

EL POETA-INVESTIGADOR Y EL POETA- ENFERMO: VOCES PARA NARRAR EL HORROR EN LA OBRA DE ROBERTO BOLAÑO

Laura Fandiño

Universidad Nacional de Córdoba – CONICET

A Mirian Pino

El horror provocado por las formas inéditas de la violencia en el siglo XX ha dado lugar a reflexiones diversas desde las disciplinas que integran las ciencias sociales y humanas. Por medio de ellas se expresa la necesidad de articularlo y explicarlo en toda su complejidad. En el campo literario, la reacción más inmediata ante la escena del horror se representa a través de la figura mitológica de Medusa, la hermana mortal de las Gorgonas; su imagen, como versa el mito, produce ante quien la mira petrificación, congelamiento¹. Ante una escena intolerable para el ojo humano, se impone, en primera instancia, el enmudecimiento. En el marco de esta primera reacción es posible comprender el enunciado de Theodor Adorno acerca de la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz. Pero pasado el tiempo del mutismo que impone la escena horrorosa, comienzan a oírse las voces incómodas -orales y escritas- que alteran el registro de lo habitual y lo cotidiano; son las del testimonio que describen el campo de concentración, esa fábrica de deshumanizar al hombre ideada por el hombre; pienso en Primo Levi, en Jorge Semprún, testigos faro que dieron cuenta del horror del siglo XX en Occidente.

En el ámbito de la representación artística en general y literaria en particular se observan también reacciones de esta naturaleza: enmudecimiento por medio de la artistización del silencio, testimonios fictivos, formas oblicuas que remiten al horror a través del trabajo alegórico con el referente, o bien la referencia a acontecimientos históricos alejados en el tiempo pero que se inscriben en la misma estela del horror de

¹ Debo esta referencia a la lectura del horror que realiza Adriana Cavarero en su reciente libro *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea* (2009). Para este aspecto véanse los capítulos II y IV.

hechos relativamente recientes². Estas diferentes maneras de refractar el contexto tienen causas diversas que van desde las problemáticas generadas a causa de las políticas de la censura durante los gobiernos de facto a las posibilidades que otorga el lenguaje para articular el horror.

En Latinoamérica, durante y con posterioridad a las dictaduras, las reflexiones acerca de los efectos del horror han seguido los derroteros del “evento Auschwitz” ya que éste se presenta como el acontecimiento paradigmático: del silencio se ha pasado a la circulación de testimonios y expresiones artísticas heterogéneas. En la década del noventa se observa una proliferación de versiones que multiplica los relatos sobre la experiencia dictatorial y que le sale al encuentro a la narración historiográfica manteniendo con ella relaciones complejas, a veces abiertamente polémicas³. Es por esta gran producción de memorias, particularmente acentuadas en tanto portan el signo del trauma, que Andreas Huyssen ha acuñado la expresión “boom de la memoria”⁴. La multiplicidad de versiones y modos de nombrar el horror del periodo, particularmente en el Cono Sur, ha dado lugar a una intensa reflexión sobre la memoria en la que participan la historia, la antropología, la filosofía y el arte. En este sentido, la escritura artística se postula como uno de los lugares privilegiados para nombrar el horror de las dictaduras después de la experiencia traumática, del desconcierto y la afonía que nos provocara Medusa, conjugada, desde mi lectura del horrorismo⁵ latinoamericano, en el hueco real y simbólico del pañuelo de las Madres de Plaza de Mayo, en los desaparecidos. Este hueco al que me refiero puede observarlo el lector atento en algunas

² Los procedimientos de remisión desviada son propios de las producciones literarias durante la dictadura; estas formas elusivas buscaban aludir al contexto de opresión y violencia de manera tal que pudieran evitar la censura.

³ Para un panorama de las relaciones entre historia y memoria ver el artículo de Hilda Sabato, “La cuestión de la culpa” en Revista *Puentes*, N° 1. Pp. 14- 17.

⁴ Huyssen, Andreas, “La cultura de la memoria: medios, política, amnesia” en *Revista de Crítica Cultural*, 18 de junio de 1999.

⁵ Recupero también de Adriana Caravero este término a través del cual focaliza la presencia de la víctima inerte ante un tipo de violencia que atenta contra la dimensión ontológica del ser humano, atacando el *unum* de su condición a través de mecanismos deshumanizadores. Para este aspecto recomiendo la lectura del capítulo XI, “Tan mutilado que podría ser el cuerpo de un cerdo”.

ficciones que entienden que la historia total o la memoria completa no son sólo ideológicamente inaceptables sino que son también imposibles cuando hablamos del horror porque las víctimas vulnerables e inermes no están para contar lo ocurrido⁶. El carácter inefable del horror se expresa entonces a través de una noción de texto que no es la del tejido perfecto que cuida las propiedades de cohesión, coherencia, corrección y adecuación, sino que por el contrario, exhibe los fragmentos, los huecos, las lagunas, porque es así el orden de la memoria cultural e individual y porque el periodo en cuestión no deja lugar a relatos totales, únicos ni unívocos.

En la década del noventa puede observarse en el ámbito literario un retorno a cierto registro realista pero *aggiornado* con procedimientos que buscan narrar los periodos traumáticos de la historia reciente sin totalizar un punto de vista ni simplificar las complejas relaciones entre los diversos sectores sociales que tuvieron directa o indirectamente participación en los conflictos del periodo aludido. Lo que nos interesa abordar en este trabajo son los lugares y algunos modos a partir de los que se profiere un relato memorialístico en referencia a los contextos autoritarios de la década del setenta en Latinoamérica. Ante las dificultades que plantea la articulación del horror y su transmisión, algunas propuestas de su artistización resultan interesantes en la medida que asientan sobre una base firme las dimensiones éticas y estéticas, núcleo duro, desde nuestra perspectiva, sobre el que han de edificarse las lecturas del horror. En otras palabras, al tiempo que el arte asume la responsabilidad en el diálogo con su cultura, se transforma, se enriquece y regenera; el pacto entre lenguaje e imaginación abre las compuertas para acceder a otras explicaciones, a otras verdades y de esta forma, a conocimientos, a veces, también otros.

⁶ A través de la figura del “musulmán”, Primo Levi visibiliza la imposibilidad de ofrecer un testimonio completo, los huecos discursivos, esas zonas a las que no se puede poner texto porque no se puede imaginar aquello que no se ha vivido. Y quienes lo han vivido -el horror propiamente dicho- no están para contarlo. Éstos son para Giorgio Agamben (2006) los testigos integrales, aquellos que han padecido en carne propia los efectos de Medusa.

La inherente relación entre subjetividad, memoria y narración de hechos traumáticos implica atender a las formas de configuración de quien pronuncia un relato que circunda el horror. Por ello, nos detendremos en algunos aspectos de los relatos memorialísticos proferidos por dos personajes a través de los cuales la literatura explora diferentes *locus* y distintos tonos para nombrar aquello que consterna al ojo y a la memoria. Pensamos en dos novelas de Roberto Bolaño (1953- 2003): *Estrella distante* (1996)⁷ y *Nocturno de Chile* (2000)⁸, donde un escritor devenido en detective y un cura del Opus Dei que delira de fiebre van a dar cuenta del horror de la tragedia latinoamericana.

