y la relación entre historia y ficción, rodeada del halo pesadillesco y perturbador heredado de la novela negra. En esta línea que consiste en el uso de la literatura de género para cristalizar desde la ficción los mecanismos del poder, no en balde resulta revelador recordar la afirmación de Edmundo Paz Soldán<sup>8</sup> a

---

<sup>7</sup> La primera edición de *Historia argentina* es la que publicó Planeta en 1991. Dos años después, en 1993, Anagrama la reeditó y Fresán incluyó el relato “La situación geográfica”, de tal forma que la relación de cuentos incluida en esta segunda edición es la siguiente: “Padres de la patria”, “El aprendiz de brujo”, “El único privilegio”, “La formación científica”, “Historia argentina II”, “La soberanía nacional”, “El lado de afuera”, “El asalto de las instituciones”, “La memoria de un pueblo”, “El protagonista de la novela que todavía no empecé a escribir”, “El sistema educativo”, “Gente con walkman”, “La situación geográfica”, “La Roca Argentina (12 Grandes Éxitos)”, “Historia antigua”, “La vocación literaria” y los agradecimientos, titulados “Estado de gracias”. Cabe indicar también, que en esta edición de Anagrama solo se incluyen como epígrafe dos citas —la de Didion y la de Murphy—. En la segunda edición para Anagrama, que data del año 2003, ya se incluyen los cuatro epígrafes, y el cuento “La situación geográfica” pasa a formar parte de “La vocación literaria”; además, la sección “Estado de gracias” desaparece y, en su lugar, se incluye “Efemérides”, que es la nota a esta publicación. Finalmente, la tercera y última reedición para Anagrama es la de 2009 e incluye un nuevo cuento, “La pasión de multitudes”, que como el mismo Fresán precisa, “no es el típico cuento sobre fútbol”. Asimismo, el relato “El aprendiz de brujo” ha sido incluido en la antología coordinada por Juan Forn titulada *Buenos Aires. Una antología de narrativa argentina*, publicada por Anagrama en 1991.

<sup>8</sup> Edmundo Paz Soldán ha reflexionado con prolijidad acerca de la relación entre lo político y la ficción, acaso una de las líneas o conflictos más efervescentes en la narrativa de las últimas décadas. Y estos planteamientos acerca del imaginario apocalíptico y la realidad hispanoamericana lo han llevado a publicar la novela *Iris* (2014), que se sitúa en la línea de la ciencia-ficción postapocalíptica y distópica.



propósito de Roberto Bolaño, pero extensible a otros narradores con los que guarda relación como Piglia o Fresán, en cuya narrativa asumen el problema de narrar la historia: “el imaginario apocalíptico es el único que le hace justicia a la América Latina de los años setenta” (Paz Soldán, 2013: 13). Fresán, por las cualidades de *Historia argentina*, piensa la historia desde una pluralidad de discursos y registros, pero se sirve también de tintes apocalípticos, de la ciencia-ficción, en el cuento “La vocación literaria”, que ocupa un lugar central dentro de la obra por condensar sus líneas y, sobre todo, por contener la perfecta cristalización del tratamiento que recibe la historia argentina en todos los relatos, como más adelante se detallará.

Por los numerosos epígrafes que anteceden los cuentos queda patente que las influencias capitales de la obra de Fresán provienen de la literatura norteamericana, cifrada en los nombres de Kurt Vonnegut, John Cheever, Salinger, Irving<sup>9</sup>. Las influencias se fraguan en las lecturas y no en los cauces de la propia tradición: “La biblioteca es la tradición íntima y auténtica” (Fresán, 2009: 29). Además, afirma Fresán, siguiendo la estela de Borges en “El escritor argentino y la tradición que “todos los grandes escritores argentinos son, fundamentalmente, grandes lectores” (Fresán, 2009: 29). Por otra parte, puede relacionarse *Historia argentina* con una serie de obras híbridas, atomizadas:

No es azar que las Grandes Novelas Argentinas (pienso en la rareza fundante del *Facundo* de Sarmiento, en *Rayuela* de Julio Cortázar; en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal; en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia; en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, en *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato) no respeten nunca la estructura tradicional del monstruo y se atomicen en varias o en miles de piezas de puzzles. No es casual tampoco que *El sueño de los héroes* de Bioy Casares trate, en realidad, de la historia de una novela intentando recordar desesperadamente el cuento de los que sucedió una noche (Fresán, 2009: 23).

---

<sup>9</sup> Es frecuente en las letras actuales la condición del escritor hispanoamericano que por experiencias vitales participa de diversas tradiciones. Andrés Neuman, en su artículo “La frontera como lengua poética” reflexiona acerca de la condición del escritor argentino que vive en España, y la mixtura resultante en la obra literaria: “La imagen del puente puede servirnos para ilustrar la situación de bastantes autores que empezaron a publicar en el cambio de milenio y que aprendieron a escribir sintiéndose híbridos, tanto en términos nacionales como estéticos. Instalados sobre un puente, nuestra localización parece indefinirse, pero la perspectiva se amplía. Dejamos de ver dicotomías donde había paralelismos, disyuntivas donde había túneles. El puente es un concepto anfíbio, un punto fijo cuya función es el tránsito. Esta manera de transitar el lenguaje y sus transiciones genera contradicciones. Pero a mí me parece que la contradicción es una ética. Y que (como se aprecia desde un puente) dos extremos no se oponen, sino que se necesitan. Existen solo porque existe el de enfrente” (Neuman, 2013: 44).

