

**1 —La memoria extrañada**

...lo que habla visto ¿era una batalla?, y en segundo lugar, ¿esa batalla era Waterloo? Por primera vez en su vida halló placer en la lectura: esperaba siempre encontrar en los periódicos o en los relatos de la batalla, alguna descripción que le permitiese reconocer los sitios que había recorrido detrás del mariscal Ney, y luego detrás del otro general.

Stendahl, *La cartuja de Parma*.

En la reflexión sobre la posibilidad de la experiencia, se ha tornado axiomático el ejemplo de Fabricio del Dongo en *La cartuja de Parma*, de Stendhal: ¿en qué medida afirmar “haber estado ahí” certifica haber estado realmente ahí?

No es otro el espíritu que anima al narrador de *Estrella distante*. En este texto, en el que se pretende testimoniar —ya que lo aquí contenido no podrá hacer parte de ninguna historia— los afanes poéticos de la vital e idealista juventud de los años 60, la irrupción del golpe cívico-militar de 1973, la persecución, muerte y diáspora de millares de chilenos y latinoamericanos, el narrador, a pesar de haber sufrido personalmente ese proceso, ya de entrada afirma la modestia de su participación en el texto —del cual no es, ni siquiera, su editor, recurso hartamente frecuente en la literatura hispanoamericana:

“...nos encerramos durante un mes y medio en mi casa de Blanes y con el último capítulo en mano y al dictado de sus sueños y pesadillas compusimos la novela que el lector tiene ahora ante sí. Mi función se redujo a preparar bebidas, consultar algunos libros, y discutir, con él y con el fantasma cada día más vivo de Pierre Menard, la validez de muchos párrafos repetidos.” (BOLAÑO, 1996, p. 11)

Según Ricardo Piglia, una literatura es un bar. Aquí, entonces, el papel del escanciador es, en realidad, el de espíritu propiciatorio. La estrategia del autor-editor del texto que el lector tiene entre sus manos consolida uno de los principios esenciales de la literatura que ha asumido el principio de que quien narra es el primero extrañado del contenido de lo que cuenta. Aquí, se trata de un narrador-palco.

Uno de los temas que estructuran *Estrella distante* es la idea de que para narrar es preciso sobrevivir.

En la lectura de la archicitada frase de Walter Benjamin de “El narrador” en la que se afirma que aquellos que vuelven de la guerra no lo hacen más ricos y sí más pobres de experiencias, se olvida que ellos, antes de cualquier cosa, son sobrevivientes. En una entrevista, Juan Villoro ha dicho que ese tipo de narración implica un horizonte límite, y que al mismo tiempo la hace insuficiente: para testimoniar hay que haber llegado hasta el fin, y en muchos casos eso representa no haber podido sobrevivir:

“El «testigo absoluto», como dice Giorgio Agamben, es el que vive la experiencia hasta el final. En muchos casos queda destruido por lo que sucedió. Acerca de la fotografía de guerra, Robert Capa dijo: «Si no funciona es que no estás suficientemente cerca». Fiel a su condición de testigo extremo, murió en acción en Vietnam. ¿Hasta dónde podemos acercarnos a los hechos? La única forma de resolver el desafío es aclarar la perspectiva desde la que escribes.” (VILLORO, 2008)

---

\* Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Fiel a ese principio, el narrador de *Estrella distante* asume esta restricción a su posición de testigo, y ya de entrada explicita el ángulo de la narración: quien no pueda testimoniar, que permita que otros lo hagan.

Con frecuencia, el escritor italiano Primo Levi se preguntó sobre por qué él, precisamente, había sobrevivido, teniendo en cuenta que en el Lager, para sobrevivir (aunque esta situación límite suspenda los juicios morales que tienen plena justificativa fuera de ella), había que actuar de manera predatoria. Hannah Arendt, en su célebre *Eichmann en Jerusalén*, registra que en el Campo de Concentración había

“...«colaboradores» judíos. En el acto material de matar se habían empleado, en todas partes, los llamados *Sonderkommandos* (unidades especiales) judíos, muchos judíos habían cometido actos criminales «a fin de precaverse del peligro de muerte inmediata», y los jefes y consejos judíos habían colaborado porque creyeron que podían «impedir consecuencias todavía más graves que las resultantes del delito».” (ARENDDT, 2003, p. 59)

Es por eso que con frecuencia Levi se preguntaba por qué había sobrevivido, tomando en cuenta que aquellos que no sobrevivieron —los *musulmanes* en la expresión de las SS—, eran