El escritor-detective y los documentos de la barbarie: el caso de Arturo B

Estrella distante es el resultado de la expansión del último capítulo de *La literatura nazi en América*⁹. En efecto, la novela se inicia con la aclaración de este juego entre los textos señalados y de allí la ficción se va a constituir a partir de la voz de Arturo B¹⁰. Este personaje oficiará en la década del noventa de detective privado al emprender la búsqueda de Carlos Wieder, artista oficial y asesino durante los primeros meses de la instauración gobierno de facto de Augusto Pinochet.

Ante las dificultades que plantea la narración del horror, esta novela postula la posibilidad de acecharlo, o bien, amaga con desnudarlo a través de la tarea investigativa que, por naturaleza, requiere la participación de varias fuentes en el relato de reconstrucción de los hechos. La calidad de poeta del narrador verosimiliza el discurso

⁷ Todas las citas de esta novela corresponden a la cuarta edición en “Compactos”, julio de 2006, Editorial Anagrama, Barcelona.

⁸ Las citas corresponden a la cuarta edición de junio de 2006. Anagrama, Barcelona.

⁹ Martín Sueldo en su artículo “Vasos comunicantes en la obra de Roberto Bolaño: *La literatura nazi en América* (1996) como embrión narrativo” trabaja las relaciones de forma y contenido que se duplican y recrean entre *La literatura nazi en América* y *Estrella distante*.

¹⁰ En consonancia con lo señalado acerca del intenso dialogismo entre los textos que conforman la obra de Roberto Bolaño, destacamos que el personaje de Arturo B –alter ego de Roberto Bolaño–, reaparece de diversas maneras en otras obras, por ejemplo, como Arturo Belano en *Los detectives salvajes* y en *Amuleto*.

plagado de tropos, imágenes eminentemente poéticas así como de alusiones al mundo literario, cinematográfico o a zonas específicas tanto de la llamada cultura popular como de la denominada culta para rodear este elemento siniestro de las sociedades autoritarias latinoamericanas y, en esta novela, puntualmente la chilena. Así, sobre la base de las huellas y rastros dejados por recuerdos, cartas, artículos, poesías y libros que conforman una compleja superposición de capas de memoria, el narrador se lanza al trabajo de reconstrucción de unos hechos cuya articulación plantea problemas diversos. La falta de testigos o el discurso a veces sospechoso de éstos va a dar lugar a una verdad (la de la ficción) que oscila entre la reconstrucción memorialística de personajes diversos, los hechos efectivamente ocurridos (*res factae*) y la imaginación (*res fictae*)¹¹. Este juego entre la exactitud de lo ocurrido y la necesidad de llenar los huecos de la historia tienen su correlato, en la construcción de *Estrella distante*, en la doble “profesión” del narrador. Observemos, a través de algunos ejemplos, cómo trabaja el detective-narrador. Cuando Arturo B contrasta las diferencias que alejaban a Alberto Ruiz Tagle -luego Carlos Wieder- de la vida que llevaban los poetas jóvenes, expresa:

Ruiz-Tagle vivía solo, en un departamento cercano al centro, de cuatro habitaciones con las cortinas permanente bajadas, que yo nunca visité pero del que Bibiano y la Gorda Posadas me contaron cosas, **muchos años después (cosas influidas ya por la leyenda maldita de Wieder), y que no sé si creer o achacar a la imaginación de mi antiguo condiscípulo.** (Bolaño, 2006: 16)¹².

En esta cita observamos un narrador operando netamente como detective porque al instalar la duda somete el relato de su amigo a los criterios de verdad tal como lo haría un profesional que persigue huellas para dar con el material que corroborará o refutará sus hipótesis. Sin embargo, se perfila en la cita esta condición de la memoria que en tanto que reconstrucción implica lo ocurrido pero, al mismo tiempo, incluye todo

¹¹ Lechner, Norbert y Güell, Pedro (2006) en su artículo “Construcción social de las memorias en la transición chilena” señalan que “la verdad de la memoria no radica tanto en la exactitud de los hechos (*res factae*) como en el relato y la interpretación de ellos (*res fictae*)” (Lechner y Güell, 2006: 18).

¹² La negrita es nuestra.

lo que sobre ello se ha dicho, en este caso, “la leyenda maldita”. En este sentido, es posible observar el modo en que la novela alude a las formas de elaboración de la memoria de la cultura, es decir, a través de las re-acentuaciones que sobre determinados acontecimientos se realizan –lo que implica la omisión de otros. En esta cita parece imperar su condición de detective al colocar un manto de sospecha sobre lo atestiguado por su amigo Bibiano O’Ryan; al mismo tiempo, nos indica que los recuerdos son una fuente sospechosa. Pero es a partir de esa fuente incierta desde donde se puede extraer algún dato que contenga más verdad que la enumeración cronológica de los hechos ocurridos. De esto parece darse cuenta el narrador, quien, ante un hueco de la historia, precisamente aquél en el que el horror se expresa en forma de carnicería y no deja testigos, pone a funcionar esa fuente insegura y es luego la imaginación, la conjetura que le sale al cruce a la memoria, lo que permite nombrar al horror:

Enfrente, **seguramente**, está la habitación de la empleada. Justo cuando se desliza al interior de la habitación escucha el ruido de un auto que se acerca a la casa. Wieder sonríe y se da prisa. De un salto se pone junto a la cabecera. **En su mano derecha sostiene un corvo**. Ema Oyarzún duerme plácidamente. Wieder le quita la almohada y le tapa la cara. **Acto seguido, de un solo tajo, le abre el cuello**”. (Bolaño, 2006: 32)¹³.

Ante la imposibilidad de conocer con exactitud el lugar del crimen y lo acontecido en relación con la desaparición de Angélica y Verónica Garmendia, las hermanas poetas compañeras del taller literario de Arturo B y de su amigo Bibiano, así como con la de su tía, el narrador -no olvidemos su profesión de escritor- activa la máquina de ficcionar, memoria alternativa que viene a completar el hueco, el vacío de sentido, aquello que no puede saberse porque, hasta el momento, no hay testigos¹⁴. De este modo, la conjetura pasa a ser el medio privilegiado para hacer memoria; el narrador

¹³ Los resaltados de la cita son nuestros para destacar la dimensión conjetural de los enunciados y la dimensión fictiva de la construcción memorialística.

