

POESÍA E HISTORIA EN *MEZQUINA MEMORIA* DE ANTONIO GIL

*Poetry and History in Mezquina Memoria by Antonio Gil*

Pilar García\*

Resumen

En el artículo proponemos que la novela *Mezquina memoria* del escritor Antonio Gil actualiza la compleja relación entre poesía e historia que instituye a *La Araucana* de Alonso de Ercilla como canto épico fundacional. Según esta propuesta de lectura, *Mezquina memoria* se configura a partir de una hipótesis que constantemente se frustra y que dice relación con la imposibilidad de construir un relato —unitario, un “gran relato”— sobre la escritura de Ercilla como acto poético creador. De esta manera, la dimensión mitohistórica de la novela da lugar a una lectura crítica de Chile como territorio simbólico.

Palabras clave: *Mezquina memoria*, Antonio Gil, poesía e historia.

Abstract

In this text we propose that the novel *Mezquina memoria*, of the writer Antonio Gil, updates the complex relationship between poetry and history that establishes the *La Araucana*, of Alonso de Ercilla, as a foundational epic. In our proposal for reading, *Mezquina memoria* is configured from a hypothesis that constantly frustrates and that said relationship with the impossibility of constructing a story —unitary, a “meta recit”— about the writing of Ercilla as an act of poetic creation. In this way, the mythistorical dimension of the novel, gives rise to a critical reading of Chile as a symbolic territory.

Key words: *Mezquina memoria*, Antonio Gil, poetry and history.

*“La hostería se puebla de presencias, sombras, luces.  
 El tiempo en la memoria no nos huye, pero nos miente con lagunas, falsos  
 recuerdos. Felicidades que nunca fueron”* (*Mezquina memoria*, 90).

*Mezquina memoria* es la tercera novela de Antonio Gil, publicada en 1997. Fue leída por la crítica como parte de una saga en torno a la historia de Chile —iniciada por *Hijo de mí* (Gil, 1992) y continuada por *Cosa mentale* (Gil, 1994)— que abarcaba el período colonial y los inicios de la Independencia.<sup>1</sup> Dichas novelas

<sup>1</sup> En el estudio no nos referiremos a las nuevas lecturas y fisonomías que ha adquirido el proyecto literario de Antonio Gil con la publicación de *Las playas del otro mundo*, *Cielo de serpientes*, *Carne y Jacintos* y la recientemente publicada *Retrato del Diablo*. La perspectiva crítica frente a la historia se ha acentuado, cargando de sentido mítico la concepción del pasado, así como las

encauzaron la recepción de *Mezquina memoria* como obra adscrita a una poética narrativa vinculada a la indagación en torno al lenguaje y al tiempo, cualidades que en su momento señalaron la ruptura formal realizada por las narrativas del *boom* frente a las narrativas del modernismo (Rodríguez Monegal, Paz, Fuentes). Esto subsanaba la ausencia de un despliegue lógico o tradicional de la trama en la novela, permitiendo captar un trasfondo imaginativo que buscaba reescribir la historia. Sin embargo, las novelas de Gil presentaban la investidura de lo viejo con moldes nuevos, reinstalando la discusión sobre los temas y los recursos expresivos del arte, junto a la intencionalidad poética y política de sus obras en la constante remisión a la forma, a los materiales y a la conciencia del arte como artificio. La carencia de una base narrativa continua y la mostración directa del artificio narrativo deconstruyendo el correlato histórico, fueron considerados elementos significativos para la relectura y ambigua reivindicación de la figura de Alonso de Ercilla.<sup>2</sup>

No obstante, junto a los aspectos destacados por la crítica, la novela plantea el problema —institucional y subjetivo— de la memoria del poeta fundacional de Chile, al menos en un doble sentido: el acto de “hacer memoria” o de recordar a Ercilla, y el de ficcionalizar una subjetividad histórica según regímenes poéticos, haciéndolo hablar e instalando *la memoria de Ercilla* como fabulación de un imaginario mitohistórico (Mali 2003).<sup>3</sup> Siguiendo las ideas de Paul Ricoeur (1998-1999) y de Roger Chartier (2005), la relación entre pasado y memoria ha diluido la especificidad de la historia o amplificado sus sentidos (como narración, como *historiae rerum gestarum*, como disciplina, como obra histórica y su carga de verdad), acentuando las relaciones entre memoria y ficción. Más allá de los dichos explícitos de Antonio Gil —quien dice no interesarle la historia, sino el pasado—, en esta novela la historia es abordada a contrapelo, alumbrando sus

---

variaciones expresivas de una poética que materializa en la escritura los modos significativos de configurar el mundo narrado: el relato especular, el quipu, la prensa de principios del siglo pasado, respectivamente.

<sup>2</sup> La crítica periodística destacó la capacidad imaginativa, la función estética y política que adquiría la historia, la disposición barroca de la escenificación del mundo novelesco y la composición ecléctica o posmoderna de sus materiales mediante el tratamiento fragmentario de la memoria, la polifonía y el pastiche (Edwards, 1997; Ochoa, 1998).

<sup>3</sup> El término mitohistoria se remonta a la historiografía romántica de fines del siglo XVIII y principios del XIX. Fue un término común, pero peyorativo entre los historiadores del Iluminismo. Representaba el “intento por recrear la vida y los pensamientos de un pasado remoto a través de nuevas combinaciones de las facultades humanas” (Mali, 2003:9). Se relaciona directamente con las filosofías de la historia y, a su vez, recuerda que la historia no puede escapar de lo irracional y subconsciente porque corresponden a formas primitivas y primarias de la memoria. La posibilidad de hablar de una historiografía que no ha abandonado el mito es lo que propone Mali con el concepto de mitohistoria, bajo la pregunta *¿Cómo el mito relata la historia?* Su reflexión parte por comprender que, aunque modernos, nuestra vida sigue estando determinada por los mitos, en el plano de la religión, la nación y la civilización (Mali, 2003:XI).

márgenes, evidenciando las violencias simbólicas y reconfigurando el mito como dimensión crítica, una de las funciones de las narrativas ideológicas o de la memoria.

