



**UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
ESCUELA DE POSTGRADO**

**EL RESTO ES SILENCIO: LA ESCRITURA COMO NECESIDAD  
DEL SUJETO EN *AMULETO* Y *NOCTURNO DE CHILE* DE  
ROBERTO BOLAÑO**

**Tesis para optar al grado de Magister en Literatura**

**Escrita por Manuel Álvarez Pastene**

**Profesor guía:  
Cristian Montes Capó**

**Santiago de Chile, año 2013**

## Índice

Pág.

### Introducción

1

### Capítulo I: Narrar es recordar y recordar es narrar.

- La voz narrativa y el modo de representación. 6
- Rememoración: imagen para construir memoria.  
12
- Narración, (re)creación del pasado y (re)construcción de la memoria. 17

### Capítulo II: Dos relatos de una sola voz: *Amuleto* y *Nocturno de Chile*.

- *Amuleto* o “así es la historia, un cuento corto de terror”  
28
- *Nocturno de Chile* o “Pobre memoria mía, pobre fama mía”  
40

### Capítulo III: Cómo hablar y por qué hablar, consideraciones del modo de representación.

- El problema de la narrativa y la crisis de la experiencia.  
51
- Construcción narrativa de la memoria. 60
- El resto es silencio...  
68

### Bibliografía

74

## Introducción

La investigación, que desarrollo dentro del programa de Magister en Literatura, apunta hacia el análisis textual de dos novelas del escritor chileno Roberto Bolaño: *Amuleto* publicada el año 1999, y *Nocturno de Chile*, publicada el año 2000. En ellas, se observan las figuras de dos narradores personajes que realizan la enunciación de sus discursos, impulsados por la necesidad de retratar sus vidas y los momentos violentos que han presenciado, los cuales han condicionado, no sólo su existencia, sino también su destino y el de otros. El escritor, en una entrevista realizada por Rodrigo Pinto, publicada en *Las Últimas Noticias* el año 2001, señala que: “*Nocturno de Chile* tiene la misma estructura que *Amuleto* y otra novela que posiblemente ya no escriba y cuyo título iba a ser “Corrida”. Son novelas musicales, de cámara, y también son piezas teatrales, de una sola voz, inestable, caprichosa, entregada a su destino, en diálogo con su destino [...]”<sup>1</sup> Esto, a mi entender, permite perfilar a ambas novelas como parte de un mismo proyecto del escritor por representar al sujeto latinoamericano en su momento de mayor crisis individual y, al mismo tiempo, como el representante de un colectivo o generación también en crisis y que ha sido llevado a configurarse como huérfano<sup>2</sup> o, como prefiere el autor, naufragos de la reciente Historia latinoamericana. De esta forma, mi investigación, apunta hacia el análisis de estos relatos entendiéndolos como testimonios ficcionales que dan cuenta de la crisis de la experiencia que los narradores experimentan y que, al mismo tiempo, engloban una realidad social histórica marcada por la incertidumbre que la (des)memoria del pasado ocasiona tanto en lo individual como en lo colectivo.

---

<sup>1</sup> Bolaño, Roberto. *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Selección y edición a cargo de Andrés Braithwaite. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2008. Pág. 115. Entrevista realizada por Rodrigo Pinto para el diario *Las Últimas Noticias*, el 28 de enero del año 2001.

<sup>2</sup> El concepto de huérfano lo entiendo, para efectos de esta tesis, desde la mirada que Rodrigo Cánovas presenta en su libro *Novela chilena, nuevas generaciones. El abordaje de los huérfanos* (1997), texto en el que el autor plantea una mirada a futuro del desarrollo de la narrativa chilena de dictadura y postdictadura. Cánovas ve en esta narrativa a un sujeto vaciado de contenido, que exhibe una carencia primigenia que se activó por el golpe de estado de Pinochet el año 1973. Para él “la categoría de orfandad es expuesta en un árbol genealógico, donde los componente –padre, madre, hijos– reproducen, desde su lugar simbólico particular, un sentimiento de absoluta precariedad por el cual se desconstruye el paisaje nacional.”(40-41) Según Cánovas, aquella es una narrativa que inaugura una ruptura con la tradición narrativa anterior y que plantea un descentramiento de las nociones totalitarias por medio de una voz narrativa huérfana que convoca al vaciamiento de las categorías que sustentan a la constitución de un sujeto pleno. Los huérfanos son seres desafiliados a los sistemas unívocos ligados a una visión de relato mítica-histórica. De tal manera, la noción de huérfano va de la mano con la construcción de un imaginario de nación a partir de sus mismas contradicciones –existenciales e ideológicas– que busca evidenciar un país y su historia en crisis.

Desde mi perspectiva, en estas dos novelas se observa una necesidad discursiva o de relato de los personajes-narradores por plasmar lo vivido, resultado de experiencias siniestras y violentas representativas –68 mexicano, plaza de Tlatelolco y la dictadura militar chilena– que hacen dudar al sujeto de su propio accionar en y frente al contexto histórico en que están insertos, como también las implicancias sociales y colectivas que ese contexto ocasiona en la constitución misma de ellos como sujetos. Por lo que, se hace necesario un análisis comparativo de ellas que, por separadas, han sido revisadas ya por la crítica académica a través del problema de la memoria, el testimonio, la violencia del estado y la crítica a la escasa toma de partido frente a un pasado histórico cada vez más esquivo. Sin embargo, no ha habido un estudio focalizado en la relación que presentan tanto *Amuleto* y *Nocturno de Chile*, en términos de observar la crisis existencial evidente en la constitución misma del discurso de sus protagonistas, es decir, no sólo a partir de qué es lo que mueve a los sujetos a tener que enunciar sino también hacer hincapié en la forma particular de su discurso y en el porqué de ese tipo de construcción del discurso. De esta forma, la investigación apunta hacia la indagación y explicación del particular modo de representación escogido por el autor en estas novelas en términos del tratamiento y la formación del relato que presentan, características como el ser discursos en primera persona, de un corte similar a lo testimonial, con un carácter confesional y oral como también privado, entre otras, que llevan a estas novelas a distanciarse de otros textos de su autoría, los que presentan temáticas similares de tratamiento de la historia reciente de América Latina como: *Estrella distante*, *Los detectives salvajes*, *2666*, y algunos de los cuentos de *Llamadas telefónicas* y *Putas Asesinas*; son textos que no hacen hincapié en la forma de enunciación de lo representado desde la voz misma del narrador protagonista, y que utilizan otras herramientas textuales o genéricas para la representación.

En este sentido, la tesis propone realizar un análisis acabado del discurso narrativo que presentan ambas novelas en términos de su configuración misma y no tanto abordando temáticas externas que, a pesar de contribuir al entendimiento de ellas como expresiones culturales, dejan abierto el estudio de los textos mismos. El propósito de la investigación no solo consiste en encuadrar la formación del discurso narrativo dentro de una problemática social e individual propia de un contexto histórico determinado y producto de una vivencia traumática específica, sino que además tiene como intención entender la causalidad de la construcción del discurso, en pos de las dificultades que presenta lo

representando. Es decir, estas tesis tienen como fin último entender el porqué de un modo de representación determinando y no tanto su encuadre dentro de una corriente o etapa narrativa específica, que en este caso sería la de la narrativa chilena o latinoamericana de postdictadura. Pues, viéndolo en términos de su literalidad, no es necesario, a mi parecer, realizar un análisis teórico-crítico de estas novelas para saber que dentro de ellas está la crítica hacia la violencia del estado, las repercusiones de esa violencia, el trauma individual y colectivo que esa violencia acarrea, como tampoco es necesario patentar las diferentes relaciones entre arte y poder que puedan estar presentes en ellas, ya que eso es evidente en la lectura misma de las novelas.

En una primera instancia, dentro del desarrollo de la investigación, expondré la tradición teórico-literaria que se ha centrado en el modo de representación, concentrándome principalmente en el aspecto de la voz, que es de gran relevancia para el entendimiento de la estructura discursiva de ambas novelas. De esta manera, será revisada la tradición estructuralista respecto al tema, centrándome en la función de la voz como dispositivo retórico que da pie a la instancia narrativa y a la situación comunicativa con el lector. Sin embargo, y debido a la poca vigencia que esta perspectiva tiene hoy en el campo actual de desarrollo de los estudios literarios, y también en lo dicho al tipo de representación literaria en que temporalmente se enmarcan ambas novelas –postdictadura–, se hace imperante la necesidad de entender este aspecto desde la mirada de su relación con lo representado, en términos de su contribución, como discurso, con respecto al entendimiento de la realidad. En este sentido, también serán revisados los lineamientos sobre ficción como posibilidad de testimonio, además de ciertas propuestas que ven a la narración como forma de complemento de la memoria y la historia.

Luego, ya planteado el marco teórico por el que se ceñirá esta investigación, se dará cuenta del análisis de ambas novelas situándolas dentro del marco histórico en el que se encuentran y su importancia como testimonios ficcionales, y además desde la formación misma del discurso, es decir, desde el modo particular de representación que cada una de ellas presenta en su textualidad y acorde a las características narrativas que se observen en términos de la narración. Una vez hecho aquello en la parte final de la investigación, se abordará los motivos, peculiaridades y sentidos que los modos de representación de ambos textos tienen, entendiendo ésta problemática en términos del pensamiento actual sobre la posibilidad de comunicación de las experiencias violentas y las consecuencias traumáticas

que acarrearán para los sujetos presentes en ambas novelas desde sus características particulares y en comparación entre ellas. También se revisará la construcción del relato desde la perspectiva de la construcción discursiva de la postdictadura, en relación con la representatividad individual y colectiva del pasado violento, el trauma y el duelo, etc., situaciones que conllevan dificultades de expresión para quienes las vivencian y que finalmente han ocasionado estados de crisis en las sociedades y sus integrantes.

Cabe señalar que esta investigación se enmarca, además, dentro un proyecto mayor correspondiente al proyecto de investigación FONDECYT N° 1110886: “El tema de la violencia en la narrativa chilena de postdictadura y su origen en el conflicto entre lo individual y lo colectivo.”<sup>3</sup> El cual, busca por medio del análisis de un corpus de textos narrativos producidos en la postdictadura chilena, entender las formas de crisis que se producen por la violencia estatal de las dictaduras o la violencia de ámbito social presente en las sociedades en el período de transición a la democracia. El objetivo principal es entender las marcas de la violencia y como es que éstas llevan a una crisis de corte social que radica en un conflicto entre la vivencia individual y su inserción dentro del plano del colectivo social, además de tratar de entender cómo es que aquella violencia determina las relaciones de aquellos ambos planos sociales. Mi investigación, de esta forma, perfila su pertinencia, pues se aboca a entender a ambas novelas como muestra de un proceso de construcción discursiva de un pasado violento en la historia nacional y latinoamericana, y que, desde su construcción misma, (re)presenta un problema de orden individual y colectivo: cómo (re)construir un pasado violento poco aceptado, por algunos olvidado y por otros ignorado, sin perder la capacidad de veracidad, y además (re)significando aquel pasado para convertirlo en materia de transmisión para los otros, sin que pierda su carácter personal.

Por último, me gustaría señalar que el escoger a Roberto Bolaño, y ambas novelas, responde a un interés personal acerca de la literatura latinoamericana de los últimos veinte años, de la cual este autor es uno de los más importantes representantes. La selección de estos textos responde de forma primordial a la relación estructural que hay entre ambos a partir de la construcción del relato con fuente central en una sola voz, tal como se señaló al comienzo. Además, hay que agregar que una vez hecha la revisión de gran parte de la

---

<sup>3</sup> Proyecto a cargo del Profesor Dr. Cristian Montes Capó, académico de las Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, cuyo desarrollo abarca el período desde el 2011 al 2013.

narrativa de este autor, estas dos novelas destacan en términos de la construcción del relato, y por su alto potencial poético y retórico. Tal vez sean considerados textos menores dentro de su obra, pero, guardan un potencial representativo y estético que merece la pena observar desde el punto de vista de la subjetividad y de la red textual creado por el mismo autor en el conjunto de su obra. Son novelas que dicen mucho más de lo que pareciera, en sus silencios está lo oscuro de la Historia, está la generación que, como se alude en *Amuleto*, surge desde el alcantarillado, de lo subterráneo, de lo oculto, dirigiéndose a pie hacia una batalla pérdida. Y también está esa laya humana que jugó con el mal cómodamente, un grupo atraído por las figuras de poder y marcada por la apatía que el terror provoca en ellos, y que hoy es incapaz de reconocer y asumir esa relación íntima que los condena y los identifica socialmente. Por ello, creo que siempre hay que volver a revisarlas, por separado o juntas como aquí, pues, en su propuesta personal e íntima, se esconde lo que Bolaño se permitió entender como la realidad del sujeto latinoamericano, su orfandad, su vergüenza, su karma, su soledad y su temor.

## Capítulo I: Narrar es recordar y recordar es narrar

### La voz narrativa y el modo de representación

La voz narrativa, entendiéndola desde la perspectiva consensuada en la tradición teórico-crítica, se dispone como aquel mecanismo desde el cual se establece la procedencia del relato, es decir, quién habla; por lo mismo, se configura como un elemento constitutivo de la narración en términos de la construcción del mundo referido por ella y, a su vez, en un punto determinante de la comprensión de la construcción de la narración misma, como la posición del receptor respecto de ella. Patricia Martínez García establece que “En términos generales, podríamos definir la voz narrativa como el dispositivo retórico que el autor habilita para desplegar la narración. En él se asienta la fuente enunciativa u *origo* del discurso narrativo mediante la figura del narrador, proyección ficcional del autor real en el texto, que se erige como locutor de la voz narrativa, como autor ficticio del discurso y, dirigiéndose al lector, le presenta el mundo narrado.”<sup>4</sup> Al mismo tiempo, esta autora considera que la puesta en escena de esa voz nos permite entender y delimitar la posición que ésta toma respecto al universo ficcional representado, dejando en evidencia el punto de vista desde el cual la voz percibe el mundo ficticio, lo cual tendría también influencia en la estructura misma de la narración, pues se determinaría lo qué es visto, cuánto puede ser visto y cómo es que puede ser visto. Genette<sup>5</sup> se refiere a esta operatoria con el término de “restricción de campo”, el cual se configura por medio de procedimientos de selección y restricción, que el narrador impone en la (in)formación del relato y que varía en términos del aporte referencial que el discurso del narrador da al receptor, pues mientras el relato puede tener múltiples perspectivas o focalizaciones, sólo el narrador es quien focaliza. Genette dice respecto del discurso narrativo:

“[...] la «representación» o, más exactamente, la información narrativa tiene sus grados; el relato puede aportar al lector más o menos detalles, y de forma más o menos directa, y parecer así [...] mantenerse a mayor o menor *distancia* de lo que cuenta; puede también graduar la información que

<sup>4</sup> Martínez García, Patricia. “Algunos aspectos de la voz narrativa en la ficción contemporánea: el narrador y el principio de incertidumbre”. En: *Thélème*. Revista Complutense de Estudios Franceses. Pág. 198

<sup>5</sup> Genette, Gerard. *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen, 1989. Pág. 220. Esto en lo que refiere al concepto de focalización acuñado por Genette para tratar sobre lo que la tradición había establecido como perspectiva o punto de vista.



ofrece, no ya mediante esa especie de filtrado uniforme, sino según las capacidades de conocimiento de tal o cual participante en la historia [...] cuya «visión» o «punto de vista», como se suelen llamar, adoptará o fingirá adoptar, pareciendo entonces adoptar respecto de la historia [...] tal o cual *perspectiva*.”<sup>6</sup>

Otro aspecto que hay que remarcar respecto al aspecto de la voz es la utilización de la persona gramatical, es decir, el uso que se hace de ella en el desarrollo de la narración. A partir de esa utilización se produce una dicotomía de dos tipos de narración; aquellas que narran la vida de personajes en tercera persona y aquellas que atribuyen a un personaje como primera persona gramatical el discurso ficticio. Este modelo puramente pronominal tiene un problema, pues como establece Genette, y posteriormente Luz Aurora Pimentel<sup>7</sup>, en el relato en tercera persona el “yo” puede aparecer en cualquier momento del relato, ya que todo acto de narración está hecho en primera persona como enunciación. Por lo tanto, hay que entender que los términos primera y tercera persona ocultan la identidad de la voz que narra, la cual no reside en la elección del pronombre sino en su relación con el mundo narrado. En sentido estricto es esta relación de participación diegética la que Genette utiliza para establecer su categorización de la figura del narrador: “homodiegético” si está involucrado en el mundo narrativo y “heterodiegético” en caso de no estarlo. Esto no deja de ser de importancia, ya que a partir de la posición que se tome respecto de la persona gramatical o su participación en el relato, y de la figura ficticia que asume el discurso narrativo, la narración establecerá la relación que el narrador tendrá con y en el discurso mismo como con lo exterior a él.

En términos de la situación comunicativa que establece la narración ficcional con su receptor, entendiendo que todo discurso narrativo está dirigido a alguien como también tiene una motivación por algo, el papel que la voz tiene es el definir las características de la situación de enunciación-recepción con respecto al pacto de lectura, un aspecto fundamental en la configuración del texto literario. La posición de la voz, como también sus particularidades, colabora con el espacio de transición entre el mundo real y el ficcional o, más bien, entre el mundo del texto y el mundo del lector. Martínez García sostiene que:

---

<sup>6</sup> Íbid. Pág. 220

<sup>7</sup> Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México. D. F., Siglo XXI editores, 2008.

“[...] la voz narrativa respondería simultáneamente a dos funciones: una de orden compositivo o representativo y de carácter interno, que remite a una *poética de la composición*, como estudio de los recursos de la configuración narrativa propios del relato de ficción, y otra de orden comunicativo y de carácter externo, que remite a una *retórica de la ficción* como estudio de los procedimientos persuasivos desplegados por el narrador para conseguir una determinada actitud receptiva por parte del lector.”<sup>8</sup>

Por lo anterior, se puede inferir que a partir del planteamiento de la situación narrativa desde la voz, y también el punto de vista desde los cuales se refiere el mundo ficticio, no son sólo los criterios de estructura y recepción del texto narrativo los que se establecen gracias a ella, sino que también los límites de la experiencia de conocimiento presentes en ella. Es decir, que entran en juego además la inteligibilidad de lo representado, el problema de representación escrita entendiéndola desde su relación con la oralidad: elementos todos propios del proceder representativo e interpretativo del texto literario y que, finalmente, llevan a la posibilidad de entenderlo como una forma de conocimiento en su totalidad.

Dentro de lo que importa para esta investigación, es la situación narrativa en la que coinciden voz y perspectiva en la que pondremos mayor énfasis, ya sea por su relación con el discurso mismo y las características que ésta posea, como por la representatividad que pueda tener, en términos de su construcción misma, en su recepción y en el contexto en el que se enmarque. Ambas novelas estudiadas aquí, tienen como características el que su voz y su perspectiva o conciencia focal coinciden, aspecto que no es obligatorio en un discurso narrativo en primera persona donde pueden no coincidir las restricciones ideológicas, estilísticas, conceptuales, espacio-temporales entre quién narra y desde quién se focaliza. De esta manera, en lo que concierne a *Amuleto* y *Nocturno de Chile*, establezco que el yo que narra no tiene acceso a ninguna otra conciencia que no sea la suya.

Atendiendo a lo anterior, y siguiendo el planteamiento de Luz Aurora Pimentel, hay que establecer que la perspectiva de un personaje puede ubicarse tanto en un discurso narrativo como en un discurso directo. En el primer caso, la perspectiva figural “orienta el relato bajo la forma de psiconarración consonante, monólogo narrado, discurso indirecto libre, o descripciones focalizadas, todas formas privilegiadas del relato en focalización interna fija”<sup>9</sup>. Mientras que si es un caso de discurso directo del o los personajes “la

<sup>8</sup> Martínez García, Patricia. Óp. Cit. Pág. 202.

<sup>9</sup> Pimentel, Luz Aurora. Óp. Cit. Pág. 118.

orientación figural asume las formas del monólogo, el diálogo, el diario entre otras formas discursivas no mediadas por el narrador, y que por ende se organizan en torno a la perspectiva del personaje, es decir en torno a restricciones de orden espaciotemporal, cognitivas, etc., y no en tanto que acontecimientos narrados.”<sup>10</sup>

Pimentel, analizando a Genette, deja en claro que la perspectiva figural es acorde a la teoría de la focalización sólo en cuanto hay una intervención como instancia narrativa; por lo mismo, el discurso directo no tendría una aplicabilidad en ese sentido. Sin embargo, el ceder el discurso al personaje, sin la intervención de un narrador que ceda la voz, a mi entender, es lo que da fuerza o mayor significación al discurso del personaje, ya que no se genera solo como fuente de mayor información, sino que es, al mismo tiempo, acción discursiva y, por lo tanto, es una forma particular de selección y valoración de lo dicho. Es decir, que lo que también importa es el que sean, por medio de su discurso, actores de relevancia en el mundo narrado, gracias a su función diegética. Pimentel señala al respecto que: “De este modo se funden las perspectivas figural y narratorial, ya que el mismo punto de vista que tiene el personaje sobre el mundo incidirá en su manera de transmitir la información narrativa.”<sup>11</sup>

En la formación de un texto narrativo hay en juego dos factores de naturaleza lingüística pero con funciones claramente narrativas: un enunciador, encarnado generalmente en la figura del narrador principal, y un contenido narrativo que configura un universo diegético con unas coordenadas espaciotemporales bien definidas, en el cual se mueven una serie de actores que establecen relaciones que le son particulares a ese mundo. En lo que concierne a la investigación, hay que atender particularmente al caso de narradores homodiegéticos en el mundo narrativo mismo, puesto que lo que se narra no es en tanto que sea un narrador quien lo hace, sino en tanto es un personaje dentro de la historia. Lo que quiero decir es que un narrador en primera persona cumple con dos funciones distintas: una enunciativa, es decir, el acto mismo de la narración (que no necesariamente se da en el interior del mundo narrado), y otra diegética, o sea, su participación como actor en el mundo narrado. De tal manera, que ese “yo” establece una dicotomía: el “yo” que narra y el “yo” narrado, marcando la configuración del relato y su mundo.

---

<sup>10</sup> *Ibíd.* Pág. 118.

<sup>11</sup> *Ibíd.* Pág. 120.