¹⁴ Más tarde, durante la Transición democrática en que se manifiestan las primeras acciones en busca de justicia a través de los juicios reaparecerá el personaje de Amalia Maluenda, la empleada mapuche de las hermanas Garmendia, quien había logrado escapar a la masacre y se erigirá en testimoniante fundamental de este caso.

imagina cómo pudo haber ocurrido el episodio de los asesinatos en la casa de Nacimiento¹⁵ (obsérvese el contraste entre el nombre del pueblo y los hechos violentos que culminan en el asesinato y desaparición de los personajes femeninos). Dice el narrador, “A partir de aquí mi relato se nutrirá básicamente de conjeturas”; y más adelante, “Tuvo que ser así” (Bolaño: 29). En este sentido, aquel procedimiento de la memoria utilizado por Bibiano y que el narrador en principio parece desdeñar es utilizado aquí para completar ese espacio en blanco y dar así una respuesta al “¿qué sucedió?” que martillea en la memoria social. Sin embargo, la reconstrucción imaginaria de lo que pudo haber ocurrido la noche funesta en la que Wieder y sus secuaces matan a las mujeres, tiene sus límites. A diferencia del realismo de la descripción del crimen de Ema Oyarzún, cinematográfica casi por su fuerza plástica y la capacidad de evocar en el lector una película de terror, el asesinato y la posterior desaparición de los cuerpos de las gemelas Garmendia, no es conjeturado sino aludido a través de una imagen de cuño poético donde es posible reconocer la expresión de la memoria afectiva:

Y detrás de ellos entra la noche en la casa de las hermanas Garmendia. Y quince minutos después, tal vez diez, cuando se marchan, la noche vuelve a salir, de inmediato, entra la noche, sale la noche, efectiva y veloz. Y nunca se encontrarán los cadáveres, o sí, hay *un* cadáver, un solo cadáver que aparecerá años después en una fosa común, el de Angélica Garmendia, mi adorable, mi incomparable Angélica Garmendia, pero únicamente ése, como para probar que Carlos Wieder es un hombre y no un dios. (Bolaño, 2006: 32- 33)¹⁶.

¹⁵ Nacimiento es una comuna de Chile, situada en la Región de Biobío.

¹⁶ Entre la construcción heroica y mesiánica y la construcción monstruosa del personaje, una suerte de leyenda blanca opuesta a otra negra, es la perspectiva y la voz del narrador la que va a conformar la zona gris que expresa que Carlos Wieder es tan sólo un hombre y cualesquiera sean los atributos que se le puedan endilgar (heroico, valiente, cruel, frío, asesino) corresponden a un hombre sobre el que se puede moralizar y al que se puede juzgar. Es interesante este deslizamiento señalado por el narrador ya que en la medida que el personaje se construya como héroe, dios o diablo, es decir, como un ser extraterrenal, no será posible articular un juicio porque de este modo se halla más allá de lo humano, por tanto, no es posible de ser juzgado como tal. Pilar Calveiro en *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina* (2004) se refiere a esta constante de los discursos que, desde diferentes enfoques ideológicos, construyen imágenes de los desaparecidos como seres de otro planeta. Señala Calveiro en el apartado intitulado “Ni cruzados ni monstruos”: “Al rescatar al ser humano en el desaparecido no se lo absuelve; se lo excluye de lo monstruoso, de lo sobrenatural, para incluirlo en lo humano, en la escala de lo que se puede valorar y juzgar” (Calveiro, 2004: 86).

Encontramos aquí un límite para la memoria. ¿Podemos imaginar el sufrimiento y la muerte violenta de aquéllos a quienes hemos querido y admirado? Ante la encarnación de Medusa en el escenario sórdido de la casa de Nacimiento, se instala el decir oblicuo, su sustitución a través de la metáfora, de la imagen visual; el horror se articula a través de la noche que vulnera la seguridad del hogar colándose por la puerta principal y, tras el acto homicida -allí está lo inefable- la salida de esa misma noche.

El narrador puede imaginar el crimen de Ema Oyarzún¹⁷, la tía de las Garmendia, a quien no conocía, pero no aventura el modo en que pudo haber acaecido el crimen de las hermanas Garmendia. Así, el ejercicio de la conjetura memorialística tiene su demarcación, su límite, en aquel punto que toca emocional y afectivamente a la subjetividad que profiere el relato. En este sentido, destacamos la inherente vinculación entre memoria-afecto-dolor. Lo que no se relata, ese olvido necesario para sobrevivir, se completa en la imaginación del lector pues la escritura es un entramado que significa tanto en la traza como en el blanco, en el silencio del texto.

Una serie de marcas que van constituyendo y adelantando la irrupción del horror se sostiene y justifica por la calidad de reconstrucción memorialística del relato, aspecto del que el narrador, como señalamos, tiene plena conciencia. A modo de ejemplo, mencionamos la descripción que el condiscípulo de nuestro narrador realiza de la casa de Ruiz-Tagle; ésta se caracteriza por estar “demasiado vacía”, como si estuviese “*preparada*” (Bolaño, 2006: 17). Luego de comparar la casa con la de los vecinos de *El bebé de Rosemary*¹⁸, la película de Roman Polanski en la que los indicios de lo siniestro son omnipresentes, dice el narrador:

En la casa de Ruiz Tagle lo que faltaba era algo innombrable (o que Bibiano, años después y ya al tanto de la historia o de buena parte de la historia, consideró innombrable, pero

¹⁷ Como señala Mirian Pino (2009) en el nombre de este personaje se codifica el homenaje a Borges, al personaje de Ema Zunz.

¹⁸ Una lectura que profundiza nuestro aspecto y abona nuestra lectura acerca del trasfondo siniestro que centellea por la superficie de la novela, es la de Joaquín Manzi en “Mirando caer otra *Estrella distante*” (2004); especialmente las páginas 131 a 133.

presente, tangible), como si el anfitrión hubiera amputado trozos de su vivienda. (Bolaño, 2006: 17).

En este caso la memoria funciona completando la lectura del pasado con los signos que en ese pasado no se podían leer porque faltaban referentes claros que permitieran decodificarlos. Tienen que pasar los años y salir a la luz ciertos hechos para que Bibiano pueda recodificar su lectura del episodio del encuentro en la casa de Ruiz-Tagle/ Carlos Wieder y justificar su sensación de nerviosismo, incomodidad y sospecha de la existencia de ‘un algo más’ que por entonces no era claramente discernible por impensable. En las referencias a la “casa desnuda y sangrante” (Bolaño, 2006: 18) del victimario, donde el anfitrión parece haber “amputado trozos de su vivienda”, se cifra la referencia a los cuerpos suplicados, asesinados y desmembrados que luego serán objeto del espectáculo del horror en una muestra fotográfica realizada por el mismo Wieder en la habitación de un departamento de Santiago de Chile¹⁹. Referencias similares encontramos luego del golpe de estado: mientras el narrador se encuentra en el patio del centro de detención La Peña, Wieder aparecerá con un avión para escribir poemas en el cielo entre unas nubes que tienen forma de “alfileres”, “cigarrillos” y “agujas” (34- 35); imágenes éstas que remiten a elementos que perforan y queman y que en el imaginario de la cultura latinoamericana y en el contexto que se recupera relacionamos con la práctica de la tortura sobre los cuerpos inermes²⁰.

El episodio en que se narra la aparición de Wieder escribiendo poemas con un avión en el cielo de Santiago y que se relata desde la perspectiva de Arturo B mientras

¹⁹ Existen otras referencias en el texto al desmembramiento de cuerpos; así, por ejemplo, el narrador alude a la cercanía espacial del taller literario de Diego Soto, en la Facultad de Medicina, con la sala de disección de cadáveres. Esto va adelantando la relación entre arte-muerte, tópico que atraviesa toda la novela.