Si en *Respiración artificial*, de Piglia, la visión de la historia está construida desde el extrañamiento, el concepto de *ostranenie*, formulado a partir de la influencia brechtiana y de las teorías de Víktor Shklovski, en *Historia argentina* de Fresán también se presenta una visión de la historia marcada por el distanciamiento, pero en este caso, no ajeno a la ironía, y enfatizado por la parodia y el humorismo. La historia argentina se contempla desde fuera —precisamente por ello uno de los relatos se titula “El lado de afuera”—, casi desde la visión que pueda tener un turista, pero que aquí se torna en ejercicio crítico. De hecho, Fresán sostiene que Piglia se extranjeriza para contemplar tanto la historia como la cultura argentina:

La de Piglia no deja de ser una actitud turística, en este caso la de un tipo que visita su propio país. Su gracia consiste en dar un tratamiento extranjero a autores argentinos. Sus consideraciones corresponden a una mirada para mí completamente extranjera. Piglia se extranjeriza para leer a Borges, a Macedonio, a Arlt (Fresán, 2009: 28).

Y a la par, como apunta Echevarría, “Fresán se extranjeriza, en *Historia argentina*, para visitar su propio país” (Fresán, 2009: 28). En el relato que abre el volumen, “Padres de la patria”, Fresán aborda, de forma programática, el tema de la gauchesca, pero más concretamente, se trata de una versión paródica del momento fundacional de la literatura argentina. El epígrafe perteneciente al “Sur”, de Borges, resulta capital para la comprensión del movimiento que se ejecuta en este cuento: “También creyó reconocer árboles y sembrados que no hubiera podido nombrar, porque su conocimiento de la campaña era harto inferior a su conocimiento nostálgico y literario”. Mediante esta cita, por un lado, se capta esa mirada distanciada y, por otro, asienta ya las líneas que se dibujan en el resto de la obra. En relación a esta premisa, como en la cita de Borges, la mirada que se vierte sobre la historia está traspasada también por un conocimiento literario, pero en el caso de Fresán, además, ese conocimiento está mezclado con referencias que pasan por el pop hasta el fútbol, y condicionan la visión de lo real. El cuento “Los padres de la patria” se construye a partir de dos personajes, Chivas y Gonçalves, reformulación humorística de Martín Fierro y Cruz pasada por el tamiz cervantino. La parodia, sin embargo, opera aquí a otros niveles, pues imita los mecanismos estilísticos de Borges, por ejemplo, esta secuencia: “Así fue como Gonçalves se convirtió en el hombre condenado que yo supe conocer y frecuentar” o “uno de los tantos misioneros que fatigaban este paisaje huérfano de mapa y brújula” (Fresán, 2009: 36). A par que la parodia por imitación de los estilemas borgesianos se efectúa otra parodia del realismo mágico de la estirpe de Márquez, pues, por efecto de una maldición, a Gonçalves le crece una lanza en el hombro izquierdo, de tal suerte que “cabalgaba a lo ancho y a lo largo del Virreynato como una suerte de Cristo recién desclavado” (Fresán, 2009: 36). Y, finalmente, se opera una inversión de los términos, ya que deciden viajar al Viejo Mundo para exhibir a Gonçalves “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 Golçalves y su Fiel Amigo Chivas* (Fresán, 2009: 38). En este pasaje pueden reconocerse los ecos que impulsaron años después la antología *McOndo* (1996), en la que se incluyó un relato de Fresán, pues la parodia aquí realizada remite a las imágenes tipificadas que troquelan la percepción que se tiene de Hispanoamérica, reducida al exotismo, a ciertas metáforas y a Macondo. De esta forma, ya el primer relato incardina la obra en un espacio posnacional, en la medida en que relee críticamente el imaginario que ha servido para articular la idea de nación, pues, como sostiene Castany: “El hecho de que Occidente, en general, y en América Latina, en particular, los autores literarios hayan tenido una enorme importancia en la configuración del imaginario nacional, nos lleva a pensar que también lo vayan a tener en la desmantelación del mismo” (2007: 261).

Lo que estructura, entonces, el relato “Los padres de la patria” es la parodia de los símbolos y metáforas nacionales. En suma, se reproduce aquí el gesto fundacional, su lenguaje, y se muestra su reverso con fines desacralizadores. Roberto Bolaño, en una breve nota incluida en *Entre paréntesis*, titulada “Philip K. Dick”, autor cuya huella se puede rastrear tanto en la obra del propio Bolaño como de Fresán o de Piglia, dice: “Dick era una especie de Kafka pasado por el ácido lisérgico y la rabia. Dick, en *El hombre en el castillo*, nos habla, como luego sería frecuente en él, de lo alterable que puede ser la realidad y de lo alterable que, por lo tanto, puede ser la historia” (2012: 183).