“...los hombres que se desmoronan [...] no tienen en el campo amistades ilustres, no comen nunca raciones extras, no trabajan en *Kommandos* ventajosos y no conocen ningún modo secreto de organizarse... se sabe que están aquí de paso y que dentro de unas semanas no quedará de ellos más que un puñado de cenizas en cualquier campo no lejano y, en un registro, un número de matrícula vencido. Aunque englobados y arrastrados sin descanso por la muchedumbre innumerable de sus semejantes, sufren y se arrastran en una opaca soledad íntima, y en soledad mueren o desaparecen, sin dejar rastros en la memoria de nadie. [...] Sucumbir es lo más sencillo: basta cumplir órdenes que se reciben, no comer más que la ración, atenerse a la disciplina del trabajo y del campo. La experiencia ha demostrado que, de este modo, sólo excepcionalmente se puede durar más de tres meses. Todos los «musulmanes» que van al gas tienen la misma historia o, mejor dicho, no tienen historia; han seguido por la pendiente hasta el fondo, naturalmente, como los arroyos que van a dar a la mar. Una vez en el campo, debido a su esencial incapacidad, o por desgracia, o por culpa de cualquier incidente trivial, se han visto arrollados antes de haber podido adaptarse; han sido vencidos antes de empezar, no se ponen a aprender alemán y a discernir nada en el infernal enredo de leyes y de prohibiciones, sino cuando su cuerpo es una ruina, y nada podría salvarlos de la selección o de la muerte por agotamiento. Su vida es breve pero su número es desmesurado; son ellos, los *Muselmänner*, los hundidos, los cimientos del campo; ellos, la masa anónima, continuamente renovada y siempre idéntica, de no-hombres que marchan y trabajan en silencio, apagada en ellos la llama divina, demasiado vacíos ya para sufrir verdaderamente. Se duda en llamarlos vivos: se duda en llamar muerte a su muerte, ante la que no temen porque están demasiado cansados para comprenderla.” (LEVI, 2002, pp. 53 – 54)

El recuerdo de estos indigentes hacía, en Levi, pesar sobre su sobrevivencia el gusto amargo de la abyección:

“Son los que pueblan mi memoria con su presencia sin rostro, y si pudiese encerrar a todo el mal de nuestro tiempo en una imagen, escogería esta imagen, que me resulta familiar: un hombre demacrado, con la cabeza inclinada y las espaldas encorvadas, en cuya cara y en cuyos ojos no se puede leer ni una huella de pensamiento.” (LEVI, 2002, p. 55)

En el texto de Bolaño, buena parte de los datos que constituyen el relato coinciden con los que han servido para la construcción del mito *Bolaño*. En pleno ejercicio de la reivindicación de la importancia de Borges para las literaturas hispánicas contemporáneas, la tensión autor-narrador que no se resuelve jamás a favor de uno ni otro deja claro que el testimonio en literatura es antes que nada literatura. Lo que no lo invalida, sin embargo, como testimonio.

El narrador en primera persona que afirma ser de la Región del Bio-Bio y tras el golpe del 11 de septiembre de 1973 estuvo preso en una cárcel durante algunos días y luego partió para el exilio, asentándose finalmente en Barcelona y sus alrededores, vive en la indigencia, con escasísimos bienes materiales, buscando recomponer, en la memoria, un pasado a partir de las cartas que recibe de su amigos Bibiano O’Ryan, a quien jamás ha vuelto a ver. Con lo que recuerda, y la ayuda de esas cartas que periódicamente le llegan como desde otra dimensión, la historia de Carlos Wieder—Alberto Ruiz-Tagle, la dictadura y el exilio chileno se recomponen. En una serie de ambigüedades que no se resuelven, de versiones y noticias contradictorias, los límites epistemológicos del testimonio van siendo desmenuzados.

En *Lo que queda de Auschwitz*, Giorgio Agamben registra dos términos para referirse al testigo. El primero, *testis*, representa a aquel que se pone como tercero en un proceso entre dos partes; *superestes*, por otro lado, se refiere no solamente al sobreviviente, sino también más generalmente a quien pasó por un acontecimiento cualquiera y lo verbaliza. (AGAMBEN, 2008, p. 27)

En *Estrella distante*, ambas acepciones del testimonio se revelan problemáticas e insuficientes. A pesar de “haber estado ahí”, el narrador necesita de las cartas de su amigo para organizar y dar sentido a los pocos datos que posee directamente para dar cuenta de lo que realmente ocurrió con las hermanas Garmendía, con la transformación de Alberto Ruiz-Tagle en Carlos Wieder, del destino de los poetas y profesores de poesía Juan Stein y Diego Soto, del exilio chileno. El problema de no haber estado ahí “hasta el final”, es decir, hasta la extinción, contradictoriamente permite que algo de todo aquello pueda ser rescatado del olvido. Por otro lado, al ayudar a Romero en la búsqueda de Carlos Wieder —es decir, al ponerse como tercero entre Wieder y el hombre misterioso que paga para que este sea encontrado—, en ningún momento es el conocimiento del sentido de todo aquello el que determina su valor intransferible como testigo: aquí, se trata del simple reconocimiento ocular, fisonómico, de un compañero de un taller de poesía que frecuentó en su juventud. De esta forma, ambas acepciones del testigo, en la novela, evidencian insuficiencias irreparables.