²⁰ Este episodio ha sido analizado en diferentes artículos; mencionamos el de Ina Jennerjahn, “Escritos en los cielos y fotografías del infierno. Las “acciones de arte” de Carlos Ramírez Hoffman, según Roberto Bolaño”; también Mirta Medina, “Metatextualidad, memoria, lengua y escritura como espacios de resistencia en *Estrella distante* y *La máquina de escribir*”. Por último, mi artículo de reciente aparición, “Alegorías del horror: la desfosilización de la memoria: Roberto Bolaño, José Pablo Feinmann y Bernard Schlink”.

se encuentra junto con otros presos en el Centro de detención La Peña, se constituye en una escena mesiánica que dialoga polémicamente, a través de una cita paródica oblicua, con la visión de mundo del ámbito castrense. En efecto, la creación artística es concebida como un acto fundacional, aspecto que se cifra en la escritura en latín de partes del texto bíblico del Génesis²¹ al mismo tiempo que alude a la poética del escritor chileno Raúl Zurita, traída a colación en esta escena y reconocible a través de algunas alusiones que recrean acciones de arte de este poeta. Abundan asimismo en este microrrelato las referencias bíblicas; por ejemplo, la aparición de Wieder es observada por el loco Norberto, personaje que se encuentra en el centro, como la llegada del Mesías lo que, a pesar de algunas risas, genera “temor y maravilla” (Bolaño, 2006: 38) y provoca el mutismo de los internos. En estos signos de inmovilidad y silencio se expresan las primeras reacciones al desencadenamiento del horror que se preanuncia a través de hechos extraños para la cotidianeidad de los personajes, lo que comienza a constituir un clima de época.

En otras intervenciones, Wieder escribe en el aire los nombres de las mujeres que ha asesinado; de este modo, en su práctica artística se conjuga el gesto fascista –a través de la alusión al futurismo y a la exaltación de lo símbolos patrios- que liga arte, política y, en nuestro caso, el elemento religioso a través de la visión mesiánica. La aberración y la monstruosidad quedan integradas como elemento del quehacer artístico del personaje y se cifran además en parte de su apellido: “*Widernatürlichkeit*, “monstruosidad” y “aberración” (...). E incluso *Weiden* también quería decir regodearse morbosamente en la contemplación de un objeto que excita nuestra sexualidad y/o nuestras tendencias sádicas” (Bolaño, 2006: 51)²². En este episodio se articula la

²¹ Mirta Medina contrasta la escritura del latín como signo del poder que se ejerce verticalmente desde el cielo, a los signos de la oralidad inscripto en el lenguaje y por tanto, en la condición socio cultural de algunos de los personajes que se encuentran detenidos en La Peña. En este sentido, enfatiza la presencia del uso del lenguaje como signo de dominación cultural. P. 102.

²² Eun-Kyung Choi (2007) en su lectura de esta novela analiza los trabajos realizados por el personaje de Carlos Wieder en el periodo de redemocratización: pornógrafo, programador de video

perversión cifrada en la mostración del horror cuando Wieder escribe los nombres de sus víctimas en el cielo, sin embargo, para los lectores- espectadores no es visible ese sentido, no pueden, todavía, decodificar el verdadero sentido de la ‘acción artística’ en el cielo.

Las acciones de arte llevadas a cabo por el personaje van allanando el camino para la irrupción de un verdadero espectáculo del horror; de la invocación reiterada a la muerte en la escritura aérea [“La muerte es amistad”, “La muerte es Chile”, “La muerte es responsabilidad”, “La muerte es amor”, “La muerte es crecimiento”, “La muerte es comunión”, “La muerte es limpieza”, “La muerte es mi corazón”, “Toma mi corazón”, “Carlos Wieder” (Bolaño, 2006: 89-91)] se llega, en el clímax, a la explosión del ‘horrorismo’, al espectáculo siniestro que se da cita en la habitación de un departamento en que el Wieder, tras su firme convicción de revolucionar la poesía chilena, expone las fotografías de cuerpos a los que ha sometido a suplicio y luego ha dado muerte y hecho desaparecer. Esta escena completa “lo real” que la escritura aérea convocaba.

Como señalé en otra parte²³, a diferencia de la escritura aérea cuya naturaleza es la inmediata desaparición de lo escrito, las fotografías tienen el peso de un documento incriminatorio que delata el *modus operandi* del terror y que visibiliza precisamente aquello que la maquinaria perversa busca ocultar. Mirta Medina²⁴ señala que este procedimiento, el uso de la fotografía en tanto que artificio, es el que sustituye las palabras del narrador porque se configura como una narración alternativa. Ante aquello que no se puede pronunciar es esta vez la imagen fotográfica la que muestra el espanto.

juegos violentos y dramaturgo del sadomasoquismo. A través de estas referencias el texto exhibe la dimensión violenta y sádica de la ideología fascista.

²³ “Alegorías del horror: la desfossilización de la memoria: Roberto Bolaño, José Pablo Feinmann y Bernard Schlink” en *Inti*, Revista de Literatura Hispánica, N° 65-66, 2009. Pp. 91- 105.

²⁴ Mirta Medina, “Metatextualidad, memoria, lengua y escritura como espacios de resistencia en *Estrella distante* y *La máquina de escribir*” en *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del lenguaje, N° 26, julio-diciembre de 2002. Pp. 85- 109

Para aludir a esta escena, el narrador toma la biografía de Muñoz Cano que se erige en fuente autorizada para relatar el episodio.

Según Muñoz Cano, en algunas de las fotos reconoció a las hermanas Garmendia y a otros desaparecidos. La mayoría eran mujeres. El escenario de las fotos casi no variaba de una a otra por lo que deduce es el mismo lugar. Las **mujeres parecen maniqués**, en algunos casos **maniqués desmembrados, destrozados**, aunque Muñoz Cano no descarta que en un treinta por ciento de los casos **estuvieran vivas en el momento de hacerles la instantánea**. Las fotos, en general (según Muñoz Cano), son de mala calidad aunque la **impresión que provocan en quienes la contemplan es vivísima**. El orden en que están expuestas no es casual: siguen una línea, una argumentación, una historia (cronológica, espiritual...), un plan. Las que están pegadas en el cielorraso son semejantes (según Muñoz Cano) al infierno, pero un infierno vacío. Las que están pegadas (con chinchetas) en las cuatro esquinas semejan una epifanía. Una epifanía de la locura. En otros grupos de fotos predomina un tono elegíaco (¿pero cómo puede haber *nostalgia* y *melancolía* en esas fotos?, se pregunta Muñoz Cano). Los símbolos son escasos pero elocuentes. La foto de la portada de un libro de Francois- Xavier de Maistre (el hermano menor de Joseph de Maistre): *Las veladas de San Petersburgo*. La foto de la foto de una joven rubia que parece desvanecerse en el aire. La foto de un **dedo cortado**, tirado en el suelo gris, poroso, de cemento. (Bolaño, 2006: 97-98)²⁵.

A través de la lectura que el narrador realiza de la escena documentada por Muñoz Cano se articula el horror; las frases y palabras destacadas en la cita lo expresan. Por una parte, las fotografías implican, en la relación de su materialidad con el espectador, el imperio de la vista. Leemos el horror en las reacciones de los personajes que participan de la muestra: vómitos, bronca y silencio:

Tras el estruendo inicial de pronto todos se callaron. Parecía como si una corriente de alto voltaje hubiera atravesado la casa dejándonos demudados, dice Muñoz Cano en uno de los pocos momentos de lucidez de su libro. (Bolaño, 2006: 98).