Específicamente, según lo que establece Genette en su teoría, las formas y grados de participación de un narrador homodiegético son variadas y permiten perfilar diversos tipos, aquí, sin embargo, atiendo sólo a una: aquella que cuenta su historia. El *yo* diegético es el centro de atención narrativa y es por ello el “héroe” de su propio relato, lo que lo convierte en el narrador autodiegético bajo la concepción genettiana. Su presencia se evidencia en tipos de narración en primera persona como: las narraciones autobiográficas y confesionales; el monólogo interior y las narraciones epistolares o en forma de diario. Cabe señalar, que no toda forma de narración en primera persona se corresponde con la forma autodiegética, también hay que resaltar en esta modalidad al relato testimonial, en la cual, a pesar de que hay participación del narrador personaje en el relato, esa participación no es central para la historia narrada, ya que su papel toma mayor relevancia como testigo sobre acontecimientos que le suceden a otro y, por lo tanto, el relato gira en torno al conocimiento que el narrador tiene sobre la vida de ese otro.<sup>12</sup>

Es preciso establecer que una consecuencia o factor importante de la conformación de un relato verbal, como así de cualquier discurso surgido de una voz o de voces que lo construyan, es la variación del grado de subjetividad y, por lo mismo, de confiabilidad que se pueda apreciar en él. Esto tiene principal implicancia para el proceso de recepción que lleva a cabo el lector, quien, al enfrentarse a una narración, establece, como punto de mediación entre la historia contada y él, al narrador y la información que éste entregue. Sin embargo, cuando la narración está marcada por un discurso establecido con un grado de subjetividad patente, el lector puede desconfiar de todo lo que le es relatado. Por lo mismo, se entiende que se le dé el grado de mayor confiabilidad a un relato hecho por un narrador en tercera persona que no participa de la acción en vez de a uno en primera persona cuya participación en la acción, además de la construcción de su propia

---

<sup>12</sup> Aunque actualmente en la literatura latinoamericana -con énfasis en Chile, Argentina y Uruguay- este tipo de narración testimonial es de suma importancia, sobre todo en lo que dice a la literatura desarrollada en marco de las dictaduras y postdictaduras que abatieron a diversas naciones. Para los efectos de lo que aquí compete no me centraré en su caracterización y comprensión, puesto que no coinciden con lo que cómo construcción de la narración, o modo de representación, es relevante para el desarrollo de la tesis. Aun así hay un aspecto que considero importante rescatar en tanto las novelas aquí estudiadas se perfilan como discursos narrativos con personajes protagonistas que dan testimonio de la historia reciente del continente. Y es que los protagonistas de estas dos novelas de Bolaño cumplen con la función de ser testigos de la historia que relatan y, por lo mismo, se perfilan como representantes, ya sea de una generación o de un sector político-social-económico que (sobre)vivió, que pueden dar cuenta de un momento histórico específico. Pero, de nuevo, lo que esta investigación considera como central es entender cómo es que estos textos narrativos construyen, en términos de relato, ese testimonio de la historia y la función que esa construcción tiene.

personalidad y apreciación del mundo que presenta, aumente la subjetividad en el relato. Pimentel establece que el grado de subjetividad mayor en una narración de corte homodiegético no se da únicamente con los actos que el narrador como personaje realiza, sino que también por: “[...] un fenómeno vocal que es característico de esta forma vocal: toda narración homodiegética *fictionaliza* el acto mismo de la narración. El narrador deja de ser una entidad separada y separable del mundo narrador para convertirse en un narrador-personaje. Del mismo modo, el acto de la narración se convierte en uno de los acontecimientos del relato; la narración se torna en acción, sin que necesariamente esté de por medio un cambio de nivel narrativo.”<sup>13</sup> Esto provoca que la distancia entre la entidad que narra, el *yo* narrador, y la entidad que actúa, el *yo* personaje, varíe, ocasionando una significación e importancia relevante en la recepción, lo que no ocurre en un relato con un narrador en tercera persona o heterodiegético. A partir de esto último, finalmente, no sólo se afecta, en términos de subjetividad del relato, a la credibilidad que la voz pueda tener en la narración sino que también a las distancias espacio-temporales, como también cognitivas, que esa voz tenga respecto de la narración, ocasionando el cuestionamiento de la ubicación y de cómo es que obtiene la información el narrador. Por último, en términos de lo que se ha planteado hasta ahora, en el caso general de las narraciones donde quien narra es el protagonista, éstas tienen un carácter autobiográfico, es decir, que el contenido narrativo es justamente la vida del narrador, y por lo tanto, se genera un aspecto crucial, y es que el acto de la narración coincide con el carácter amnésico del sujeto, traduciéndose entonces el acto narrativo en una doble acción donde recordar es narrar y narrar es recordar.

Respecto al presente trabajo de tesis, la intención es establecer los diferentes mecanismos con los que se conforma un relato, concentrándome específicamente en la voz de un narrador personaje homodiegético, la que es parte de un variado número de estrategias que la novela contemporánea utiliza para patentar la incertidumbre del relato mismo, de su interpretación, de su formación y de su recepción. Estas estrategias que van desde la utilización de distintas formas referenciales a la narración, pasando por la polifonía hasta la misma autorreflexión de la deficiencia del acto de narrar, tienen como intención dar un acercamiento mayor a lo real y su complejidad, realidad imposible de

---

<sup>13</sup> Pimentel, Luz Aurora. Óp. Cit. Pág. 140.

abarcar desde un discurso narrativo. Algo que propone ya Martínez García: “Ante la indeterminación, la fragmentación, la virtualidad indefinida de posibles sentidos que se entranan en lo real, la novela contemporánea ensaya estrategias representativas y constructivas que expresan un cambio en la actitud epistemológica del narrador, el cual asume la incertidumbre que resulta de las dificultades de describir y conocer cabalmente ese escenario que llamamos realidad, analizando las condiciones de representación y comprensión del mundo por medio de la ficción.”<sup>14</sup> A mi entender, y continuando con lo anterior, la elección misma de un aspecto como la voz de un personaje protagonista que relata su historia y cuyo contenido está marcado por la incertidumbre y el trauma de vivenciar una serie de hechos violentos, como es el caso de ambas novelas dispuesta aquí para análisis, es ya una estrategia que da mucha significación al relato, marca su contenido y también lo que el lector puede esperar de la narración. Lo central dentro de esta investigación es establecer que esa elección no es casual y que va más allá de la mera ficcionalidad, que es una herramienta ligada al retrato de la historia, al rescate de la memoria y a la identificación de una generación donde ya los discursos realistas, judiciales y testimoniales agotan el potencial creativo y corrosivo que el traer de vuelta el pasado tiene, como imagen, frente a la realidad.

#### Rememoración: imagen para construir memoria

En esta sección del marco teórico me interesa revisar ciertas consideraciones de la memoria como discurso y construcción del pasado. La memoria entendiéndola desde necesidad individual, pero cuya función se cumple dentro del marco del colectivo y que, además, se complementa con el discurso de la historia. Siguiendo a Paul Ricoeur, que aunque insiste en separar el proceso de rememoración de la imaginación y su potencial como ficción en pos de su credibilidad y veracidad, para mí, en términos prácticos, es de interés entender más bien que la memoria, sin importar si es ficcional o real, cumple con ciertas funciones como discurso que carga con un conocimiento necesario y que dentro de su recepción se estructura en pos de otro al que lega. Es decir, su configuración está pensada como forma de transmisión de lo que ya ‘ha sido’, pero no para un sí mismo, sino que para el resto, para la alteridad.

---

<sup>14</sup> Martínez García, Patricia. Óp. Cit. 206-207.

En su libro *La memoria, la historia, el olvido*<sup>15</sup> Paul Ricoeur establece primero que, para tratar de la memoria, hay que entender que ésta funciona por medio de dos procedimientos que se diferencian de sí gracias al proceso que se efectúa al momento de recordar algo, es decir, hay un aspecto cognitivo y otro pragmático de la memoria que la desdoblan, ya que por una parte se tiene el recuerdo que aparece como imagen y que es pasivo, que llega y que se padece como si fuera una afección, y por otra parte, se tiene la memoria como recolección, como rememoración, en el que, parafraseando a Ricoeur, acordarse es tener un recuerdo o ir en su búsqueda. Él hace una distinción entre recuerdos-imagen, aquella memoria que registra los eventos y detalles de nuestra vida, y la memoria pura, que consiste en la adquisición más impersonal de recuerdos a través de procesos mnemotécnicos. Ricoeur, entonces, distingue dentro de la memoria un componente cognitivo y otro pragmático. El primero de ellos se encuentra vinculado con las cuestiones semánticas de la referencia y de la verdad, y como tal, responde a la pregunta *qué* se recuerda. El segundo se asocia con la habilidad de recordar o hacer memoria, y da cuenta de *cómo* se recuerda. Y no es que sean dos tipos de memoria sino que son dos componentes diferentes que confluyen en el proceso del recuerdo.

El principal problema que él ve es que al parecer el proceso de recordar o mirar y construir el pasado, se lleva a cabo por medio de la imagen; se tiene una imagen de lo que pasó, por ello es la imagen la que representa. Por lo tanto, se corre el peligro de confundir el discurso de la memoria con el discurso ficticio. Esto trae un problema de orden epistemológico: la relación de cercanía entre la imaginación y la memoria encadenada por imágenes o rememoración, lo que de cierta forma contribuye a la degradación de la memoria como forma veritativa de construcción del pasado y de fidelidad con éste. Ricoeur señala que hay que separar a ambos procesos –imaginación y memoria– en pos de los objetivos que buscan: uno, el de la imaginación, dirigida hacia lo fantástico, la ficción, lo irreal, lo posible, lo utópico; y el otro, el de la memoria, hacia la realidad anterior, ya que la anterioridad, según Ricoeur, constituye la manera temporal por excelencia de lo “recordado” en cuanto tal. Aun así el autor considera que es difícil separar el hecho de que la memoria esté considerada desde su devenir imagen y que es la causante del problema de confianza de la memoria por parte de la historia. Sin embargo, es que no hay nada mejo,r

---

<sup>15</sup> Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2010

dentro de las formas del conocimiento humano para asegurar que algo ocurrió, incluso antes de que nos formemos un recuerdo de ello, que la memoria. Y ni siquiera la historiografía ha podido cambiar eso:

[...] de que no tenemos otro recurso, sobre la referencia al pasado, que la memoria misma. A la memoria se vincula una ambición, una pretensión, la de ser fiel al pasado; al respecto, las deficiencias propias del olvido, que evocaremos con amplitud en su momento, no deben tratarse de entrada como formas patológicas, como disfunciones, sino como el reverso de sombra de la región ilustrada de la memoria, que nos une a lo que ocurrió antes de que hiciésemos memoria de ello. Si se puede criticar a la memoria su escasa fiabilidad, es precisamente porque es nuestro único recurso para significar el carácter pasado de aquello de lo que declaramos acordarnos. Nadie pensaría en dirigir semejante reproche a la imaginación, en la medida en que ésta tiene por paradigma lo irreal, lo ficticio, lo posible y otros rasgos que podemos llamar no posicionales.<sup>16</sup>

Ricoeur aboga por la memoria, en tanto es la única forma de hacerse cargo del pasado, conocerlo y, por sobre todo, significarlo. Y este punto es primordial para esta investigación, en tanto se reconoce, dentro del pensamiento de Ricoeur, a la memoria como conformación del pasado, como verdad y como primera instancia de acercamiento de lo vivido, marcada por la fidelidad y la inmediatez. Por lo mismo, es que él reconoce la necesidad del testimonio, pues éste se constituye como la forma de transición entre la memoria y la historia, ya que, por un lado, busca dar cuenta de la rememoración del pasado y, por otro lado, lleva a cabo un aspecto con el que la historiografía choca: la posibilidad de representación de hechos traumáticos, pues con la racionalización del discurso histórico, entendiéndolo como representación objetivada del pasado, se pierde la dimensión particular y el carácter afectivo único del horror. O sea, que el límite de la representación está en la re-experiencia del horror, tarea que lleva a cabo el testimonio.

Esteban Lythgoe, en su artículo “Consideraciones sobre la relación Historia-Memoria en Paul Ricoeur”<sup>17</sup>, realiza un análisis de la obra de Ricoeur partiendo de la premisa de Pierre Nora de que la memoria ha sido considerada como pertinente al plano de lo individual, mientras que la historia se estructura como discurso de construcción del pasado e identidad de los colectivos. Sin embargo, Lythgoe considera que la

---

<sup>16</sup> *Ibíd.* Pág. 40

<sup>17</sup> Lythgoe, Esteban. “Consideraciones sobre la relación Historia-Memoria en Paul Ricoeur”. *Revista de Filosofía*, N° 60. Santiago, 2004.



colectivización de la memoria (fenómeno iniciado por Hallwbachs) ha llevado al desplazamiento de esta consideración, pues la memoria ha tomado un planteamiento más general y que de cierta forma ha ido reemplazando a la historia o poniendo a ésta al servicio de aquella. Lo que caracteriza a la memoria, desde su perspectiva, es una impronta de mayor fidelidad a la verdad, o verdad más verdadera, que la de la historia, pues en la memoria está la verdad de lo vivido y lo sufrido, del dolor, de la opresión y de la humillación, caracteres únicos que la historiografía no presenta, pues anula el *mi* o el *nuestro* como condición del pasado y lo convierte en objeto. Lythgoe apunta a que Ricoeur propone una forma de conciliación de posturas en la que la memoria no se encuentra por sobre la historia, ni viceversa, sino más bien que la memoria se construye e instituye como matriz de la historia, o: “es a partir de la constitución ontológica de la memoria que se establece el nexo con la historia.”<sup>18</sup>

Por lo anterior, es que Ricoeur propone una relación narrativa de dos órdenes en cuanto a la memoria y la historia. La memoria como una narrativa de primer orden, encargada del pasado, constituida por la “paseidad” del pasado, como también marcada por su condición de origen. Pero, la memoria desde su constitución misma carece de la posibilidad de verdad. Ahí es donde entra la narrativa de segundo orden que es la historia, que al carecer de la inmediatez de la memoria, guarda como función el revisar a ésta, instruirla y desenmascarar la falsedad de su posible testimonio sobre el pasado. En palabras de Ricoeur: “La historia puede ampliar, completar, corregir, ver, refutar el testimonio de la memoria sobre el pasado, ella no sabe abolirla. ¿Por qué? Porque nos ha parecido, la memoria es la guardiana de la última dialéctica constitutiva de la paseidad del pasado, a saber la relación entre lo ‘no más’ que marca el carácter abolido, pasado y el ‘habiendo sido’ que designa el carácter originario y en este sentido indestructible.”<sup>19</sup> De tal manera, es que surge entonces la apología de la memoria como necesidad a partir de, por decirlo de alguna forma, su pacto de lectura, pues nadie cuestiona la veracidad de un testimonio basado en la memoria de alguien, es el carácter subjetivo lo que permite al receptor identificarse con el discurso de memoria y hacerla parte de sí, hecho que no deja de ser importante en la concepción ricoueriana de la memoria, pues es el receptor el que, desde su

---

<sup>18</sup> *Ibíd.* Pág. 81.

<sup>19</sup> Ricoeur, Paul. *Óp. Cit.* Pág. 648.

papel de lector y de ciudadano, quien le otorga prioridad al discurso de la memoria o al de la historia:

“Queda así abierta la pregunta de la competencia entre memoria e historia en la representación del pasado. A la memoria le queda la ventaja del reconocimiento del pasado como habiendo sido, aunque ya no lo es; a la historia le corresponde el poder de ampliar la mirada en el espacio y el tiempo, la fuerza de la crítica en el orden del testimonio, explicación y comprensión, el dominio retórico del texto y, más que nada, el ejercicio de la equidad respecto de las reivindicaciones de los distintos bandos de memorias heridas y a veces ciegas a la desgracia de los demás. Entre el voto de fidelidad de la memoria y el pacto de verdad en historia, el orden de prioridad es imposible de decidir. El único habilitado para ello es el lector, y en el lector, el ciudadano.”<sup>20</sup>

Con todo lo anterior, no se puede dejar de observar que lo que rescata fundamentalmente el pensamiento de Ricoeur, en cuanto lo hasta ahora planteado respecto de la memoria, es la condición de ésta como herramienta de lucha contra el olvido. Pero no el olvido observado y marcado de forma negativa, pues es por medio de él que surge el impulso de rememoración que nos lleva al rescate del pasado, pues es su carácter de ‘sido’ lo que nos impulsa a entenderlo como aquello que ‘ya no’ ocurrirá. Desde ahí la importancia de la evocación del pasado. Según Ricoeur:

“[...] yo designo la rememoración con el término emblemático de búsqueda (*Zetesis*). Sin embargo, la ruptura con la *anamnesis* significa retorno, reanudación, recuperación de lo que antes se vio, se sintió o se aprendió; por lo tanto, significa, de alguna forma, repetición. De este modo, el olvido es designado oblicuamente como aquello contra lo que se dirige el esfuerzo de rememoración. La anamnesis realiza su trabajo a contracorriente del río Leteo. Se busca lo que no teme haber olvidado provisionalmente o para siempre, sin poder zanzar, sobre la base de la experiencia ordinaria de la rememoración [...]”<sup>21</sup>

Al mismo tiempo, esta lucha contra el olvido se constituye en pos de un objetivo importante y primordial según la concepción de Ricoeur; el proceso de rememoración va ligado profundamente además al proceso del duelo de cada individuo, y de quienes buscan de cierta manera subsanar la pérdida de aquello pasado o a sobrellevar aquel pasado con

<sup>20</sup> Ricoeur, Paul. “Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado.” En: [http://www.historizarelpasadovivo.cl/es\\_resultado\\_textos.php?categoria=Verdad%2C+justicia%2C+memoria&titulo=Historia+y+memoria.+La+escritura+de+la+historia+y+la+representaci%F3n+del+pasado](http://www.historizarelpasadovivo.cl/es_resultado_textos.php?categoria=Verdad%2C+justicia%2C+memoria&titulo=Historia+y+memoria.+La+escritura+de+la+historia+y+la+representaci%F3n+del+pasado)

<sup>21</sup> Ricoeur, Paul. Óp. Cit. Pág. 50

una finalidad, no de satisfacción del deseo, sino como un deber, una obligación: el rol de justicia. Según este autor es el deber de justicia, en cuanto imperativo, y por medio del rescate de recuerdos traumatizantes, el que convierte a la memoria en un proyecto, un proyecto del presente para el futuro y desde el pasado. Esto lo entiende así, principalmente, desde la premisa de que la justicia se estructura desde su relación con la alteridad, por excelencia se dirige hacia otro, por lo tanto, la memoria es el deber de hacer justicia mediante el recuerdo, a otro distinto de sí. Resulta necesario entender también que, como lucha contra el olvido, la memoria no sólo está marcada por la justicia sino también por la necesidad de herencia, y aquí ya nos adentramos en un aspecto que trabajaré más adelante, y es que se constituye como forma de legar al otro, no solo como huella material y de escritura de los hechos del pasado, sino como obligación sentimental respecto de los que estuvieron y ya no. En este sentido, Ricoeur sigue a Todorov<sup>22</sup>, pues, bajo su concepción es al principal *otro* al que hay que considerar respecto del tratamiento del pasado traumático, es a la víctima que no somos nosotros, el que fue y no está, y que tiene prioridad moral a la hora de reconstruir el pasado.

#### Narración, (re)creación del pasado y (re)construcción de la memoria

La historia del siglo XX dejó una problemática de orden social y psicológica que se originó en los períodos de postguerra en Europa y que continúa hoy en los procesos de las postdictaduras latinoamericanas: la posibilidad de rescate de un pasado marcado por la violencia, a través del relato de sus testigos y sobrevivientes. Walter Benjamin<sup>23</sup> había iniciado el camino al señalar la escasa capacidad narrativa de parte de quienes volvían de la Primera Guerra, y cómo es que la vivencia de la guerra no se convertía en una situación comunicativa significativa dentro de un relato que fuera transmitido a los otros miembros de la comunidad y que decantara en experiencia.<sup>24</sup> Theodor Adorno<sup>25</sup>, en el período posterior a la Segunda Guerra Mundial, y siguiendo los planteamientos de Benjamin, establece una mirada muy similar respecto a la transmisión de la experiencia. En ella

---

<sup>22</sup> Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: editorial Paidós, 2000.

<sup>23</sup> Benjamin, Walter. *El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov*. Metales pesados, 2008.

<sup>24</sup> Problema que también lleva a Walter Benjamin a observar y analizar la constitución de la narración novelística, como género propiamente burgués y capitalista, y desde su condición privada y solitaria, como forma de transmisión de la experiencia para los otros; recepción que, a su vez, estaba marcada por esas mismas condiciones de privacidad y soledad.

<sup>25</sup> Adorno, Theodor W. *Notas de Literatura*. Barcelona: Ediciones Ariel, 1962

agrega como factor de importancia a la dinámica de las sociedades modernas que no permiten la generación de condiciones para que un relato personal pueda decantar en la comunicación de una experiencia (por y para los otros), debido a la estandarización del vivir que realizan las sociedades modernas capitalistas, que quitan cualquier condición de particularidad necesaria para la generación de un relato. Conocida es también la frase de Adorno en la que pone en duda si es que después de Auschwitz es posible hacer poesía, debido a la imposibilidad de retratar el horror vivenciado en aquel lugar. Algunos teóricos y pensadores posteriores han planteado algo similar, tal como ocurre con Primo Levi y Giorgio Agamben, quienes, por separado, han establecido la imposibilidad del testigo de dar cuenta en su totalidad del pasado, ya sea por vía del testimonio u otro medio de la violencia, del trauma. Ambos han planteado que siempre queda una porción de aquella violencia inútil que no puede ser dicha. Sin embargo, el deber del testigo es innegable y, por muchas que sean las dificultades, la importancia de su testimonio, no sólo en términos jurídicos sino que además en cuanto a la construcción de un relato que construye el pasado traumático y que deja en evidencia lo que se quiere ocultado y olvidado, además de legar y rescatar para los otros una memoria individual y colectiva por medio de su experiencia es, indiscutiblemente, una labor trascendental.