En 1936, Georg Lukács escribió un ensayo en el que la forma literaria era forzada a pensar hasta sus últimas consecuencias sobre su forma de organización narrativa. En *Narrar o describir*, estas operaciones que hacen parte de todo texto para acelerar o frenar el tiempo dentro del relato, así como para profundizar en escenas, objetos, personajes y situaciones, o sintetizarlas para que avance el flujo de lo contado, son pensadas valorativamente en términos de alienación y emancipación. De manera problemática, el teórico húngaro afirmó que la descripción, forma de lo muerto, eliminaba la praxis y la vida interior. Decadentemente virtuosa, ella representaba el fin de la épica, igualaba e inmovilizaba a los seres dentro del universo narrativo, los hombres aparecen en su mediocridad y el autor no tiene clarividencia sobre el sentido de lo que escribe, de ahí que acabe por atenuar lo inhumano del capitalismo. (LUKÁCS, 1968, pp. 47 – 99, *passim*) Por el contrario, la narración aparece como una técnica que permite reflejar lo vivo, lo que se encuentra en devenir, a través de la acción que muestra la evolución y la grandeza del personaje, y que obliga al escritor a participar ordenando y jerarquizando. (LUKÁCS, 1968, p. 66) Al colocarse al final de la historia, el narrador puede dar cuenta de los cambios, recomponiendo el movimiento de lo real, esclareciéndolo, y apuntar un claro sentido a la praxis. (LUKÁCS, 1968, p. 67) Es decir, que sin la necesaria mediación política de lo estético con otras esferas de la praxis humana —como si los contenidos pudieran algo por sí mismos independientemente de otras esferas de la actividad humana—, narración y descripción definen si objetos y procesos son o no aprehensibles en términos de sentido.

En *Estrella distante* —texto en el que predomina la narración—, sin embargo, el conocimiento de la dictadura y sus impactos, a pesar de no pasar por la certificación decretada por las ideas de Georg Lukács en su ensayo, jamás deja de ser explícito: la destrucción de vidas y de procesos democratizantes. Aquí, si la vida es *dynamis*, lo es de la escalada de la barbarie. Contra la ilusión que deriva de la filosofía del sujeto de que la narración debe ofrecer claridad, centramiento, sentido, procesualidad, esclarecimiento y autoridad, distanciándose de tan vanas esperanzas, la voz regente de esta novela, por lo que a narrar el mal se refiere, asume el carácter

oblicuo, indirecto, mediado e insuficiente de la experiencia — lo que no invalida, sin embargo, su relevancia.

¿Qué es haber vivido el horror? El escritor uruguayo Fernando Frontán, en testimonio para el documental *Decile a Mario que no vuelva*, del cineasta uruguayo Mario Handler, dice que él era muy pequeño cuando fue la dictadura. A pesar de no haber estado en prisión ni haber sufrido tortura ni hostigamiento por parte de los militares y su aparato de represión, considera que la suya fue una de las muchas vidas dañadas por la Dictadura — habida cuenta de los estragos que tal Estado de Excepción produce.

Hacia el final de *Respiración artificial*, el lector se depara con que en 1909, en un café de Viena, Hitler y Kafka comparten una mesa. Mientras que el primero, todavía un mediocre aspirante a pintor, hablaba sin parar sobre lo que sería posible hacer con el mundo, el auto de *La metamorfosis* lo oía en silencio. Llegado a este punto, el narrador afirma que “El genio de Kafka reside en haber comprendido que si esas palabras podían ser dichas, entonces podían ser realizadas.” (PIGLIA, 1992, p. 204). Sin embargo, la recíproca no es verdadera, pues lo que fue realizado aún resiste a su verbalización. Tal vez sea por eso que Mauricio Silva, protagonista de “El Ojo Silva”, se caracterice más por oír que por hablar, a pesar de que al final del relato entregue al narrador una historia que más que hablar de la dictadura, sea testimonio de que para esa generación de jóvenes del cincuenta, como afirma el primer párrafo del cuento, la maldición sea vivir como parias, cargando a costas un pasado de difícil verbalización. En la obra de Roberto Bolaño —portadores de una verdad atroz que se hace más ominosa justamente porque resiste a ser sintetizada y expuesta—, los innumerables vagabundos ven tierras devastadas y sombrías en donde los demás ven paraísos para el turismo. Ellos observan al lector desde sus biografías fracturadas.

## 2 — *La memoria como resistencia*

*...que precisamente porque el Lager es una gran máquina para convertirnos en animales, nosotros no debemos convertirnos en animales; que aun en este sitio se puede sobrevivir, y por ello se debe querer sobrevivir, para contarlo, para dar testimonio; y que para vivir es importante esforzarse por salvar al menos el esqueleto, la armazón, la forma de la civilización.*

Primo Levi, *Se questo è un uomo*

Contada por Carlos Monsiváis, la anécdota compite con la ficción a la que da lugar y se confirma la lección borgeana de que las ficciones tienen el poder de sacar a luz una realidad más poderosa que subyace a ella. Dice la crónica de la invasión del Ejército Mexicano a la Ciudad Universitaria:

### **“18 de septiembre.**

#### **La toma de la Ciudad Universitaria**

En la tarde asisto a la Facultad de Ciencias para una mesa redonda sobre la reforma educativa. Hay temor porque se ignora el siguiente paso del gobierno. Luego Revueltas habla sobre la autogestión. Salimos y vamos a cenar Nancy Cárdenas, Juan García Ponce y yo a un restaurante cerca de Ciudad Universitaria. De pronto, oímos el fragor de la operación militar, carros de asalto blindado, camiones colmados de soldados. A las diez de la noche el Ejército invade CU. Se desaloja de los edificios a estudiantes, padres de familia (convocados a una reunión), funcionarios, empleados. No hay resistencia. Deja de transmitir Radio Universidad. Lo último que se escucha es el disco de Voz Viva de México donde León Felipe lee sus poemas, que pone la muy excéntrica uruguayaya Alcira.” (MONSIVÁIS, 2008)

Décadas después, y tras haber publicado *La pista de hielo*, *Los detectives salvajes*, *Amuleto*, novelas en las que registra su paso por la Ciudad de México a finales de los sesenta y la primera

mitad de los setenta, años en los que él era uno de los “poetas de hierro... [Éramos] adolescentes, adolescentes bragados, eso sí, y poetas” (BOLAÑO, 2002, p. 4), Roberto Bolaño confesó en diversos textos de carácter autobiográfico que una de sus amigas en México era Alcira, una uruguaya que llegaba al Café de La Habana y contaba incesantemente su historia durante la invasión de la UNAM.

Mientras los jóvenes poetas que quedaron inmortalizados con otros nombres en *Los detectives salvajes* —novela en la que el punto de vista se encuentra profundamente tomado por la experiencia dictatorial, imprimiéndole sentido a la forma literaria que la configura— le invitaban algún café, ella repetía invariablemente su historia durante los doce días que estuvo escondida en la Torre de Humanidades y cuando la encontraron estaba al borde de la inanición.

Acuclillada al borde del water, encerrada en los baños de mujeres de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se mantiene alerta a los pasos de algún militar que de vez en cuando pasa por fuera, y narra. En el paradigmático 68, Auxilio Lacouturre (“socorran a la cultura”, protéjanla de la barbarie que deriva de la aplicación de la más rigurosa lógica del iluminismo), “la amiga de los poetas mexicanos... la madre de la poesía mexicana” (BOLAÑO, 1999, p. 4), la madre de los “Mexicanos perdidos en México”, como dice la primera parte de *Los detectives salvajes*, y de los latinoamericanos sobrevivientes de las *guerras floridas*, narra los hechos de una barbarie que no presencia directamente, pero describe con rigurosa exactitud.

Al filosofar sobre el advenimiento de la novela —que exige narración— en tanto epopeya de la vida burguesa cuando el alma es menor que el mundo, Georg Lukács, en *Teoría de la novela*, caracteriza a la narración, dialécticamente, como subjetiva y objetiva, profundamente ambigua: la novela es un hecho subjetivo que depende del individuo que es objetivamente reducido en la modernidad.

Más tarde, bajo una óptica decididamente marxista, en *Historia y conciencia de clase* (extraordinario esfuerzo intelectual para establecer las dimensiones de la sombra que se abate silenciosa y permanentemente sobre los hombres — así como las posibilidades de resistencia y transformación que éstos tienen sobre esas condiciones), no es sólo la modernidad en la que todo lo que es sólido se desvanece la responsable por ese empequeñecimiento de lo humano. Aquí, el alegato gana contornos más definidos: el capitalismo y la sociedad de clases.

A pesar del alma menor que el mundo, y bastante “dañada” (como reza la segunda parte del título de la *Mínima moralía* de Theodor W. Adorno), una de las características que identifican la obra de Roberto Bolaño es la permanente insistencia en la narración en primera persona del singular. A este respecto, Adorno decía:

“...ya no se puede narrar, al paso que la forma de la novela exige narración... contar algo significa tener algo especial que decir, y justamente eso es impedido por el mundo administrado, por la estandarización y por la mismice. Antes de cualquier mensaje de contenido ideológico, ya es ideológica la propia pretensión del narrador, como si el curso del mundo aún fuese un proceso de individuación, como si el individuo, con sus emociones y sentimientos, aún fuese capaz de aproximarse de la fatalidad, como si en su ser más íntimo aún pudiese alcanzar algo por sí mismo. La diseminada subliteratura biográfica es un producto de la desagregación de la propia forma de la novela.” (ADORNO, 1980, pp. 269 – 270)

En *Los detectives salvajes*, el lector asiste a una galería de más de noventa voces distintas que se extienden en el texto intentando aprehender, en fuga, la figura declinante e inaprensible de una poesía para la que no habrá una segunda oportunidad en la tierra. ¿Cómo contar quién son Arturo Belano y Ulises Lima? El lector de las más de 700 páginas que se mueven en el tiempo (desde los agitados años 60 hasta el 2000 del triunfo del neoliberalismo) y en el espacio (del México bárbaro de los poetas y estudiantes, al centro y la periferia del capitalismo), ve cómo éstos se van sin remisión. La enorme galería de personajes que en primera persona del singular intenta inútilmente atrapar en su narración a Ulises Lima y Arturo Belano atestigua el fin de la experiencia comunicable.