Lo que se observa en las fotografías es una forma de violencia que supera el crimen en tanto implica un ensañamiento con el cuerpo de la víctima que ataca aquello que identifica al individuo y lo hace único: su figura humana. Este aspecto se cifra en la referencia al desmembramiento lo que permite reflexionar sobre la dimensión ontológica del horror. En este sentido, Adriana Cavarero recupera la noción de “unicidad” de Hanna Arendt, “la diferenciación del individuo, su identidad única” (Arendt en Cavarero, 2009: 81). Así, atentar contra la unicidad del cuerpo es al mismo

²⁵ El énfasis de la cita es nuestro.

tiempo un ataque contra la dignidad ontológica del hombre; el cuerpo humano que ha sido desfigurado pierde su singularidad.

Otro aspecto del horror que contiene el pasaje citado se encuentra en la referencia a que algunas de las mujeres que han sido sometidas a suplicios y que expresan la condición del cuerpo inerte habrían estado vivas al momento de ser fotografiadas. El horror se expresa de manera hiperbólica en este sometimiento que hace asistir al supliciado a su propia destrucción²⁶.

Observamos así que la reconstrucción de una memoria traumática se nutre de fuentes diversas; por el relato de Arturo B circulan múltiples voces ajenas respecto de las cuales nuestro narrador ya se distancia ya se acerca. Su doble condición de poeta-detective verosimiliza la gran absorción de voces sociales que permean la novela y a partir de las cuales se articula, por medio de una operación de decodificación o por aquello que no dicen, el horror.

²⁶ Para este tema recomendamos la lectura del capítulo IX “Tan mutilado que podría ser el cuerpo de un cerdo” del libro ya mencionado de Adriana Cavarero, *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. En este capítulo, Cavarero considera las reflexiones de Susan Sontag sobre la mostración de fotografías del horror y desataca la importancia que esta autora otorga a las implicancias morales que este tipo de imágenes tienen en respuesta a aquellas posturas que ven en estas representaciones una fascinación ligada a la pornografía, es decir a una atracción de naturaleza sexual.

El enfermo y la complicidad con el horror: el caso del cura Ibacache.

Estrella distante es, como señalamos, reescritura expansiva de otro texto de Bolaño, procedimiento utilizado por el escritor chileno como parte de su poética. *Nocturno de Chile*, la novela de la que nos ocuparemos a continuación para observar otro *ethos* desde el cual se relata el horror de la dictadura chilena, no sigue el mismo procedimiento de la novela anterior aunque el personaje principal, Sebastián Urrutia Lacroix/ H. Ibacache, sacerdote del Opus Dei, poeta y crítico literario oficial de Chile²⁷, aparece mencionado en *Estrella distante* en dos momentos: cuando realiza una crítica positiva de la producción de Carlos Wieder en plena dictadura pinochetista en la que asegura que el piloto es “el gran poeta de los nuevos tiempos” (Bolaño, 2006: 45) y, más tarde, cuando el narrador alude a la autobiografía que escribiera el personaje en la que también se refiere al siniestro aviador. Lo que interesa destacar es que la configuración del personaje en *Nocturno de Chile* guarda una relación de continuidad con los trazos que lo definían en *Estrella distante* que se observa en su orientación ideológica, su calidad de sacerdote del Opus Dei, crítico literario y poeta.²⁸

La enfermedad que provoca fiebre y alucinación en el cura es el estado que desata su memoria y su lengua y constituye el discurrir ininterrumpido de 150 páginas que es *Nocturno de Chile*. A través del discurso de este personaje se va articulando otra

²⁷ Destacamos en este lugar que algunos de los personajes de la novela son recreaciones de figuras existentes como algunas historias se basan en hechos efectivamente acaecidos. Así, el personaje del sacerdote Sebastián Urrutia Lacroix, cuyo seudónimo en la novela es Ibacache, alude al menos a dos personajes del mundo cultural chileno que cumplieron funciones destacadas durante la dictadura de Pinochet: Ignacio Valente y Raúl Hasbún, así como también Farewell (nombre de uno de los poemas de juventud de Neruda que integra *Crepusculario*) refiere al crítico Hernán Díaz Arrieta cuyo seudónimo era Alone. También la historia de María Canales en la novela alude a la historia de Mariana Callejas cuyo marido norteamericano Michael Townley trabajaba para la DINA y torturaba a personas disidentes del régimen en el sótano de su casa de las afueras de Santiago mientras su esposa mantenía reuniones sociales con el mundillo del arte en el salón. Para este aspecto de la novela, sobre todo en lo que compete a la construcción del personaje del cura y su parodia no tan evidente en relación con la figura de Raúl Hasbún, sugerimos la lectura del capítulo 2, “La malicia póstuma (Roberto Bolaño y algunos monstruos)” en *Roberto Bolaño, la ironía y sus precursores* (2008) de Andrea Valenzuela.

²⁸ Luego de la escritura de este texto, hallo un análisis detenido de este aspecto en el artículo de Fernando Moreno, “Sombras...y algo más. Notas en torno a *Nocturno de Chile*” en *Roberto Bolaño. Una literatura infinita*, compilación de artículos realizada por el mismo autor.

visión del horror reproducido desde el punto de vista de la conciencia atormentada del cómplice. A diferencia de *Estrella distante* en que la visión interna del personaje de Carlos Wieder parece imposible de asumir desde el punto de vista de su artistización quizás porque entrar dentro de ese personaje implique anidar en el corazón mismo del horror, en *Nocturno de Chile* la extraposición no sólo está lograda sino que la focalización interna se sostiene a lo largo del primer párrafo que constituye casi todo el relato. El último renglón de la novela –y segundo párrafo- quiebra con la certeza en relación con la voz que narra. En las ocho palabras finales podemos leer la evaluación del autor-creador como corolario de todo el relato del cura: “Y después se desata la tormenta de mierda” (Bolaño, 2006: 150)²⁹.

Pareciera que la enfermedad con sus consecuencias desestabilizadoras en relación con el mundo de la norma fuera otra de las posibilidades que halla la ficción para imaginar el horror desde el punto de vista de aquél que lo avaló y lo hizo posible. Por tanto, lo que nos proponemos observar en este apartado son algunos de los procedimientos por medio de los cuales se articula la presencia del elemento siniestro a partir de este *locus* particular.

Como señala Stéphanie Decante- Araya³⁰, lo que la ficción representa en *Nocturno de Chile* es “una patología de la memoria culpable”. Si es cierto, como señala el dicho popular, que “la lengua bate donde duele”, el personaje de Ibacache da buena cuenta de ello; en efecto, al comienzo de la novela, insiste en que “Uno tiene la obligación moral de ser responsable de sus actos y también de sus palabras e incluso de sus silencios” (Bolaño, 2006: 11), enunciado que, a medida que avanzamos en la lectura de la novela, se va tornando cada vez más irónico, pues la participación del cura y

²⁹ Recordamos que el título original que Bolaño había puesto a esta novela era “Tormenta de mierda” pero fue persuadido de modificarlo.