El deber del testigo, fuera de las obligaciones que dentro de un proceso judicial tiene, es que establezca su relato del pasado violento como una instancia de búsqueda de la verdad, la que puede ser la única manera de dar cuenta del legado del terror. Nora Strejilevich, respecto del problema testimonial que enfrenta aquel que ha vivido el horror y sufre el trauma de las dictaduras del cono sur, señala: “Los testimonios son intentos por lidiar con la pérdida, no sólo de vidas sino de una forma de vida y de entusiasmo. Si bien elaboran el pasado desde la subjetividad, configuran la memoria colectiva, ya que el testimonialista documenta una época, una cultura, una forma de resistencia, un imaginario.”<sup>26</sup> Esto último es importante, pues hay dos aspectos que resaltan: primero el hecho de rescatar un imaginario colectivo que ha desaparecido y que al traerlo de vuelta causa problemas con el presente, en tanto imaginario perdido, y en tanto recepción. En segundo lugar, la elaboración del discurso desde la subjetividad, punto en el que me quiero detener. La construcción de un relato del pasado desde la subjetividad lleva al discurso del

---

<sup>26</sup> Strejilevich, Nora. *El arte de no olvidar: Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay, entre los 80 y los 90*. Buenos Aires: Catálogos, 2006. Pág. 46

testigo a distanciarse tanto de la historia, que se entiende a sí misma como una búsqueda objetiva del pasado y de la verdad de los hechos, como, además, lleva a ese relato, a enfrentarse con el quehacer jurídico que espera, más que una verdad construida desde el yo, datos tangibles, comprobables, que sirvan como evidencia en el proceso judicial acusatorio, elementos también exigidos en el orden social común, donde las expectativas de un testimonio está marcadas por su carácter de prueba, veracidad y apego a los hechos. Pero se pierde de vista que en el intento que tiene el que testimonia de traer al presente el pasado, el aspecto teórico-objetivo queda desplazado a un segundo plano, ya que es la vivencia personal la que marca ese relato. Es ahí donde la imagen poética cargada de simbolismo se vuelve más apta para transmitir las huellas del horror y las consecuencias que ha dejado, pues en la construcción misma del pasado la subjetividad se hace presente. Por lo mismo, Strejilevich insiste en que no hay que entender el testimonio desde la exigencia verídica factual, sino que hay que apelar a un rescate de este tipo discurso que, en su conformación misma, se establece como una cuestión creativa de corte (est)ético: “Los testimonios literarios no cuentan la historia tal como la vivió el testigo. Nunca decimos lo que vemos ni vemos lo que decimos, ni escribimos lo que vemos lo que decimos. Hay siempre una confrontación entre ver, decir y escribir, y la creación juega siempre con estos contrastes. Lo que surge es una labor artística en la que la ética y estética coinciden.”<sup>27</sup>

El discurso que tiene que producir un testigo, en este caso un testigo del terror estatal, pasa por una selección y aprovechamiento de diversas técnicas narrativas que colaboran como soporte del relato y contribuyen o complementan con ciertos aspectos que el testimonio judicial, en su constitución misma, deja de lado. Situación similar ocurre con lo que se quiere contar, pues este tipo de discurso no tiende a proponer el mismo orden de cosas siempre, más bien apela al rescate de una dimensión particular, marcada por la vivencia individual, que el emisor entiende que no puede ser obviada o más bien olvidada y que siempre es diferente de como el otro lo ha percibido. Así, este tipo de testimonio, más que estar pensando en su utilización en el marco de un ajusticiamiento legal, está pensado como forma de contribución a la transmisión de estas vivencias como saber necesario para los otros en el tiempo. Porque si hay algo que el testimonio real o ficticio

---

<sup>27</sup> *Ibíd.* Pág. 20.

quiere dejar en claro es que la masacre y el terror pudieron, y pueden, ser evitados, aunque haya quienes no quieren recibir ese discurso. Al respecto Strejilevich señala: “El testimonio puede combinar autobiografía, épica, novela documental, crónica y memorias. Su finalidad es desenmascarar procesos históricos devastadores que se ocultan sistemáticamente y que el testigo pone en la escena en la página impresa, la manera de un relato de la memoria.”<sup>28</sup> De lo que se habla aquí entonces es de la formación de una memoria, la que tiene que armarse desde la oralidad y la dificultad de traspasarla en un proceso escritural que perdure, pero que también se constituye desde el silencio, desde el vacío, desde la página en blanco, que son el primer obstáculo que tiene que enfrentar y para la cual, de cierta forma, todos los mecanismos de (re)producción sirven. Hay que agregar además, siguiendo a la misma autora, que todo esto está inserto en una dinámica social-histórica marcada por el flujo de información, y el dominio de los medios de masas, lo cual ha denostado la capacidad representativa del discurso narrativo como fuente de referencia y ha obligado a la constitución de diferentes formas de representación de la realidad, como las que mezclan testimonio y ficción, y en las que se muestran experiencias históricas concretas, según Elizabeth Jelin estos serían: “Productos híbridos que trabajan sobre la materia testimonial pero la someten a tratamientos y formatos propios de la ficción y generan pactos de lectura ambiguos.”<sup>29</sup> Formas de representación en las que se observa el quiebre de las estructuras narrativas, el quiebre del lenguaje, la sobreabundancia de incoherencia, construcción de una trama marcada por la incertidumbre que la vida misma del personaje es, o la utilización del fragmento desde su incapacidad de dar cuenta de la totalidad.

Hay varios teóricos y críticos que no dejan de ver el potencial representativo, en términos de (con)figurar el pasado, el trauma, el terror, etc., que posee la creación literaria. La misma académica argentina Nora Strejilevich resalta la necesidad de la ficcionalización del pasado como forma legítima de dar cuenta de él cuando, por medio del testimonio real y/o judicial, no se consigue comunicar todo lo que se quisiera. Elizabeth Jelin, por otra parte, destaca la necesidad de este tipo de representación literaria en contraposición con las operaciones de encubrimiento, complicidad y silencio que se generan por parte de los

---

<sup>28</sup> Strejilevich, Nora. *Ibíd.* Pág. 31

<sup>29</sup> Jelin, Elizabeth y Ana Longoni (compiladoras). “Introducción”. *Escrituras, Imágenes y Escenarios ante la Represión*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2002. Pág. XX

mecanismos gubernamentales y militares. Su idea es entender que, en términos de la problemática de representación del horror, la respuesta no es una sola y que siempre estará determinada por el sinnúmero de subjetividades y artistas que quieran expresarse, para lo cual todos los medios son útiles y abriendo así más las interpretaciones y complejizando aún más la posibilidad de representación. Desde su punto de vista, las formas y modalidades que se ocupan para representar lo vivido, en estos casos, tienen que tener huecos, fisuras y vacíos que finalmente (re)marcan que el horror, el trauma y la crisis que deja en el individuo y en el colectivo un pasado de violencia escapan de la comprensión y del ámbito que compete a la comunicación humana. Por ello es que el potencial del arte desde su mirada es enorme, pues porque no explica ni intenta comprenderla, mucho menos justificar, la violencia y el terror, sino que lo muestra, o en palabras de Jelin: “[...] el arte no comenta sino que muestra la violencia (y al mostrarla, establece una categoría que la califica, un juicio ético). La violencia puede ser tratada en el arte tanto desde la alegoría (o la representación) como desde la literalidad (o la presentación). También se pregunta cómo conciliar la negatividad de la violencia con el goce estético creado por su representación artística, formulando en nuevos y actuales términos aquel viejo dilema adorniano [...]”<sup>30</sup> Y es que de esta manera, lo planteado por el arte al momento de representar, pasa por una posibilidad estética del terror, por medio de las imágenes y la configuración de un lenguaje que, finalmente, produce un efecto que llega hasta la conmoción.

Dado lo anterior, es necesario entender una nueva consideración crítica que surge hacia el testimonio como creación y reconstrucción del pasado, desde el punto de vista del potencial que un relato pueda tener en base a las imágenes que construya y el simbolismo con el que esas imágenes carguen. Alicia Genovese en su artículo “Entre la ira y el arte del olvido”<sup>31</sup> busca rescatar la constitución subjetiva del discurso testimonial, la que se ve menoscabada desde el marco de su carga judicial como material que permita esclarecer hechos y entregar datos, carga signada por la insuficiencia del poder hacerse cargo del registro del horror en su totalidad. Ahí es cuando empieza a ser vital, para la autora, la constitución de los testimonios como forma de mostrar la reconstrucción del vivir después de la violencia. Ella dice:

---

<sup>30</sup> Ibíd. Pág. XX

<sup>31</sup> Genovese, Alicia. “Entre la ira y el arte del olvido”. En: *Recordar para pensar. Memoria para la democracia. La elaboración del pasado reciente en el cono sur de América Latina*. Santiago de Chile: Ediciones Böll Cono Sur, 2010.

“Justamente, cuando los testimonios dejaban de serlo, cuando se descargaban de la obligación de presentar los hechos directamente vinculados a la tortura o el encierro, cuando sus protagonistas dejaban de ser víctimas o al menos se descargaban de ese pesado lastre. Los testimonios, en esos momentos, hablaban más del reacomodamiento subjetivo, de la reconstrucción vital producida después del horror, de los recursos humanos desconocidos que aparecen en momentos límite, de la imposibilidad del aniquilamiento absoluto, de la pelea para no ser un nuevo cautivo, ya no del horror sino de su imagen.”<sup>32</sup>

Lo que en un sentido amplio Genovese intenta establecer, es que las imágenes que se construyen en un discurso de corte testimonial guardan un gran potencial creativo parecido al de la construcción poética, pues las dificultades que la representación de ese pasado tortuoso involucra, ocasionan que sea necesario la utilización de formas oblicuas e indirectas para representar, representación que por su parte colabora a la memoria del pasado y la conciencia hacia el futuro.

Ya he revisado el hecho de que para construir un relato de testimonio verídico o ficcional, el agente de ese discurso se ve obligado a servirse de diferentes herramientas representacionales, que convierten a ese discurso en un híbrido, que por medio de su constitución misma, intenta abarcar la experiencia de la violencia. Así, siguiendo a Genovese, no es casual la forma de construcción del discurso o su modo de representación, sino que desde sí mismo ya nos indica una intención autorial que tiene como fin abrir ciertas percepciones que un discurso directo y objetivo como el judicial y el histórico no logran. La investigadora insta a reconocer que un discurso de corte subjetivo desde su potencial poético impone al receptor que mire y observe lo que no ha sido capaz de hacer, que se detenga en lo que ha estado oculto y, de esa manera, se cargue con nuevas significaciones y distintas significaciones, tanto al pasado como a lo cotidiano. A pesar de que Genovese trabaja sus consideraciones en gran parte desde la poesía, es de mi consideración que su aplicabilidad es perfectamente extrapolable hacia la narrativa, más en este caso en que la investigación apunta hacia dos novelas con un alto potencial poético, no solo en su contenido, sino también en la misma oralidad y musicalidad que plasman como discursos de una sola voz. Por eso me quedo con lo que Genovese señala respecto a un discurso altamente subjetivo y poético como forma de apertura de sentidos, y que incluso

---

<sup>32</sup> *Ibíd.* Pág. 69-70



los estratifica, oponiéndolo al testimonio, el que desde su literalidad provoca un rechazo en su recepción y que lleva a que sea obviado como material de rescate del pasado significativo, más allá de su función de archivo. Rescato una cita que ella hace de Bergson: “La memoria, decía Bergson, ‘no es una facultad de clasificar los recuerdos en un cajón o de inscribirlos en un registro’, no es el amontonamiento del pasado. Así enmarcaba la idea de memoria como duración: ‘La duración es el progreso continuo del pasado que corroe el porvenir y que se hincha al avanzar’.”<sup>33</sup>

Con lo anterior no intento de ninguna manera plantear que el papel del testimonio sea secundario en tanto forma de dar cuenta del pasado de violencia y horror que generaron los hechos de la historia reciente y mucho menos en cuanto a la reacción que ellos causan. Los testimonios de corte real son sin duda, y en esto sigo también a Genovese, la primera piedra del rescate del pasado, en tanto verbalizan el desborde, la ira y la desesperación como sus contrapartes: el silencio, el enmudecimiento y la impotencia. Genovese plantea que el testimonio y su registro minucioso de los hechos es la forma primera de tratar establecer el deber de justicia, no tan solo como ajusticiamiento sino que también como reconocimiento de ese pasado y como necesidad de auxiliar a quienes fueron víctimas de esos momentos. Sin embargo, también reconoce que la tarea no puede quedar ahí, pues una vez hechos los descargos inmediatos el testimonio pasa a un segundo plano, como archivo, y la tarea principal de transmisión de lo ocurrido se agota y desaparece en su acumulación:

El testimonio, el diario íntimo, la carta son géneros que cumplen con el objetivo de dar fe, atestiguar, confirmar lo sucedido, narrar a veces una historia a la que, desde otros discursos, se la despoja o se le retacea su estatuto de verdad. Pero alejados esos hechos de su inmediatez, reconocidos social o políticamente, leídos con su letra y su firma, los testimonios pueden pasar a ser parte de la quietud del inventario y el archivo. Pueden resultar, a veces, sólo el amontonamiento inerte de sucesos, una isla de lo monstruoso que nadie quiere visitar. Aunque hayan cumplido y sigan cumpliendo su objetivo también resultan en su acotamiento comunicativo insuficientes para crear memoria.<sup>34</sup>

A lo que Genovese aboga es a la construcción de una memoria que vaya más allá de la constatación fidedigna del pasado, que se establezca como punto medio entre la ira y el

---

<sup>33</sup> *Ibíd.* Pág. 70

<sup>34</sup> *Ibíd.* Pág. 73

olvido, entre esos dos impulsos iniciales que sufre el testigo. Es necesaria una memoria creativa que ya se haya descargado de su inmediatez y que apunte a una construcción (est)ética de la experiencia del dolor, del horror y de la violencia, ya que, si bien los testimonios colaboran con la constatación y la difusión de los hechos, al mismo tiempo, distancian a quien los emite del resto. Para Genovese es fundamental: “La construcción de una memoria desprendida de la inmediatez, una memoria ligada, pero también autonomizada de su archivo de dolor, de su pantano de sufrimiento como identidad fija, precisa imágenes más complejas que la del registro minucioso.”<sup>35</sup> A lo que se refiere es a apartar la imagen dura factual, de registro, y apuntar hacia una selectividad de imágenes que desde su constitución misma evoquen y construyan una significación.<sup>36</sup> Con lo que, finalmente, la memoria se constituye en un espacio abierto que no da al presente un estatus de sobrevivencia sino que le da el peso de proyección de ese pasado, donde es maleable cualquier consideración que se tenga sobre lo vivido, dando cabida al cuestionamiento, a la ausencia, a la preocupación por lo no dicho y que aquello se siga sosteniendo en el tiempo. Desde esta perspectiva es fundamental la construcción literaria de imágenes poéticas cargadas de sentido y simbolismo que permitan entrever la oscuridad escondida en el pasado, algo que en sentido estricto la narrativa y la poesía realizan como condición sine qua non. Genovese lo ve así: “En la ficción novelesca como en las imágenes que la poesía elabora, el lazo se ata y se desata de lo testimonial. Las imágenes con las que trabaja la poesía captadas a través de su materialidad lingüística, modeladas con las palabras, transformadas a través de su sintaxis, a través de los tonos graves o leves que les imprime a la lengua la subjetividad de quien escribe, transforman lo dicho. La poesía, desde siempre, ha construido imágenes saturadas de sentido, que operan evocaciones y recuperaciones.”<sup>37</sup>

Alicia Genovese establece que en su origen mismo el quehacer poético está relacionado con la necesidad de memoria frente al olvido. Ella establece que es en Mnemosine, la musa primordial de la poesía, en quien descansa el poder evocador, la necesidad de nombrar para mantener una mayor o menor distancia con el pasado. La

---

<sup>35</sup> *Ibíd.* Pág. 73

<sup>36</sup> Esto, mirándolo bien, se complementan con la visión de construcción del relato que revisé en la primera parte de este capítulo, siguiendo los preceptos de Genette y Pimentel. Allí se establecía que la figura del narrador desde su función diegética lleva a cabo una selección y restricción de la información referencial que media tanto en su constitución misma como voz generadora del discurso como también en la focalización que el relato tiene.

<sup>37</sup> Genovese, Alicia. *Óp. Cit.* Pág. 73-74

creación literaria marca su sino desde su origen, ya sea para cantar la muerte y aceptarla, como para cantar al amante perdido y el deseo de su reencuentro. De la misma forma, incluso el olvido tiene cabida dentro de la creación literaria, pues para dar cuenta de él se utilizan procedimientos de elisión u omisión con los que de manera selectiva se construye una imagen cargada de sensorialidad. Genovese también apunta a la capacidad que tiene la memoria, en términos literarios por medio de la poesía y/o la narrativa, de recuperar e incluso construir a partir de sensaciones sutiles diferentes realidades y hechos que pueden traducirse en lecturas inéditas de circunstancias que de otra manera no serían percibidos. Por ello, lo que le interesa patentar es el poder que la construcción literaria, como también de cualquier otra índole artísticas, ya sea narrativa o poética, tiene por sobre otro tipo de discursos establecidos socialmente tales como preponderantes el estado, la familia, el clero, partidos políticos, etc. Ella entiende que: “La imagen poética puede presentizar, siempre es un aquí y un ahora, un tiempo recuperado que se proyecta, un presente que constituye una confluencia, una aleación de pasado y futuro y un desafío a la férrea metalurgia de separación temporal.”<sup>38</sup> Por lo tanto, la construcción literaria tiene el papel trascendental de sostener en el tiempo lo que no ha sido explicado, de mantener la posición incómoda de quien no permite que el pasado sea pasado por alto y que siga en cuestionamiento, es decir, abierto para su transmisión.

Siguiendo con lo anterior, es que también se debe pensar que el quehacer poético literario debe combatir en contra de la normalización del lenguaje y ahí donde ya no queda más que lenguaje con pretensión de objetivo con una finalidad avasalladoramente informadora e uniforme que quita lo particular de la experiencia vivida por medio de la metáfora muerta y que arrastra todo al lugar común. Frente a esto el lenguaje poético debe presentar y contradecir, transformar, incluso usar el silencio para (re)significar. En otro de sus textos Genovese lo plantea así: “La poesía desecha, o trabaja como inversión irónica, aquello que actúa normativizando la realidad dentro de casilleros donde el mundo es apenas algo más que lo de siempre. Lo poético exige como registro el descondicionamiento del lenguaje de los usos instrumentales habituales en la comunicación.”<sup>39</sup> Con el fin último, de arruinar la supuesta transparencia con la que carga el lenguaje y que lleva a la

---

<sup>38</sup> *Ibíd.* Pág. 75

<sup>39</sup> Genovese, Alicia. *Leer poesía. Lo leve, lo grave lo opaco*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2011 Pág. 16

ilusión del conocimiento. La intención es entonces situarse en aquel espacio de lo indecible, aquello que no es usado por la pulcritud informativa, usar ese espacio de silencio para negar la convencionalidad de lo dicho y seguir provocando el extrañamiento que abrirá los sentidos y no pasará desapercibido para nadie. Según Genovese la poesía –o bien el lenguaje literario de alto poder metafórico– juega con la temporalidad de lo representado, pues, más que marcar el pasado, quiere concentrar su valor en el presente mismo de la enunciación, con lo cual logra establecer nuevas relaciones entre el sujeto y el objeto, permitiendo, entonces, el rescate significativo bajo muchas y distintas circunstancias de lo dicho y representado:

“En su afirmación verbal y discursiva, la poesía posibilita un posicionamiento del yo, de la subjetividad, restablece relaciones perdidas entre subjetividad y objetividad, reacomoda el mundo con una percepción reactualizada. La palabra poética, por más radical que sea el descondicionamiento del lenguaje que su autor persiga, no deja de ser comunicante; una comunicación que es resonancia de la lengua instrumentalizada (objetiva) y también, o sobre todo, eco de un ensimismamiento, de un diálogo interno, de un exilio.”<sup>40</sup>

Ahí su potencial, ahí la importancia de entender que el discurso literario como representación del pasado cumple un rol trascendental, ya que por muy enrevesado que sea siempre cumplirá con su función de comunicación y transmisión, aspecto principal, como ya se ha establecido, para el testigo del horror y de suma importancia para la conformación de la historia y la memoria individual y la memoria colectiva.

Cabe hacer la salvedad, después de todo lo que ha sido visto hasta ahora en cuanto a Ricoeur y lo revisado sobre el testimonio, que a pesar de que las novelas de Bolaño son ficción narrativa guardan en muchos aspectos similitudes y características y, por lo tanto, muchos de los postulados que condicionan tanto a la memoria como al testimonio les son pertinentes. Sobre todo en la relación que tienen ellas como discursos realizados desde el eje de un solo personaje-narrador que estructura el relato desde su voz personal y con punto de referencia un pasado violento que los marca, y el cual quieren y necesitan dar a conocer. Siguiendo en esta misma línea, es de mi consideración aclarar que si bien las concepciones que Genovese y Strejilevich hacen, van dirigidas a la poesía y al testimonio,

---

<sup>40</sup> Ibid. Pág.19

sus reflexiones son extrapolables al ámbito de la narrativa y su análisis, especialmente en lo relativo a las novelas que trabajo aquí, pues ambas poseen un gran carácter poético, personal y de rescate de la memoria, y que además hacen referencia a momentos históricos reales que el actor ficcionaliza para realizar un juego de representación narrativa significativo.

## Capítulo II: Dos relatos de una sola voz: *Amuleto* y *Nocturno de Chile*

Este cuento es muy simple aunque hubiera podido ser muy complicado.  
También: es un cuento inconcluso, porque este tipo de historias no tienen un final.  
Roberto Bolaño

En este capítulo realizo el análisis de ambas novelas, basado en el aspecto principal de esta investigación, en pos del entendimiento textual, como también de las intenciones del autor, es decir, el de la construcción narrativa a partir de una sola voz personal que se hace cargo del relato como único referente. En términos del marco teórico esto se corresponde tanto a los planteamientos propuestos por Patricia Martínez, como los planteamientos de Luz Aurora Pimentel y Gerard Genette. La intención es mostrar de forma patente las estructuras textuales que presentan ambos textos y que van acorde con lo propuesto por la investigación, como también atender a ciertos factores extra-literarios tales como: las condiciones de recepción que construyen los textos a partir de su particular forma y que dan las señales para entender la intención detrás del modo de representación seleccionado por autor, también la necesidad de rescate del pasado y la forma en que el presente se entiende respecto a aquel pasado.

*Amuleto* o “así es la historia, un cuento corto de terror”

*Amuleto* es una novela corta publicada en 1999 y es el resultado de un procedimiento que no es extraño dentro de la obra de Roberto Bolaño, consistente en el rescate de una historia perteneciente a un texto mayor y cuyo potencial representativo ocasiona el necesario desarrollo de la misma, un desarrollo que lleva a la independencia de aquel origen y que convierte al relato en un complejo artefacto con gran significación<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> Ya es posible notar este mismo proceso entre la novela *Estrella distante* y su antecesora: el manual ficticio *La literatura Nazi en América*, en este libro (no me atrevo a llamarlo novela ni colección de cuentos) la última “biografía” se centra en el piloto/poeta/asesino Ramírez-Hoffman, en su periplo de terror y vanguardia poética. Es una historia presentada por un narrador testigo que conoció a aquel personaje. Esta historia luego es de mejor forma desarrollada, con algunos cambios textuales, cambios de nombres, mayor desarrollo argumentativo, historias intercaladas de alto potencial simbólico y una mayor profundidad representativa como también estructural. Características que culminan en la conversión de aquel relato en *Estrella distante*, una novela que por sí misma cumple de mejor manera lo que Bolaño consigna como una aproximación al mal absoluto. Aun así, cabe hacer la salvedad, que a diferencia de *Estrella distante*, *Amuleto* no es un texto que sea presentado en cuanto a su procedencia. En ella nos enfrentamos directamente con el discurso de su narradora Auxilio Lacouture, solo tenemos su voz precedida del silencio. En cambio en *Estrella distante* hay una suerte de presentación/actualización llevada a cabo a nivel narrativo extradiegético en que se explica su proceder respecto de una de las biografías infames de la *Literatura nazi en América*, como también de la

Esta novela tiene su hipotexto en uno de los testimonios acumulados en la segunda parte de *Los detectives salvajes*, específicamente en el capítulo cuatro, en el cual su protagonista, Auxilio Lacouture, da cuenta de su relación con Arturo Belano, como también de su relación con la joven poesía mexicana, de la cual se considera la madre, y su testimonio en relación a los hechos ocurridos en 1968 en ciudad de México, tanto en la UNAM como en la plaza de Tlatelolco. Estos hechos siguen siendo el hilo conductor en *Amuleto*, pero tratados con mayor convicción por el discurso de su protagonista, quien desde su posición de testigo de la historia suma una serie de sucesos del pasado que desembocan en una suerte de profecía del destino de una generación.