En el cuento “Los padres de la patria” se condensan ya algunas de las constantes del libro: se enuncia aquí esta mirada distanciada, extranjerizante, en tercera persona, pero expresada humorísticamente en forma de uno de los delirios de Gonçalves: “Hay veces en que el mundo resulta mucho más fácil de ser asimilado si contemplamos nuestra vida en tercera persona” (Fresán, 2009: 37). Por otra parte, al final del cuento se revela que la voz narradora es la de un grumete que ha sobrevivido al naufragio en el que los dos personajes han muerto: “Sólo yo, un humilde grumete cuyo nombre no es digno de figurar en página alguna, sobrevivió para contar esta y tantas otras historias” (Fresán, 2009: 38). Por tanto, esta revelación final asienta otra de las concepciones sobre la historia, pues el narrador es un personaje que enuncia desde los márgenes mediante un discurso deliberadamente inconsistente e irónico, repleto de interrupciones y desvíos. Asimismo, por resonancias, que se trate de un grumete, en el contexto de un texto que parodia la fundación, recuerda a la figura, difusa, incierta y escasamente documentada, de Francisco del Puerto, que supuestamente acompañó a Díaz de Solís y que años antes, en 1982, se convirtió en el protagonista de la novela de Saer *El entenado*. En 2003, Gonzalo Enrique Marí, en su novela *El grumete Francisco del Puerto*, volvió sobre su figura<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Sobre la figura de Francisco del Puerto, véase el artículo de Manuel Fuentes “El estatuto del personaje Francisco del Puerto” (2009) y el capítulo que le dedica Rosa Maria Grillo en

Puede considerarse que el relato “Los padres de la patria” actúa como una suerte de pórtico en el que se enuncian el tono paródico, los mecanismos textuales, las derivas de la voz narradora, caracterizada por mostrar la duda, y la mirada distanciada de la historia. Asimismo, puede establecerse que el siguiente relato, “El aprendiz de brujo”, condensa o, mejor dicho, bosqueja, los temas, los personajes y los motivos que luego Fresán retoma, pues especialmente en este cuento abundan las digresiones, en las que estos aspectos se enuncian, se empiezan a narrar, pero se abandonan. Ya se anticipa la presencia de Lucas Chevieux y, por tanto, los acontecimientos del relato “El lado de afuera”, capital dentro del libro —“Laura, la perfecta Laurita Feijóo Pearson, está desaparecida, entendés, se mezcló con el hijo único de Daniel Chevieux” (Fresán, 2009: 44)—; aparece también Alejo, que luego tendrá una presencia espectral en la mayoría de relatos y, en concreto, es una de las tres voces narradores en “La soberanía nacional”, cuento que presenta una triple visión de la guerra de las Malvinas:

Las cartas de Alejo desde el frente demostraban un total desinterés por lo que ocurría allí; solo contaban la historia de un soldado argentino obsesionado con rendirse a los ingleses y ser llevado a Inglaterra para ver algún día a los Rolling Stones (Fresán, 2009: 58).

Puede leerse este cuento en paralelo con el poema “Juan López y John Ward”, incluido en *Los conjurados* (1985), de Borges, pues este texto, a nivel referencial, también arranca de la guerra de las Malvinas, pero deriva en una reflexión sobre la escisión identitaria, cifrada ya en la duplicidad nominal que anuncia el título, y se cierra con uno de los versos que mejor cristalizan la problemática de pensar la historia y de escribirla poéticamente: “El hecho que refiero pasó en un tiempo que no podemos entender” (Borges, 1985: 95). Fresán, en el “Postscriptum a la edición de 2009 de “Historia argentina”” ha apuntado que ““El aprendiz de brujo” no es el típico cuento sobre la guerra de las Malvinas” (Fresán, 2009: 266). La anécdota que articula este cuento puede resumirse en que el personaje de Argie, un joven argentino residente en Londres, ejerce como limpiador de hornos en el Savoy Fair y entiende la realidad en función de la película *Fantasia*. Sin embargo, el segundo relato solapado, inserto de forma especular en esa trama, versa sobre la guerra de las Malvinas, pero aquí el conflicto se contempla desde fuera; llega por ecos, mediante resonancias. Y, fundamentalmente, ese conflicto se traslada al microcosmos de la cocina del Savoir Fair, que actúa como una suerte de simulacro foucaultiano de los mecanismos del poder y de la tensión que origina la guerra.

Por otra parte, una de las constantes de la obra es la equiparación de las referencias culturales que provienen de la tradición literaria con las que pertene-

---

su trabajo *Escribir la historia: descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX* (2010).

cen al plano pop; por ello, uno de los puntos centrales de este relato es la influencia de la película *Fantasia*, en concreto la sección *El aprendiz de brujo*, pues el narrador homodiegético interpreta la realidad según las estructuras de esta película y las reproduce. Por tanto, en este relato, en lugar de interpretar la realidad desde la literatura, desde límites textuales, la interpreta en función del único film que ha visto, por lo que el cuento acaba de una forma paródica cuando acude a ver *Lawrence de Arabia*: “Cuando salí era de noche, llovía más que en la Biblia y el mundo me parecía, de improviso, repleto de infinitas posibilidades” (Fresán, 2009: 60). A la par, este relato está construido mediante una estructura que recuerda a la del montaje cinematográfico, ya que está dispuesto mediante escenas, separadas por un espacio en blanco. En relación con esta película, en este cuento se desarrolla por extenso la mirada vertida sobre la historia que rige todo el volumen, puesto que a la idea de contemplarla desde la lejanía, se añade la alegoría de vivir la realidad y la historia como si hubiera estado clínicamente muerto:

Toda mi vida, quiero decir. La veo como si fuese la de otra persona. Una vez leí en una revista que los que estuvieron clínicamente muertos por algunos segundos sienten lo mismo. Se ven desde fuera. Tal vez esté clínicamente muerto desde hace años, quién sabe, desde que vi *Fantasia* por primera vez, y lo que veo en momentos así hace que estos veinticinco años de edad no tengan demasiado sentido. Como si le faltaran partes importantes a la historia. Me cansa mucho buscar esas partes que faltan (Fresán, 2009: 45).