*Mezquina memoria* se constituye como un palimpsesto de tiempos y de voces que acuden, como por efecto de un imán, a la narración, que acontece como situación límite o liminar: la venta o posada es el lugar de reunión de almas en pena, sujetos trashumantes que en medio de la oscuridad, débilmente iluminada por un fogón a punto de extinguirse o de un cigarrillo que se apaga, charlan sobre Ercilla como pudieran hacerlo acerca de cualquier personaje, acontecimiento o anécdota. La gratuidad del relato irá adquiriendo cada vez más fuerza por medio de la narración fragmentaria, reiterativa y el diálogo discontinuo, que instala una tensión dramática no resuelta: la oralidad, el diálogo o el monólogo, amenazados por el silencio, buscan la alteridad para hallar el sentido.

Sin embargo, no se trata solo de desmontar los sentidos fundacionales de una nación y de un territorio para evidenciar su carácter de constructo, pues la novela concibe a la poesía como fundadora de sentido y muestra la ausencia de sentido, como ausencia de poesía. El tratamiento de Ercilla como una figura histórica marginal, desmitificada como cantor de las gestas que fundan poéticamente Chile, devuelve dignidad poética al vate en tierras oscuras, sin palabra, sin memoria.

La relación entre poesía e historia en *Mezquina memoria* decanta en el mito entendido como condición del tiempo de la ficción, anterior al poema épico o a la escritura de la crónica, relacionada con la sabiduría poética del vacío y del retorno (Eliade, 1963; Kolakowsky, 1972). En relación con ello el tiempo se presenta como una indagación narrativa en dos niveles: el palimpsesto temporal, no cronológico ni continuo y que alude a una historia caótica; y el tiempo vivido como un solo presente, igual a sí mismo en la imagen del movimiento inmóvil. Sin embargo, la novela propone una relación alegórica entre poesía, historia y mito en la dicotomía oralidad / escritura que se presenta como un ejercicio incesante de *oralidad memorial* a cargo de voces que han perdido la escritura del poema épico fundacional.

## I. LAS VOCES DE LA VENTA: LA NARRACIÓN MÍTICA Y LOS PERGAMINOS DE LA HISTORIA

La situación narrativa inicial es el relato sobre la vida de Alonso de Ercilla en la corte de Carlos V como paje de Felipe II, sin embargo, no es esta la narración básica, sino una narración enmarcada por las voces de la venta que van componiendo la historia de Ercilla mediante fragmentos. Tampoco se trata de la historia de Ercilla como un relato con principio, medio y fin, de carácter

épico o laudatorio, sino de una conversación digresiva y fragmentaria sobre Ercilla iniciada por maese Íñigo Verrés —*alter ego* de maese Gil—, el escribano y narrador básico. Así, en primera instancia, son reconocibles dos planos de la ficción: la historia fragmentaria acerca de Ercilla, que se presenta como una narración enmarcada, y la conversación en la venta que da origen al relato sobre Ercilla.

Los personajes que hablan acerca de Ercilla se muestran por indicios, pues el conocimiento narrativo está condicionado por la escasa visibilidad de la venta —una posada lóbrega en el cruce de dos caminos— y la identificación de los personajes ocurre en la medida que son escuchados por los demás. Maese Íñigo Verrés, “una voz turbia” (13) que se expresa a tartajeos, inicia la relación con el viaje de caza de Ercilla y Felipe II: “Con el príncipe vendrá don Alonso de Arcilla, como único paje, en esa partida de la que volvería Felipe con ciento tres liebres, tres mil quince perdices, y la corona de Brabante ciñéndole la frente” (9). La narración de Verrés llama la atención por la compleja elaboración de los tiempos; no se trata de una simple relación en pasado que registre hechos, sino que compone un relato con frases narrativas (Danto, 2002) que adelantan acontecimientos, que son predictivas y que captan la atención de la audiencia sumida en la sombra.<sup>4</sup> De tal manera, su narración se convierte en oráculo, ya que la anterior mención a las estrellas Perseidas, “las que escriben en el cielo los designios del hado”, según le respondiera Verrés a algunas de las sombras que le preguntan, se cumple en el propio relato del cronista y sacerdote mercedario: “El mismo que rodeado hoy de sus lebreles italianos, sus ayudas y pajes, será mañana el abatido Felipe II, anacoreta y solitario amo de casi todos los señoríos de la tierra” (14). Pero más extraño aún será el destino del paje que junto a Felipe II bebe y ríe: “Ese alegre paje no es otro que don Alonso de Ercilla y Zúñiga, a quien el cronista Calvete de la Estrella llama don Alonso de Zúñiga, mientras otros le nombran también Azila, Arcilla, y Ercila. En fin, de muchos modos. Ese, que en el negror del tiempo, perdido en el último rincón del Orbe, compusiera *La Araucana*” (14).

Hay en la venta, además, otra voz que enmarca el discurso de Verrés; un narrador básico que entrega las coordenadas del mundo por medio marcas como el verbo “dicendi” o de descripciones de los personajes y el entorno. Sin embargo, la voz como dispositivo de la narración (Genette, 1989) y la voz como aparición discursiva de los personajes, genera cruces en los planos de la ficción.

---

<sup>4</sup> En su narración aparece la corte de Carlos V y un Felipe II que ríe con los gestos del bufón Mortilla, acontecimientos expuestos cual cronista que conoce los acontecimientos y entrelaza tiempos: “Nadie habría podido vislumbrar tampoco, en un príncipe casi niño, que sentado a la cabecera de la mesa ríe sin tregua al que en las sombras del futuro, y bajo el mito de El Rey Monje, reinaría en el Mundo tras los altos muros de El Escorial” (13). Este procedimiento también da viveza al relato de Verrés. Y correspondería al ejemplo de frase que el Cronista Ideal de Danto no podría elaborar (*Historia y narración*, 2002).

Considerando lo anterior, identificamos tres niveles narrativos: por un lado el narrador básico, que cede la voz a los personajes que están en la venta y que se presenta como transtemporal —puede elaborar *frases narrativas* al igual que Verrés—, discretamente onmisciente —cuando hable de o con Ercilla— y de conocimiento limitado por el entorno —cuando vea lo que la débil luz de la venta le permita ver y oiga lo que sea capaz de escuchar—; en segundo lugar, la narración letánica, memorial y cronística que ocurre en la venta en voz de los distintos personajes que contribuyen al relato, guiados por maese Iñigo Verrés; y, por último, la voz de un Ercilla *pensado por* las voces de la venta. No obstante, esta estructura se complejiza por dos rupturas en los niveles narrativos, afectando los niveles de la ficción, y desemboca en una lectura circular y en abismo de las voces narrativas. Por un lado, el narrador básico se transforma en personaje e ingresa subrepticamente a la ficción transformado en maese Gil, el escribano (22). Por otro lado, la persona narrativa —“él”, “ellos”— poco a poco configura un “nosotros” cuando la voz del narrador se identifica con la de Ercilla. El momento cúlmine de este proceso de identificación ocurre cuando el narrador —maese Gil— llega a ser uno con Ercilla. La trasposición de la voz —la “facultad de voz” de maese Gil— hacia Ercilla, hace verosímil la memoria de Ercilla gracias a la ilusión referencial que crea la puesta en abismo de un narrador en distintos planos ontoficcionales.