El lineamiento general de la historia no es de una gran complejidad. Auxilio Lacouture es una poetisa uruguaya que desde su asentamiento en la ciudad de México tiene como objetivo principal relacionarse con toda la esfera crítico-cultural de la ciudad, ella busca conocer y compartir la experiencia de la creación literaria, de ahí su relación con los poetas. Para ese propósito su rango de movimiento se circunscribe al acto del deambular por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de México, los bares y cantinas de la ciudad, los cafés y parques, etc., lo que, como señala Jaime Concha<sup>42</sup>, es una muestra de la voracidad cultural de Auxilio, que se configura como una representante de *lo literario*, del fenómeno de entender a la literatura como una cuestión de vida, un aspecto, en términos de construcción de personajes, que es usual dentro de la narrativa de Bolaño. Eso hasta que llega la fecha fatídica, y punto de explosión del discurso, de septiembre de 1968, momento en el que ocurre la violación de la autonomía del espacio universitario por parte de la policía. Ella, encerrada en el baño del cuarto piso de la facultad, pasa a ser la única sobreviviente de ese hecho y ahí, sin más que sus libros de poesía, se propone resistir por el tiempo que sea necesario, doce días, aquellos momentos de pánico y angustia que no sólo marcan un hito histórico sino que marcan también su experiencia personal para siempre. Este suceso la lleva a la determinación de proteger a los jóvenes poetas de México, jóvenes militantes y portadores de un canto que necesita de resguardo. ella ejercerse un papel de enlace generacional que mantendrá en contacto a una generación

---

necesidad narrativa de reconstruir aquel relato debido a su contenido y su dable capacidad representativa del pasado traumático, como también realizar la primera intervención del figura de Arturo B(elano) dentro del mundo narrativo del autor, quien ejerce el papel de ordenador de la historia y personaje testigo de la misma.

<sup>42</sup> Concha, Jaime. "Amuleto". En Moreno, Fernando. *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*. Santiago: Ediciones Lastarria, 2011

representada por poetas tales como León Felipe y Pedro Garfias que ven en la violencia de la historia un rasgo inevitable y esta nueva generación de poetas víctimas de aquella violencia por medio de su militancia y creencia del cambio político: “Y yo fui amiga de León Felipe y de don Pedro Garfias, pero también fui amiga de los más jóvenes y de aquellos niños que vivían en la soledad del amor y en la soledad del argot.”<sup>43</sup> Así es como se ve a la protagonista en un eterno deambular por la urbe que la mexicana, dentro de su dinámica, guarda no sólo la bohemia sino toda una serie de peligros y violencia de los cuales ella en ocasiones los advierte y rescata. De tal manera, y bajo ese signo, Auxilio es testigo de la caída de los ideales, de la imposición de la desesperanza, lo que decanta en una generación de jóvenes cuyo destino no es más que la desaparición, la orfandad y la muerte.

De forma simplificada aquello es el hilo central de la narración que se presenta en la novela. Pero, y como es acostumbrado en la narrativa de Bolaño, hay una serie de historias e intrigas que, sobre aquella columna mayor, se van sobreponiendo e injertando para lograr una intensificación de la representación, historias que producen un juego de reflejo y que complementan productivamente el relato. Entre esas historias destacan la concerniente a la figura de Arturo Belano, un joven poeta chileno, que viaja a apoyar al gobierno de Salvador Allende y que se encuentra de sopetón con los primeros días del golpe militar de 1973; también la historia de la poeta Lilian Serpas y su hijo pintor; la experiencia en la colonia del rey de los putos entre Arturo Belano y Ernesto San Epifanio, joven poeta homosexual amedrentado. Todas intrigas cargadas de gran significación y que se van fusionando e integrando con el eje central. Sin embargo, son los sucesos del 68 mexicano y el encierro dentro del lavabo de la Facultad de Filosofía y Letras el nudo que concentra y origina el discurso de la narradora. Es un hecho que no se pierde de vista gracias a la constante repetición y obsesión que produce en la protagonista como experiencia vivida.

En cuanto a su estructura, la novela presenta una composición de 14 capítulos, en los cuales el único motor del relato es la voz arrebatada y urgente de su protagonista. El discurso de Auxilio Lacouture se presenta al lector con una aclaración que marca el tono

---

<sup>43</sup> Bolaño, Roberto. *Amuleto*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009. Pág. 11. Todas las citas que se hagan de esta novela serán de esta edición, por lo que, para futuras citas solo especificaré las páginas en las que dichas referencias se encuentren con un paréntesis que acompañará a la referencia.



subjetivo que tiene la novela y además contribuye al horizonte de expectativas que su recepción debe tener. El texto inicia así: “Esta será un historia de terror. Será una historia policíaca, un relato de serie negra y de terror. Pero no lo parecerá. No lo parecerá porque soy yo la que lo cuenta. Soy yo la que habla y por eso no lo parecerá. Pero en el fondo es la historia de un crimen atroz.” (11) Con esta marca inicial la recepción se condiciona inmediatamente de dos maneras; por una parte al señalar que el relato es un relato de serie negra, de terror, se da entender que forma parte de una tradición de literatura de masas, característica no poco usual dentro de la narrativa del autor, quien no desecha las posibilidades representativas que géneros como el policial tienen para representar el desastre de la historia, la violencia, el mal y el horror. Los ejemplos en su obra son variados: *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, *La pista de hielo*, *Monsieur Pain*, *Estrella distante* y *Los detectives salvajes*. Pero, por otra parte, induce también a la consideración de la subjetividad del relato, signado éste por una característica que raya en lo autobiográfico, ya que el yo narrador no duda en establecerse como el generador de la instancia narrativa, autolegitimándose y reclamando el status que la singularidad femenina de su discurso reclama: “Soy yo la que habla” (11), y dando también a entender la continuidad oral que caracteriza a su relato. Y así, finalmente, la carga autobiográfica es reafirmada con un giro dentro de la enunciación donde lo que en una primera instancia era una historia de terror, pasa a ser un relato personal o, en términos de Gigena<sup>44</sup>, una especie de ocultamiento de género que lleva a la voz a tomar distancia de su objeto y que se convierte en una suerte de exigencia por develar aquello que no puede ser contado más que de tal forma. Por ello la importancia de la configuración del emisor quien dice así: “Yo soy la amiga de todos los mexicanos. Podría decir: soy la madre de la poesía mexicana, pero mejor no lo digo.” Y un par de líneas más adelante: “Lo que sí puedo decir es mi nombre. Me llamo Auxilio Lacouture y soy uruguaya [...]” (11). A partir de allí la narración toma una dirección personal donde se configuran una serie de momentos inconexos a veces, fragmentarios la mayoría, que de cierta forma van dibujando el perfil humano de Auxilio y que se complementan con el deseo de contar que la lleva a generar su discurso. Desde el principio de la textualidad se puede ver en ella un deseo de

---

<sup>44</sup> Gigena, María Martha. “La negra boca de un florero: Metáfora y memoria en *Amuleto*”. En *La fugitiva contemporaneidad*. Buenos Aires, Ediciones corregidor, 2003.

palabra, de comunicar con urgencia una verdad propia y que es lo que (re)afirma la instancia narrativa que se presenta.

El momento de despliegue de la narración, se sitúa en el año 1968, sin embargo, lo que quiero enfatizar aquí es que la incertidumbre que caracteriza a la narración personal y subjetiva que Auxilio realiza de su pasado, se ve ejemplificado en la narración de su arribo a México, fecha que no puede clarificar, pues ya no guarda seguridad clara con respecto a ello; ni siquiera a su memoria le confía el registro de aquello. “Yo llegue a México Distrito Federal en el año 1967 o tal vez en el año 1965 o 1962. Yo ya no me acuerdo ni de las fechas ni de los peregrinajes, lo único que sé es que llegué a México y ya no me volví a marchar.” De esta misma manera, dentro de su discurso los tiempos, los años, los lugares, las instancias, etc., se confunden, se dispersan, difuminan y desembocan en una narración que si bien mira hacia el pasado, se convierte en una representación de un abanico de tiempos, espacios y circunstancias que oscilan entre pasado, presente y futuro, sólo determinados por la enunciación y la necesidad de recordar, más bien rememorar, que resulta de una imperiosa determinación de la protagonista de resistir y no olvidar:

“Y luego me puse a pensar en mi pasado como ahora pienso en mi pasado. Luego remonté fechas. Se rompió el rombo en el espacio de la desesperación conjetural, subieron las imágenes del fondo del lago, sin que nada ni nadie ni nada pudiera evitarlo emergieron las imágenes de ese pobre lago al que no alumbran ni el sol ni la luna, se plegó y desplegó el tiempo como un sueño. 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. Como si me hubiera muerto y contemplara los años desde una perspectiva inédita. Quiero decir: me puse a pensar en mi futuro y en mi pasado, todo revuelto y adormilado en un solo huevo tibio, un enorme huevo de no sé qué pájaro interior (¿un arqueopterix?) cobijado en un nido de escombros humeantes.” (35)

Este aspecto de incertidumbre complementado con la determinación personal de la protagonista respecto a mirar hacia el pasado es central. A mi entender es el núcleo de origen del relato y aunque a veces pueda parecer contradictorio, Auxilio misma considera que es el rasgo que la caracteriza: “Yo no puedo olvidar nada. Dicen que ése es mi problema” (144), Ella no olvida pero al mismo tiempo no recuerda con certeza, por ello siempre en su discurso se evidencia esa intención (que bien podría ser intención), de desciframiento del pasado y de lo pasado que, finalmente, es un papel que la narración

deposita en el receptor: es el lector quien tiene que completar el cuadro y él, una vez mostrada toda la panorámica, proponer sentidos, significaciones y resolver lo escondido. Ahí la importancia, otra vez, de esas primeras líneas respecto a la historia de serie negra y de terror con que se abre la novela, ya que la narración busca que se muevan las piezas de la incerteza para que la identificación del misterio sea tarea de quien recibe los hechos, aunque estos no estén del todo claros.

Como ya he anunciado, toda la narración surge o nace debido a los eventos del año 1968 y el encierro en el lavabo de mujeres del cuarto piso de la Facultad de Filosofía y Letras. Por lo tanto, lo que importa entender es la configuración de ese espacio y su contribución a la generación del discurso narrativo que efectúa Auxilio, entender cómo es que la relación que ella tiene con aquel sitio no sólo caracteriza el origen de la voz de la protagonista sino que además la relación de flexibilidad temporal que hay respecto de los diferentes momentos abordados dentro del relato. Esto último debido a que dentro de la novela los tiempos se adelanta y retroceden, en un solo tiempo homogéneo, sin nunca ser tiempos distintos y siempre marcados por la particular visión de Auxilio y el pasado, quien en términos reales profetiza incluso lo que ya es pasado para el lector, pero que es futuro para quienes dirige su relato dentro de la novela. Encuentra la narradora-protagonista un espacio privilegiado desde el cual recordar. Escoge aquel punto de su vida para ser la matriz de su voz, su relato, se construye mirando ese espacio del pasado, ese pasado que no se debe olvidar, ni por ella ni por los demás.

Su llegada a al lavabo de mujeres del cuarto piso es cuestión de la casualidad, ella está en el baño cuando sucede la violación policial al espacio universitario. Auxilio no entiende lo que está pasando hasta cuando ya es muy tarde y los gritos y bullicio empieza a subir por la escalera, en ese momento es cuando reacciona y al salir a mirar entiende la convulsión que se está gestando, mira por una ventana y ve tanquetas adentrándose por el campus universitario, y ahí es cuando decide transformar ese baño en su trinchera de resistencia y se encierra en uno de los lavabos en la misma posición en la que estaba antes de saber lo que ocurría: sentada orinando, con su ropa interior abajo y leyendo. En ese momento entra uno de los policías que realiza el registro del edificio para ver que no quede nadie y Auxilio se ve obligada a un último intento de ocultamiento, subiendo sus pies en la misma posición en la que estaba, para que no se notara su presencia. El militar no ve a nadie y prosigue con su revisión; ella se ha quedado sola pero permanece en esa posición,

una posición de parto, algo que ya por muchos investigadores ha sido planteado, y que es ver en aquello la matriz marxista de la violencia como partera de la historia. Así se refleja en la novela: “Hablando en plata: el soldado y yo permanecemos quietos como estatuas en el baño de mujeres de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras, y eso fue todo, después oí sus pisadas que se marchaban, escuché que se cerraba la puerta y mis piernas levantadas, como si decidieran por sí mismas, volvieron a su antigua posición. [...] El parto había concluido.” (34) Pero, sin duda, es cuando empieza la historia, ya que surge la necesidad del discurso.

El espacio del baño dentro de la narración se configura como un espacio único, un cronotopo<sup>45</sup> privilegiado desde donde Auxilio puede ver todo. Es una atalaya, es un mirador, es el centro gravitacional al que rodean todos los sucesos, es un prisma que permite observar todos los tiempos y situaciones, en él trascienden todas las referencias espaciales y temporales, es el espacio cronotópico donde la realidad se ve marcada por la luna y su reflejo en las baldosa, es el espacio donde se da la dimensión flexible del tiempo. Pero lo curioso está en que este espacio es un espacio degradado: no hay habitación más perfecta para marcar la marginalidad. No sólo la marginalidad respecto de otros espacios de mayor trascendencia, sino que también como un espacio que muestra el descentramiento del discurso narrativo, como de la creación poética. Tanto el baño como el relato y la vivencia de Auxilio se configuran por su condición de marginal, lo que se complementa, además, con la marginalidad de la narradora misma que, al caracterizarse como mujer, poeta, uruguaya, indocumentada, desdentada y madre, asume un rol subordinado, en términos de validez, respecto al discurso hegemónico imperante. Todas estas cualidades que estructuran el relato desde lo relatado, pasando por la figura que narra y terminando en aquel espacio, conducen al lector al plano de lo minoritario que reclama su espacio dentro del discurso de la historia. Como dice Alicia Salomone en *Amuleto*

---

<sup>45</sup> Aquí se entenderá el concepto de cronotopo tal como lo plantea Cristian Montes en su artículo: “El cronotopo de la exclusión en tres novelas de la generación del 38”, parte del proyecto Fondecyt N. 1071130 Política y cultura en Chile: transformaciones y continuidad (1939-2000), dirigido por Bernardo Subercaseux en el departamento de Literatura de la Universidad de Chile. En aquel artículo, Montes establece, siguiendo a Bajtin, que el cronotopo o unidad temporo espacial determina la unidad artística de la obra literaria en su actitud ante la realidad objetiva. Montes establece que el cronotopo es “una categoría formal y de contenido donde se expresa la función tiempo-espacio en un todo consciente y coherente. Tiempo y espacio se hacen artísticamente visibles en el cronotopo, al determinar éste la imagen del ser humano en el mundo. Esta imagen esencialmente cronotópica es determinante en la constitución del género literario activado y en la configuración del argumento, puesto que en el cronotopo los principales hechos argumentales de la novela se concretan y materializan.”

existe: “Una tragedia que ha marcado la subjetividad de la narradora, instalándose como un trauma que no puede nombrarse conscientemente, pero que, sin embargo, como retorno de lo reprimido, va colándose progresivamente entre los hilos de su voz quebrada, por entre medio de sus sueños y alucinaciones, hasta lograr una representación posible que evita su clausura histórica.”<sup>46</sup> Esto es evidente, por ejemplo, en la necesidad escritural de la protagonista, quien en medio de su encierro y resistencia, quiere dar cuenta de su potencial creativo escribiendo, pero no posee el soporte esencial para hacerlo: papel. Ella termina usando papel higiénico, lo que degrada aún más su discurso pero al mismo tiempo le da fuerza a su accionar, pues con ello Auxilio demuestra que lo que importa es sostener la palabra, inscribirla en cualquier plano para que así trascienda. Ella eventualmente arroja sus poemas de papel higiénico al baño y deja que el agua se los lleve, pero lo que pareciera un acto de rendición guarda un potencial simbólico increíble y es que con ese acto de arrojar los poemas, estos circularán por el subsuelo de la ciudad, estarán en aquel espacio al que pertenecen, al espacio de lo prohibido, de lo oculto, pero sobre el que está construido el discurso oficial. Consideración similar hay que tener con el gesto de Auxilio de tapar su boca desdentada, pues ella, la mujer sin dientes, tiene que tapar su boca para hablar, para ocultar un relato que en la realidad es inexistente e innecesario de considerar, pero que al mismo tiempo surge implacablemente y se constituye desde la necesidad de afirmar lo que no debería haber dejado de ser evidente en el seno de lo social:

“[...] y nadie podía decir: yo he visto la boca herida de la uruguaya, yo he visto las encías peladas de la única persona que se quedó en la Universidad cuando entraron los granaderos, en septiembre de 1968. Podían decir: Auxilio habla mirándote a los ojos. Podían decir (y reírse al decirlo): ¿cómo consigue Auxilio, aunque tenga las manos ocupadas con libros y vasos de tequila, llevarse siempre una mano a la boca de manera por demás espontánea y natural?, ¿en dónde reside el secreto de ese juego de manos prodigioso? El secreto reside en los nervios. En los nervios que se tensan y se alargan para alcanzar los bordes de la sociabilidad y el amor. Los bordes espantosamente afilados de la sociabilidad y el amor. Yo perdí mis dientes en el altar de los sacrificios humanos.” (37)

---

<sup>46</sup> Salomone, Alicia. “Subjetividad, trauma y representación en *Amuleto* de Roberto Bolaño” En: *Recordar para pensar. Memoria para la Democracia la elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina*. Santiago de Chile: Ediciones Böll Cono Sur, 2010. Pág. 103

Eso es el discurso de Auxilio; su narración modifica y subvierte las reglas de lo establecido y validado dentro del discurso de la historia. Su móvil es recordar lo que pasó, contarlo y defender a los expuestos, a los avasallados. Ella y su relato se convierten en la memoria y la conciencia ética de su tiempo; por lo mismo exige una complicidad de quienes reciben esta historia. Su discurso personal surge desde la oralidad, su fluidez y limpieza es ininterrumpida, ella práctica una variedad de formas discursivas que le permitan dar cuenta de diferentes niveles de realidad y que a su vez permitan que la narración se prolongue en el tiempo, es decir, que su discurso inmediato transforma a la narradora y heroína en el foco central por donde todo pasa y se cohesionan las diferentes intrigas en pos de aquella finalidad de recordar y contar. Así su narración se caracteriza por un ritmo, por una musicalidad, por una entrega privada, poética, solo entre ella y su público, su lector, su receptor, quien tiene que adherir sin fallos a sus intenciones, tiene que sentir empatía con el discurso y la posición de Auxilio y, por cierto, tiene que darle credibilidad a su palabra. De ahí se observa esa búsqueda de intimidad presente dentro del relato cuya mayor huella está dada por la nominación “Amiguitos” que la narradora ocupa constantemente dentro del relato. Es una apelación y una invitación, pues busca acercar a su público y al mismo tiempo quiere la fidelidad de éste. Marca una búsqueda de respuesta de parte del otro, respuesta que nunca llega pero que no es lo que importa, sino que más relevante es la formulación de esa necesidad de que el otro esté ahí y que se expresa en frases como: “Ay, me da risa recordarlo. ¡Me dan ganas de llorar! ¿Estoy llorando? Yo lo vi todo y al mismo tiempo yo no vi nada. ¿Se entiende lo que quiero decir? Yo soy la madre de todos los poetas y no permití (o el destino no permitió) que la pesadilla me desmontara.” (27-28)

Todo lo anteriormente descrito está en pos de entender el carácter del discurso narrativo de Auxilio presente en la novela, cuáles son los rasgos que lo cruzan; su contexto, su motivación, su construcción, su recepción. Lo que me interesa entender es el porqué de este tipo de representación, qué particularidades tiene un discurso generado en estas condiciones y que lo hace trascendental para el imaginario post desastre. Porqué entregarle la narración a un personaje de un tiempo y generación convulsionada por la violencia y cuya voz surge del arrebato y el ahogo de la pérdida. Porque si la historia la escriben los que ganan pero son los perdedores quienes la relatan, qué hay detrás de este

intento subjetivo por no callar o más por desvelar, que de cierta forma retrotrae a las imágenes finales de los detectives salvajes y su ¿Qué hay detrás de la ventana?

Si se atiende bien a lo descrito hasta este momento, se puede establecer claramente que *Amuleto* presenta una serie de características que fueron expuestas en el marco teórico, con especial énfasis en la narración personal o relato de una sola voz. La primera que me interesa rescatar es la posición de Auxilio como fuente u *origo* de la narración, que es la característica principal de toda narración y, por lo mismo, no exclusiva de la narración de una sola voz, pero aun así lo que importa es entender que es el inicio y, por lo tanto, eslabón primero para entender y analizar la novela. Es por medio de esas primeras palabras que nos adentramos en el relato. Son esas primera palabras respecto a la historia de terror las que nos indican quien será el agente tanto en la formación del discurso como en la construcción del mundo que el relato presentará. La narradora en aquel primer párrafo marca su posición y, lo que es más importante, se posiciona y empodera “[...] soy yo la que cuenta. Soy yo la que habla [...]” (11) Desde ese punto, como lector, ya no queda más que entender la mediación que la narración tendrá en términos de su construcción, se estará bajo la visión de Auxilio, ella será el foco primordial y único, y al cual hay que entregarse con fe ciega, siguiendo el pacto de lectura. En esta narración personal voz y foco coinciden, y desde ese punto esencial el receptor acepta que el relato estará construido en base a las selecciones y restricciones que la mirada (de amplio espectro) de la narradora considere precisas para lograr su cometido.

La narración que Auxilio efectúa está representada entonces por su posición de primera persona, el pronombre *yo* que ella misma dice es trascendental, pero ello en realidad va más allá del hecho de que el relato esté enunciado en primera persona, cosa irrelevante pues toda enunciación está hecha en primera persona, sino que entonces lo que esa marca pronominal deja entrever es la relación que aquella identidad tiene con el mundo narrado. Así, se establece que en *Amuleto* la narración está a cargo de un narrador homodiegético, en términos genettianos, que deja clara su íntima relación con la historia, el mundo presente en ella, y todos los aspectos que la circundan. Lo cual de nuevo marcará la relación que tiene el lector con el relato que se le presenta, pues no solo atenderá a las cuestiones de orden compositivo que la narradora establece, sino que también aceptará los procedimientos que ésta despliegue para capturar su atención y lograr su complicidad dentro de la situación comunicativa. Ello, finalmente, también apunta no sólo a una

comprensión e interpretación de lo narrado sino que, además, a atender y entender el relato dentro de sus posibilidades cognoscitivas, de inteligibilidad, de transmisión de experiencia y como todo ello confluye en una contribución a la novela como artefacto que trae y produce conocimiento.

Ahora, y dentro del marco teórico ya establecido, me interesa revisar el hecho de que esta novela se presenta, en términos de la orientación figural, como un discurso narrativo y no como un discurso directo, pues, de nuevo, esas primeras líneas de la novela ponen en juego el hecho de que el discurso de Auxilio es una narración de acontecimientos pasados que el receptor tendrá que entender desde ciertos parámetros. De tal manera, el relato consta de una especificación de la instancia narrativa que la acerca a la forma que Genette establecía como “discurso inmediato”, en desmedro de la nominación monólogo interior, ya que lo que importa en esta situación es que el discurso esté de entrada sin la presencia de un patrocinio mayor al de la voz del personaje y que entonces ocupe el primer plano de la escena. Y tampoco se puede ver desde la perspectiva de un discurso indirecto libre en el cual la voz del personaje se (con)funda con la del narrador principal. En este caso la narradora es Auxilio, la protagonista del relato, y quien sustituye a la figura cuya relación con el mundo debiera ser más lejana, pues ésta se encuentra desdibujada o de plano ausente en la novela, no hay más que la voz de ella para narrar lo que ha ocurrido. Y si bien pudiera la narración de esta novela confundirse con una orientación figural acorde al discurso directo donde el personaje es la fuente de mayor información y la acción discursiva en sí, que lo convierte en una figura relevante por su función diegética, no se está frente a un discurso condicionado por la perspectiva del narrador o personaje que limitarían el discurso, sino que el narrador ya está determinado por su posición frente a los hechos, hechos pasados, y ahora su función es recordarlos; el cómo hacer aquello es lo que condiciona realmente a la narración.