En la novela *Mantra* (2001) extendió esta idea consistente en ensayar la perspectiva del muerto clínico siguiendo una estructura enciclopédica<sup>11</sup> que enfatiza aún más la distancia: “Así que todo al mismo tiempo —mi muerte, tu vida, la Historia y las historias” (Fresán, 2011: 124). Volviendo al cuento “El aprendiz de brujo”, este actúa como una suerte de primer resorte que conecta el resto de relatos, pero, fundamentalmente, se relaciona con “La soberanía nacional” por los personajes y por la simultaneidad temporal. En este relato se conjugan tres narradores que representan versiones distintas de la guerra de las Malvinas, a la par que concretan tres actitudes ante el conflicto: la primera versión o testimonio se corresponde con el personaje de Alejo, marcada por una irónica fatalidad, y representa la visión de quien no entiende el conflicto, de quien lo siento ajeno. La segunda voz narradora representa una visión irrisoria, por deformación hiperbólica, de los intereses de la guerra, pues el único objetivo del personaje consiste

---

<sup>11</sup> La estructura de explicita en la propia novela: “en el momento del final del principio y del principio del final aparece Road Serling, el tipo ese que presentaba *The Twilight Zone* —¿te acuerdas, María-Marie?— y te informa de que a partir de ahora ciertos segmentos de tu biografía serán vueltos a compaginar. En orden alfabético. Para que resulte más sencillo su futura consulta. ¿Puedes creerlo? En pequeñas y breves y no tan breves entradas enciclopédicas, en dosis homeopáticas de información” (Fresán, 2011: 138-139).

en que lo tomen prisionero para viajar a Inglaterra y asistir a un concierto de los Rolling Stones. A la par, en el relato de esta segunda voz, se ofrece otra versión de lo narrado por Alejo, de tal forma que este cuento se revela como una síntesis de los mecanismos de conjeturas, versiones y perspectivas que articulan la construcción del discurso histórico. Finalmente, la tercera pieza que compone este relato representa el opuesto de las dos anteriores, aunque fundada en la misma intención paródica, pues aquí la voz narradora es la de quien se siente un héroe e, insuflado de sentimiento patriótico, desea el conflicto, pero se revela como un asesino que actúa torpemente y por venganza. Por tanto, Fresán en este cuento piensa el pasado reciente de Argentina desde una perspectiva paródica y distanciada desde la que *a priori* parece ofrecerse una imagen distorsionada del conflicto por la deformidad de las visiones, pero que en última instancia se revela como una mirada crítica en forma de caleidoscopio.

A la luz de lo recorrido hasta el momento, puede leerse Historia argentina en la órbita teórica que plantea Eloy Fernández Porta en *Afterpop*, pues la manera en que se articulan los referentes en esta obra responde al análisis del ensayista barcelonés:

En la *disposición de ánimo seriamente frívola* se hace patente el doble movimiento que caracteriza a la actitud *after-pop*: por una parte, una crítica a la cultura literaria oficial realizada con medios *bajos*; por otra parte, la reconsideración del espacio pop como un tema cómico —y no dramático, según suponían viejos humanistas como Grass—. Ése es el espíritu que anima algunas *inversiones de valores* que han aparecido recientemente en nuestra literatura (Porta, 2010: 67).

Así, en *Historia argentina*, puede notarse el uso de las referencias pop no solo como configuradoras, en parte, de la identidad individual, conectada con la sensibilidad colectiva, sino también en su dimensión crítica de los símbolos de la cultura oficial, así como medio que enfatiza la distancia humorística respecto a la historia. Como indica Bernat Garí: “La pulsión agregativa de Fresán, su canibalismo massmediático, o el tratamiento denotativo que confiere a temas y figuras de indiscutible regusto “popi” son el poso de esa escritura deslocalizada, mutante, que se desplaza fuera para regresar adentro” (2019: 4). Y añade a renglón seguido: “La materia “pop”, en este aspecto, adquiere en Fresán un potencial desnacionalizador que distorsiona la tensión local-universal planteando referentes globales (Mickey Mouse, los Rolling Stones, James Bond, Star wars, etc.), debidamente recodificados, en el imaginario de la tradición nacional” (2019: 4).

Otro relato que asume directamente la problemática de la narración de la historia es “El sistema educativo”, en el que la metaficción, además de cristalizarse en las intervenciones del narrador que modulan el avance del cuento, pasa a un primer plano, a través de la explicitación de los mecanismos de construcción de un relato: “Javier está aquí para ajustar un poco la historia, para recortar me-

jor los bordes de la sombra y, de ser posible, agregarle algunos colores” (Fresán, 2009: 176). De la misma manera, estos mecanismos metaficcionales sirven para fines humorísticos, ya que, por ejemplo, después de avanzado el relato, este toma un giro con la aparición anunciada del narrador: “Ahora aparezco” (Fresán, 2009: 180), pues en efecto el narrador aparece y desaparece y la historia toma diferentes derivas: “mi desaparición en el aire remitirá a otra desaparición igualmente súbita; y sólo así esta historia será contada y comprendida con éxito. Sólo así estará *bien escrita*” (Fresán, 2009: 181). Este recurso narrativo de tintes teatrales, pues, se convierte en un trasunto de los desaparecidos. Agamben, en *Lo que queda de Auschwitz*, trata de pensar lo intestimoniado, de escuchar la laguna de quienes no pueden testimoniar:

Quizás toda palabra, toda escritura nace, en este sentido, como testimonio. Y por esto mismo aquello de lo que testimonia no puede ser lengua ya, no puede ser ya escritura: puede ser sólo lo intestimoniado. Éste es el sonido que nos llega de la laguna, la no lengua que se habla a solas, de la que la lengua responde, en la que nace la lengua. Y es la naturaleza de eso no testimoniado, su no lengua, aquello sobre lo que es preciso interrogarse (2014: 39).