“¿Quién se recuerda allí, con tanto fulgor, de tiempos apagados?” (10), se escucha la voz del estudiante de Salamanca. Iñigo Verrés le pregunta si ha leído *La Araucana* de Ercilla, pero “solo el silencio sin fondo me responde” (11). Del silencio y la oscuridad vuelve a resonar la voz del estudiante, pidiendo a maese Iñigo Verrés continuar con el relato de Ercilla: “Es buena plática para pasar el tiempo cuando la noche nos apaña en su mortaja” (12). La charla se solicita como remedio al silencio de la noche, de manera que la vida de Ercilla se va hilando en un ejercicio discontinuo, interrumpido, dicho al pasar, para entretener a una audiencia sumida en la oscuridad.

Salen a la palestra Ramón Sopena, el enciclopedista; Abraham König, el político radical y periodista chileno de fines del siglo XIX; Alone, el crítico literario; Ferrer del Río, el historiador y escritor romántico; las ánimas del pergamino que dirán sus “antiguas verdades”, Góngora Marmolejo, Mariño de Lovera y Suárez de Figueroa. Cada una de ellas relatará episodios históricos, comprobables, acerca de la vida de Ercilla mediante citas. El uso de la cita directa queda neutralizado por la oralidad en la que está sumido el relato, la referencia se diluye en la oscuridad de la venta:

“En verdad, ante el lector corriente, hombre de ahora, nuestro poeta épico cruza tan envuelto en moldes clásicos y cargado de reminiscencias como iban al campo de batalla los caballeros dentro de su armadura; y no pesa menos que el casco o la coraza el andamiaje de las octavas” (79).

Dice Hernán Díaz Arrieta, Alone, en medio de la taberna. Su comentario no tiene eco, queda aparentemente en el aire, como un epígrafe para la polémica entre los distintos puntos de vista. Este fragmento comienza con la siguiente cita: “¿Quién me metió entre abrojos y por cuestras / tras las roncas trompetas y atambores / pudiendo ir por jardines y florestas...?” (79), se trata de una estrofa de *La Araucana*, sin duda, pero es la cita que Alone toma en su *Historia personal de la literatura chilena*, cuando hace referencia a Alonso de Ercilla para argumentar el desagrado que le provocó su viaje al belicoso sur de Chile, instado por Alderete (19) y buscando el consuelo ante el desengaño amoroso.<sup>5</sup> Sin embargo, en la venta no hay quien replique la voz de Alone.

Avanzando en la narración, pero en un tiempo que puede ser anterior o posterior al comentario de Alone, la voz de Ferrer del Río asombra a Verrés, quien pregunta:

“Si no es indiscreción ¿Qué motivo lo trae a este lugar tan a trasmano, Miser Ferrer del Río? ¿Qué lo lleva a mortificarse en un tan rústico sitio?” inquirió con humildad el maese.

‘La verdad, no sé dónde me encuentro. Y este pozo de betún no me parece un lugar de verdad. Tal vez un sueño’” respondió la voz.

‘Pamplinas’, aulló el hostelero. ‘¿Que tampoco es vino lo que bebes? ¿No es encurtido y pan lo que te llevaste a la boca?’. ‘Sujeta la lengua, ventero, que no es cualquier leñador este varón que honra con su presencia tu chiquero’, advirtió Verrés con energía” (70).

La voz del hostelero —y alguna otra voz anónima— genera un contrapunto al diálogo entre los personajes, como discurso crítico, no erudito, que relativiza y satiriza la charla letrada. Ante el silencio del estudiante, el hostelero alega: “ningún coño sabe de nada”, ni siquiera el estudiante salamanquino conocedor de citas clásicas “para venir a dar con sus cátedras a este cruce de caminos” (12). La memoria de Ercilla y de *La Araucana* forman parte de un discurso enciclopédico y erudito, vano e incomprensible para algunos de los sujetos que beben en la posada. La disputa entre cultura letrada y cultura popular desmitifica toda pretensión reivindicatoria de la figura de Ercilla y resta seriedad al discurso memorial.

---

<sup>5</sup> La voz de Alone en *Mezquina memoria* es un pasaje de la *Historia personal...*, que se encuentra en la página 41 (Santiago: Zig-Zag, 1962, 1ª ed. 1954). Alone realiza una crítica incisiva al canto épico nacional, señalando que se trata de una relación realista de los acontecimientos carente de vuelo poético, por tanto, sus escritos servían cual mapa para conocer el territorio; el género del poema épico tenía pocos cultores en ese momento, pues si se hubiese tratado de poesía lírica, otra sería su reputación midiéndose con autores como Góngora, Quevedo, entre otros; finalmente, la suerte lo pone a la cabeza de un país en formación, que requería de un canto fundacional (38).

## I. 1. DIALOGISMO: PERSONAJES FICTICIOS E HISTÓRICOS

Reconocemos una disposición dialógica en la base de la novela, pues se trata de una narración articulada por la intervención de una serie de voces, que se escuchan y discuten entre sí. El diálogo configura el mundo. Claro que el uso de los términos bajtinianos requiere de algunas reservas. Por una parte, la noción de polifonía bajtiniana —asociada al dialogismo— no tendría una correspondencia directa con la narración de *Mezquina memoria*, en la medida en que se refiere a la capacidad de cada personaje de ser una entidad autónoma, con un punto de vista no asimilable al de ningún otro personaje, rasgo que lo constituye en una voz.<sup>6</sup> Sin embargo, en sentido más amplio, no solo restringido a la interpretación de la obra de Dostoievsky, ni a la impronta bajtiniana del término, la polifonía puede entenderse como la interacción y convivencia de varias voces o situaciones sin que una se imponga por sobre otra, o como situación discursiva del sujeto social atravesado por ideologías como voces que lo constituyen.<sup>7</sup>