Respecto a lo anterior, cabe entender también que dado la naturaleza lingüística del discurso narrativo, o de cualquier discurso, no hay que perder de vista el hecho de que entran dos factores en juego al momento de analizar esta narración. El primero es el carácter enunciativo, marcado por la figura del narrador, en este caso Auxilio Lacouture, y en segundo lugar el contenido narrativo que ese narrador presenta, en este caso su vivencia en México signada por los sucesos del años 1968. Lo que importa destacar en esta circunstancia es el hecho de que Auxilio, como narradora, nos relata su propia vida, es



decir, ella es el personaje principal de su propia historia, lo cual difumina en cierto sentido la dicotomía o distancia presente el mundo narrativo y sus particularidades, con la instancia narrativa o, más bien, el punto de referencia. Genette establecía que dependiendo de la relación que el narrador homodiegético tenga con su mundo aparece un tipo particular de narrador y que denomina narrador autodiegético. Desde mi punto de vista, es eso lo que está presente dentro de la novela, pues el discurso y la posición de Auxilio no sólo están determinados por el hecho de ser el punto de origen de todo, sino que además por su participación activa dentro de ese mismo marco referencial, ella es parte de la diégesis, lo que tiene directa relación con la recepción que de su discurso se haga.

Lo anterior se debe a un hecho puntual bastante lógico y práctico. La cercanía que un narrador como Auxilio tiene con su historia, al relatar su vivencia, y la forma en que la construye y caracteriza para convertirse en un hecho meritorio de ser relatado, establecen un grado de subjetividad imposible de obviar y que al mismo tiempo juega con la confiabilidad que se le pueda prestar a ese relato. Esa situación no es algo que ocurra en un relato cuyo narrador permanece fuera del mundo narrativo y que adentra al lector en la vivencia de otros, tampoco en un texto narrativo cuya formación esté marcada netamente por nociones de fidelidad, veracidad, capacidad testimonial real, etc. Y es que no son características que vengan al caso dentro de un texto literario narrativo de la índole de las novelas que reviso aquí, pues en estas novelas aquellas no son sus principales motivaciones ni funciones, ella no buscan apegarse a ese tipo de cualidades, sino más bien ser una representación de la realidad que abarque cuestiones no de orden práctico, sino que más bien de orden simbólico. De hecho, entender aquello es uno de los objetivos primordiales de esta investigación y es un aspecto importante que será propuesto con mayor amplitud en la tercera parte. Aun así creo que es necesario considerar, en este punto del análisis, la importancia de la relación de subjetividad que la novela nos presenta en sí misma. Sé que hasta ahora me he concentrado en las primeras líneas de la novela, pero ha sido por su enorme carácter representativo, y su consistencia con lo que se ha afirmado aquí respecto de la voz como motor narrativo. Ese inicio marca todo lo que interesa para la investigación, y que de todas maneras está presente en el resto del relato, puesto que el establecimiento de la voz personal, individual y subjetiva está dado en esa líneas, pero que a mi entender van más allá de solo patentar lo que se dirá y como se dirá, sino que también va a buscar la identificación con ese discurso y con esas características, pues en un mundo

en que ya nadie le confía a la experiencia una autoridad de prueba, es la posibilidad de formular esa experiencia desde lo más íntimo y anti-amnésico, y con las escasas herramientas del lenguaje, lo que hoy consigue que este tipo de narraciones sean rescatadas.

*Nocturno de Chile* o “Pobre memoria mía, pobre fama mía”

La segunda novela a analizar en esta investigación es *Nocturno de Chile*, publicada en el año 2000. Al contrario de su antecesora, esta no es una novela que surja de una relación de hipo e hipertexto, aunque si es posible ver en ella cierta relación intertextual de la obra de Bolaño en el nombre del protagonista-narrador<sup>47</sup>. Lo que es más relevante en este caso es que la estructuración narrativa de la novela, en términos de la historia que representa. La novela está trabajada desde la ficcionalización de varios hechos históricos nacionales como también de la utilización de diferentes personajes reales que actúan dentro del relato, los que se relacionan, despliegan y desplazan con otros personajes ficticios quienes también tienen un equivalente referencial en la realidad histórica de Chile y que cargan con fuerte componente simbólico en su construcción. Estos elementos constitutivos apelan a un lector capaz de reconocer esa parte disfrazada de la realidad que la novela presenta. En este texto se retrata la vida de un sacerdote católico, poeta y crítico literario, cuyo referente en la realidad es identificable (José Miguel Ibáñez Langlois, también conocido como Ignacio Valente, crítico literario de relevancia en el quehacer literario nacional durante los años 80 y 90), y que en su vida se cruza con figuras de diversa índole, que caracterizan un mundo oscuro, marcado por las relaciones de poder o por la incapacidad de entender al otro, y que el personaje principal representa con la finalidad de

---

<sup>47</sup> En la novela *Estrella distante* de Bolaño (1996) es un crítico literario de nombre Nicasio Ibacache quien critica de buena manera las performances poéticas que el piloto de la FACH, teniente Carlos Wieder, realiza en los cielos de las ciudades de Santiago y Concepción. El apoyo y respaldo que el crítico da a este personaje producen un reconocimiento social del mismo, lo que desemboca en que sea considerado para actuaciones frente a las altos mandos del gobierno militar, además de que este apoyo lo sitúa dentro de la escena literaria nacional como un poeta estrella. Siguiendo con el aspecto intertextual presente en esta novela, vale la pena mencionar que una parte del mundo relatado y construido dentro de ella apareció en 1998 cuando Roberto Bolaño, después de su primer viaje a Chile, escribió una serie de crónicas que retrataban su regreso al país natal. En una de esas crónicas –“Un pasillo sin salida aparente”–, Bolaño describe una conversación telefónica con Pedro Lemebel donde éste le relata el conocido caso de Mariana Callejas y las tertulias literarias que se realizaban en su casa en el sector de Lo curro. Estas reuniones se realizaban con presencia de escritores y algunas figuras ligadas al arte nacional, mientras que en la planta baja de la casa se llevaban a cabo procedimientos de tortura a opositores al régimen de Pinochet por parte del marido de Callejas, el agente norteamericano de la CIA Michael Townley.

justificar su vida y su papel dentro de esa realidad. Por lo mismo, esta peculiaridad de la novela la ha llevado a ser considerada como un texto de fuerte crítica a la realidad artística, cultural, intelectual y social chilena, cuyo rol apunta a la provocación e incomodidad de una clase o grupo social que tras relacionarse con el mal aún hoy es incapaz de mostrarse como tal. De ahí la necesidad de dar origen a un discurso personal verosímil, como señala Zambra<sup>48</sup>, que identifique a quienes no se sentirían interpelados por la frase de Chesterton: “Quítese la peluca”<sup>49</sup>.

En términos generales, y al igual que en *Amuleto*, el hilo conductor de la trama no es de una gran complejidad. En una noche de delirio el protagonista: Sebastián Urrutia Lacroix, sacerdote, miembro del Opus Dei, poeta mediocre y crítico literario, realiza una revisión de su vida, de sus momentos más importantes, con la finalidad de justificar su proceder y hacer frente a las “calumnias” que ha hecho en su contra el denominado joven envejecido. De esta manera, se origina un discurso ininterrumpido que parte con una pincelada del entorno familiar del narrador-protagonista y donde se marca el primer hito, su decisión de seguir el sacerdocio. Los saltos temporales caracterizan el relato y desde el inicio se pasa al momento en que ya convertido en cura, el personaje Urrutia Lacroix conoce a una de las principales figuras dentro del relato, y de gran importancia en la caracterización del protagonista mismo, el crítico literario Farewell. Junto con esta figura viene su primer acercamiento a la esfera más elevada de la poesía chilena, en una reunión que se celebra en el fundo de Farewell. Urrutia, junto con conocer a Neruda, decide adentrarse en el círculo selecto de la literatura y toma su posición parasitaria como crítico literario. Desde aquel punto la novela se desarrolla a partir de la interacción de H. Ibache con la realidad chilena y sus procesos históricos políticos (Gobierno de Alessandri, Frei Montalva y Allende), muestra el desacomodamiento que el protagonista y su raigambre social sufren. Se retrata además un viaje realizado por el continente europeo, representación de la pugna entre las diferentes tendencias que toma la iglesia frente a la cuestión social: por un lado los conservadores teólogos y por otro el ala progresista, con la

---

<sup>48</sup> Zambra, Alejandro. “Una novela pendiente”. En: Espinoza, Patricia. *Territorios en Fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis Editores, 2003. Pág. 256

<sup>49</sup> La referencia de esta frase corresponde al cuento de Gilbert Keith Chesterton “La peluca roja”, parte del volumen de cuentos *La sabiduría del Padre Brown*, escrito en 1914, y donde se presenta la resolución del crimen y la identidad del criminal con la petición de quitarse la peluca, gesto con el cual el culpable mostrará la peculiaridad que lo hace reconocible al resto: lo puntiagudo de sus orejas, rasgo que no tiene el personaje por el cual él intenta hacerse pasar.

teología de la liberación, simbolizada por la lucha entre halcones y palomas para la conservación de las iglesias. Luego ocurre el momento crucial, el golpe de estado de Pinochet y el cambio significativo que éste trae para el protagonista, pues le es solicitado que realice clases de marxismo a los miembros de la junta con el fin de entender a los enemigos de la patria. Finalmente, el último bastión de la narración está dado por la presencia de H. Ibacache en las tertulias literarias que la joven escritora María Canales realiza en su casa, único espacio de cultura y creación descrito, y donde él ocupa el sitio privilegiado de consejero de la nueva generación, pero que también es un espacio que guarda en sus cimientos lo más oscuro de la dictadura, los mismos cimientos de la dictadura: el terror y la tortura.

Esta es la estructuración narrativa que presenta *Nocturno de Chile*. Esos son los nudos en los que participa directamente el protagonista y que él presenta como los espacios que definen y avalan su comportamiento y la posición privilegiada que alcanzó a tener. En un proceso similar a lo que ocurre con *Amuleto*, a estos nudos se suman dos historias adyacentes que retratan las relaciones del arte con el poder y que guardan un potencial simbólico de importancia. Estos son la historia que el mismo protagonista relata sobre su encuentro con el poeta chileno Salvador Reyes, donde éste le relata su encuentro con Ernst Jünger y un pintor guatemalteco en la Francia ocupada de la segunda Guerra. Y también está la historia que le relata Farewell sobre Heldenberg o la colina de los héroes. Ambos son relatos intercalados que están para realizar un juego de espejos o de proyección, siguiendo a Pierre López<sup>50</sup>, que muestran, anticipan y/o enseñan perfiles humanos, que desfasados temporalmente y espacialmente van en directa relación con los posicionamientos que toma el narrador-personaje respecto al transcurso de la historia y su posición dentro de ella; ya sea por el desentendimiento del dolor y la muerte que se genera durante la represión o por la fascinación que las figuras del poder y los héroes producen en los hombres.

En cuanto a su estructuración la novela consiste en un relato fluido y continuo, sin capítulos ni pausas, a diferencia de *Amuleto*, y que se forma de dos párrafos: uno de ciento cincuenta páginas y otra de una línea con el que se cierra la narración. Este constante fluir

---

<sup>50</sup> Lopez, Pierre. “*Nocturno de Chile: sombras y proyecciones de sombras corredizas en los corredores de la memoria o Nocturno de la coincidencia*”. En Moreno, Fernando. (coord.) *La memoria de La dictadura: Nocturno de Chile, de Roberto Bolaño*. Interrupciones 2, de Juan Gelman. Paris: Ellipses édition, 2006.

está signado por la voz única del protagonista que desde su conciencia quiere hacer frente y responsabilizarse de su vida y actos. Así, y al igual que en la otra novela ya analizada, el motor de la narración está en el tono personal y subjetivo, quién no tiene una necesidad imperiosa por recordar o rememorar su pasado en términos de deber, sino que busca con su discurso la protección y justificación frente a los juicios de otro personaje. Característica que no deja de ser importante, ya que en *Amuleto* su narradora-protagonista necesita relatar; aquí el origen está mediado por la interpelación de otro hacia el narrador, por lo que éste tiene que relatar como respuesta una historia que ha preferido ignorar o dejar de lado. La novela empieza así:

“Ahora me muero, pero tengo muchas cosas que decir todavía. Estaba en paz conmigo mismo. Mudo y en paz. Pero de improviso surgieron las cosas. Ese joven envejecido es el culpable. Yo estaba en paz. Ahora no estoy en paz. Hay que aclarar algunos puntos. Así que me apoyaré en un codo y levantaré la cabeza, mi noble cabeza temblorosa, y rebuscaré en el rincón de los recuerdos aquellos actos que me justifican y que por lo tanto desdican las infamias que el joven envejecido ha esparcido en mi descrédito. Hay que ser responsable. Eso lo he dicho toda mi vida. Uno tiene la obligación moral de ser responsable de sus actos y también de sus palabras e incluso de sus silencios, sí, de sus silencios, porque también los silencios ascienden al cielo y los oye Dios [...]”<sup>51</sup>

De tal manera se inicia la novela, desde este punto se marca, tal como ya señalé, el origen y motivo del relato. El narrador-protagonista describe cómo su estado de letargo y tranquilidad ha sido perturbado, lo que lo ha llevado a tener que pronunciarse sobre un pasado que no lo agobia y que él entiende justificado. Pero también se plasma inmediatamente la relación que el receptor de la narración debe tomar frente a este discurso. La posición que el personaje toma: “me apoyaré en mi codo y levantaré mi cabeza”, establece la intimidad del discurso narrativo y la complicidad que requiere de aquél que presta oído. Así, se observa una especie de relación propia de la oralidad que evoca una suerte de lazo comunitario propio de la situación de muerte en la que el otro identifica en el moribundo la posibilidad de la experiencia como situación comunicativa. Esa relación de oralidad caracteriza también el relato y perfila el hecho de que no se tendrá

---

<sup>51</sup> Bolaño, Roberto. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010. Pág. 11. Al igual que en el caso de *Amuleto*, ésta será la edición a la cual pertenecerán todas las referencias que de la novela se hagan, por lo que, desde ahora, las futuras citas sólo serán referidas con un paréntesis que indique la página desde la que provienen.

acceso más que a la voz del protagonista, con todo lo que ello implica, incluyendo lo que aquella voz quiera omitir y que sólo será evidente si hace caso de que incluso los silencios guardan significación y también son actos de los cuales se hay que responsabilizarse.

El segundo punto que reafirma lo anterior está dado por la presentación de quien habla; la apropiación del discurso es fundamental y al igual que en *Amuleto*, ocurre con una serie de señas que marcan la incerteza, el olvido, la poca capacidad de saber de lo que se habla y cuya única seguridad se da por el reconocimiento de sí mismo, nombrarse y presentarse, lo que en la novela se muestra de la siguiente forma: “No sé de qué estoy hablando. A veces me sorprende a mí mismo apoyado en un codo. Divago y sueño y procuro estar en paz conmigo mismo. Pero a veces hasta de mi propio nombre me olvido. Me llamo Sebastián Urrutia Lacroix. Soy chileno.” (12) A esta adjudicación le sigue la clarificación y reafirmación del motivo del discurso. El protagonista busca establecer con firmeza que a pesar de su situación maltrecha y moribunda aún le queda algo por decir: “Pero aún tengo fuerzas para recordar y para responder a los agravios de ese joven envejecido que de pronto ha llegado a la puerta de mi casa y sin mediar provocación y sin venir a cuenta me ha insultado. Eso que quede claro. Yo no busco la confrontación, nunca la he buscado.” (12) La declaración de la capacidad de recordar que realiza no está dada por su intención de recordar el pasado como urgencia de rescate de la memoria; el ejercicio de la memoria él lo ha evitado, aquí no está más que en función de la autojustificación y autovalidación. Hecho que declara al lector que lo que presenciara es un acto desesperado de defensa que no se haría por impulso propio, pues su status no requiere de ese ejercicio; sin embargo, da pie para una de las ideas principales que se ha (re)afirmado aquí y es que recordar es narrar y viceversa, más allá de lo que impulse a ese proceso.

El momento de despliegue de la narración es un presente cuestionado por la larga trayectoria de una vida construida por una posición personal determinada que el narrador decide llamar vocación; él es un cura conservador de clase alta que decide seguir el camino de la literatura por medio de una práctica poética y crítica. La incertidumbre del relato está configurada por la inconveniencia del recordar, por la evidencia que ese proceso de rememoración deja respecto al comportamiento y elecciones que el protagonista realizó en su vida. En su relato se observa un avance lineal del tiempo desde el inicio de su carrera sacerdotal hasta su presente, sin referencias de fechas que den cuenta del momento puntual en que la narración se concentra, pero siempre hay un trasfondo contextual dado por

referencias históricas que indican el paso del tiempo y la situación social, económica y política que atraviesa el quehacer nacional. Esta particularidad juega con la complicidad del lector, no es necesario fechar, porque los sucesos hablan por sí mismos y lo que importa es concentrarse en la actitud del personaje-narrador frente a ellos.

Ejemplo de lo anterior es el viaje al fundo de Farewell, pues además de retratar la situación patronal previa a los años de Frei Montalva y Allende y sus respectivas reformas agrarias, lo que queda como imagen en el receptor es la forma de convivencia entre los roles que el protagonista tiene socialmente. Se ve por una parte el joven aspirante al mundo de las letras, que se maravilla con la esfera erudita de su maestro y a la que aspira llegar y, por otra parte, su rol como sacerdote marcado por el evidente desprecio e incompreensión que tiene frente al campesinado que lo admira, dejando de forma clara y patente su condición social y su soberbia. Algo similar ocurre más adelante en el relato con la llegada de Salvador Allende a la presidencia de la república, momento en el cual bajo la desesperación y la incredulidad que tiene frente a estos cambios sociales Urrutia Lacroix o H. Ibacache decide apartarse del mundo, leer y releer a los griegos e incluso intercalar los sucesos de esa época con sus lecturas, con el fin de obviar su relevancia. De esta manera, lo que está en juego en *Nocturno de Chile* es una mirada caleidoscópica, como señala Carmen Mora<sup>52</sup>, donde el crítico y sacerdote impone una mirada totalizadora, a través del relato justificativo de su vida, sobre la historia, la literatura y realidad chilena de la segunda mitad del siglo XX, que se impone sobre cualquier otra perspectiva y que cumple el rol de retratar la auto-referencia del personaje, condiciéndose con su propósito personal de dar justificación a su actuar.

Continuando con otro aspecto, y al igual a lo que sucede con *Amuleto*, en esta novela el papel de la incertidumbre está dado por la intención del narrador de dar cabida a la memoria en su discurso, pero que aquí valida el pasado personal y retrata momentos determinados que luego el lector será quien deba juzgar; sin embargo, lo que sucede, y diferencia a este relato del que lleva a cabo Auxilio Lacouture, es que la necesidad de rememoración que cruza el discurso de Urrutia Lacroix pasa por un proceso de retrospección e introspección que busca acceder a oscuros lugares de la conciencia con el fin de justificar una posición personal sobre los hechos. No es el relato de un “crimen

---

<sup>52</sup> Mora, Carmen. “Los espacios del horror en Roberto Bolaño”. En Moreno, Fernando. (Coordinador). *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*. Santiago: Ediciones Lastarria, 2011.

atroz”; es una narración que se ancla en el discurso de la memoria con una base argumentativa de defensa, un vía crucis personal como dice Pierre López, que muestra una (se)elección de hechos que sólo tendrá sentido en el receptor, ya no por catalogar qué es este discurso o encuadrarlo dentro de una categoría genérica determinada, sino que por interpretar aquello que se oculta detrás de lo relatado, detrás de lo no dicho, en esos silencios de los cuales el narrador quiere responsabilizarse, pero que indican una falta de toma de postura y, más que nada, una fuerte complicidad; paradigmático es el posicionamiento que tiene Urrutia Lacroix respecto al episodio de María Canales:

“Yo me hice la siguiente pregunta: ¿por qué aquella noche uno de los invitados al extraviarse encontró a ese pobre hombre? La respuesta era sencilla: porque la costumbre distiende toda preocupación, porque la rutina matiza todo horror. Yo me hice la siguiente pregunta: ¿por qué nadie, en su momento dijo nada? La respuesta es sencilla: porque tuvo miedo, porque tuvieron miedo. Yo no tuve miedo. Yo hubiera podido decir algo, pero yo nada vi, nada supe hasta que fue demasiado tarde.” (142)

Y es aquello a lo que López denomina una “estética de la imprecisión”<sup>53</sup>, estrategias que se proponen abrir un potencial de interpretaciones pero que en nada disculpan al personaje, ni tampoco lo convierten en una figura de criterio, determinada, ya que hasta él mismo forma parte, como observador, de su historia, es parte de ese grupo/sector que ve su imposibilidad de reconocer sus elecciones o su culpa. En este sentido el mejor ejemplo dentro de su perorata respecto al suceso ocurrido en la casa de María Canales es su frase (que conserva una gran actualidad): “¿Para qué remover lo que el tiempo piadosamente oculta?”(142) Pues, en ella se hace patente la imposibilidad de parte de Urrutia Lacroix de hacerse cargo de su falta de compromiso con alguna postura y de la comodidad que tuvo dentro en su posición como sacerdote, profesor, crítico, etc., cuando se rodeó de las altas esferas del poder, un poder cimentado por medio del horror y el mal.

Un aspecto que queda por destacar respecto a la configuración del discurso narrativo que efectúa Urrutia Lacroix, se centra en la figura del joven envejecido. Esta figura se construye como punto de origen del relato, pues si en *Amuleto* el episodio que desata la urgencia de mirar al pasado que realiza Auxilio es su encierro en el baño de

---

<sup>53</sup> Ibíd. Pág. 82



mujeres del cuarto piso, en *Nocturno de Chile* el detonante es una necesidad urgente de dar respuesta a las afirmaciones que este personaje fantasma (con toda la carga que tiene como presencia ausente) ha hecho respecto del narrador. No es ya un hecho histórico lo que lleva al protagonista a recordar, no es la necesidad de no olvidar lo que el paso de la historia ha dejado, sino que aquí se está frente a un enfrentamiento discursivo que ha cuestionado la actitud personal de un individuo frente a la historia, es la afrenta personal la motivación del relato. Esto lleva a jugar con la concepción de la narración en términos de una situación dramática, en que el personaje se ha visto impulsado a actuar por lo que otro personaje ha dicho de él. La figura del joven envejecido es el elemento incómodo, es una figura difuminada que a veces lleva a una identificación con la figura del Bolaño real, pero que al final también se identifica con el mismo personaje-narrador, quien también ve la imposibilidad de su justificación. El final del relato es iluminador respecto a esto:

“Y entonces en la penumbra de mi enfermedad, veo su rostro feroz, su dulce rostro, y me pregunto: ¿soy yo el joven envejecido? ¿Esto es el verdadero, el gran terror, ser yo el joven envejecido que grita sin que nadie lo escuche? ¿Y que el pobre joven envejecido sea yo? Y entonces pasan a una velocidad de vértigo los rostros que admiré, los rostros que amé, odié, envidié, desprecié. Los rostros que protegí, los que atacué, los rostros de los que me defendí, los que busqué vanamente.” (149-150).