³⁰ “Memoire et mélancolie dans Nocturno de Chile: éléments pour una poétique du fragmentaire” en *Les astres Noris de Roberto Bolaño* (2007). Pp. 11-32.

crítico literario en una serie de hechos antes y durante la dictadura de Pinochet lo condenan. Dentro del motivo del doble³¹ la presencia del joven envejecido, aparición producto de la fiebre del cura, cuyos datos biográficos coinciden con los de Bolaño – uno de los juegos metaliterarios de su ficción -, funciona como su conciencia culpable que lo interpela y ante la que tiene que realizar una especie de confesión que lo justifique por su intervención en una serie de hechos. Ésta se presenta como una biografía fictiva en la que los silencios, el discurso utilizado para referir ciertos acontecimientos y algunos enunciados puntuales ficcionalizan una subjetividad cómplice con el autoritarismo, otro componente que posibilitó el horror.

Al tiempo que el personaje busca argumentos para justificar los actos que lo incriminan, en general todos encaminados a realizar una distinción tajante y a desarticular el vínculo entre práctica artística y participación ciudadana, su discurso va construyendo el efecto contrario al de su intención.

Hay zonas de la novela en la que podemos leer los guiños de la conciencia creadora en su trabajo de representación de la autoconciencia culpable del cura. Estos guiños se verosimilizan por la profesión del personaje y generan un efecto de distanciamiento a través del que se expresa el cuestionamiento y la condena a sus acciones como sacerdote e intelectual de la cultura chilena oficial antes, durante y con posterioridad a la dictadura de Pinochet. Uno de estos guiños, lo encontramos en el siguiente fragmento en que el cura se refiere a la vida durante el golpe de estado:

(...) nadie tenía la suficiente paciencia o fortaleza de ánimo como para sacarse el collar y acercárselo a los ojos y descifrar grano a grano cada paisaje, en parte porque las miniaturas exigían vista de lince, vista de águila, en parte porque los paisajes solían deparar sorpresas

³¹ En esta novela, así como en *Estrella distante* y *Amuleto*, el tema del doble, es un tópico que presenta aspectos muy interesantes para el análisis. En *Nocturno de Chile* la duplicación aparece en el nombre del personaje y su seudónimo, en la presencia del joven envejecido, doble de Ibacache que funciona como su conciencia moral que lo acusa; asimismo, el padre Antonio puede observarse en contraste con Urrutia Lacroix; otro episodio en que se articula el motivo del doble es aquél en que el personaje se mira al espejo mientras toma un té esperando a la Junta Milita para impartir sus clases de marxismo; en esta oportunidad la imagen que le devuelve el espejo expresa su conciencia culpable. Hay otras referencias a este motivo; señalamos sólo algunos a modo de ejemplo.

desagradables como ataúdes, cementerios a vuelo de pájaro, ciudades deshabitadas, el abismo y el vértigo, la pequeñez del ser y su ridícula voluntad, gente que mira la televisión, gente que asiste a los partidos de fútbol, el aburrimiento como un portaaviones gigantesco circunnavegando el imaginario chileno. (Bolaño, 2006: 123).

En esta cita se cifra una doble lectura; por una parte, en el nivel del discurso del personaje, la ceguera de una sociedad –de la que él también participa, como observaremos posteriormente- en medio de la barbarie del autoritarismo. Pero al mismo tiempo, se codifica un aspecto de la poética de Bolaño en el sentido de que sus textos comprenden elementos como miniaturas que exigen por parte del lector esa vista de lince o de águila para desentrañar las significaciones que articulan lo luctuoso de la historia, el horror que a veces, parece decirnos Bolaño, es la sumatoria de las mezquindades humanas locales, cuando no de la condición siniestra o monstruosa de ciertos sujetos. De allí pues el interés por el género policial y por la profesión detectivesca que desarrollan muchos de sus personajes. La literatura, tanto en su producción como en su lectura, implica un trabajo de sembrado de huellas y de decodificación de mensajes cifrados.

Otra referencia en la que se alude a esta posibilidad de realizar lecturas al menos duales de la realidad se articula a través de una carta que el señor Odeim³² envía al sacerdote mientras éste se encuentra en Europa realizando una investigación vinculada a la conservación edilicia de las iglesias. El cura sospecha que bajo la apariencia de un contenido que define como “ridículo” se oculta otra carta “ésta ilegible, más seria, y que despertó en mí gran preocupación pese a no saber qué decía la carta encriptada ni tener

³² A través de este personaje se canaliza también el tema del doble ya que junto con Odeim aparece Oido quienes, según el discurso de Ibacache, son los intermediarios que lo contactan para la realización de diferentes tareas, como el viaje a Europa en que debe investigar los métodos para la conservación de las iglesias y más tarde para el dictado de las clases de marxismo que imparte a la Junta militar chilena. Aunque es posible también que los personajes no sean sino una creación de las alucinaciones del cura que cifran el miedo y el odio (palabras que se forman si leemos al revés los nombres de estos personajes), verdaderos móviles que llevan a actuar a Ibacache de manera cómplice.

plena seguridad de que realmente existía, entre las palabras de la carta ridícula, una carta encriptada” (Bolaño, 2006: 89).

Hacia el final de su relato, Ibacache expresa que “poco a poco la verdad empieza a ascender como un cadáver” (Bolaño, 2006: 149). En efecto, a medida que avanza su narración, donde es posible apreciar las operaciones selectivas de su memoria, va develando la verdad para el lector. La comparación de la cita no es insignificante porque precisamente la verdad que va permeando su relato está repleta de los cadáveres de la dictadura, de los NN de historia chilena.

Si el lector insiste en esta mirada que atiende al menos a dos niveles de lectura continuará encontrando las huellas del horror en *Nocturno de Chile*. El simbolismo de los episodios en que el cura relata el método utilizado para terminar con las palomas cuyas defecaciones arruinan los edificios religiosos es claro y funciona como antecedente, como profecía que preanuncia la ola de sangre durante las dictaduras de los setenta en Latinoamérica y que se manifiesta para el cura a modo de pesadilla. Al mismo tiempo, estos segmentos del relato van articulando también la participación directa o cómplice del cura en los episodios de violencia. Asimismo, el cuestionamiento principal en una de estas escenas es la desarticulación entre la realidad representada y la creación artística como dos planos paralelos que no se cruzan. Por ejemplo, en el episodio en que Urrutia Lacroix se encuentra en Avignon donde el padre Fabrice ha adiestrado al “voraz y feroz” (P. 87) halcón Ta gueule se advierte el contraste entre la descripción sórdida de las matanzas del animal que deja un reguero de cadáveres y sangre de estorninos y el discurso poético en que el narrador refiere esta descripción; en este pasaje los elementos que conforman el *ornatus* son los que instalan la inadecuación entre los hechos narrados y el modo de exponerlos y genera en el lector un efecto de descolocamiento que servirá, avanzada la lectura de la novela, para comprender la

construcción de este héroe personaje. En este episodio podemos observar el distanciamiento de la conciencia creadora en relación con el personaje a través del contraste entre contenido discursivo y la sordidez de la escena que se sucede:

[...]Ta gueule volvía a aparecer como un rayo o como la abstracción mental de un rayo para caer sobre las enormes bandadas de estorninos que aparecían por el oeste como enjambres de moscas, ennegreciendo el cielo con su revolotear errático, y al cabo de pocos minutos el revolotear de los estorninos se **ensangrentaba, se fragmentaba y se ensangrentaba**, y entonces el **atardecer de las afueras de Avignon se teñía de rojo intenso, como el rojo de los crepúsculos que uno ve desde las ventanillas de un avión, o el rojo de los amaneceres, cuando uno despierta suavemente con el ruido de los motores silbando en los oídos y corre la cortinilla del avión y en el horizonte distingue una línea roja como una vena, la femoral del planeta, la aorta del planeta que poco a poco se va hinchando, esa vena de sangre que fue la que vi en los cielos de Avignon, el vuelo ensangrentado de los estorninos, los movimientos como de paleta de pintor expresionista abstracto de Ta gueule, ah, la paz, la armonía de la naturaleza que en ningún lugar es tan evidente ni tan explícita como en Avignon**, y luego el padre Fabrice silbaba y esperábamos un tiempo indefinible, mensurado únicamente por los latidos de nuestros corazones, hasta que nuestro tembloroso halcón se posaba en su brazo. (Bolaño, 2000: 87-88)³³.