El dialogismo, asentado en la intertextualidad, se correlaciona con el hecho de que el estatuto ficcional de los personajes no es unitario. En la novela podemos diferenciar entre personajes que poseen una existencia externa a la ficción —histórica o referencial— de otros que solo dependen de esta. Maese Iñigo Verrés es el mercedario que escapa de la Inquisición, Luna Hiena es un asesino de cualidades andróginas que se calienta las blancas y esqueléticas manos al calor de las brasas del fogón, Plata Baja es una prostituta desenfadada y risueña, Mamud Ras Alagué es el astrólogo de la corte de Carlos V que llegará *después* a la venta —no sabemos si muerto o para expiar su culpa por haber servido al cristianismo—; a la venta también se suma uno de los soldados del Santo Oficio luego de la matanza, y maese Gil, el escribano, que se desdibuja entre el narrador básico y la voz de Ercilla, como señalamos anteriormente. Además del hostelero y voces anónimas. Estos personajes son solventados únicamente por la ficción, y en este grupo también quedaría considerado el estudiante de Salamanca como sujeto de ficción —a menos que pensemos que la figura en que se inspira la leyenda original sea real—, mientras que

---

<sup>6</sup> Los conceptos de polifonía y dialogismo fueron desarrollados por Mijaíl Bajtín a propósito de la obra de Dostoievsky, caracterizadas por un realismo objetivo espiritual, ideal o trascendental. Bajtín se preocupará de insistir en que no se trata del tratamiento psicológico de los personajes, sino de la captación de una profundidad subjetiva ideológica, propia a cada personaje. Estos préstamos teóricos siempre conllevan alguna impropiedad en la medida que no es deseable que obras literarias tan distintas sean descritas bajo los mismos términos, restándoles especificidad. Por otro lado, dialogismo y polifonía adquieren un sentido más amplio, filosófico, en cuanto características propias a los géneros del discurso (simple o complejo). *Estética de la creación verbal*. Bs. As.: Siglo XXI, 2005. Del libro “Problemas de la obra de Dostoievski”, “El problema de los géneros discursivos”, “Para una reelaboración del libro sobre Dostoievsky”.

<sup>7</sup> Bajtín, M. 2005. En cuanto al dialogismo según Bajtín, este alude a la situación comunicativa básica del diálogo productivo y creador de sentido dentro de la obra, en consecuencia, sería plausible leer la novela considerando dicha coordinada teórica.

los personajes reales e históricos que aportan información sobre Ercilla armando el *collage* que es la historia, aparecen como *voces en off* que componen un *pastiche*.<sup>8</sup>

Los personajes de ficción discuten a las voces eruditas, desarticulando la ordenación cronológica del relato (25):

“Para nadie es un arcano, eminentes doctores, que se buscó finar a Ercilla prolijamente y de mil modos, siendo la tentativa de Imperial [la batalla], de todas, la más desaliñada’, interrumpió Luna Hiena golpeando los ardientes leños con el atizador. Un cosmos de chispas le rodeó entonces, sin dejarnos retener el fugaz rostro. ‘Ya estamos de rodeos y de tembladeras hasta las narices’, dijo dando otra atizada a los rescoldos como para enfatizar sus dichos. ‘Vamos de una divina vez a la verdad y dejémonos de arlequinadas’ (84).

Esas “verdades” a las que alude Luna Hiena corresponden a las voces de los cronistas que intervendrán en la discusión, pero que no constituyen certezas para el narrador.

Vemos, entonces, que los personajes de la ficción resultan más reales, con más consistencia y autonomía expresiva que los “históricos”, los sujetos eruditos que alguna vez escribieron sobre Ercilla. El episodio que representaría esta relación artificial e irónica entre los personajes de la ficción y las voces en *off* de la “Historia” —general o literaria— es el viaje que maese Íñigo Verrés decide emprender hacia Poitiers, luego de que el Santo Oficio lo buscara en la venta.

El dialogismo de las voces articula un discurso crítico que va superponiendo capas de sentido en que Ercilla pareciera ser un pretexto para sostener una charla que se pierde y se olvida. Ese sentido en suspenso se diluye con el silencio de las voces y la llegada del día. La polifonía en la novela tiene su base en la intertextualidad explícita que convierte a las referencias objetivas en un *pastiche* de voces con una autonomía referencial vacía en relación con la fuerza de la ficción, que tiene como base una situación mítica: almas en pena, voces que deambulan en un lugar irreal, buscando producir un relato que se sobreponga al apagón.

## II. ORALIDAD / ESCRITURA

La oscura venta pondrá límites a los sentidos. La perspectiva visual en *Mezquina Memoria* cede lugar al oído, pues toda imagen visual será traspuesta auditivamente: “El lujo de un Emperador es inexplicable al oído. Cosa de ojos.

---

<sup>8</sup> Jameson, F.: “El *pastiche* es, como la parodia, la imitación de una mueca determinada, un discurso que habla una lengua muerta” (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1984). Barcelona: Paidós, 1995:43), si bien es posible discutir el nivel de neutralidad que pueda alcanzar el *pastiche* dentro de la obra literaria, supeditado a los sentidos que esta se propone expresar.



Del ver cómo todo resplandece en la magia que arrulla a los bienaventurados [...] Eso es el Poder en el fondo de lo ojos, cosa a cosa” (15), comenta Íñigo Verrés cuando relata la boda de Felipe II con la princesa británica.

El oído —y el olfato en menor medida— será el sentido que guíe dentro del mundo narrado. La Segunda Parte inicia extrañamente con la llegada del día:

“Otra vez la vigilia implacable nos pone delante del espejo. Y en fin, es otro día en esos campos por donde los viajeros se pierden. Yo soy yo. Tú eres tú. Eso es el día. Y lo que quema allá arriba, inclemente, el sol en su rutina. Todo se ha desvanecido. Nos cubrimos la cabeza con la caperuza y por la orilla de un camino vamos, fijos los ojos en el suelo, avanzando” (41).

Ercilla habla camino a su hogar. Los apartados uno, dos y tres se centrarán en Ercilla y nos muestran la precariedad en que vive el poeta; pero ya en el apartado cuatro la narración vuelve nuevamente a la venta: “El hostalero parece no haberse movido, estacado a la vera de su fudre. El fogón arde con algunos leños nuevos. Y al fondo la voz de Luna Hiena hace una vaga relación de algo sucedido en Viena con un sastre y unas esclavinas” (48), para después volver al relato de Chile.