Las anteriores observaciones sobre la narración, que ya tenían mucho que decir contra sus pretensiones de objetividad —entendida ésta en términos positivistas de captación de lo real sin

residuos de subjetividad—, cobran fuerza al serlo sobre una *subjetividad dañada*, forma de la percepción detectada en el capitalismo tardío por Theodor W. Adorno. Y es de esa manera que Roberto Bolaño, en su obra, entiende la narración. “No se puede más narrar, al paso que la novela exige narración”, adagio que no es olvidado aquí y se transforma en verdadero problema de la literatura contemporánea, dado que ese es el impasse al que se ha llegado en una época en la que la subjetividad exaltada por los *mass media* vende la ilusión de un centramiento que el mundo contemporáneo niega. Y la obra de este escritor chileno absorbe estas contradicciones en su forma.

Uno de los elementos que más decididamente caracteriza la obra de Roberto Bolaño, así como la de muchos de sus contemporáneos e interlocutores, es la figuración del presente como un apocalipsis.

Eso que de manera más explícita se encuentra en el título de su novela *2666* —en el que el fin de los tiempos se aúna al número de la Bestia—, se encuentra cifrado en el resto de su obra. Semejante es la atmósfera que abre *La pista de hielo* y que impregna la novela (“una noche cargada de niebla que obligaba a los coches a circular con lentitud y que disponía a los andantes a comentar, con regocijada extrañeza, el fenómeno brumoso [...] Dijo: es una noche a la medida de Jack. Se refería a Jack el Destripador, pero su voz sonó evocadora de tierras sin ley, donde cualquier cosa era posible.” — BOLAÑO, 2002, p. 7), la lluvia pertinaz que nubla la vista en *Monsieur Pain*, el presente de la narración de *Nocturno de Chile*, cuando tras el final de las palabras del narrador, Sebastián Urrutia Lacroix, “se desata la tormenta de mierda.”, o sitúa el espacio de errancia en el que se encuentran los personajes. En *Amuleto*, Auxilio Lacouturre también se encuentra en un ambiente atroz de fin de los tiempos.

“La noche oscura del alma avanza por las calles del DF barriéndolo todo. Ya apenas se escuchan canciones, aquí, en donde antes todo era una canción. La nube de polvo lo pulveriza todo. Primero a los poetas, luego los amores, y luego, cuando parece que está saciada y que se pierde, la nube vuelve y se instala en lo más alto de tu ciudad o de tu mente y te dice con gestos misteriosos que no piensa moverse.” (BOLAÑO, 1999, p. 8)

“Si no me volví loca fue porque siempre conservé el humor.” (BOLAÑO, 1999, p. 16), afirma con entereza mientras ahí, con la firme conciencia de que “El año 68 se convirtió en el año 64 y en el año 60 y en el año 56. Y también se convirtió en el año 70 y en el año 73 y en el año 75 y 76.” (BOLAÑO, p. 14) —fechas de muchos de los diversos golpes militares que se abatieron en el continente—, en su indigencia, está dispuesta a “defender el último reducto de autonomía de la UNAM, yo, una pobre poetisa uruguaya, pero que amaba México como la que más...” (BOLAÑO, 1999, p. 11) Y así como al personaje real, Alcira, que fue encontrada al borde de la inanición tras los doce días que duró la invasión de la UNAM, así Auxilio Lacouturre asume con humor y entereza el cerco:

“Y Remedios Varo me mira y su mirada dice: no te preocupes, Auxilio, no te vas a morir, no te vas a volver loca, tú estás manteniendo el estandarte de la autonomía universitaria, tú estás salvando el honor de las universidades de nuestra América, lo peor que te puede pasar es que adelgaces horriblemente, lo peor que te puede pasar es que tengas visiones, lo peor que te puede pasar es que te descubran, pero tú no pienses en eso, mantente firme, lee al pobre Pedrito Garfias (ya podías haberte llevado otro libro al baño, mujer) y deja que tu mente fluya libremente por el tiempo, desde el 18 de septiembre al 30 de septiembre de 1968, ni un día más, eso es todo lo que tienes que hacer.” (BOLAÑO, 1999, p. 96)

Es por eso que a pesar de ello, Auxilio Lacouturre, entendiendo la melancolía y la nostalgia como las peores formas de relacionarse con la memoria, insiste en hablar de la generación de

“...los niños más lindos de Latinoamérica, a los niños mal alimentados y a los bien alimentados, a los que lo tuvieron todo y a los que no tuvieron nada, qué canto más bonito es el que sale de sus labios, qué bonitos eran ellos, qué belleza, aunque estuvieran marchando hombro con

hombro hacia la muerte, los oí cantar y me volví loca, los oí cantar y nada pude hacer para que se detuvieran...” (BOLAÑO, 1999, p. 167)

Y a pesar de que con estupor asiste a la forma en que ellos enfilan irremediamente hacia el despeñadero, como registra la historia, ya que en América Latina “las dictaduras [fueron] instrumentos de una transición epocal del Estado al Mercado” (AVELAR, 2003, p. 10), en tiempos en los que se habla del triunfo incontestable del capitalismo, ella afirma, en tiempos de derrota, que ese canto “hablaba de la guerra, de las hazañas heroicas de una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados, yo supe que por encima de todo hablaba del valor y de los espejos, del deseo y del placer. Y ese canto es nuestro amuleto.” (BOLAÑO, 1999, p. 168) Para Auxilio Lacouturre, ese canto debe ser protegido de la alegría amarga de la música enlatada que ignora las condiciones que la hicieron posible.