Por tanto, el proyecto que late de fondo en este cuento es el de decir el relato de quienes no pueden decir. La reflexión se extiende, además, a las formas de contar, por lo que el narrador contrasta dos maneras de narrar: por una parte, la que defiende él, basada en la primacía de la historia, y por otra parte, la concepción del relato sustentado en la complejidad de la narración, desplegado en ramificaciones, defendida por Mariana, un personaje con contornos espectrales, que aparece y desaparece y guarda un halo enigmático, pero que responde fundamentalmente a cuestiones metaficcionales:

Mariana siempre discutió mi compulsión a contar una historia por encima de todo, por encima de maniobras estéticas. Una buena historia y la mitad del camino está hecho. Contarla sin demasiados artificios y fuegos artificiales [...] Mariana, en cambio, siempre prefirió las estructuras complejas. Salir de A y no llegar a B antes de pasar por Z. Dime cómo escribes y te diré cómo haces el amor (Fresán, 2009: 181).

El modelo que sigue Fresán es el de la conjunción de ambos, pero especialmente este relato se caracteriza por la profusión de derivas, por la fluctuación del margen al centro y viceversa, maniobra que el narrador justifica como homenaje a Mariana. En este relato es especialmente notorio el papel que ejercen las digresiones, pues la narración se sustenta en la duda, y está construido desde la consciencia de su estatuto ambiguo. Destaca especialmente la relación entre ficción e historia, pues al final se incluye un breve apartado titulado “*Postscriptum a “El sistema educativo”*” en el que se hace patente el mecanismo de versiones que se ha puesto en marcha, de tal forma que el relato cambio su sentido

y ofrece su reverso: esta historia marcadamente metaficcional, construida aparentemente desde el humor, se torna en un relato de los desaparecidos durante la dictadura militar y de la ficción como mecanismo para trastocar esa realidad:

Me hubiera gustado explicar que, en realidad, Belushi nunca fue secuestrado, que todo fue nada más que una maniobra de su padre desesperado a la hora de justificar un millón perdido en un negocio infeliz, que Belushi estuvo todo el tiempo oculto en el campo de la familia. Golpes de efecto, dirías si estuvieras aquí; y no podrías evitar el indignarte ante la página donde se lee cómo Javier deslizó panfletos guerrilleros, mapas y un diario del Che Guevara en el pupitre de Santiago después de haber visto cómo éste mordía la nuca de Sheena, horizontales en un aula vacía, pensando en si un orgasmo podía durar tanto como un recreo (Fresán, 2009: 189).

En este pasaje, en el que se ofrece una versión y su reverso o, mejor dicho, una posible historia y su contrahistoria, se observa, también, cómo la vida privada se traba con las oscuridades de la reciente historia argentina. Asimismo, este relato condensa una de las facetas del humorismo, entendido como un mecanismo para enmascarar la tragedia de la historia, y supone, por tanto, una mirada crítica de la misma.

Otro de los relatos en los que convergen con gran carga de hibridez y de metaficción las líneas de la obra y que condensa la tensión entre historia y ficción, así como la distancia paródica con la realidad es *Histeria argentina II*. La anécdota de este cuento puede sintetizarse en la desesperación histérica de un escritor que ha borrado por error de su ordenador una historia de la Argentina reciente encargada por una misteriosa Fundación norteamericana. Sin duda, la huella de Borges está presente aquí en los mecanismos ficcionales del texto perdido pero reconstruido conjeturalmente; sin embargo, no se trata solo de huella, sino más bien de parodia. Además, el mismo Borges aparece como personaje dentro de esa novela perdida, que se reproduce como un fragmento rescatado:

Pensé en todo eso mientras un testigo del incidente recriminaba mi inconsciencia con un “pero, che, es una de las glorias de las letras argentina, pibe”. Borges, boca arriba, el bastón cruzado sobre el pecho, abriendo y cerrando la boca como uno de esos canarios que ponen en las minas de carbón para detectar la falta de oxígeno (Fresán, 2009: 121).

Ante la tarea de “registrar los tan comunes como increíbles despropósitos que propone nuestra historia argentina” (Fresán, 2009: 114) el escritor opta por la ficción, por la estructura de una novela; y en este punto de nuevo conjuga intratextualmente las historias de la obra de tal forma que consigue un juego de muñecas rusas o, mejor dicho, en este caso, de libro dentro de otro libro, pues en esa primera versión converge la historia de los gauchos Chivas y Gonçalves



narrada en “Los padres de la patria”, pero aquí parodiada a través del choque entre la historiografía y la ficción:

Pero enseguida se impuso la tentación de lo ficticio y aquí cabalgan Chivas y Gonçalves y allá remonta su amnesia un prócer exiliado. Al poco tiempo, las imprecisiones y una primera carta de la Fundación comenzaron a complicar un tanto el panorama: “Hay algo que no nos queda del todo claro; usted afirma que el caballo se llamaba Blanco y que *se trataba de un animal pesado y negro como la noche* para, a las pocas páginas, explicar que *Blanco fue ennegreciéndose hasta convertirse en el primer caballo/libro de toda la historia argentina*. Seguramente, se trata de un mínimo error de interpretación que no dejará de aclararnos en su próximo envío y...” (Fresán, 2009: 115).