La visualidad a la que hicimos alusión más arriba, intensifica el primer estadio de relación entre oralidad y escritura en la medida que las voces de la taberna *escriben* sus dichos. “Con una rara prédica entró entonces a *tallar* el hostalero” (11), “*redacta* en la negrura una voz señorial” (16), “lo cierto es que allí, con un *timbre de caligrafía perfecta*, dibujó en las sombras como sigue” (16), “Alguien carraspea. Y la lumbre de un cigarro se enciende al fondo de la venta para poner *punto final* al susurro” (17, énfasis nuestro). Vemos que la intención de escritura se apaga en la oscuridad, pero se realiza, de todos modos, por medio de una oralidad que evoque la escritura.

El escribano —maese Gil— aparece una sola vez, de manera explícita, en la venta; su función es doble, ya que registra y conduce la oralidad de la narración, que muchas veces está sostenida en una escritura (König, Sopena, Ferrer del Río, los cronistas), pero su conocimiento es conjetural, superponiendo los tiempos:

¿Aún por las colinas del Jabalí vendrán los heraldos del Emperador, al galope, haciendo hondear la seña del Águila de Doble Cabeza, bajo una lluvia de Perseidas, que escriben sus designios inmutables en el pergamino de la noche?, preguntará un gotear de tinta en la tiniebla.

¿Quién podría saberlo, maese Gil?, responde un gorjeo en la vinatería. ‘Si no lo podéis colegir ni vos, pluma en mano?’, agrega, molesto, el trino ronco” (22).

La intención de registro y preservación de la memoria asignada a la escritura se desdibuja y es necesario recurrir a la oralidad. En este sentido, la novela propone una crisis de la escritura como reserva de la memoria en la medida que no tendría, eventualmente, por sí sola, la capacidad de revitalizar o actualizar esos contenidos. La escritura poética es revivida por medio de la voz o de la lectura. Indirectamente esta crítica también apunta a la escritura historiográfica, tanto por el estatuto genérico de *La Araucana*, como por el *collage* y *pastiche* de escrituras de la historia. La necesidad incesante, continua, siempre requerida, de una voz que cuente algo al interior de la venta, es la muestra de la disfuncionalidad, histórica diríamos, de la escritura como lectura. En la oscuridad nadie podría leer, y la figura del escribano Gil con la pluma en mano, en medio de la oscuridad, es una metáfora que denuncia el olvido deparado a las escrituras.

La historia de Ercilla es la del paje dedicado a la escritura porque, como le dice Alderete en Londres, antes de viajar a Chile: “Falta nos hace una pluma que recoja con donaire nuestras justas, con esas gentes harto más feroz que la de Flandes. Y vamos hasta los cojones ya de apuntes de frailes, a quienes hay que tratar como reliquias santas, por no caer en sus caprichosos olvidos” (28). Ingresando a la venta, comprende que solo la escritura será capaz de redimir el olvido: “Ercilla fuimos, y eso ya no puede remediarse. Morirá esta mano y *La Araucana seguirá ahí?*” (énfasis nuestro, 42).

Pero dicha memoria en la novela acontecerá en un tiempo inexistente, un futuro incierto, que no admite la utopía, pues *La Araucana* se propone como una escritura fallida por lo olvidada —¿Alguno de ustedes ha leído *La Araucana?*, pregunta Verrés— porque el único acto genuinamente poético de Ercilla dentro de la novela ocurre cuando escribe, de manera obsesiva e incesante, en la corteza de un árbol de los bosques de Chiloé: “Sigo en lo emboscado tallando letra a letra, con el puñal ora cogido como pluma, ora como buril o como gubia” (36).

La escritura perdida queda como inscripción del ímpetu del poeta en medio del paisaje que lo resguarda y lo instala en el misterio. En su lecho, cuando se abandona al recuerdo y se acerca a la muerte, ingresando a la venta, dirá: “La puerta de la venta es para mí la senda al bosque” (42).

## II.1. EL TIEMPO DE LA NARRACIÓN Y LA VOZ DESDOBLADA

La narración de *Mezquina memoria* configura una temporalidad discontinua: la sucesión cronológica de acontecimientos, la identificación “histórica” de acontecimientos, la memoria de hechos —no sujeta a los órdenes de la cronología histórica—, el tiempo del sueño o del recuerdo y el tiempo de la alucinación o el delirio, estos últimos comparten su tránsito entre realidad e irrealdad o imaginación. Esta heterogeneidad temporal, manifestada con marcas narrativas en unas oportunidades y marcas temáticas en otras, tiene directa relación con la conformación de la trama, como modo esencial de la

narración, pero también como forma primordial de instalación de una voz y un punto de vista en el mundo. Vale la pena recordar las formulaciones de Paul Ricoeur (1998-1999), quien señala que la facultad originaria de configuración y expresión de sentido es la trama, en ella convergen de manera interdependiente narración y tiempo, dando lugar a un fondo donde es posible la existencia de un mundo y de personajes que lo habiten.

La novela tematiza precisamente el problema de la composición de la trama, en la aparente deriva del relato por parte de la voz narrativa. Maese Gil aparece nombrado una sola vez y en otra oportunidad solo aparece la marca “maese”, generando incertidumbre entre la voz de Gil e Íñigo Verrés. La posterior indistinción de las voces, que convergen en Ercilla como punto de fuga a la narración, intensifica el problema de la asunción de la trama como modelo narrativo, posible de ser identificado en su lógica interna. En la conversación de la taberna surge la pregunta por la trama, que dentro de este nivel de la ficción corresponde a la historia de Ercilla presentada como una narración enmarcada, a cargo de un narrador múltiple, desplegado no solo en el espacio de la venta, sino en el tiempo de la venta, transhistórico, reefectuado (Ricoeur, 1998-1999):

“¡Pero esto ocurre en Londres, maese Íñigo —con Jerónimo de Alderete— y no camino del Brabante que es donde quedáramos!”, exclama el desconcertado estudiante.

‘¿Qué antes? ¿Qué después? Todo viene ocurriendo en Arcilla, mi lineal salamanquino. Y en mí. Y en usted. Y aquí, en esta noche vinosa que nos ha juntado, para que mañana el día nos disperse, aventando nuestro hablar descuadernado y sin objeto’, replica el tartajoso maese, desde una profundidad abisal, donde solo el refulgir de un cigarro les observa” (25).

La narración, paradójicamente, mostrará la dificultad y el apremio por reconstituir la trama interrumpida. Ante el imperativo de eludir el silencio y la oscuridad mediante de la narración se reconstruye la historia de Ercilla como trabajo de la memoria. En medio del vacío se menta el relato fundacional para que la voz recuerde e inicie el relato del relato que funda. La disputa entre aquellos que defienden el orden de la narración y su lógica, y las perspectivas de König y Verrés, se sigue en el siguiente diálogo:

“En lo justo creo al Salamanca, maese, vea usted. Hay un tiempo. Un personaje que por él transita. Días, horas, hechos hilvanados. Se debe, pues, narrar en atención a ello.