Pocos expresan mejor la idea de la memoria como imperativo ético como Primo Levi. En *Si esto es un hombre*, concluye de manera célebre su afán de sobrevivencia:

“Quizás también me haya ayudado mi interés, que nunca flaqueó, por el ánimo humano y la voluntad no sólo de sobrevivir (común a todos), sino de sobrevivir con el fin preciso de relatar las cosas a las que habíamos asistido y que habíamos soportado. Y finalmente quizás haya desempeñado un papel también la voluntad, que conservé tenazmente, de reconocer siempre, aun en los días más negros, tanto en mis camaradas como en mí mismo, a hombres y no a cosas, sustrayéndome de esa manera a aquella total humillación y desmoralización que condujo a muchos al naufragio espiritual.” (LEVI, pp. 120 – 121)

### 3 — *La memoria apropiada*

...recordar es, para los sobrevivientes, el único deber autoimpuesto, por más dolorosa que esa recordación pueda ser.  
Harald Weinrich, *Lete*.

En buena medida, la reflexión sobre la memoria extrae buena parte de su valor en el hecho de que ésta se ha constituido, para muchos, en alternativa a un discurso historiográfico entendido como positivista, y patrimonio de los vencedores. En este sentido, se ha tornado dominante la séptima tesis de “Sobre el concepto de Historia”, de Walter Benjamin, en la que se subraya la historia como la narrativa de los vencedores. En *Planetas sin boca*, Hugo Achugar, escarbando en los elementos que sustentan la lógica de la falsación de la historia —positividad, verificabilidad, objetividad, verdad—, estudia sus efectos vinculados al poder, que pasa por la clase social a la que se vincula. Sin embargo, no es esta carta de intenciones la que ha hecho que el discurso sobre la historia y sobre el presente, en una época que ha sido denominada de la información, haya sido arrancado “de los que han vencido.”

Así como la propaganda se basa en la difusión de valores que fortalecen la fuerza del mercado y la lógica del triunfo, y el discurso sobre la política y la economía reivindican el poder y la lógica que beneficia a la clase dominante, así también los usos de la memoria pueden ser hechos por los vencedores de la historia, con lo que se restablece la desigualdad y el poder que se quería contrapesar. Eso se verifica en la extensiva propaganda sobre el pasado y los hechos del presente, que pueden ser manipulados a partir de una extensiva propaganda.

Aceptando este diagnóstico, en *Nocturno de Chile* no es extraño que quien narre sea un padre del Opus Dei, voz que se apropia de la memoria del proceso histórico chileno que desemboca en una derrota. Como se sabe, la política y la economía en Chile fue reestructurada por los *Chicago boys*.

Voz que concuerda con el fin de la Unidad Popular, con la extirpación del marxismo en Chile, con el poder del Opus Dei, con el diagnóstico de que la literatura no sólo la hacen las élites económicas y políticas de cada Estado, sino que además ella tiene su sustento en la barbarie —“Así se hace la literatura en Chile, así se hace la gran literatura en Occidente” (BOLAÑO,

2000, p. 148)—, Sebastián Urrutia Lacroix no hace sino ocupar un lugar que por derecho le corresponde en la continuidad de la Historia, con mayúsculas, en la medida en que este concepto significa verbalización, sentido, necesidad, teleología.

Los historiadores saben que los hechos *históricos* siempre ocurren, por lo menos, dos veces: una (no necesariamente la primera), factualmente; otra, en el papel. La historiografía comprueba que en buena medida las cosas *son* al transponerse a la esfera de la representación. Uno de los desafíos que en *Nocturno de Chile* asume Roberto Bolaño consiste en plantearse cómo hacer para —tras la percepción de que la Historia oficial anula el conocimiento y posible transformación de la historia de Chile—, contribuir para que lo que fue soterrado por el discurso oficial emerja a la luz. La estrategia narrativa, por lo tanto, hace que el discurso de Sebastián Urrutia Lacroix, tendiente a apropiarse de la historia de Chile al transformarla en discurso, se encuentre profundamente cuestionado por sí mismo y en las entrelíneas construya una percepción opuesta a la adhesión y *verdad* que éstas intentan transmitir.