De este primer intento fallido solo quedan en el relato algunos fragmentos e ideas reproducidas en forma de listado, mecanismo que, por otra parte, es frecuente en la narrativa de Fresán, que tiende a fragmentarse e hibridarse mediante la inclusión de listas, resúmenes, esquemas. Asimismo, este recurso parece revelar también la impronta borgesiana; solo cabe recordar el inicio de “Pierre Menard, autor del *Quijote*”. A través de este recurso se deslizan, también, reflexiones en forma de bosquejo acerca de la labor historiográfica: “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” (Fresán, 2009: 117). A continuación, este primer intento fallido de historiar el pasado reciente argentino se torna en la biografía de Lucas Chevieux, personaje que luego reaparecerá de forma central en “El lado de afuera” y que se torna en un representante, precisamente, del horror de la historia, pues puede establecerse que, así como Mariana alberga un significado vinculado a los mecanismos metaficcionales, otros personajes, como Lucas Chevieux o Alejo, se vinculan con el relato del horror y lo representan. No por ello se convierten en personajes tipo, puesto que sus perfiles, como los de todos los personajes, aparecen desdibujados y con un halo inasible y ambiguo, como la misma historia, pero sí guardan un significado por el contexto en que aparecen y reaparecen. Que los personajes, entendidos como un trasunto del pasado, presenten unos contornos imprecisos transmite la idea de que el intento tanto de escribir como de pensar la historia cuestiona los propios límites del pensamiento, por lo que toda la obra se puede leer como un intento de sortear esa aparente imposibilidad de cifrar una idea de la historia. De nuevo, al tratarse del género de la biografía, aparece la alusión borgesiana, pero en este caso mediante la paráfrasis: “terminó siendo la biografía de otra persona teniendo perfectamente claro —¿dónde leyó esto?— que el de las biografías es el más mentiroso de los géneros literarios” (Fresán, 2009: 122). En *Historia argentina* es frecuente la inclusión de paráfrasis, que por su difusión, están introducidas por este tipo de interrogaciones que se dirigen al lector, de tal forma que entablan una relación paródica con esa línea de la cita erudita de la tradición argentina, que Piglia ha sintetizado y Fresán recuerda en el prólogo de

Echevarría: “los mecanismos de falsificación, la tentación del robo, la traducción como plagio, la mezcla, la combinación de registros, el entrevero de filiaciones” (Fresán, 2009: 28). A este respecto, Shaj Mathew, en su artículo “The Readymade Novel”, parte de la asunción de que “The avant-garde writers of today aspire to be conceptual artists and have their novels considered conceptual art. This may be literature’s Duchampian momento. Welcome to the readymade novel” (2015: 82). Por supuesto, la postura de Mathew implica una crítica de la novela de ascendencia decimonónica en la medida en que se revela inoperante para pensar nuestra realidad y una defensa de mecanismos de herencia duchampniana como el collage, pero también el plagio, el decálogo, etc. En esta misma línea se mueve *Hambre de realidad*, de David Shields<sup>12</sup>, pues, además de plantearse como un manifiesto, situándose en la órbita de las vanguardias, lleva a cabo las posturas que defiende: todo el libro responde a la forma del collage de notas, apuntes de lectura, glosas, apostillas, aforismos, citas plagiadas. Sin llegar a los postulados de Shields, la tupida red de referencias, de múltiples filiaciones, de *Historia argentina* problematiza también el acceso a lo real y el concepto de tradición.

“El lado de afuera” representa otro relato en que la perspectiva desde la que se piensa la historia ocupa el centro del plano significante. Aquí, esta idea se concretiza en el personaje de Lucas Cheveix, el hombre del lado de afuera, un guerrillero que perteneció a los Monteros, pero que viaja a París justamente en el 77<sup>13</sup>. No en balde, este relato se inicia con una mención a este año: “Todos los horóscopos insistían en que 1977 sería un mal año para mí” (Fresán, 2009: 137). Aquí, la idea de contemplar la realidad desde afuera se convierte en el motivo que estructura el cuento y se suma a otras metáforas desplegadas en los demás relatos, como la del muerto clínico y la de la tercera persona como forma de construir una actitud, una respuesta ante la historia:

T. E. Lawrence es, en mi modesto entender, el hombre del lado de afuera paradigmático. El lado de afuera es ese lugar impreciso donde sólo hay espacio para un hombre. No es un bando ni otro, no es esta ideología ni aquella. Es, sencillamente, el lado de afuera. Y la elección del lado de afuera es la elección

---

<sup>12</sup> No obstante, conviene apuntar que, de la misma manera que Vicente Luis Mora sostiene en *La huida de la imaginación* que “no sucederá así en todos los casos, pero no cabe duda de que el mercado opera como prescriptor en buena parte de este auge de lo “real””, en el ensayo *Hambre de realidad*, puede notarse una concepción de la literatura que se mueve en la lógica del capitalismo tardío en la medida en que, tal y como sustenta las ideas en torno al montaje literario, el valor de los materiales reside solo en su potencial de uso.

<sup>13</sup> Por razones obvias, este año ha sido frecuentado literariamente por parte de esta narrativa que asume el horizonte de la escritura de la historia. Un caso representativo es el de la novela titulada simplemente *77* de Guillermo Saccomanno, que, junto a *La lengua del malón* y *Roberto y Eva*, compone una trilogía del pasado reciente argentino.

de la más eufórica de las soledades. Uno está solo pero bien acompañado por uno mismo y, de improviso, todos los nudos pueden desenredarse y todas las cerraduras ceden ante el impulso incontenible de aventureros individuales enarbolando banderas privadas (Fresán, 2009: 138).