Y en cuanto a usted, Luna Hiena, o se retiene o deja este hostel para perderse en el limbo’, sentencia el ronco árbitro, fija su roja pupila en el espacio ciego.

‘Recto marcharía, en mis cabales, a la luz del día y calendario en mano. Pero ocurre que me caigo de borracho [...]’, despacha maese Íñigo su

defensa con tres lenguadas de badana. ‘De modo que, o le voy hallando el rumbo como pueda, o nos quedamos de Ercilla hasta aquí. Que no se habrá perdido nada’ (26).

De aquí desprendemos dos concepciones acerca de la narración, aquella que la entiende como resultado del operar del sujeto sobre el lenguaje, extrayendo —a su manera y medida— la realidad de lo informe; contra la que considera al sujeto como *sujeto de* la narración, que es solo vehículo de sentidos, bien o mal transmitidos, inscritos en la lengua o la cultura. La crítica que el estudiante de Salamanca hace a Gil ocurre poco después de que la voz de Ercilla intervenga bajo un “nosotros” que al buscar mayor verosimilitud hace más inverosímil el procedimiento de ingreso en la subjetividad de Ercilla, “Turbia viene esta romanza, si usted me permite un parecer, maese Gil. Amén de enrevesada” (35).

“¿Cuál es el hilo lógico del relato, si se puede saber? ¿A qué desenlace encamina? ¿Cuál apuntaría como su idea principal o su motivo?

Me parece que trae usted razón, pero ¿De qué porongos nos va la lógica aquí, cuando naufragando esta noche sin playas flotamos aferrados a una barrica de chacolí, y por el sol tomamos cualquier farol tiznado?” (35-36).

Esta discusión se abandona en la Tercera Parte, cuando el relato se enfoca en Ercilla. Sin embargo, el cuestionamiento por el sentido del relato se hará más intenso con un Ercilla enfermo y en la ruina. La puesta en abismo de la narración implicará una transformación del tiempo lineal y cronológico en un presente simultáneo, cual palimpsesto temporal. Se trataría de un lago quieto en la superficie, pero atravesado por múltiples corrientes. La pregunta por la narración tiene como resultado la detención de esta y la instalación del presente buscado por Ercilla en sueños y delirios, y que encuentra al entrar a la venta (42). La narración debe sostenerse en una cronología, pero constantemente se aleja de dicho orden para crear la ilusión de presente: “¿Te crees, Arcila, que algún aliento de vida, uno solo, sople este relato? ¿Que una sola de las letras esparcidas aquí y allá sirva de algo?” (88), le dirá María, su esposa.

Recapitulando, la historia de Ercilla se narra en dos planos: el de las voces de la venta, ánimas del pergamino, letrados, enciclopedistas, críticos, el *pastiche* fragmentario que al hablar *de* Ercilla hablan *a* Ercilla de manera dialógica, a cargo de un “fluir” (18), un discurrir, y no desde una conciencia ordenadora y totalizante “ahora todos somos Ercilla, hasta que el sol nos deje sin bote y sin remos” (27). El segundo plano es el del “viaje” subjetivo y temporal de maese Gil para mimar la voz de Ercilla en el fin de sus días y en el desgaste del lenguaje, por medio del “nosotros” (28), nosotros que también es asumido por la totalidad de las voces de la venta: “Veintiún años teníamos cuando nuestro amigo Alderete fue nombrado gobernador de Chile. Estamos, sin error, en el año de 1555” (31).

Como contraste a la narración de Verrés o de maese Gil, Ercilla pondrá énfasis en la precisión temporal de su narración; su relato no descansa en las conjeturas, sino en hechos vividos y constatables.<sup>9</sup> La intención de fiabilidad del discurso de Ercilla entrará en contraste con el tiempo *suspendido* de la venta, Abraham König dice: “Y sospecho que el tiempo no es el río ilusorio que inventamos. En vez un lago quieto, porque siempre es ahora” (20). Esta cita funciona como una especie de poética dentro de la novela, que decanta en la polémica acerca de la narratividad que señalamos más arriba, como impugnación a una consecución temporal, lógica, que conduzca a un nudo y un desenlace. Sin embargo, la narración de Ercilla, por el propio Ercilla, comienza en el final de la historia, mientras se pierde en medio de una procesión como acceso de *hybris*.

En la novela no habría fondos temporales sólidos o continuos —el reloj de arena del astrólogo Mamud Ras Alagué se quiebra. Esto queda explícito cuando la narración intercala a un Ercilla en su lecho, desvariando, mientras su mujer le hace volver a la realidad: “¿Por qué lloras, Ercila, en mitad del sueño?”. Y nos imaginamos dormidos en mitad del llanto. ‘Despertad, Alonso, volved en vos’. Pero seguimos absortos en la decapitada cabeza que los perros se disputan” (78). El personaje se desdobra cuando comienza a ingresar a la venta, “me oigo decir muy despacio mientras erguido avanzo esta parroquia de San Justo” (80), lugar que lo sume en la confusión temporal, pero dejando en su memoria el pasado vivo del poeta, el primero de todos, en la isla de Chiloé, cantando las gestas de pueblos desconocidos e inexpugnables. La superposición temporal es total cuando ingresa a la posada:

“Otra vez los tiempos se enturbian. Y allá arriba unas voces nos reclaman ‘Alonso, Alonso, despertad por lo que más quieras’, en momentos en que el futuro duque de Lerma, con lentos pasos, me acompaña tomándome del brazo hasta la salida de la parroquia de San Justo” (81).<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> “En hora de perros y lobos entramos al Brabante, donde —con fragor de tulipanes, gobelinos y encajes— una turbamulta expectante esperaba poder mirar bien de cerca a su nuevo monarca. Esto acaeció en 1548, con toda certeza lo recuerdo” (32). Y no podemos dejar de observar el oxímoron que esta observación implicaría para la lógica de la novela; la certeza del recuerdo.