La estrategia narrativa no es de menor importancia, ya que la simple y directa oposición entre los usos políticos de la Memoria y la Historia, haciendo de la primera democrática, colectiva, pacífica, negociada y representativa, al paso que la segunda sería vertical, autoritaria, impuesta y minoritaria, es desmentida por el mundo actual y los medios masivos de comunicación que recubren y condicionan lo que se percibe y se recuerda. Para Roberto Bolaño, por lo tanto, la memoria deja de ser reducto directo y pacífico de la historia verdadera y es preciso también luchar por ella, pues ha sido apropiada por el discurso oficial y mediático que se enseña.

En *Historia del llanto*, Alan Pauls intenta pensar sobre la apropiación política de la memoria. “Yo estuve ahí” se ha transformado en argumento irrefutable para los que están en el poder. ¿Como escribir en tiempos sombríos, como bien lo dice el título del libro de Hannah Arendt? No es raro que las siete biografías que componen el libro de esta pensadora correspondan a figuras de la primera mitad del siglo XX, una época en la que las exigencias de las vanguardias y los embates políticos impedían la existencia de una vida sin comprometimientos explícitos. Sin embargo, a comienzos del siglo XXI, tras la absorción de todos esos gestos por el escándalo que alimenta el instante mediático que será substituido al día siguiente, rasgarse las vestiduras ya no resulta. Los apocalipsis posmodernos que pueblan la obra de Roberto Bolaño requieren, por lo tanto, de otro tratamiento. Sus tiempos sombríos son los que impiden hablar de verdad, representación, compromiso y hasta de realidad; son aquellos que tienen como hechos históricos fundantes el advenimiento de las dictaduras y las posteriores democracias pacificadas creadas por ellas, el fin de la alternativa comunista, la caída del Muro de Berlín y de la URSS, el triunfo del mercado único, el Estado de Excepción agudizado tras el 11 de septiembre de 2001 sobre el cual Bolaño no escribió una línea, pero las que están lo presuponen. Sepultado por el Consenso de Washington, el espíritu de las Vanguardias requiere de otras estrategias para que la forma literaria adquiera una irradiación más allá de la mera belleza decorativa y, de alguna forma, conecte con lo sublime de la era de los manifiestos.

*Nocturno de Chile*, por lo tanto, parte de un doble desafío: por un lado, rescatar el proceso histórico chileno de la voz que le ha otorgado sentido para que no se desvanezca de nuevo; por otro, no escribir un capítulo más de la historia del clásico *compromiso* en literatura. En el auténtico espíritu de las vanguardias, la tarea requiere imaginación, creatividad, y no copiar formas premoldadas. Es, de nuevo, la tradición de lo efímero.

“Nocturno” es una pieza musical de carácter soñador y melancólico. Sin embargo, el nocturno que Roberto Bolaño construye sobre Chile habla de una sociedad de latifundistas, de pobres, indígenas y mestizos excluidos; habla del convulso proceso de lucha por la democracia, del rugir de los bombardeos al Palacio de la Moneda, del entrenamiento del Odio y del Miedo para acabar con la solidaridad, de la llegada de la Junta Militar imponiendo un aparato de represión; aborda, en fin, el proceso que desemboca a finales de los sesenta y va a prevalecer durante décadas, que llevará a la instauración de la barbarie infinita en la que asienta la cultura. “Todo documento de cultura es un documento de barbarie”, decía Walter Benjamin, él mismo víctima de ella, y en *Nocturno de Chile* es una frase exacta.

Si la literatura, principalmente en tiempos de barbarie, descansa sobre la barbarie, la escena primordial de la casa de María Canales ilumina y esclarece por qué no será extraño que quien narre en este nocturno —donde el dulce canto para recordar una grata sensación se transforma

en el grito de la pesadilla de la historia— sea un bárbaro que si bien naufraga en la tormenta de mierda, lo hace abrazado a una biblioteca y un barril de alcohol, no a un palo podrido, que es el flotador de los verdaderos desamparados, como lo afirma *Estrella distante*.

Ante una derrota monumental, que en *Nocturno de Chile* se restringe al golpe del 11 de septiembre de 1973 sino que asienta en la constitución de la sociedad de clases en Chile y de su literatura hecha por latifundistas, el problema es, de manera indisoluble, político, ético y estético. Si la consigna era no hacer una historia más de la denuncia directa en una época en la que ésta han perdido su potencial de efectiva crítica, la solución no deja de ser osada: dado que lo que prevalece es la ideología oficial, la opción estética de Bolaño no rehúsa ese hecho incontrovertible. Que los vencedores continúen con la voz cantante. Continúe hablando, *Sire*; eso sí —como ya lo advierte el epígrafe tomado de Chesterton—: quítese la peluca.

En esa estrategia oblicua en que para transmitir su punto de vista hace que narre el vencedor, se disloca la comprensión hacia el lector. No será más el narrador esclarecido —como en la tradicional literatura de compromiso— el que esclarezca el sentido del texto, puesto que la lectura literal conduciría a la incomprensión.