El final del cuento revela esta postura, y deja entrever las fisuras éticas que esta mirada extrañada, lejana y paródica hasta el extremo implica: “Y bebo un *croissant*, y muerdo un café y empiezo a pensar en todo todo todo lo que voy a hacer con todo ese dinero y en cómo andarán las cosas en pobre mi patria querida, cuántos disgustos le daba” (Fresán, 2009: 150). De nuevo, es elevada la hibridez en este cuento, pues “Fresán recurre a la historieta o emulación de un film de aventuras, tipo James Bond, con objeto de restarle dramatismo a una supuesta historia verdadera” (Mora, 2003: 76).

Aunque los cuentos antes glosados cristalicen ya esta visión distanciada de la historia, acaso el que cierra el volumen, titulado “La vocación literaria”, sea el que con mayor eficacia condense las, en apariencia, difusas direcciones del libro, así como el trabajo de ficcionalización de la historia. Recuérdese, por otra parte, que en la segunda edición de Anagrama el cuento “La situación geográfica” pasa a amalgamarse con este. Aquí, todos los procedimientos narrativos de intratextualidad están llevados al paroxismo: todo converge, todo se mezcla, se superpone, se contradice, se anula, de la misma manera que se pretende borrar la historia argentina. De nuevo, la historia se mira de forma distanciada, en este caso temporal, pues la acción se sitúa en el tercer milenio, con tintes distópicos de ciencia-ficción mezclados con una fuerte carga metaficcional, no solo porque se expliciten los mecanismos metaficcionales para humorizar sobre ellos, sino porque aquí el narrador ofrece una suerte de catálogo del escritor en forma del relato de su experiencia, de su educación como escritor. Por ejemplo, desde el inicio se parodian las convenciones del género del cuento:

Ya sé. Lo mejor es atenerse a las convenciones del género, pisar terreno seguro, allá vamos...

*Había una vez...*

El supuesto del que arranca este relato es el de la historia entendida como texto, sujeto a manipulación. De hecho, en reiteradas ocasiones se explicita la invención ficcional de la historia, sujeta a la voluntad del escritor:

Recuerdo con arbitraria exactitud haber leído —alguna vez, en los primeros renglones de un libro escrito en el otro extremo del planeta— una advertencia el autor en la que se explicitaba que “la intención de la palabra *story* aquí es la de alertar al lector en cuanto a que —no importa cuán cercana esté la narración a los hechos tal cual sucedieron— lo cierto es que el proceso de ficcionalización de la realidad ha estado haciendo su trabajo” (Fresán, 2009: 252-253).

La historia, por tanto, se presenta como espacio fluctuante, atravesado por el horror, el miedo de la dictadura; y se muestra entreverada con la historia personal, que aparece igualmente difusa:

Mi historia personal, como la historia de mi país de origen hoy inexistente, está confundida. Las fechas se superponen y —¿dónde leí eso?— me hubiera gustado registrar todas las cosas vistas tal como fueron vistas y las cosas oídas tal como fueron oídas. Pero, ah, no es éste el caso (Fresán, 2009: 239).

No es casual que, en este cuento, que es el que cierra el volumen, el escritor del tercer milenio que lo protagoniza decida, finalmente, borrar a través de su ordenador la historia de argentina como gesto que cifra la tensión entre memoria y olvido que solo encuentra una respuesta: la de anular la historia, hacerla desaparecer, y con ella, también, los fantasmas personales, entre los que se encuentran Mariana:

*Argentina, leí.*

*Delete, obedeció la tecla.*

La vi desaparecer ante mis ojos cansados, la veo saliendo a tomar el té con la Atlántida, con la Ciudad de los Césares, con Eldorado (Fresán, 2009: 254).

Por otra parte, aquí, en “La vocación literaria”, las características que han marcado a los narradores de los diversos cuentos llegan también hasta su cénit: el narrador, en todo momento consciente de la labor ficcional, se transforma, su estatuto varía, adopta diversas máscaras, que, aunque parezcan semejantes, al final, son la misma, bajo un presupuesto afín al de Borges, según el cual todos los hombres son el mismo hombre. Aquí, por ejemplo, el relato finaliza de forma circular, ya que el narrador muta y se identifica con el del primer relato, aquel grumete que sobrevive al naufragio: “un humilde escritor cuyo nombre no es digno de figurar en página alguna, sobreviví para contar ésta y tantas otras historias” (Fresán, 2009: 258). Este estatuto ambiguo, fluctuante, en constante transformación con fines paródicos, contribuye a la desestabilización de los patrones de verosimilitud y a la ficcionalización de la historia. Por otra parte, si en este relato llegan al cénit tanto la concepción paródica de la historia sustentada en el distanciamiento como el estatuto fluctuante del narrador, también lo hace la autorreferencialidad: se dan cita aquí, para adoptar en ocasiones un nuevo significado y otras su reverso, el personaje de Lucas Chevieux, el hombre del lado de afuera y también Mariana; enlaza la historia de “El aprendiz de brujo” con la de “El lado de afuera” —“Así fue como el aprendiz de brujo mató al hombre del lado de afuera” (Fresán, 2009: 240)—; asimismo, este narrador es también el del cuento precedente, “Historia antigua” —“la historia circular de un hombre obse-