En los estorninos como en las palomas se cifran a modo de prolepsis las víctimas de los halcones-asesinos durante la dictadura chilena; también en esta escena se determina la posición cómplice de Ibacache con la mano ejecutora de la violencia. Su complicidad se advierte en ese registro que oscila entre la ceguera y lo que se muestra obscenamente al ojo. El cura observa la carnicería -el horror- pero en lugar de reaccionar con rechazo a la escena violenta se lanza, indiferente, a una perorata poética y a la búsqueda de comparaciones que aludan al rojo de la sangre de las aves que el halcón va destruyendo. De este modo, el texto de Urrutia Lacroix opera por borramiento y negación de la escena espantosa; de allí se deriva el cuestionamiento -que luego se va a extender a toda el ambiente artístico chileno durante la dictadura- de la separación entre arte y vida, entre estética y ética.

En la misma cita se encuentra un motivo interesante y que puede observarse también como una recurrencia en la poética de Bolaño; se trata de la comparación que el sacerdote hace de los movimientos asesinos del halcón como si se tratase del gesto

³³ El destacado de la cita es nuestro para enfatizar la idea de la antítesis entre el hecho narrado y su narración.

artístico de un pintor expresionista abstracto. Como la “poesía” que en *Estrella Distante* Wieder escribe en el cielo, esta escena canaliza la imagen del artista en cuyo gesto creativo se condensa la violencia ejercida sobre los cuerpos. De este modo, la perversión puede ser leída en esta homologación de los planos reales y ficticios. En este sentido, se sucede una reflexión orientada a establecer los límites de la ficción que en este caso particular se halla en la propuesta de una estética ética. En otras palabras, en la escena aludida el arte se cita a sí mismo en su hacer y polemiza refractariamente con las posturas que desvinculan la dimensión ideológica de la creación, pues por allí se expresa la complicidad y se concreta, también, el horror. Este aspecto se observa asimismo cuando el crítico literario relata las amistades interesadas y la hipocresía general que gobierna el mundo de los salones del arte chileno. Así, él, cura del Opus Dei, realiza una crítica positiva y traba amistades con jóvenes poetas comunistas, o encontramos a Pablo Neruda en una estrecha amistad con Farewell, crítico oficial, conservador, de derecha y dueño de un fundo.

Retornando a la escena de la matanza de los estorninos observamos que el sacerdote desvincula sus “dotes” de literato de la realidad sórdida generada por su colega religioso que envía a matar/asesinar aves. De este modo se cuestiona la desunión entre la responsabilidad de los sujetos por sus acciones violentas y la dimensión que compete a la creación literaria, desvinculación en que se ancla la ceguera patológica de nuestro personaje.

El relato del cura articula el motivo de la ceguera ante lo evidente; en efecto varios pasajes dan cuenta de este aspecto, así como cuando mantiene una conversación con Farewell en que se refiere a “los tropezones de los ciegos, de sus vanas escaramuzas, de sus colisiones y trapiés, de sus trompicones y caídas, de su general quebranto” (Bolaño, 2006: 64). Otro momento puntual y significativo en que se refiere a

esto es cuando Urrutia Lacroix, en contra de la voluntad del padre Antonio quien se ha arrepentido tardíamente de utilizar el método de los halcones para exterminar a las palomas, sale al patio de la iglesia con Rodrigo, el halcón del cura español y lo lanza para que el animal haga lo suyo; mientras el ave termina con las palomas, los pliegues de la sotana del cura le cubren los ojos y no le permiten ver lo que está ocurriendo, sin embargo, al quitársela observa “bultos informes en el suelo, los cuerpecillos ensangrentados de varias palomas que el halcón había depositado a mis pies” (Bolaño, 2006: 91).

Otra modulación de este aspecto que se relaciona con la visibilización y el ocultamiento de los hechos donde se expresa el horror, la encontramos en un fragmento articulada a la memoria y al olvido; ante la presencia del joven envejecido que interpela al cura y lo insulta llamándolo “Opusdeísta” y “maricón”, el cura expresa: “Qué agradable resulta no oír nada (...) y dejar que la cama navegue gobernada por los santos y entrecerrar los párpados y no tener memoria y sólo escuchar el latido de la sangre” (Bolaño, 2006: 71).

La culpa del personaje -ligada al discurso de la pastoral católica- se va tramando entre la conciencia de lo que ocurre y su ceguera patológica. El clímax de la obcecación y la complicidad, el *summun* de la ruptura entre creación artística y realidad, la observamos en el relato que realiza el sacerdote de las reuniones culturales en la casa de María Canales, en las afueras de Santiago, durante los toques de queda que imponía el régimen dictatorial. Allí, mientras los artistas de la hora conversan, beben y bailan, el marido de la anfitriona tortura a hombres disidentes del régimen. En una de las reuniones, un tertuliano -se narran tres versiones de la misma historia donde una de las variantes es precisamente la identidad este personaje- se pierde e ingresa a una habitación en la que encuentra a un hombre atado a una cama metálica con los ojos

vendados, claro signo de que ha sido sometido a torturas. La historia no se conoce sino hasta tiempo después porque quien descubre el hecho hace silencio y la historia sale a la luz cuando las torturas y las desapariciones ya comienzan a ser conocidas o mejor, vistas de frente, por toda la sociedad. La casa de María Canales, motivo cronotópico que concentra la memoria del horror, vuelve a instaurar la duplicidad entre lo manifiesto y lo que se oculta a través del ordenamiento vertical arriba/ abajo donde la parte superior y visible liga la cadena semántica salón- fiesta- silencio- olvido, mientras que la parte inferior articula las siguientes nociones: sótano- tortura- imposibilidad de denunciar- memoria. Ese “castillo hospitalario” (Bolaño, 2006: 128) es en realidad la casa del terror para otros sujetos; no es gratuita la referencia, casi hacia el final de la novela, en que el cura visita a la María Canales -otro gesto de complicidad- y esta le cuenta que van a derrumbar la casa: “De mi casa, dijo María Canales, no quedará memoria alguna” (Bolaño, 2006: 145), lo que puede leerse como una alusión a las políticas de olvido instauradas en los noventa por la Transición³⁴. Se expresa de este modo otra de las caras del horror, canalizada esta vez en una complicidad más amplia, que compete específicamente al ámbito artístico de la sociedad chilena y, si observamos la casa como metonimia de Chile, podemos extender la actitud cómplice a buena parte de la sociedad que conociendo lo que ocurría calló y pudiendo actuar optó por la ceguera y la indiferencia.