<sup>10</sup> Otro elemento de interés en la composición del tiempo es la escena en que se muestra al hostelero “desde junto al barril que no cesa de abrir y cerrar” (11), acción que es identificada solo por el sonido que produce. La acción del hostelero es repetitiva, sin inicio y sin término aparentes. Estas acciones repetitivas e incesantes ubican a la acción en el tiempo-espacio del mito y del ritual, configurando la condición espectral del mundo narrado. Se trata de una acción aislada, sin antecedente ni consecución en el decurso narrativo.

### III. LOCUS DE LA MEMORIA: RECUERDO/OLVIDO; EMBRIAGUEZ Y POESÍA

En la obra de Gil, la venta o posada se transforma en el lugar de paso que da cobijo a los errantes o almas en pena que llegan a guarecerse, a pasar o ver pasar el tiempo. La venta como *locus* del sentido, también aparece en *Cosa mentale* (1994) con dimensiones espectrales e irreales. Esto ocurre en *Mezquina memoria*, con una fuerza discursiva intensificada. En ella, la venta se identifica con el purgatorio (22), descrita como un bazar grotesco (27) donde habitan “cabreros, pícaros, muleros, buscavidas y letrados errantes” (16), un lugar sin nombre, justo “en el cruce de dos caminos cuyas direcciones se hundan en la noche” (27). La venta es el lugar de los vencidos y en ella la Historia como gesta de los vencedores muestra su revés en personajes sometidos a la violencia simbólica del discurso histórico, que a su vez es ironizado en los “pergaminos de la historia”.

En esta novela el diálogo crítico con la Historia se da en varios niveles, por supuesto, con la historiografía en la crisis de la trama y la contraposición entre la obsesión de la constatación de fechas por parte de Ercilla versus el flujo temporal y discursivo de Verrés, o las excusas de maese Gil: “rogando que nadie quiera indagar fechas, oficios y motivos que nos lleven tan lejos” (49); pero también dialoga críticamente con el discurso autoritario de la Historia nacional, celebratoria de los triunfos y los fracasos que ingresan al orden del progreso. Bajo estos términos, estaríamos frente a una novela de pesimismo satírico, que muestra la complejidad de los puntos de vista en momentos históricos superpuestos, creados por el aparato de ficción.

#### III.1. POESÍA E HISTORIA

Los diversos momentos históricos aludidos en la novela: el siglo XVI colonial en que fue escrita *La Araucana*, el siglo XIX en que se rescata la figura y obra de Ercilla como símbolo poético de la nación y como fuente historiográfica,<sup>11</sup> un siglo XX crítico pero también celebratorio en la voz de Neruda,<sup>12</sup> y un fin de siglo que ha perdido nociones y puntos de referencia acerca de la poesía y las figuras fundacionales; dichos momentos, acentúan el

---

<sup>11</sup> Tanto Claudio Gay como Barros Arana recurren a *La Araucana* para constatar episodios del pasado colonial. El siglo XIX mantendrá la contradicción entre considerar este canto épico archivo del pasado histórico o poesía, alejada de la historiografía.

<sup>12</sup> En 1971 aparece *Don Alonso de Ercilla, inventor de Chile* (Barcelona: Ediciones Pomaire, Universidad Católica de Chile) en ella participan Neruda, entre otros escritores y críticos. La voz que inicia el libro y le otorga autoridad es, sin duda, la de Neruda, quien con un discurso inyectado de furor nacionalista dice: “A él le debemos nuestras constelaciones. Nuestras otras patrias americanas tuvieron descubridor y conquistador. Nosotros, tuvimos en Ercilla, además, inventor y liberador”. “Ercilla no solo vio las estrellas, los montes y las aguas, sino que descubrió, separó y nombró a los nombres. Al nombrarlos les dio existencia. El silencio de las razas había terminado. La tierra adquirió la palabra de los dioses. El más humano de estos dioses se llamó Alonso de Ercilla” (12). Esta cita habla por sí misma de las mitificaciones de Ercilla.

carácter descentrado de la relación entre lo poético y lo histórico, como correlato en la escisión de las visiones de una conciencia nacional o de una conciencia épico-poética unificada. La memoria servirá de puente a la escisión “moderna” entre poesía e historia, en la medida que se diferencia de la imaginación y del recuerdo —la primera es invención y creación, el segundo es discurrir involuntario, es decir, implicaciones de la poesía sancionadas por la tradición crítica— y de la historia propiamente tal, como una disciplina objetiva que fija el pasado aplicando leyes, método e ideología, no obstante en cuanto interpretación tendenciosa de los hechos (Ricoeur, 2008:38-40).

*Mezquina memoria* está enunciada a partir de un ejercicio memorial, “una ambición, una pretensión, la de ser fiel al pasado”, como Paul Ricoeur define a la memoria, sin embargo, “si se puede criticar a la memoria su escasa fiabilidad, es precisamente porque es nuestro único recurso para significar el carácter pasado de aquello de lo que declaramos acordarnos” (40). Bajo estos términos, la memoria, como ejercicio de actualización consciente del pasado, adquiere connotaciones políticas en la medida que uniría subjetividad y colectividad, discurso público y privado, como forma de integrar un pasado común que puede ser dicho a una o a varias voces. La paradoja instalada por el ejercicio de la memoria de Ercilla es la dialéctica entre recuerdo y olvido, que deja suspendida la eventual unificación de poesía e historia, en la experiencia no mediatizada de un relato. Esta actitud o disposición narrativa de relativa credibilidad o (des)confianza respecto del aparato de ficción responde igualmente a un síntoma de “década” huérfana, sin identidad ni modernidad, remercancionalizada y por lo mismo esquizoide o fragmentarizada. La pesquisa que propone Gil en torno al poema épico como ficción fundacional tiene que ver con aquello señalado por H. Bhabha sobre los orígenes de las tradiciones nacionales que “resultan ser tanto actos de admisión y establecimiento como momentos de repudio, desplazamiento, exclusión e impugnación cultural” (2010:16). En tal contexto, el término mitohistoria, que recicla Joseph Mali, adquiere una connotación crítica, en la medida que permite volver sobre lenguajes figurales que enuncien un origen —posible o derivado— por medio de voces o situaciones “fundacionales”.

Volviendo, en *Mezquina memoria* hay un traslado metonímico entre Chile y *La Araucana* como creación de un “territorio”, real e imaginario, pues dicho territorio será creado como un lugar de escritura: “Sí, es *La Araucana* un territorio en sí ella misma, que me demandó con largas jornadas y me demoró con fatigosas pruebas” (79). Ercilla canta la nación mediante el epos, pero el poema de Ercilla es anterior a la idea de nación, en cuanto comunidad espiritual de individuos. Mientras que, por su parte, la novela —en cuanto aparato de ficción— convierte a Ercilla en monumento: la escritura fundacional no puede ser leída en medio de la oscuridad de la posada, sino apenas recordada por personajes que buscan un relato que haga posible un lugar, un territorio llamado

Chile. Oír el relato monumentalizado se convierte así en la situación narrativa fundamental: “Sigamos con Ercilla, el chileno. Es el tema que, yendo y viniendo, al cabo nos ha ocupado de mejor modo el pensamiento” (72).