En una entrevista al diario argentino la *La Nación*, el escritor mexicano Juan Villoro cuenta: “Una noche, Roberto me comentó que aún no me encontraba acomodado en su *Antología militar de la literatura latinoamericana*. «¿Qué regimiento te gusta?», preguntó con malicia. Le contesté que solo me veía yendo a la guerra como Bob Hope o Marilyn Monroe, en la sección de entretenimiento para las tropas”. (VILLORO, 2008) La broma del autor de *La literatura nazi en América* es elocuente en el sentido de que para él, libros sobre la derrota y la alienación, en la actualidad, eran válidos, al paso que aquellos que —a la manera del Lukács que exhortaba a escribir para que clase obrera extrajera fuerzas— hacían del compromiso algo explícito y no mediado, pecaban de ingenuidad. Por eso, mientras Sebastián Urrutia Lacroix narra con seguridad el proceso histórico chileno —donde también revela su oportunismo para trepar posiciones sociales, cobardía explícita ante los poderosos a quienes besa la mano, complicidad con el poder, victimización conveniente—, el “joven envejecido” lo observa, recordándole que su narración se encuentra en tiempos sombríos y lo que cuenta no da testimonio de un camino de progreso, sino de la barbarie que desemboca en la tormenta de mierda de la historia.

A propósito de la relación novela y narración, decía Juan José Saer:

“La narración es un modo de relación del hombre con el mundo. [...] La narración es una praxis que, al desarrollarse, segrega su propia teoría. Antes de escribir uno sabe lo que no se debe hacer, y lo que queda de eso (o sea lo que uno está haciendo) es el resultado de repetidas decisiones tomadas por el narrador a medida que escribe, en todos los niveles de su praxis creadora.” (SAER apud CORBATA, 2005, p. 36.)

Por lo que dejó escrito, resulta claro que para Bolaño era posible seguir narrando. En su caso, desde una perspectiva dañada, o incompleta, generalmente desde la óptica de los vencedores, raramente de los perdedores. Así como “Sensini” o “El Ojo Silva” no narran, sino que son narrados, se coloca una interdicción a cualquier intento de restauración ilusoria que el mundo contemporáneo no permite.

Las innumerables críticas que se le hicieron a Georg Lukács en *Historia y conciencia de clase*, en el sentido de que confundía *alienación* con *objetivación*, y que después él atendió distinguiéndolas, dan cuenta de una aspiración: que tras la superación de la alienación, toda objetivación sea un reconocerse en el mundo. Con eso, no se separaba mucho del Freud que suponía que *el malestar* no era una condición dada, sino producto de la *civilización* que se había consolidado en la modernidad.

Una indagación sobre las posibilidades de narrar el trauma sólo podrá ser colocada de manera adecuada cuando las consideraciones de carácter epistemológico, ético y político se coloquen, al mismo tiempo, la necesidad de construir una polis justa. Es decir, cuando el trauma no sea entendido solamente como algo individual y subjetivo, sino objetivamente mediado.

En el documental de Patricio Guzmán, *La batalla de Chile I*, el espectador asiste a la reflexión de que hay una trampa en el viaje de ida y vuelta a la memoria. Como ésta almacena espejos que

reflejan momentos significativos de nuestra vida, el riesgo está en que uno puede quedar atrapado en la conceptualización de estas imágenes, ya frotando esos espejos, o perdido en ese el laberinto que componen ese juego de espejos.

#### Bibliografía

- ADORNO, Theodor W. "Posição do narrador no romance contemporâneo." In *TEXTOS ESCOLHIDOS: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas*. Trad. de José Lino Grünnewald... [et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores)
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ARENDETT, Hannah. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Trad. Carlos Ribalta. 4ª ed. Barcelona: Lumen, 2003.
- AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota. A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Tradução de Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BOLAÑO, Roberto. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- . *Estrella distante*. Barcelona, Anagrama, 1996.
- . *Nocturno de Chile*. 9ª ed. Barcelona: Anagrama, 2000.
- . *La pista de hielo*. Santiago de Chile: Planeta, 2002.
- CORBATTA, Jorgelina. *Juan José Saer. Arte poética y práctica literaria*. 1ª ed. Buenos Aires: Corregidor, 2005.
- HERRALDE, Jorge. *Para Roberto Bolaño*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.
- LEVI, Primo. *Si esto es un hombre*. Trad. Pilar Gómez Bedate. 2ª ed. Barcelona: Muchnik Editores, 2002.
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Coordenação e prefácio de Leandro Konder. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. (Biblioteca do leitor moderno, volume 58)
- MONSIVÁIS, Carlos. "El ejemplo al respecto". In *El 68, la tradición de la resistencia*. México: ERA, 2008. <http://www.mty.itesm.mx/dhcs/deptos/ri/ri-802/lecturas/nvas.lecs/1968-monsi/mc0292.htm>. Última consulta, 24 de agosto de 2012.
- PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. 4ª ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- VILLORO, Juan. "Soy un cronista de las ideas". *La Nación*, 15/3/2008. In <http://www.lanacion.com.ar/994691-soy-un-cronista-de-la-ideas>. Última consulta, 12 de mayo de 2012.