Este aspecto juega también con la recepción, pues el discurso sería una respuesta a esa figura, pero no es esa figura quien recibe y escucha lo que Urrutia tenga que decir; aquí no hay un juego evidente con el otro, no está el “amiguitos” que condicionaba la narración de *Auxilio* y es que, finalmente, lo que menos importa es quién recibe el discurso, no está dejando un legado de lo vivido y rescate necesario como testimonio de la historia, para sus motivos Urrutia solo necesitó sentirse interpelado y esa interpelación es para sí mismo, al final es él quien necesita ese ajuste de cuentas.

Al igual que en el caso del análisis de *Amuleto*, esta descripción de las características que marcan el relato presente en *Nocturno de Chile* están en pos de entender las particularidades que el discurso narrativo presenta en ella, con el fin de aproximarse a la peculiar elección llevada a cabo por Bolaño para la formación del relato, y concebir cuál

es la finalidad que se busca representando a un personaje ambiguo –personal y políticamente– y delirante como voz única que genere el discurso. Y es que en este caso lo que mueve a la narración no es el intento por mostrar lo que la historia ha ocultado, sino indagar en los resquicios y oscuridades de un discurso cobarde que se esconde detrás del poder del discurso oficial, como también de la defensa de una posición pusilánime y con escasez de autocrítica. En este sentido lo que muestra esta novela, y su configuración narrativa a través del relato de su protagonista, no es cuestionar lo que hay detrás de la ventana sino más bien jugar con el velo que la cubre o mejor aún cuestionar a los que se quedaron de este lado de ella.

En el caso de *Nocturno de Chile* son evidentes también muchas de las características que traté dentro del marco teórico y, para revisarlas, es de nuevo el *incipit* del texto parte fundamental. Esto se debe a que es en el inicio de la novela donde se propone que la *origo* del relato está determinada por la voz y discurso de su personaje principal Sebastián Urrutia Lacroix. Es él quien se conjuga como el punto de referencia a todo lo que vendrá después: “Ahora me muero, pero tengo muchas cosas que decir todavía.” (11) Por lo mismo, desde este punto ya está condicionada la posición que el lector debe tomar frente a lo que vendrá después, pues como ocurre con toda narración se debe aceptar las condiciones a las que ella está sujeta desde su punto de enunciación, tanto en términos de posibilidad cognoscitiva, como en la selección y restricción de lo narrado, y la posición o foco desde el cual se delimitará lo representado. Este punto es parte importante del juego narrativo propuesto por Bolaño, ya que también el relato está orientado por la propuesta del personaje-narrador Urrutia Lacroix en el *incipit* para ser revisado entrelíneas, para mirar en aquello que es obviado, ocultado o sólo bosquejado, pues en ello se esconde más de lo que el narrador quisiera. Y en este sentido, esta novela se aleja de su predecesora, ya que en *Amuleto* la posición y declaración discursiva de Auxilio Lacouture apela a una complicidad y comprensión de parte del lector respecto al papel de testigo que ella asume; aquí, en cambio, lo que se ve es un llamado a la suspicacia y a la mirada crítica de lo que relatado. En este caso, el posicionamiento del yo, esa figura pronominal que no es lo que importa en términos de origen del discurso pero que si señala su relación con el mundo narrado, está en función de señalar la propiedad de la historia, la que se presentará debido a la afrenta que se le ha hecho, Urrutia Lacroix no es un testigo,

no es un sobreviviente ni mucho menos asume el papel de portavoz, él solo quiere defender su pellejo de los cuestionamientos, lo que deja patente desde un principio.

Siguiendo con lo anterior, se debe establecer claramente que *Nocturno de Chile* es un relato que presenta un narrador homodiegético, específicamente autodiegético siguiendo la conceptualización genettiana, ya que desde un principio queda afirmada la relación personal que tiene el narrador con la historia y la determinación de los aspectos que circundan tanto al mundo como a la instancia narrativa. Por otro lado, la motivación que hay para la producción del discurso, es el relato de la vida de Urrutia Lacroix en una noche de delirio y ofensa. Por lo mismo, es necesario indicar que al igual que con *Amuleto* aquí se está frente a una novela que obedece a los parámetros de un discurso inmediato, donde no hay otra voz que medie entre el mundo narrado y el lector. Sólo la del mismo protagonista, quien por decisión personal asume ese rol. Sin embargo, cabe hacer una diferencia entre este relato y el de Auxilio Lacouture, y es que si bien ambos funcionan en base a factores similares de producción, en el caso de *Nocturno de Chile* su narrador también se encuentra determinado por su posición frente a los hechos, él también narra hechos pasado pero su intención de recordarlos no está condicionada por el cómo realizar esa tarea, lo que indicaría una intención voluntaria y necesaria de hacerlo, como sí ocurre con Auxilio, sino que más bien el proceso de rememoración y rescate de ese pasado se encuentra mucho más marcado por el por qué, aspecto que Auxilio no se cuestiona; ella sabe lo fundamental que es su relato en cuanto a construcción de memoria. Por lo tanto, la posición como fuente de la diégesis que asume Urrutia Lacroix está establecida por el impulso de defensa que lo mueve, y en este sentido su papel como narrador está estructurado precisamente por lo que él considera apropiado para ese fin, por lo que su intervención y, porque no, su manipulación del mundo representado, es mayor, dada su pretensión de validación personal, es decir, que relatará su vida, pero los trozos de vida que él considere adecuados para su propósito, nada más.

Aquello, en cierto sentido, lleva a una mayor problemática respecto a los niveles de subjetividad que una narración de tipo personal con una sola voz presenta, y que ya fueron revisados con *Amuleto*, pues si estas novelas se construyen en base a un discurso unipersonal y subjetivo, factores que ya condicionan su recepción en términos de confianza y credibilidad por parte de la recepción, el estar frente a un discurso cuya finalidad se basa en la defensa y la justificación, lleva a la toma del papel de juez por parte del lector, quien

no solo enjuiciará al narrador-protagonista, sino que también al discurso y su formación misma. Ahí, desde mi perspectiva, se esconde la importancia de esta narración y las características particulares que tiene en términos del mundo representado y de su figura principal. Pues, finalmente, lo que intenta crear es una conciencia crítica en base al reflejo del discurso de un individuo que por una noche tuvo que mirarse en el espejo y lidiar con la imagen que tuvo enfrente, algo que muchos ni personal ni socialmente están dispuestos a hacer. El potencial simbólico y representativo de la novela está escondido en ello y no en qué tan reales sean las referencias históricas que se muestren en la novela; está en el hecho de juzgar, mirar y tomar partido, gracias al reflejo de nosotros mismos.

Para ir concluyendo este capítulo en el que he revisado y analizado ambas novelas en términos de su producción como discurso de una sola voz. La intención de centrarse en el aspecto formativo de la narración, apunta a entender la lógica textual que siguen ambas novelas, los factores involucrados en el proceso de diégesis, como también los que están implicados en el proceso textual de recepción y las condicionantes que entran en juego en ambas situaciones. A partir de eso, he podido establecer semejanzas y diferencias entre ambas novelas con el fin de entender la intención autorial en su construcción y también en el plano de la representación, para entender una motivación de orden histórico y social de rescate de perspectivas que permitan reflejar las consecuencias individuales y sociales que han tenido en la realidad sucesos como los descritos en estas novelas y que aún hoy en la actualidad no deben ser ignoradas.

### Capítulo III: Cómo hablar y por qué hablar, consideraciones del modo de representación

La necesidad de memoria es una necesidad de historia  
Pierre Nora

En este capítulo se busca dar cuenta comparativamente de la relación que ambas novelas tienen en la constitución y construcción del discurso narrativo, entendiéndolo desde la necesidad testimonial de la voz individual que los configura, y que, a su vez, se posiciona como una forma que engloba la incertidumbre colectiva respecto a un pasado traumático y un destino incierto. Por lo mismo, esta parte de la tesis centra su atención en la relación que tiene el discurso narrativo de ambas novelas con el papel fundamental de la creación literaria como constructo que contribuye a la formación del discurso crítico sobre el pasado, además de su evidente e importante rol de memoria, en términos sociales, como complemento, o puede ser suplemento, de la historia a partir de su potencial representativo, creativo y poético. De esta forma, en este capítulo se dará cuenta de la segunda parte de lo explicado en el marco teórico y que corresponde a los planteamientos de Paul Ricoeur respecto del proceso individual de rememoración como lugar donde también se encuentra la marca de lo colectivo. También se atiende a las propuestas de Alicia Genovese y Nora Strejilevich en cuanto las potencialidades del arte en el rescate del pasado. Y, como forma de complemento a ello, se entenderá el proceso de narración a partir del problema de la crisis de la experiencia, las problemáticas individuales en la formación de la narración contemporánea, ya sea después del desastre y el terror, como también dentro de la dinámica social actual.

#### El problema de la narrativa y la crisis de la experiencia

En el contexto de la primera Guerra Mundial, Walter Benjamín hace referencia a la crisis de la experiencia del sujeto. En su texto *El narrador* demuestra una preocupación sobre el tema y la expresa con una apelación directa: “¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos.”<sup>54</sup> Con ello, Benjamín hacía referencia a la incapacidad de comunicación que vivían los soldados traumatizados por la guerra, quienes

<sup>54</sup> Benjamín, Walter. Óp. Cit. Pág. 60

no podían, mediante una narración de transmisión oral coherente de sus experiencias, transmitir una forma de sabiduría, que al fin y al cabo, es la fuente de la cual un narrador se nutre. Y es que, desde la perspectiva de Benjamin, se han perdido las instancias de integración comunicativa con el resto, ya no hay cabida para espacios y atmósfera donde un relato decantaba de forma significativa en quienes los escuchaban, convirtiéndose, finalmente, en consejo, moraleja, proverbio o regla de vida, puesto que la posibilidad de comunicación de la experiencia ha decrecido. Los sujetos se constituyen, en términos Oyarzún<sup>55</sup>, inter-subjetivamente, en una constante y continúa exposición a la alteridad, aquello sólo es posible en y por la comunicación. Esta comunicación, por ende, y es esencialmente un intercambio de narrativas. Toda experiencia es, en este sentido, experiencia común. Este papel fundamental de comunicación que tiene la narración, el mismo Benjamin, lo entiende desde una suerte de construcción comunitaria que se ejercía de la mejor forma en el espacio artesanal, donde confluían los tipos arcaicos de formas de conocimiento y saber: el viajero y el campesino. El estamento artesanal es la escuela superior en este sentido, pues en él se tiene la transmisión de una tradición generacional, a la que se suma la riqueza del viaje. Ambas formas de saber, al ser transmitidas, se envuelven de un halo de utilidad que propone una construcción lineal de la historia y al mismo tiempo una vivencia. Eso es lo que él denomina el lado épico de la verdad<sup>56</sup> que está en proceso de extinción. Es así, entonces, que surge como mediación técnica de todo tipo de narración, y en desmedro de la narración oral examinada por Benjamin, la novela. El filósofo contrapone a ésta a la narración oral, primero por su indefectible relación con las formas técnicas imperantes y, segundo, por estar condicionada por las relaciones que estructuran la época técnica y masificada, por lo que, la novela se convierte en un reflejo de las tensiones y contradicciones del sujeto inserto en esas dinámicas sociales e individuales. Y es que la novela no es ya un instrumento de uso común, no está pensado para la comunidad, sino que se ofrece al consumo individual expresamente a través del libro, que implica una instancia solitaria, personal y retraída en la que el individuo ya no puede dar referencia a los hechos importantes que lo afectan y menos dar consejo. Pablo Oyarzún entiende, cuando prologa a Benjamin, que hay una suerte de búsqueda del lector

---

<sup>55</sup> Oyarzún, Pablo. "Prologo". En *El Narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov*. Santiago: Ediciones Metales pesados, 2008. Pág. 13

<sup>56</sup> Benjamin, Walter. Op. Cit. Pág. 64

por compensar el debilitamiento de aquellos espacios perdidos mediante la relación con la novela:

“Ciertamente, la escritura tecnológicamente mediada es desde ahora el soporte fundamental de toda circulación narrativa, y su efecto esencial es el desarraigo de la experiencia y el debilitamiento de la comunicación. El lector silente y solitario, podría decirse, compensa el empobrecimiento de su experiencia y la pérdida de una comunicación que no sólo no le entrega ya elementos para la conducción de la vida, sino que le devuelve como en espejo la imagen de su propio y hesitante azoro, con la fruición estética de la obra, de manera similar a lo que ocurre con el espectador embargado por la relación aurática.”<sup>57</sup> (23)

De tal modo, y aunque sea de forma solitaria, hay un intento por rescatar lo que haya que decir no desde una recuperación del aura que envolvía a la situación de narración, pero sí de una necesidad de comunicación acorde además con una era de la información. Lo importante sería centrarse en cómo transformar aquellas fugacidad, inmediatez y acumulación de discursos novelísticos en saber que ayude a construir y entender la historia.

Por otro lado, Theodor Adorno estableció una relación muy similar con los planteamientos de Benjamin respecto a las catástrofes que marcan la condición de narrabilidad o narratividad de las experiencias. En el marco de la segunda guerra mundial él señala que: “Narrar algo quiere decir en efecto tener que decir algo *especial y particular*, y precisamente esto es lo impedido por el mundo administrado por la standarización y la ‘siempre igualdad’.”<sup>58</sup> Para Adorno, la novela del siglo XX es sólo el resultado de una realidad en la que los hombres están alejados y enfrentados unos a otros y consigo mismos, esto es, insertos en un desencanto del mundo; y eleva su crítica al señalar que no hay mayor pretensión ideológica y, por qué no decirlo, narcisista, que el deseo de un individuo mediante un proceso particular de hacerse cargo del entendimiento del mundo y el destino por sí mismo, o sea, que mediante su interiorización de las cosas él sea capaz de algo. Pero, de todas formas, Adorno le otorga un papel de importancia a la novela, ya que si ésta se aleja de una pretensión positivista y abarcadora del conocimiento o de la concepción del mundo propia de la ciencia y la información; la novela puede tener un papel fundamental en el campo social e histórico, pues ella, como muy pocas formas artísticas, tiene la facultad de evidenciar y denunciar la cosificación de las relaciones humanas y el

<sup>57</sup> Oyarzún, Pablo. “Prologo”. Óp. Cit. Pág. 23

<sup>58</sup> Adorno, Theodor. Óp. Cit. Pág. 46

funcionamiento de la maquinaria enajenadora imperante. Para cumplir con esto tiene que dejar de lado su concepción realista del mundo, ya que ahí no tiene cabida, pues tiene que apuntar a una trascendencia estética que dé cuenta del desencanto del mundo. De hecho, no deja de ser atractivo para esta investigación que Adorno encuentre en el monólogo interior, utilizados por Proust o en las construcciones irónicas de Mann, formas de suprimir la pretensión épica de la objetividad. Pues, para él, ante un panorama de catástrofe como los que marcan la historia del siglo XX, no es posible que un hombre se quede solo en la contemplación y no actúe o intervenga de forma alguna en ella, ni siquiera sólo por la reproducción estética. Por eso para él la importancia de las novelas contemporáneas radica en que: “Son testimonios de una situación en la que el individuo se liquida a sí mismo y que se encuentra con lo pre-individual al modo como en otro tiempo pareció garantizar un mundo cargado de sentido.”<sup>59</sup>. Es decir, que Adorno ve a la novela como esa forma necesaria donde se produce la combinación entre el espanto de la reproducción de la catástrofe y la posibilidad de disfrute que la contemplación estética produce.

Siguiendo tanto a Benjamin como a Adorno, establezco que la experiencia entra en crisis producto de la exposición de un individuo a una situación traumática o catástrofe, cómo también por su desarrollo dentro de una sociedad tecnificada y enajenante, en que el vivir deviene en la imposibilidad del sujeto para expresar la experiencia plenamente, es decir, para dar a conocer una situación, o la experiencia que surge de ella, como el producto de un proceso de comprensión individual cuyo resultado sería una situación comunicativa significativa o una narración, esto último entendiéndolo, además, desde la relectura sobre la crisis de la experiencia que realiza Martin Jay<sup>60</sup>. Para Jay la noción de experiencia actualmente hace alusión precisamente a aquel orden de cosas que excede la posibilidad del concepto y del lenguaje mismo, “aquello que, de tan inefable e individual, no puede ser referido en términos meramente comunicativos.”<sup>61</sup> Pues, el simple hecho de tratar de referirla y reducirla a unas palabras determinadas le quita su condición misma de intransferibilidad, ya que sólo el sujeto sabe en qué consiste su experiencia. Sin embargo, Jay no enjuicia la posibilidad de tratar de comunicar o verbalizar la experiencia, incluso cuando se fracase en el intento, pues la experiencia es única y, por lo mismo, hay que hacer

---

<sup>59</sup> *Ibíd.* Pág. 51

<sup>60</sup> Jay, Martin. *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2003.

<sup>61</sup> *Ibíd.* Pág. 21



posible su relato. Jay entiende a la experiencia como un nudo que está atravesado por la esfera de lo público, en términos de lenguaje, y la subjetividad privada y, por lo mismo, señala que: “A pesar de ser algo que debe ser atravesado o sufrido en lugar de adquirido de una manera indirecta, no obstante puede volverse accesible para otros a través de un relato *ex post facto*, una suerte de elaboración secundaria en el sentido freudiano, que la transforme en una narrativa llena de sentido.”<sup>62</sup> Jay entiende además la necesidad imperiosa de comunicación que tiene que enfrentar el individuo al tratar la experiencia, pues también lo inserta dentro de un núcleo social, lo relaciona con los otros, inclusive en su fracaso y, desde mi punto de vista, eso es trascendental. Lo es, puesto que se encuentra de manera evidente en gran parte de la narrativa de Roberto Bolaño. En sus novelas, no sólo en las que aquí interesan, hay un constante enfrentamiento con un sujeto que se encuentra en crisis porque ha sido testigo de momentos histórico, como también personales, que no son posibles de encuadrar dentro de una lógica que les permita, a quienes las viven, apropiarse de su vivencia y extraer de aquello el material necesario para traducirlas en sabiduría. De este modo, nos encontramos ante la pérdida de toda certeza, y ante la representación de un pasado la mayoría de las veces traumático, que es asumido melancólicamente y que no permite la elaboración del duelo que asegure el término de la vivencia, la superación de ella o el cierre de algún sentido. Un pasado al que, sin embargo, se anhela retratar literariamente en función de aquellos (los miembros de una comunidad, de una época, los sobrevivientes de “las guerra floridas”, los nacidos a mediados de los años 50, los coetáneos del autor) que se configuraron a partir de aquel momento, como diría María Luisa Fischer:

La narrativa de Bolaño se ubica en la encrucijada de la literatura y la historia, con la melancolía [...] de ya no poder entregarse con fe ciega ni a una ni a otra. Se mantiene, sin embargo, la tenue posibilidad de que en el camino de reconstruir en la palabra una memoria de los hechos, sea posible descubrir o inventar aquella comunidad que se ha desbandado después del desastre.<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> *Ibíd.* Pág. 22

<sup>63</sup> Fischer, María Luisa. “La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño”. En *Bolaño Salvaje*. Edición de Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. Editorial Candaya. Barcelona 2008.

Siguiendo esa lógica, lo que caracteriza como carencia a la narrativa de Bolaño es aquello que Félix Martínez Bonati entendía como la única capacidad que posee el narrador dentro de la literatura del siglo XX, el narrar como una capacidad de dar cuenta de “el pulsar concreto de la experiencia individual; los discursos, literariamente transcritos, de personas singulares; las experiencias de éstas, infinitamente casuales, registradas microscópicamente: en suma, la inmediatez de vivir”<sup>64</sup>. Y es que en el escenario que se desenvuelve tanto lo representado dentro de sus novelas, como el momento de producción escritural de las mismas, el sujeto ya no posee la capacidad de determinar si la propia experiencia resulta ser o no una experiencia real, en tanto ha perdido la autoridad para garantizar o siquiera enunciar una experiencia como fuente de conocimiento en la que se asienta el saber. Tal como lo señala Agamben, uno de los teóricos y filósofos que ha entendido y reconsiderado los planteamientos de Benjamin y Adorno:

“[...] la experiencia no tiene su correlato necesario en el conocimiento, sino en la autoridad, es decir, en la palabra y el relato. Actualmente ya nadie parece disponer de autoridad suficiente para garantizar una experiencia y, si dispone de ella, ni siquiera es rozado por la idea de basar en una experiencia el fundamento de su propia autoridad. Por el contrario, lo que caracteriza al tiempo presente es que toda autoridad se fundamenta en lo inexperimentable y nadie podría aceptar como válida una autoridad cuyo único título de legitimación fuese una experiencia”<sup>65</sup>

Agamben plantea lo anterior desde una perspectiva similar a la preocupación de Adorno, pues entiende que la experiencia y sus crisis no son el producto exclusivo de la exposición de los sujetos a un pasado histórico que los ha marcado, sino también de situaciones donde entra en juego la actualidad de la existencia: un tiempo presente donde las vivencias ya no devienen en experiencias, pues no se encuentran las herramientas necesarias para transformarlas en tales. Un momento donde, en palabras de Cristian Montes, “[...] los aspectos sustantivos de la vivencia no logran ser procesados integralmente en sus conciencias [de los sujetos y que], no pueden, por lo mismo, comunicarlos ni convertirlos en relato, y de esta forma la experiencia no logra

---

<sup>64</sup> Martínez Bonati, Félix. *El sentido histórico de algunas transformaciones del arte narrativo*. Revista Chilena de Literatura, N.47. Universidad de Chile. Santiago, 1995. Pág. 12

<sup>65</sup> Agamben, Giorgio. *Infancia e Historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2004. Pág. 9-10

consolidarse.”<sup>66</sup> Los sujetos no necesariamente tienen que sufrir un episodio traumático para experimentar la incomunicabilidad; basta sólo con que se sitúen en la dinámica de las ciudades o en la avasalladora dinámica informativa de los medios de comunicación o en el todo conectado del discurso globalizador.

Esto es evidente en la narrativa de Bolaño. Mi intención es observar por un lado la problemática del tratamiento de la historia y la memoria de la dictadura o, de las llamadas por él guerras floridas del siglo XX y por otro lado, una vivencia propia de la posmodernidad en la que el sujeto ya no encuentra un sustento firme desde el cual legitimar su vivir; el sujeto, por tanto, se encuentra huérfano, pues ya no hay expresiones que puedan establecer y reafirmar los saberes cósmicos, históricos e incluso biográficos en los que se asiente su existencia. Pero, y a pesar de esa enorme dificultad, los sujetos no pierden de vista la necesidad de comunicación, quizás no como fuente de conocimiento o de sostén del saber, sino como contribución al discurso de la historia, a la construcción discursiva del presente en relación del pasado, como apoyo a la necesaria tarea de la construcción de la memoria traumática. Es ahí donde considero que es relevante el rescate de la novela como género, pero también de estas novelas en particular, como forma de hacer patente, incluso, la incapacidad de comunicar.