sionado con salvar el Imperio Azteca” (Fresán, 2009: 240). También se encuentran referencias al primer cuento, aquí reinterpretado, pues ahora esos dos gauchos “son obvias mutaciones que se habían desprendido del recuerdo de un funambulesco dúo de desaparecedores profesionales de personas” (Fresán, 2009: 249). En esta misma línea, este último relato está traspasado también de referencias culturales, pertenecientes tanto al mundo del cine, como atestigua la mención de *Los 400 golpes* o *Casablanca*, como al de la literatura: puede rastrearse una paráfrasis del inicio de *Cien años de soledad* —“El poeta aún tímido frente al pelotón de fusilamiento” (Fresán, 2009: 252) así como la presencia de ideas y estructuras borgesianas. Pero especialmente destacan las citas del texto “La pesadilla”, incluido en *Siete noches*, de Borges.

Quizá la idea que resume el movimiento de todo el volumen se encuentra en el cuento que lo cierra, “La vocación literaria”: “Le sorprendió descubrir la posibilidad de un pasado propio, de recorrerlo como si fuese ajeno” (2009: 247). En *Historia argentina*, así, ante un pasado inasible y caótico, se ofrece un texto fragmentario, que presupone lecturas diversas, y cuya estructura se funda en la ambigüedad resultante de la hibridez entre cuento y novela, de la misma manera que se ancla en los componentes metaficcionales y autorreferenciales para la construcción de la realidad a nivel textual. Fresán se sirve de la parodia, del humor y de una estructura cambiante para construir una mirada distanciada de la historia. Las categorías, entonces, que operan en *Historia argentina* son, fundamentalmente, dos. Por una parte, la idea de anulación troquela toda la obra y se formula en la refutación, a través de la parodia crítica, de los símbolos nacionales, con el fin de encontrar otro lenguaje que permita pensar la historia, teniendo en cuenta, como se cifra en el último relato (2009: 239), que la historia personal y la nacional se confunden, por la obra se vuelca en los efectos de la segunda en la configuración de la primera. Por otra parte, en la idea de distanciamiento se puede encontrar el contenido propositivo de la obra. Este concepto se formula en metáforas relativas al campo semántico del “afuera”, como la constante explicitación de una perspectiva lejana, aérea, en tercera persona, como puede ser la de un turista, o, incluso, la de un revivido. El fin de estos mecanismos de distanciamiento es la búsqueda, por tanto, de otro lenguaje que posibilite la comprensión de la historia, que permita aprehenderla, para acaso, como se indica en la cita perteneciente a Bioy Casares con la que se abre el volumen, poder sobrellevarla.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, G. (2014). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pretextos.
- APARICIO MAYDEU, J. (2009). La sedición de los géneros literarios en el siglo XX (o “novela” es todo aquello que se lee como tal). Esbozo para un ensayo.

*Ínsula*, (754), 6-9.

- (2015). *La imaginación en la jaula. Razones y estrategias de la creación coartada*. Madrid: Cátedra.
- BECERRA, E. (2006). El cuento argentino actual: algunas propuestas de análisis. En V. Gil Amate (ed.), *Escritores sin patria: la narrativa argentina de la segunda mitad del siglo XX: Estudios en honor de Daniel Moyano* (pp. 291-302). Oviedo, Universidad de Oviedo
- BOLAÑO, R. (2012). *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.
- BORGES, J.L. (1985). *Los conjurados*. Madrid: Alianza.
- CASTANY, B. (2007). *Literatura posnacional*. Murcia: Editum.
- DEMARÍA, L. (2001). Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia, la tranquera de Macedonio y el difícil oficio de escribir. *Revista Iberoamericana*, LXVII(194-195), 135-144.
- ECHEVERRÍA, I. (2013). Bolaño extraterritorial. En E. Paz Soldán y G. Faverón Patriu (eds.), *Bolaño salvaje* (pp. 447-461). Barcelona: Candaya.
- FERNÁNDEZ PORTA, E. (2010). *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Barcelona: Anagrama.
- FRESÁN, R. (2009). *Historia argentina*. Barcelona: Anagrama.
- (2011). *Mantra*. Barcelona: Mondadori.
- GARÍ, B. (2019). Poética del zapping en *Historia argentina* de Rodrigo Fresán o cómo salir de Argentina y volver convertido en un “popi” y un fan de *Fantasia*. *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 37, 1-17.
- MATHEW, S. (2015). The Readymade Novel. *The New Republic*, pp. 82-83.
- MORA, C. (2003). El cuento argentino de los años 90. *Foro hispánico*, 24, 65-83.
- MORA, V. L. (2019). *La huida de la imaginación*. Valencia: Pretextos.
- NEUMAN A. (2013). La frontera como lengua poética. *Ínsula*, 793-794, 42-44.
- PIGLIA, R. (2000). *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.
- (2014). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- PAZ SOLDÁN, E. (2013). Roberto Bolaño: Literatura y apocalipsis. En E. Paz Soldán y G. Faverón Patriu (eds.), *Bolaño salvaje* (pp. 11-30). Barcelona: Candaya.
- PENALVA, J.J. (2004). De cómo el “roman fusion” llegó a serlo: prehistoria narrativa de una nueva fórmula narrativa”. *Anales de literatura española*, (17), 89-106.
- SACCOMANNO, G. (2003). *La lengua del malón*. Buenos Aires: Planeta.
- SHIELDS, D. (2015). *Hambre de realidad. Un manifiesto*. Madrid: Círculo de Tiza.