A modo de conclusión

³⁴ A partir del gobierno de la Concertación de Patricio Aylwin ha habido gestos por abordar el tema de la violación de los Derechos Humanos: mencionamos la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (1990), el *Informe Rettig* (1991), la Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación (1992) y las propuestas de leyes que permitieran encontrar los cuerpos de los desaparecidos. Sin embargo, existen a la fecha impedimentos legales para abrir las causas por violaciones a los Derechos Humanos por las autoamnistías dictadas por los militares durante la dictadura lo que obtura la posibilidad de justicia y castigo de los culpables.

Por medio de este recorrido observamos algunos procedimientos de artistización que manifiestan que el horror no es totalmente pronunciable y cognoscible aunque sí es posible representarlo de modo tal que no se entienda, como quieren ver ciertas posturas, como complacencia perversa del elemento morboso. Por el contrario, entendemos que la propuesta estética de estas novelas es superadora ya que trasciende la dimensión del puro espanto para manifestar que es posible hacer arte verbal sin caer en relatos maniqueos y crear desde el compromiso sin pérdidas sino más bien enriqueciendo y complejizando las posibilidades de la creación en diálogo con problemáticas de la cultura también complejas. Un arte comprometido también puede hacerse a través de puntos de vista que escapan a la norma, a lo habitual. En este sentido, el compromiso artístico que implica ficcionar un relato desde la voz del cómplice del autoritarismo tiene un efecto ético fundamental en la medida que el procedimiento busca acercarse a la comprensión de posiciones demonizadas desde ciertas estéticas.

Las voces que articulan versiones de la memoria traumática dan cuenta del horror a través de mecanismos que no disuelven lo que de polémico, contradictorio y complejo tiene el periodo recuperado sino que precisamente enfatizan las fracturas, los huecos, las imposibilidades y nos recuerdan una vez más que en la buena literatura se pueden hallar reflexiones que permitan dilucidar los conflictos que se debaten en el seno de la cultura postdictatorial y nos permiten dialogar con ella.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. España: Editorial Pre-textos, 2000.

Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006.

----- *Nocturno de Chile*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006.

----- *Mi vida en los tubos de supervivencia* incluido en *La universidad desconocida*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007.

Braithwaite, Andrés. *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.

Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 2004.

Castillo de Berchenko, Adriana. “Roberto Bolaño: los vasos comunicantes de la escritura. Filiación, poeticidad, intratextualidad”. En: Fernando Moreno (coordinador) *Roberto Bolaño. Una literatura infinita*. Francia: Université de Poitiers- CNRS, 2005.

Catalan, Pablo. “Roberto Bolaño: un laberinto narrativo”. En Fernando Moreno (coordinador) *Roberto Bolaño. Una literatura infinita*. Francia: Université de Poitiers- CNRS, 2005.

Cavareto, Adriana. *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. España: Editorial Anthropos, 2009.

Choi, Eun-Kyung. *La recuperación de lo imaginario utópico: literatura, film y movimientos sociales durante el neoliberalismo bajo las dictaduras y las posdictaduras en el Cono Sur (Rosencof, Bolaño, Bechis, Eltit, Cohen, Bielinsky)*. A dissertation submitted in the partial satisfaction of the requirements for de Degree Doctor of Philosophy in Hispanic Languages and Literatures, University of California, Los Angeles, 2007.

Decante-Araya, Stéphanie. “Memoire et mélancolie dans Nocturno de Chile: éléments pour una poétique du fragmentaire”. En Karin Benmiloud y Raphaél Estéve, *Les astres Noris de Roberto Bolaño*. Francia: Presses Universitaires de Bordeaux, ERSAL/ GRIAL-AMERIBER, Bordeaux, 2007.

Fandiño, Laura. “Alegorías del horror: la desfosilización de la memoria: Roberto Bolaño, José Pablo Feinmann y Bernard Schlink”. En *Inti*. Estados Unidos: Revista de Literatura Hispánica, N° 65-66, 2009.

Huyssen, Andreas. “La cultura de la memoria: medios, política, amnesia”. En *Revista de Crítica Cultural*. Chile: 18 de junio de 1999.

Jennerjahn, Ina. “Escritos en los cielos y fotografías del infierno. Las “acciones de arte” de Carlos Ramírez Hoffman, según Roberto Bolaño”. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXVIII, N° 56. Lima, Perú/ Hannover, NH, USA. Segundo semestre de 2002.

Lechner, Norbert y Güell, Pedro. “Construcción social de las memorias en la transición chilena”. En Jelin Elizabeth y Kaufman, Susana G. (comps.) *Subjetividad y figuras de la memoria*. Argentina: Editorial Siglo XXI, 2006.

Levi, Primo. *Si esto es un hombre*. Barcelona: Editorial Muchnik Editores, 2005.

Manzi, Joaquín. “Mirando caer otra *Estrella distante*”. En *C.M.H.L.B Caravelle*, N° 82. Tolouse, 2004.

Medina, Mirta “Metatextualidad, memoria, lengua y escritura como espacios de resistencia en *Estrella distante* y *La máquina de escribir*”. En *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del lenguaje, N° 26. Argentina, julio-diciembre de 2002.

Moreno, Fernando. “Sombras...y algo más. Notas en torno a *Nocturno de Chile*” en *Roberto Bolaño*. En Fernando Moreno (coordinador) *Roberto Bolaño. Una literatura infinita*. Francia: Université de Poitiers- CNRS, 2005.

Nora, Pierre. *Les Lieux de mémoire* (dir.), Gallimard (Bibliothèque illustrée des histoires), Paris, 3 tomos: t. 1 *La République* (1 vol., 1984), t. 2 *La Nation* (3 vol., 1987), t. 3 *Les France* (3 vol., 1992).

Pino, Mirian. “La dimensión lúdica en *Estrella distante* de Roberto Bolaño”. En *Veredas*. Francia: Cahiers du Université du Rouen, 2009. En prensa.

Pollak, Michael. *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata, Buenos Aires: Ed. Al Margen, 2006.

Quezada, Jaime. *Bolaño antes de Bolaño. Diario de una residencia en México*. Santiago de Chile: Catalonia, 2007.

Sábato, Hilda. "La cuestión de la culpa". En Revista *Puentes*, N° 1, agosto de 2000; Pp. 14-17. Argentina.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Argentina: Siglo XXI Editores, 2005.

Sueldo, Martín. "Vasos comunicantes en la obra de Roberto Bolaño: *La literatura nazi en América* (1996) como embrión narrativo" en Mirian Pino (Comp.) *Relatos del Sur III. Ensayos críticos en torno a poéticas de las memorias latinoamericanas*. Córdoba, Argentina: Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, 2008.

Valenzuela, Andrea. Capítulo 2, "La malicia póstuma (Roberto Bolaño y algunos monstruos)". En *Roberto Bolaño, la ironía y sus precursores*. A dissertation presented to the Faculty of Princeton University in candidacy for the degree of Doctor of Philosophy, 2008.