Ahora si se atiende al trabajo del trauma, ya sea del individual como el social, éste siempre es entendido desde la capacidad de la narración para representar por medio del lenguaje aquella experiencia que lo origina. Sin embargo, aquello presenta una gran dificultad, debido a que para el sujeto el lenguaje no puede dar cuenta en su totalidad de lo que aquella experiencia significó. Idelber Avelar señala que: “si el trabajo del duelo sólo puede llevarse a cabo a través de la narración de una historia, el dilema del sobreviviente reside en el carácter inconmensurable e irresoluble de esa mediación entre experiencia y narrativa.”<sup>67</sup> Esa mediación –que no puede captar la intensificación del propio sufrimiento, pero que de alguna forma u otra se trata de plasmarla en el lenguaje– también significa una traición al dolor y sufrimiento propio y de los otros. El dolor, el miedo, el terror, lo grotesco, la soledad, el abandono, etc., son todas vivencias que no puede ser traducibles al lenguaje; primero, porque no pueden expresar el sentir interno del individuo, y segundo,

---

<sup>66</sup> Montes, Cristian. “La crisis de la experiencia en Putas asesinas, de Roberto Bolaño”. En Moreno, Fernando. *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*. Santiago: Ediciones Lastarria, 2011.

<sup>67</sup> Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000. Pág. 282.

porque el lenguaje sólo expresaría el sentir del individuo pero no de un colectivo, pues un sujeto no puede convertirse en portavoz del colectivo que sufrió el trauma, el cual, por cierto, nunca es vivido igual por cada uno de los sujetos. Como sostiene Avelar, “La narrativa estaría siempre atrapada en un plus o en una falta, excesiva o impotente para capturar el duelo en toda su dimensión.”<sup>68</sup> Pero es necesaria, no porque por medio de ella sea posible el conseguir un exitoso proceso de duelo, sino más bien porque sin esa tarea narrativa se obviaría la labor de testimonio, incluso cuando sea un testimonio ficcional. Porque, si se sigue los planteamientos de Avelar, esa intención narrativa sería una forma contestaria para hacer frente a las dinámicas y lógicas mercantilistas, museizantes y ruinosas que el neo-capitalismo ocupa para el tratamiento del pasado a través del (ab)uso de la metáfora totalizante de ese pasado mismo al que intenta configurar como obsolescencia, una memoria del pasado que se perfila de forma vacía, sin restos, sin presencia/presente, sino como un mero espacio de tránsito sin referentes. Por lo mismo, el crítico brasileño entiende estos procesos literarios como formas sostenidas de alegorización del pasado, formas de inscribirlo en el presente, deteniéndose en él y provocando que no haya un cierre una resolución reconfortante al respecto, obstaculizando, inclusive, el proceso de duelo, ya que lo que importa para estas dinámicas neoliberales es remarcar la condición del presente como producto de la catástrofe.

Mirándolo ya desde *Amuleto* y *Nocturno de Chile*, las novelas obedecen claramente a esta función decisiva del discurso narrativo respecto del pasado. Primero, porque en ellas encontramos a dos sujetos, protagonistas-narradores, que se encuentran en crisis respecto del pasado. Ambos establecen sus puntos de partida narrativos por un problema que en el presente les genera sus vivencias y experiencias pasadas, las cuales exigen de parte de ellos un compromiso narrativo en pos de entender su situación actual. Este es un rasgo que ambos relatos comparten, a pesar de que la intencionalidad que las mueva, en términos individuales sea distinto. En el caso del relato de Auxilio Lacouture, ella se corresponde de manera más fiel tanto con el problema de la comunicabilidad de la experiencia, tarea que para ella es necesaria y fundamental en pos de la comprensión de ese “crimen atroz”, como también para el problema de cómo dar cuenta de ese pasado desde su posición como testigo/sobreviviente, que tiene que representar un tiempo y generación determinada y que

---

<sup>68</sup> *Ibíd.* Pág. 282

es fundamental en el presente. Bastante analizado ha sido ya el *incipit* de la novela en el segundo capítulo, pero es que en él se puede encontrar no solo el posicionamiento discursivo, en términos de apropiación del discurso por medio de la voz, sino que además el posicionamiento de que tal narración tiene un objetivo trascendental como rescate del pasado. Ella, Auxilio, con su presentación se configura como portavoz, como “Madre”<sup>69</sup>, un rol que está dispuesta a ejercer sin que nadie lo exija, pero que es a su vez un deber, ya desde esa misma auto-denominación se hace ver una relación tradicional de cuidado, protección, infatigabilidad memoriosa frente al olvido, y que recuerda a las madres de la plaza de mayo, a las madres que cargan con la foto y el “donde están”. Pero no es una labor que haga desde una pretensión mimética del pasado como una forma de conocimiento y verdad, sino como contribución al proceso de entendimiento con miras a lo incomprensible de los eventos representados, como también de los eventos históricos.

*Nocturno de Chile*, por otra parte, se presenta de manera más compleja frente a aquellas problemáticas. El discurso narrativo de Urrutia Lacroix presenta a un sujeto en crisis respecto al pasado, pero no desde un deber ser como rescate, sino como un problema netamente de índole personal que se corresponde con el agravio que le efectúa el joven envejecido. El protagonista-narrador se establece como sujeto que en su presente no tiene conflicto con lo vivido, por lo menos no de forma explícita, pues también hay que considerar que dentro de su relato mucho más dice lo callado, lo obviado, lo silenciado; su conflicto surge de la interpelación que se le hace, su relato memorioso es una respuesta exigida por aquél que no le permite olvidar, y eso es lo que es interesante en esta novela. Es una presencia/ausente quien reclama el hacerse cargo de su vivencia a otro, pues con la narración de ella se puede hacer evidente la débil estabilidad, incluso de quien cree estar seguro respecto al pasado. Aquí no hay sujeto en crisis; hay un sujeto al que se pone en

---

<sup>69</sup> Respecto a esta construcción de la figura de la “Madre”, es de interés señalar que Rodrigo Cánovas en su libro *Novela chilena, nuevas generaciones. El abordaje de los huérfanos*, presenta la idea de que junto con la imagen del huérfano, dentro de la narrativa chilena de dictadura y postdictadura, es de relevancia también la imagen renacida de la mujer/madre/solitaria desde su papel como creadora. Las mujeres –escritoras o personajes ficticios– surgen como portadoras de un legado, ellas realizan una actividad creativa ligada al razonamiento, a la escritura y la memoria. Cánovas asegura que esa actividad creativa funciona como una recomposición del pasado, aunque no de manera integral, sino que: “[...] esta memoria se constituye de un modo fragmentario, como si se recogieran restos de una imagen quebrada o ya olvidada, sin lograrse rescatar el todo. Así, la memoria está marcada por una pérdida; sin embargo, es mejor que el espacio en blanco que existía antes, o el espacio absolutamente colmado, de corte patriarcal.”(43). Para Cánovas el papel de la mujer –mujer que es madre pero también es huérfana–, y aquí la relación con la figura de Auxilio Lacouture como madre de los poetas mexicanos, consiste en recuperar retazos e intermitencias del pasado y eclipsar los discursos totalizadores sobre la constitución de los sujetos y la sociedad.

crisis y que se ve forzado a dar golpes al aire por medio de su memoria, la que finalmente ni siquiera lo podrá justificar. Y eso se da precisamente porque en el intento de construcción de una narración por medio de rescate de la memoria del pasado, el narrador se ve forzado a una selección representativa de quién es, la que no hace más que dejar de manera patente su culpabilidad. En esta novela no hay sobreviviente; Urrutia Lacroix no sobrevive a nada, es un cómplice, alguien que desde su propia manera obvió lo que era sabido y evidente. Es un sujeto que recurre a un tipo de discurso de memoria que Steve Stern llama “La memoria como caja cerrada”<sup>70</sup> es decir, esa memoria que habla de lo innecesario que es mirar al pasado, una memoria que no quiere desvelar lo que el tiempo tan rigurosamente ha cubierto, pues el hacerlo no deja más que al descubierto el propio rostro de la vergüenza. En este sentido *Nocturno de Chile* sigue de manera consecuente lo que Patrick Dove<sup>71</sup> establece como el papel de la ficción de postdictadura, en contraposición al del testimonio, debido a la capacidad productiva del lenguaje poético, en el cual el papel del silencio puede ser más fiel al pasado que un lenguaje más llano y descriptivo, pues su contribución a la memoria desde una representación del pasado está dado más por lo que se dice entre líneas en el discurso del narrador.

#### Construcción narrativa de la memoria

Cuando se atiende a estas dos novelas es imposible no notar que en ellas ambos narradores-protagonistas se sitúan dentro del texto en un momento donde se hace primordial el rescate del pasado como vivencia individual necesaria de ser rescatada. No se narra sólo en pos de una evidencia de lo vivido sino además como marca imprescindible para la construcción de un colectivo que experimento las desavenencias de la historia, incluso cuando quieran negarlas o protegerla como en el caso de *Nocturno de Chile*. Por lo mismo, en ambas novelas se estructuran como relatos de memoria, testimonio de sobrevivencia o justificación que recurren a un proceso personal de selección y restricción que decanta en una narración que, aunque ficcional, quiere inscribirse dentro de una lógica de contribución a la memoria. En ese sentido es que, desde mi punto de vista, es posible

<sup>70</sup> Stern, Steve J. *Recordando el Chile de Pinochet. En vísperas de Londres 1998*. Libro uno de la trilogía: *La caja de la memoria del Chile de Pinochet*. Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago, Chile, 2009.

<sup>71</sup> Dove, Patrick. “Narrativas de justicia y duelo: Testimonio y literatura del terrorismo de estado en el cono sur”. En *Escrituras y escenarios ante la represión*. Jelin, Elizabeth y Longoni, Ana, (Compiladoras). España: Siglo XXI Editores, 2005.

entender ambas novelas desde los procesos de memoria que describe Paul Ricoeur, pues en ellas lo principal es el devenir del pasado como imagen individual por medio de una rememoración intencional que se transforma en parte de la memoria colectiva que transita dentro del discurso social y que se vuelve representativo de una o más memorias, o como lo entiende Johan Méndez-Reyes en su artículo “Memoria individual y memoria colectiva”<sup>72</sup>:

[...] uno tiene memoria, en el momento que recordamos los sucesos concretos que hemos vividos; en ningún caso es la memoria mero archivo del que recupera lo que ocurrió, sino un proceso de elaboración narrativa que maximiza la coherencia de lo sucedido. Lo específico de la memoria es esta dimensión social, colectiva, del recuerdo; lo que recordamos, como lo recordamos, qué circunstancias están aunadas a ese recuerdo, por ello, depende de nuestra pertenencia al colectivo y nos vinculan, por tanto con los demás miembros.

Con lo anterior, mi intención es apuntar a un entendimiento de la construcción de la memoria en los términos que Steve Stern plantea y que define como *memorias emblemáticas*, éstas son memorias que se construyen a partir de lo que él denomina *memoria suelta*, es decir, aquella memoria individual o personal presente en el trasfondo del saber popular, y que entra en juego con ciertos marcos o nudos de memoria insertos en el cuerpo social, los que les otorgarían un sentido. Stern entiende que: “La memoria no es sólo el recuerdo de los acontecimientos y las emociones de una experiencia: es también el significado que nosotros asociamos a esa experiencia. Este aspecto de la rememoración, especialmente crucial para el estudio de la memoria colectiva, clarifica la distinción entre el contenido de la memoria [...] y el marco organizativo que les imparte significado.”<sup>73</sup> Con ello que se infiere que ninguna de las dos memorias, sueltas o emblemáticas, interfieren en el proceso de la otra, pues mantienen su independencia. Puesto que las memorias emblemáticas solo darán sentido dentro del marco de pertenencia a un grupo al que representan y que las adopta como discurso, mientras que las memorias sueltas por sí mismas no pueden validarse como símbolos o emblemas de experiencia colectiva, ya que sin esos marcos de sentidos sólo circulan como anécdota personal y marginal dentro del

<sup>72</sup> Méndez-Reyes, Johan. “Memoria individual y memoria colectiva” En revista *Ágora*. Trujillo, Venezuela, año 11 n°22, 2008. Pág., 128.

<sup>73</sup> Stern, Steve. Óp. Cit. Pág. 146

imaginario social sobre un hecho determinado. Así, es de suma importancia darse cuenta de que ninguna categoría es invalidante de la otra, pero que la una sin la otra carecen del sentido, que aquí interesa sobre todo, en cuanto contribuciones de la memoria para la construcción del relato el pasado en pos de entender el presente.

En la novelas que trata la investigación, los procesos de formación discursiva están signados como procesos de memoria de los individuos que los conforman, en ellos encontramos, tal como plantea Ricoeur, los dos aspectos que intervienen al momento de hablar del pasado; el aspecto cognitivo y el aspecto pragmático, que dan cuenta tanto de *qué* se recuerda y de *cómo* se recuerda respectivamente. Vale la pena hacer notar las diferencias presentes en ambas narraciones, pues en el relato que realiza Auxilio, lo que se recuerda es su experiencia de vida como mujer, extranjera y relacionada con el ámbito cultural en la Ciudad de México, en el marco de un momento terrorífico como es el caso de la violación de la autonomía en la UNAM y los asesinatos ocurridos en la plaza de Tlatelolco en 1968. Y también cómo es que Auxilio decide contar este suceso, ella lo hace desde su subjetividad, desde su figura femenina, figura de madre, figura marginal, que por lo mismo, se enfrenta con el peso del discurso oficial de una manera cruda, es una experiencia que, además, surge de un espacio marginal, lo que lleva a una configuración dificultosa de su discurso en todas sus variantes y sobre todo respecto de su inserción dentro del núcleo social. De hecho, en la novela esta memoria suelta, si se sigue a Stern, queda como una anécdota que transita por los rincones del D.F y que se va difuminando, cambiando, conforme se la va relatando de nuevo, transita como mito que se aleja de su subjetividad:

“Y eso es todo amiguitos. La leyenda se esparció en el viento del D.F y en el viento del 68, se fundió con los muertos y los sobrevivientes y ahora todo el mundo sabe que una mujer permaneció en la Universidad cuando fue violada la autonomía en aquel hermoso y aciago año. Y yo seguí viviendo (pero faltaba algo, algo que había visto), y muchas veces escuché mi historia, contada por otros, en donde aquella mujer que estuvo trece días sin comer, encerrada en un baño, es una estudiante de medicina o una secretaria de la Torre de Rectoría, y no una uruguaya sin papeles y sin trabajo y sin una casa donde reposar la cabeza. Y a veces ni siquiera es una mujer, sino un hombre, un estudiante maoísta o un profesor con problemas gastrointestinales” (148)



Y es que Auxilio desde el momento en que es encontrada y relata a los presentes lo que vivió, esa narración pasa a ser parte del imaginario del D.F, un mito urbano que toma vida por sí mismo y que se suma a un contexto de significación que intenta organizar las manifestaciones culturales que hay sobre aquellos sucesos. Sin embargo, para el lector el relato sólo está disponible en el momento en que su protagonista toma la determinación de llevarlo a cabo. Es en la forma que Auxilio lo dispone que toma sentido y se hace necesario recuperarlo como forma válida de dar cuenta de aquellos sucesos. La narración se organiza de tal manera que, aun considerando su singularidad y particular forma, no es posible negarlo como experiencia compartida que deja una evidencia del horror, de la experiencia del horror, tarea definitiva del testimonio.

En la narración de Urrutia Lacroix, por otra parte, los aspectos de la construcción de un discurso sobre el pasado también están patentes. Lo que él recuerda es su vida, el desarrollo de su vida en torno a su actividad como crítico literario en el medio del transcurso de la historia de Chile y su injerencia dentro de la misma. El cómo lo recuerda está marcado, primero, por el hecho de ser una respuesta a la afrenta que le realiza el joven envejecido, sin lo cual no habría relato. Pero además, su narración está condicionada por el momento particular de su vida. Es en la vejez el momento en que se ve obligado a recapitular sus acciones, con los últimos impulsos que le quedan e incluso adoptando un posición corporal determinada que evoca el sentir de una confesión signada por el delirio febril y también una esfera de intimidad que no está presente en *Amuleto*. Aquí la subjetividad está alejada del ámbito social, en términos de que su relato no está destinado a la divulgación pública; su discurso no circulará y contribuirá a una construcción social sobre el pasado, pues lo evidente en su narración es precisamente la incapacidad de afrontar cómo sus acciones o no acciones frente a la violencia y el horror sí tienen una redundancia en el ámbito social. Aun así, es un discurso que se encuadra dentro un marco contextual, el de aquellos que prefieren olvidar antes que recordar; su discurso íntimo es como el de muchos que quieren evitar el pasado. Es por ello que resulta evidente la selección minuciosa de los momentos relatados, selección que dentro de sus propios recovecos comunicará lo que por su locutor es evitado y es ahí donde resulta representativo para el lector. Es a partir de ahí que se convierte en memoria simbólica, tanto como por su intención narrativa, la justificación de su vida, como por los silencios que configuran a la narración, pues se vuelve testimonio de un sector socialmente

identificable y, por lo tanto, su asidero en la realidad es innegable, así como su contribución al discurso de la historia, rasgos fundamentales bajo las concepciones de Ricoeur.

Steve Stern postula cuatro tipos de memorias emblemáticas en relación a la forma de mirar y posicionarse discursivamente respecto de la dictadura militar chilena, pero a mi entender, también son conceptos extrapolables a diferentes situaciones de experiencia traumática de fuerte impresión social e histórica, que uno o varios sujetos hayan experimentado. Es decir, que no necesariamente tienen que hacer alusión al proceso dictatorial chileno, sino que son construcciones discursivas significativas que permitirían entender y explicar diferentes experiencias violentas y cómo los sujetos responden ante ellas. Como yo lo veo, hay dos memorias emblemáticas pertinentes para entender el proceso de rememoración que se presenta en cada novela, aun cuando en una de ellas no se hable sobre la historia reciente de Chile, como es el caso de *Amuleto*. La primera de interés es la memoria emblemática que Stern llama *La memoria como una ruptura irresuelta*; es aquella que se construiría y hablaría de quienes vivieron la persecución o la violencia de un régimen o una acción violenta de forma tan directa que se mantiene como experiencia vívida de gran actualidad, pues esa experiencia legó aflicciones, traumas, penas, miedos e incertidumbres que acabaron por completo con la continuidad de la vida y sus relaciones. Se forma entonces, una especie de dualidad personal donde está por un lado el día a día donde el individuo se desarrolla de forma normal y por otro lado el ser anclado en un pasado como infierno viviente, con una memoria que reactiva constantemente el pasado, pues, éste es una herida insoportable. La experiencia traumática define por completo al ser que la experimentó y su memoria. Este tipo de memoria emblemática, establece Stern, se define por la importancia de recordar, con una clara concepción de lo que debe ser rescatado del pasado y lo que puede pasar a un segundo plano en términos de conciencia histórica.

A mi entender, éste sería el caso del discurso narrativo de Auxilio Lacouture en *Amuleto*, que aunque no es un discurso que represente un tipo de memoria relacionado con el golpe de estado de Pinochet y su posterior dictadura, por lo menos no de forma principal<sup>74</sup>, aun así se ve en su discurso las características que según Stern definen a una

---

<sup>74</sup> Cabe recordar que Auxilio trata sobre el tema de la dictadura chilena dentro del relato con ocasión de su relación de amistad con Arturo Belano, donde no sólo relata las experiencias compartidas en Ciudad de

memoria emblemática como ruptura irresuelta. De hecho, es ésta la razón misma de la generación de su relato; ella narra porque no puede olvidar, porque es necesario contar aquella historia de terror, historia de un crimen atroz, aquel policial *noir*. Auxilio no sólo habla por otros, también habla por ella; ella es una testigo y víctima de los sucesos del 68 mexicano, ella experimentó la represión, el miedo y la incertidumbre, convirtiéndose, por lo mismo, en canal discursivo válido para el tratamiento de los hechos; hay que contar esa historia, el rescate de ese pasado es imperante. Lo importante de su narración radica principalmente en lo que Ricoeur plantea como el rol del testimonio, el rol de verdad sobre el pasado como forma integral de conocimiento del mismo, un rol que la historia o el discurso historiográfico no puede descartar, aun cuando pueda ser puesto en tela de juicio por su relación cercana con la imaginación, pues ese un rol que el sujeto ciudadano crítico debe realizar. Y, además, por su contribución a la representación del pasado traumático, algo que presenta una dificultad para el discurso de la historia con su condición de objetividad que tiene como límite la representación del horror desde sus particularidades subjetivas y el carácter único de aquella vivencia.

El segundo tipo de memoria emblemática a tratar propuesto por Stern respecto al proceso de rememoración relacionado directamente con la dictadura militar, es el que llama *memoria como caja cerrada*. Este tipo de memoria se caracteriza por ver los sucesos del año 73, y la subsiguiente violencia que caracterizó a ese momento, como asuntos perturbadores en un nivel muy profundo y que ocasionan divisiones por lo que es mejor olvidarlos. Lo que está en juego según en este tipo de memoria es que el rescate del pasado, un pasado malentendido, puede provocar problemas serios al presente y el futuro, pues se destruyen las posibilidades de reconciliación social y de la posibilidad de progreso. Según Stern su lógica es así:

“Dado que el tema de la memoria no tiene solución, y dado que provoca conflicto y peligro, simplemente es mejor cerrar la caja de la memoria. Mantener la caja cerrada es precondition para la tranquilidad y la reconciliación, sea entre familiares divididos que se reconcilian [...] entre los ciudadanos divididos en la familia nacional imaginada, o incluso dentro del propio individuo en conflicto que busca una paz psicológica con –o a

---

México, la casa familiar de los Belano y la experiencia en la colonia de los putos, sino que también habla del viaje que Arturo realiza a pie por América Latina con punto final Chile y sus propósitos de participación en el proyecto socialista de Salvador Allende. Ella lo cataloga como el viaje iniciático que todo joven debe realizar.

distancia de— de su propio pasado. Las memorias de cada uno pertenecen a un pasado que debe ser superado por la pura voluntad de superarlo.<sup>75</sup>

Este tipo de memoria emblemática es claramente el que está presente en el discurso narrativo de *Nocturno de Chile*; su protagonista estructura todo el relato por el impulso de no querer recordar; hay una constante sensación de que es necesario desenterrar el pasado, nada se gana con eso, hasta lo reafirma con la frase ya citada “¿Para qué remover lo que el tiempo piadosamente oculta?”. Este tipo de memoria está muy vinculado, inclusive podría decirse es favorable, con otro tipo de memoria propuesto por Stern, llamada: *memoria como salvación*, pues hace más fácil, ya sea por silencio o por omisión, cubrir el pasado militar oscuro. Es una memoria que tiene un proceso de rememoración como olvido, pues basándose en lo que se recuerda, en el caso de Urrutia Lacroix, su vida y sus relaciones oscuras con el poder y el terror, se define una utilidad al olvido, ya que basado en esos recuerdos se determina qué es lo que es digno de recuperar y lo que está en un segundo plano e incluso pretenden dar cuenta de lo peligroso que resulta no cerrar la caja de la memoria. Es precisamente aquello lo que condiciona la narración del protagonista de *Nocturno de Chile*, su determinación de dejar el pasado atrás y que si no fuera por esa apelación y afrenta que le hacen, él no tendría problemas. Pero, además, su discurso narrativo cumple con otra función, y esa función está determinada por el receptor del discurso, y es que precisamente en la intención del olvido y silencio que lo ha guiado y que se ve perturbada por el joven envejecido, lo lleva a tener que seleccionar y restringir de manera consciente su relato para justificarse y defenderse, por lo que, toma mayor significación lo relatado ya sea por lo silenciado o por lo obvio de sus omisiones, lo que ocasiona finalmente el entendimiento del otro, pero nunca la solidaridad con el personaje.