La novela insistirá en la fragilidad de la evanescente memoria (72), al igual que la voluntad de memoria es también un problema de poder: “A mí me llaman Luna Hiena, don Ramón, ¿Se acuerda por acaso usted de mí? Lo dudo en verdad, porque de Ercilla, que alguna vez fue cierto, guarda mezquina memoria” (5). Mientras que la justicia de la memoria (69) tiene su contraparte; la oralidad del recuerdo desaparece luego de ser proferida la voz: “Al cabo aquí estamos y aunque no te dé gusto hablar de Chile, sigue allí. Y aquí nosotros, empinando la memoria hasta la borra” (52). Este comentario reafirma un nivel del relato que necesita de la memoria como ejercicio vital, más allá del carácter institucional de la conmemoración del pasado histórico, pero que considera al olvido un antídoto necesario en la embriaguez como disposición ontológico-dionisiaca: “Solo el vino enseña el arte olvidado de olvidar” (12).

Las voces desmantelan el mito de la escritura fundacional y reviven otra dimensión de la figura de Ercilla y el territorio simbólico que es *La Araucana* con el pasado reefectuado en un presente que adquiere una doble significación: escuchar al *poeta* Ercilla y configurar una metáfora del Reino de Chile en la imagen de la enredadera como poesía, escritura y voz: “No hay mañana ni ayer para el poeta”. La idea de una historia aún vinculada a formas de lo mítico muestra el palimpsesto temporal en el que conviven puntos de vista divergentes y se entrecruzan perspectivas críticas sobre un presente, que en la ficción adquiere formas de futuro: el Ercilla de un mito difícil de ubicar y de asir, frente al Ercilla unitario y simbólico de una historia en busca de emblemas.

En este sentido, podríamos decir que *Mezquina memoria* es la menos pesimista de las tres primeras novelas, ya que está construida desde una hipótesis en constante reformulación: la posibilidad del recuerdo de Ercilla en un relato construido por retazos de voces y un pasado fundado en una escritura, de la que se hace recuerdo oral, como remanente de una escritura leída, recogida fragmentariamente. Maese Gil, por su parte, desaparece progresivamente, el escribano se convierte en un indicio, señales de ruta dentro del mundo narrado.

Recapitulando, podemos señalar tres ideas gravitantes que hemos visto funcionar en la lectura de esta novela, por una parte, (i) la problemática relación entre poesía e historia en la posibilidad de un modo épico como relato maestro o modelo narrativo unificante y representativo en la figura de Ercilla y de *La Araucana*. A nuestro juicio, y en segundo término, dicha escisión se manifiesta de manera temática y formal en (ii) la dificultad de articular la trama narrativa como puesta en abismo de la crisis de un relato épico y como forma abismada de aparecer la voz poético-narrativa. Finalmente, (iii) la memoria se presenta como una facultad narrativa vinculada con modos de percepción y registro del



pasado en el oído, la vista, la voz y la escritura, facultades de memoria que harán surgir la pregunta por la trama a partir de la materialidad de los discursos puestos en crisis, o llevados al conflictivo terreno del mito.

*Universidad de Chile\**  
*CONICYT*  
*Facultad de filosofía y humanidades*  
*Departamento de literatura*  
*Ignacia Carrera Pinto 1025, Ñuñoa, Santiago (Chile)*  
*pilargarcia.pg@gmail.com*

#### OBRAS CITADAS

- Gil, Antonio. *Hijo de mí*. Santiago: Los Andes, 1992.  
----- *Cosa mentale*. Santiago: Ed. Los Andes. 1994.  
----- *Mezquina memoria*. Santiago: Cuarto Propio, 1997.

#### TEÓRICO-CRÍTICA

- Bajtín, Mijaíl. “Del libro *Problemas de la obra de Dostoievsky*”, en *Estética de la creación verbal*. Bs. As.: Siglo XXI, 1982.  
----- “Formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, en *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Arte y Literatura, 1986.  
Bhabha, Homi. “Narrar la nación”, en *Nación y narración* (H. Bhabha, compilador). Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.  
Chartier, Roger. *El presente del pasado*. México: Universidad Iberoamericana, 2005.  
----- *Cultura escrita: literatura e historia*. México: F.C.E, 2008.  
Danto, Arthur. *Historia y narración*. (1965). Barcelona: Paidós, 1989.  
Eliade, Mircea. (1963). *Mito y realidad*. Barcelona: Labor, 1985.  
Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.  
García, Pilar. “Cómo hacer de la historia un sujeto”, en *Tres pasos en la oscuridad*. Santiago: Sangría Editora, 2009:9-18.  
Goldman, Lucien. “El estructuralismo genético en sociología de la literatura”, en *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura*. España: Martínez Roca, 1969.  
Kermode, Franz. *El sentido de un final: Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona: Gedisa, 1983 (1966).  
Kolakowsky, Leszek (1972). *La presencia del mito*. Madrid: Cátedra, 1999.  
Macherey, Pierre (1966). *Para una teoría de la producción literaria*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1974.

- Mali, Joseph. *Mythistory. The making of a Modern Historiography*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.
- Moreno, Fernando. “Hijo de mí o la recuperación poética de la historia”, en *Revista Chilena de Literatura*, N° 50, 1997:119-132.
- “La historia recurrente y los nuevos cronistas de Indias (Sobre una modalidad de la novela hispanoamericana actual)”, en *Acta Literaria* N° 17, 1992. Concepción (Chile).
- Osorio, Jorge; Gabriela, Rubio. “La Mezquina Memoria: análisis de una novela histórica como desmontaje del monumento”, en *El deseo de la memoria*. Santiago: Escuela de Humanidades y Política, 2006:135-156.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. México: Siglo XXI, 1998-1999.
- *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: FCE, 2008.
- “Hacia una hermenéutica de la conciencia histórica”, en Françoise Perus. *Historia y literatura*. México: Instituto Mora, 1997:70-122.
- White, Hayden. *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós, 2003.
- *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: F.C.E., 1992.