Concluyendo, es posible proponer a ambas novelas como discursos de memoria, sin perder de vista, claro, su condición de ficcionalidad. Ambos textos, desde el rol que cada protagonista-narrador desempeña dentro del relato, funcionan con las lógicas que Ricoeur establece como fundamentales para el rescate y necesaria ponderación del discurso de la memoria, sobre todo en cuanto a su constitución respecto al discurso de la historia (sin entender o proponer a ninguna en desmedro de la otra). Esto porque, como

---

<sup>75</sup> Stern, Steve, Op. Cit. Pág. 153

construcción a través del proceso de rememoración del pasado en términos individuales, estas narraciones se convierten en discursos representativos de un colectivo determinado, pues, y en esto sigo a Lythgoe, tanto el relato de Auxilio como el de Urrutia Lacroix, se vinculan con un tipo de verdad más general, es decir, con una impronta más fiel a la experiencia vivida, verdad más verdadera, que es difícil poner en cuestión precisamente por su carácter de memoria. Carácter del que, finalmente, carece la historia, que al omitir de su concepción el tono personal que carga el *mi* o el *nuestro* como condición del pasado, y al convertir a éste en un objeto, pierde toda dimensión afectiva. Por lo mismo, discursos narrativos de memoria como éstos contribuyen a la historia en cuanto matriz de ella y apelan a una identificación del ciudadano lector propuesto por Ricoeur, que puede dar prioridad a una narrativa de primer orden marcada por su condición de paseidad y de origen, como es la memoria o a una narrativa de segundo orden como la historia que instruye a la primera, la guía y desmantela en la posible falsedad del testimonio sobre el pasado. De todas maneras, lo importante es el carácter de pacto de lectura que se establece con el rescate de la memoria, algo que, desde mi punto de vista, no carece de importancia, inclusive cuando se trata de relatos ficcionales como los tratados aquí.

Con lo visto hasta aquí no queda más que concluir mi consideración respecto a *Amuleto y Nocturno de Chile* como novelas con una intención autorial clara por el rescate del pasado. En ellas el proceso de rememoración representado y llevado a cabo particularmente por sus narradores protagonistas, da cuenta de un tratamiento respecto del pasado, no con una función de denuncia, sino como una herramienta de lucha contra el olvido. No entendiendo el olvido desde una perspectiva negativa, sino desde su potencial de impulso de rememoración en términos ricoeurianos, ya que, desde mi apreciación, lo expuesto en ambos relatos apunta a una mirada hacia el carácter de lo “sido”, en pos de un entendimiento como algo que “ya no” puede ocurrir o, más bien, como algo que no deber volver a ocurrir. Lo que también se complementa con un proceso de comprensión del presente que debe mirar hacia el futuro, pero siempre teniendo al pasado como motor primordial de construcción<sup>76</sup>. Así, y siguiendo en esto a Johan Méndez-Reyes, entiendo que el presente vivo incluye al pasado reciente, siendo de esta forma la conciencia

---

<sup>76</sup> Para así no repetir el proceso benjaminiano de devenir del progreso y la historia caracterizada con la mítica imagen del Angelus Novus. Éste es el “ángel de la historia” que mira hacia el pasado catastrófico, que deviene en ruinas que se acumulan, y al que no se puede recomponer, pues el progreso lo empuja hacia el futuro, al que al mismo tiempo se le da la espalda.

histórica una noción histórica dinámica que se orienta a lo largo del tiempo a través del horizonte de espera, afectando correlativamente el espacio de experiencia, sea para enriquecerlo o empobrecerlo; es ahí donde lo individual y social se unen. “Así, la dimensión de historicidad no se puede reducir a una mera cronología. El pasado no se encuentra desligado del futuro y el hacer memoria implica un diálogo con los tiempos en donde el pasado puede configurar el futuro (o viceversa) desde un presente vivo y de esta manera convergen ambas memorias individual y colectiva.”<sup>77</sup> Y, en este sentido, cabe señalar, además, la importancia de estas narrativas a partir del proceso de duelo como formas necesarias para subsanar la pérdida o sobrellevar el pasado (situación presente en ambas novelas), pero no desde un punto de vista de satisfacción del deseo, sino como un deber e imperativo de justicia a través del rescate de recuerdo traumatizantes, un deber no personal, eso sí, sino que un deber hacia la alteridad, tal como lo apunta Ricoeur, porque el deber de la memoria está en el hacer justicia, mediante el recuerdo a otro distinto de sí.

El resto es silencio...

Para finalizar con el análisis de ambas novelas, llega el momento de entender el proceso de formación de ellas a partir de su componente como formas narrativas ficticias que, a pesar de esta condición, tienen como función un fuerte aspecto representacional y creativo. Estos relatos sirven para dar cuenta de los procesos de rescate del pasado traumático y convertirse de esa forma en materia de consideración al momento de tratar el quiebre de la experiencia individual y colectiva producida por la violencia de ciertos hechos y las consecuencias que estos tienen en la conformación de los sujetos contemporáneos, sujetos huérfanos y sin arraigo. También ha de considerarse sobre esa misma base el papel que el autor, en este caso Roberto Bolaño, otorga a sus novelas en términos de su construcción respecto de la historia reciente, el papel que juegan estas representaciones como contribución al discurso sobre el pasado como testimonios ficticios de momentos determinados y la crítica que se intenta establecer mediante estos procedimientos ficticios. Para ello es que en esta última parte de la investigación se hará alusión a la parte final del marco teórico que se corresponde con lo postulado por Alicia Genovese y Nora Strejilevich sobre el rol creativo de las formas no testimoniales respecto

---

<sup>77</sup> Méndez-Reyes, Johan. Op.cit. pág. 129

del trauma y la violencia, para dar cuenta de aquellos rasgos que el testimonio jurídico verídico no alcanza a cubrir, sobre todo respecto a una suerte de divulgación e identificación de un grupo mayor respecto a los hechos. Lo que se intenta conseguir, a partir de una especial y particular manera de entender el lenguaje, es un uso más allá de lo cotidiano, que permita a éste la formación de narrativas que pongan en tela de juicio precisamente los límites que el lenguaje experimenta al momento de tratar sobre el pasado, idea que, finalmente se complementa con lo que hasta ahora se ha revisado.

Si se considera en su conjunto a estas novelas es posible entender que ellas responden a un impulso narrativo que se acomoda a una necesidad narrativa propia del momento actual, un momento de postdictadura que tiene como preocupación principal el dar cuenta de las consecuencias que aquel período legó, pero que además, y tal como Strejilevich plantea, pretende poner en conciencia lo evitable de la catástrofe después de la misma. Esta es una concepción muy presente en la crítica, así por ejemplo, Carlos Ossa en su artículo “El jardín de las máscaras”, propone que en el contexto de la transición democrática y su aparato comunicacional “[...] narrar es proveer de sitio para lo deshecho, hilvanar con palabras usadas y estupefactas memorias frágiles, retener los pedazos desterrados por la lengua de los acuerdos, oponerse a la indolencia de una democracia sin sentimientos trágicos que ha vuelto a la modernización, una forma, de barbarie embellecida.”<sup>78</sup> Porque, de tal manera, la formación de un relato sobre el pasado se convierte en una forma de resistencia que intenta entender lo ocurrido contraponiéndose a lo que impone lo actual, sea de la forma que sea necesario, y proponiendo, incluso, el cuestionamiento de la historia y las formas de silencio que ocupa a través de una reinención del pasado que lo haga más (in)tolerable. Puesto que, y en esto atendiendo directamente a las novelas, las estrategias narrativas presentes en ellas como su conformación de una sola voz, la figura del narrador-personaje, etc. responden a una inquietud estética y ética que apunta a una capacidad lingüística y narrativa que se haga cargo de aquello que el Estado y el discurso historiográfico ignoran o prefieren ignorar y olvidar. Es a eso a lo que quiere llegar Celina Manzoni cuando en sus análisis sobre la narrativa de Bolaño establece que: “Cuando la Historia acepta como consumado el olvido de alguien cuyo ‘paso por la literatura deja un reguero de sangre y varias preguntas

---

<sup>78</sup> Ossa, Carlos. “El jardín de las máscaras”. En *Políticas y estéticas de la memoria*. Ed. Richard, Nelly. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2006. Pág. 73

realizadas por un mudo', la narración pasa a convertirse en un presente y el narrador en protagonista. Si la Historia no puede formular las preguntas adecuadas o es incapaz de encontrar respuestas al silencio de los desaparecidos, la poesía puede convertirse en su aliada. <sup>79</sup> Ahí es donde está la razón de ser de una narrativa que opta por estas formas representacionales, en una tarea social necesaria de inconformidad, y que no puede dejar tal determinación.

Por ese mismo motivo, no es extraña la presencia de ciertos personajes infames y patéticos en la representación de las novelas aquí analizadas (También en la totalidad de la obra de Bolaño), como es el mismo Urrutía Lacroix. O, también, que su marca personal sea el tratamiento de hechos históricos difíciles que dejan personajes víctimas de esas circunstancias, seres abandonados y con fuertes crisis experienciales, como es el caso de Auxilio. A ello también se suma una fascinación por figuras que rayan en lo bárbaro, en lo grotesco, y una intención por poner en movimiento aquello que no tiene nombre, lo oscuro. Esto debido a que todas son formas estratégicas que responden a la desacralización del discurso democrático conciliador, pues a través de ellas se consigue poner el dedo en la llaga de la estabilidad. Su intención es incomodar. Tal y como afirma Manzoni, en su artículo: “Biografías mínimas/infamias y el equívoco del mal”, el tratamiento que realiza este autor de ciertos temas y personajes apunta hacia: “[...] la lucha sorda entre olvido y memoria que escenifican algunas novedades recientes de autores chilenos en las que es como si el repetido oficio persuasivo de la dictadura hubiera realizado un desgaste de las palabras que luego busca perpetuarse en una retórica que formula la “democracia de los acuerdos” y con ella la política de la transacción y del olvido.”<sup>80</sup> A lo que se refiere la crítica argentina es que, con la utilización de estos procedimientos, Bolaño busca desentrañar las imposiciones que, en Chile y América latina, las dictaduras legaron a los períodos democráticos posteriores: la política del consenso y de mirar hacia el futuro, sin proceder a un reconocimiento pleno del pasado, lo que incluso invade el campo de las artes y las cúpulas intelectuales.

La estabilidad democrática, en última instancia, no se traduce para el autor en un *Nunca más*, sino más bien en una construcción crítica que apela a los lectores a una

---

<sup>79</sup> Manzoni, Celina. “Biografías mínimas/infamias y el equívoco del mal”. En *Roberto Bolaño: la escritura como Tauromaquia*. Coord. Celina Manzoni. Corregidor, Buenos Aires, 2002. Pág. 30

<sup>80</sup> *Ibíd.* Pág. 18



identificación y comprensión del pasado y respecto del pasado, pues, como señala Celina Manzoni: “Quien comparte la conciencia del horror y con el destino de quienes lo sufrieron realizará el trabajo de construir la imagen y develar el fantasma, buscará que los modos del relato no nos confirme y conforme en la seguridad de que lo que pasó ya no puede volver a pasar [...]”<sup>81</sup>. Es precisamente ese el punto principal y con esto se confirma lo planteado por Genovese y Strejilevich, por separado, en cuanto a la potencialidad de los discursos ficticios como contribuciones al relato del pasado, del cual el testimonio no es la única forma válida.

Considerando lo anterior, es bueno darle una vuelta a lo que Nora Strejilevich entiende como el rol que del testimonio que se aleja del orden objetivo de la historia, como también del deber verídico judicial que tiene que presentar dentro del proceso acusatorio. Ella propone que es necesario ver a la construcción testimonial del horror de una forma en que lo que prima es la selección y aprovechamiento de ciertos rasgos que quedan de lado en la construcción jurídica del testimonio. Puesto que, de tal forma, a lo que apelan construcciones narrativas como las tratadas aquí es al rescate de dimensiones particulares que quien las construye entiende que no pueden ser obviadas, pues con ellas es que se logra dar pie a la transmisión de tales experiencias para el otro en el tiempo, y quien, quizás, hasta ese momento no las percibe de la misma manera. Motivo este, por el cual, son útiles una variedad de mecanismos que permitan el sostenimiento en el tiempo del relato, como también su comprensión acorde a la dinámica en la que se inserte. Si se aplica esto, por ejemplo, a una novela como *Amuleto*, es entendible entonces la elección de una figura femenina marginal como la de su protagonista; ésta autodenominada madre, busca la identificación y la solidaridad en quien recibe su relato. Su apelación a la figura de los amiguitos está en pos de lograr una cercanía que permita la confianza íntima necesaria para que el relato tenga un anclaje y logre su acometido. De igual manera, se entiende la elección de Auxilio como narradora y única fuente referencial; lo que se recrea con ello es el discurso personal, testimonial, el cual no podría percibirse de igual manera que si fueran una serie de narradores los que dieran cuenta del relato, mucho menos si el caso fuera de un narrador omnisciente que observa todo desde afuera. Lo personal del relato es la

---

<sup>81</sup> Manzoni, Celina. “Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*.” en *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Coordinadora: Celina Manzoni. Corregidor, Buenos Aires, 2002. Pág. 50

primera marca que como representación da el tono de lo que se quiere comunicar, a una generación condenada a perder, condenada a esa marcha que ella no puede detener y que se retrata en la parte final, con la que Auxilio quiere mostrar de forma profética el futuro, y también mostrar la batalla perdida, mostrar a aquella generación similar a la forma de los niños que marchan hacia las cruzadas a morir, como aquel intertexto que hay con *Las puertas del paraíso* de Andrezejewski, que ya delata el destino de esos jóvenes que, por entregar sus convicciones a ideales maravillosos, no enfrentarán más que el enorme abismo negro del abandono y la muerte.

De igual manera, si entendiéramos lo propuesto anteriormente desde *Nocturno de Chile*, la utilización de una figura patética y oscura como la de Urrutia Lacroix, quien dentro de una noche de delirio y fiebre, adopta una posición confesional y contestaría, no sería para el lector comunicable la intención de plasmar el cinismo y lo que se esconde detrás de un sector cómodo, en términos de conciencia y posición frente a los hechos, que hasta hoy no es capaz de afrontar aquello que es obvio para el resto, su innegable fascinación con el poder, la pusilanimidad de sus actos, la cobardía frente al pasado y lo innegable de la violencia que lo caracterizó. Si fuera un narrador omnisciente quien estuviera a cargo del relato, probablemente resultaría más obvia la representación crítica que quiere hacer el autor, sin embargo, se agotaría rápidamente su potencial alegórico y la capacidad de sostenerse en el tiempo como una crítica una y otra vez (re)velada. La figura del joven envejecido, ya tanto analizada aquí, no sólo tiene como funcionalidad, en término de mecanismo narrativo, el surgimiento del discurso de Urrutia Lacroix, sino que además juega el rol de chivo expiatorio desde la perspectiva de posicionar al protagonista como alguien, y de hecho el mismo lo establece, que llevaba una vida tranquila, sin remordimientos, sin esas preguntas. Por lo mismo, es interesante el cuestionamiento final que hacer Urrutia Lacroix dentro del relato al preguntarse si no sería él el joven envejecido, que quizás, y de una vez por todas, su pasividad se ha visto cuestionada desde su conciencia, quizás sea esa la verdadera tormenta de mierda que cierra el relato, el hecho de que llega el momento en que hay que dar cuentas, puesto que del pasado no hay escapatoria.

Así, es perfectamente entendible el ver porqué Strejilevich rescata la ficcionalización del pasado como necesidad legítima frente a la imposibilidad de abarcar todo el amplio espectro que éste representa. O cómo Elizabeth Jelin propone a la

representación literaria como forma de combate a las operaciones de encubrimiento y silencio de los discursos oficiales, pues la ficción potencia y explota aún más la complejidad de la representación. Porque las subjetividades son infinitas y, por lo tanto, también las interpretaciones, todas legítimas y todas necesarias; por lo que hay que abrirse a la amplitud de medios que permitan dar cuentas de ellas, sin caer en el intento de explicación, sino que dejando que muestren, como bien saben hacerlo, lo que es la vivencia del horror. A lo mismo apunta Alicia Genovese, al entender la potencialidad de imagen que se esconde en el testimonio y que es necesario entender y atender desde el potencial poético y creativo, pues es tanta su significación que escapa de la mera forma judicial y tiene que buscar las formas oblicuas e híbridas necesarias para intentar abrir su significación e intente un apertura de sentido en el receptor, quien tiene que rellenar y expandir aún más la carga simbólica que se le entrega para que así perdure en el tiempo.

Finalmente, desde mi perspectiva, lo importante de estos mecanismos representativos, poéticos y creativos es que permitirían dar a la memoria un estatus mayor histórica y socialmente; esto mirando y construyendo a la memoria como un espacio abierto en formación y no sólo como un constructo de sobrevivencia sobre el pasado. Esta apertura significativa, por medio de la potencialidad de una imagen que va más allá del mero testimonio, permite entender a la memoria como un proceso de proyección hacia el pasado con miras hacia su entendimiento en el presente –un presente en constante construcción–, y para lo cual es necesario abrir el abanico de posibilidades representativas que abran muchos los significantes sobre ese pasado mismo.

## Bibliografía

Adorno, Theodor W. *Notas de Literatura*. Barcelona: Ediciones Ariel, 1962

Agamben, Giorgio. *Infancia e Historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2004.

Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Editorial cuarto propio, Chile, 2000.

Benjamin, Walter. *El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov*. Santiago Editorial Metales pesados, 2008.

Bolaño, Roberto. *Amuleto*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009.

----- *Nocturno de Chile*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010

----- *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Selección y edición a cargo de Andrés Braithwaite. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2008.

Cánovas, Rodrigo. *Novela chilena, nuevas generaciones. El abordaje de los huérfanos*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997.

Concha, Jaime. “Amuleto”. En Moreno, Fernando. *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*. Santiago: Ediciones Lastarria, 2011

Dove, Patrick. “Narrativas de justicia y duelo: Testimonio y literatura del terrorismo de estado en el cono sur”. En *Escrituras y escenarios ante la represión*. Jelin, Elizabeth y Longoni, Ana, Comp. España: Siglo XXI Editores, 2005

Fischer, María Luisa. “La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño”. En *Bolaño Salvaje*. Edición de Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. Editorial Candaya. Barcelona 2008.

Genette, Gerard. *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen, 1989.

Genovese, Alicia. *Leer poesía. Lo leve, lo grave lo opaco*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2011

----- “Entre la ira y el arte del olvido”. En: *Recordar para pensar. Memoria para la democracia. La elaboración del pasado reciente en el cono sur de América Latina*. Santiago de Chile: Ediciones Böll Cono Sur, 2010.

Gigena, María Martha. “La negra boca de un florero: Metáfora y memoria en *Amuleto*”. En *La fugitiva contemporaneidad*. Editado por Celina Manzoni. Buenos Aires, Ediciones corregidor, 2003

Jay, Martin. *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2003

Jelin, Elizabeth y Longoni Ana (Compiladoras). *Escrituras, Imágenes y Escenarios ante la Represión*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2002.

Lopez, Pierre. “Nocturno de Chile: sombras y proyecciones de sombras corredizas en los corredores de la memoria o Nocturno de la coincidencia”. En Moreno, Fernando. (coord.) *La memoria de La dictadura: Nocturno de Chile, de Roberto Bolaño*. Interrupciones 2, de Juan Gelman. Paris: Ellipses edición, 2006

Lythgoe, Esteban. “Consideraciones sobre la relación Historia-Memoria en Paul Ricoeur”. *Revista de Filosofía*, N° 60. Universidad de Chile: Santiago, 2004.

Martínez Bnonati, Félix. *El sentido histórico de algunas transformaciones del arte narrativo*. Revista Chilena de Literatura, N.47, 1995.

Martínez García, Patricia. “Algunos aspectos de la voz narrativa en la ficción contemporánea: el narrador y el principio de incertidumbre”. En: *Thélème*. Revista Complutense de Estudios Franceses, 2002.

Manzoni, Celina. “Biografías mínimas/infamias y el equívoco del mal”. En *Roberto Bolaño: la escritura como Tauromaquia*. Coordinadora: Celina Manzoni. Corregidor, Buenos Aires, 2002.

------. “Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en Estrella distante.”. En *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Coordinadora: Celina Manzoni. Corregidor, Buenos Aires, 2002.

Méndez-Reyes, Johan. “Memoria individual y memoria colectiva” En revista *Ágora*. Trujillo, Venezuela, año 11 n°22, 2008.

Montes, Cristian. “La crisis de la experiencia en Putas asesinas, de Roberto Bolaño”. En Moreno, Fernando. *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*. Santiago: Ediciones Lastarria, 2011.

Mora, Carmen. “Los espacios del horror en Roberto Bolaño”. En: Moreno, Fernando. (Coordinador). *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*. Santiago: Ediciones Lastarria, 2011.

Ossa, Carlos. “El jardín de las máscaras”. En *Políticas y estéticas de la memoria*. Ed. Richard, Nelly. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2006.

Oyarzún, Pablo. “Prologo”. En *El Narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov*. Santiago: Ediciones Metales pesados, 2008.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México. D. F: Siglo XXI editores, 2008

Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2010

------. “Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado.” En: [http://www.historizarelpasadovivo.cl/es\\_resultado\\_textos.php?categoria=Verdad%2C+justicia%2C+memoria&titulo=Historia+y+memoria.+La+escritura+de+la+historia+y+la+representaci%F3n+del+pasado](http://www.historizarelpasadovivo.cl/es_resultado_textos.php?categoria=Verdad%2C+justicia%2C+memoria&titulo=Historia+y+memoria.+La+escritura+de+la+historia+y+la+representaci%F3n+del+pasado)

Salomone, Alicia. “Subjetividad, trauma y representación en *Amuleto* de Roberto Bolaño” En: *Recordar para pensar. Memoria para la Democracia la elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina*. Santiago de Chile: Ediciones Böll Cono Sur, 2010.

Stern, Steve J. *Recordando el Chile de Pinochet. En vísperas de Londres 1998*. Libro uno de la trilogía: *La caja de la memoria del Chile de Pinochet*. Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago, Chile, 2009.

Strejilevich, Nora. *El arte de no olvidar: Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay, entre los 80 y los 90*. Buenos Aires: Catálogos, 2006.

Todorv, Tzveztan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Editorial Paidós, 2000.

Zamora, Alejandro. “Una novela pendiente”. En: Espinoza, Patricia. *Territorios en Fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis Editores, 2003