

*Cicatrices y tormentas: el pasado en cuestión.
Memoria post-dictatorial en Nocturno de Chile de
Bolaño y en crónicas de Lemebel*

Ludmila Sol Vergini
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

ABSTRACT

Following Nelly Richard's point of view about the closure of dictatorial past held out by the rhetoric of consensus in Chilean Transition to democracy, this paper examines two literary responses to this closure. On the one hand, Lemebel's chronicles claim a place for collective memory of the silenced in public space. On the other hand, Bolaño's novel, *Nocturno de Chile*, subverts the dictatorial official memory from within. In both cases, the interpretation of the past is problematized, contributing to keep memory alive.

Keywords: Roberto Bolaño, Pedro Lemebel, memory, post-dictatorship, democratic transition

En este trabajo, retomamos los planteos de Nelly Richard en torno a la clausura del pasado dictatorial instrumentado por la retórica del consenso en la transición chilena a la democracia, para examinar dos respuestas distintas que dio la literatura a esta clausura mediante la reinscripción de las memorias subterráneas excluidas por el discurso hegemónico. Por un lado, las crónicas de Lemebel otorgan un lugar en el espacio público a estas memorias acalladas. Por otro lado, *Nocturno de Chile* de Bolaño subvierte la memoria oficial de la dictadura desde su interior. En ambos casos, se problematiza la interpretación del pasado, contribuyendo a mantener viva la memoria.

Palabras claves: Roberto Bolaño, Pedro Lemebel, memoria, post-dictadura, transición democrática

Introducción

Durante la transición chilena a la democracia, la política del consenso buscó despejar las contradicciones en torno al valor histórico del pasado, para conjurar el fantasma de las múltiples roturas y dislocaciones de signos producidas en la dictadura de Pinochet y evitar de esta manera el resurgimiento de los choques de fuerzas ideológicas que habían dividido al país. Así, se obturó la memoria de un pretérito juzgado inconveniente y las palabras fueron despojadas de “la gravedad de sentido contenida en su dramática de los hechos” (Richard, 1998, p. 30). En la misma línea operó la lógica del mercado –que se impuso en la sociedad chilena como continuación de las formas económicas instauradas durante la dictadura – al estandarizar las subjetividades en una uniformación serial que excluyó lo irreductiblemente singular de cada acontecimiento personal. La memoria histórica en tiempos de post-dictadura se debatió así, según Nelly Richard, en una doble problematicidad: entre la clausura nostálgica del ayer en la repetición de un mismo discurso vaciado de contenido (memoria oficial) y la fascinación por lo nuevo en las variaciones triviales de la serie-mercado (*ivi*, p. 37). En este contexto, cobró vigencia el “dilema de la lengua”: la pregunta en torno a qué lengua recurrir “para que el reclamo del pasado sea moralmente atendido como parte – interpeladora – de una narrativa social vigente” (*ivi*, p. 46). La literatura brindó una posible respuesta, asumiendo un discurso que, desde lo fragmentario y lo residual, contribuía a abrir fisuras en los bloques de sentido clausurados por la memoria oficial hegemónica.

En este trabajo, nos proponemos abordar la manera en que *Nocturno de Chile* (2000), de Roberto Bolaño, y una selección de crónicas de Pedro Lemebel de sus libros *De perlas y cicatrices* (1998) y *Loco afán. Crónicas de sidario* (2000)¹, al enfrentar ese pasado anquilosado por la retórica del consenso, reinscriben en él la problematicidad y las tensiones. Para esto, retomaremos la perspectiva de Michael Pollak (2006) que – en detrimento de los factores de continuidad y estabilidad – lleva a focalizar la memoria colectiva como un campo atravesado por conflictos entre múltiples interpretaciones del pasado con distinta legitimidad en la esfera pública. Sobre la base de estas consideraciones, analizaremos la manera en que los textos de Bolaño y Lemebel problematizan el discurso hegemónico en torno al pasado al dar lugar a *memorias subterráneas* que vehiculizan una contra-narrativa que socava la unicidad de la memoria oficial. Sin embargo, veremos también que en cada caso esto se lleva a cabo de maneras distintas, en tanto ambos autores difieren notablemente en el modo en que eligen “narrar el horror”. En líneas generales, mientras el discurso de Lemebel reclama un lugar en el espacio público para las memorias subterráneas de los acallados por el poder, Bolaño se sitúa en el mismo espacio del poder para hacer estallar la memoria oficial desde el interior.

La(s) memoria(s): un campo en disputa

En sus estudios precursores sobre la memoria, Maurice Halbwachs (2011) hizo hincapié en la función de la sociedad como cuadro conceptualizador y

¹ De *De perlas y cicatrices*, tomamos “Carmen Gloria Quintana”, “Claudia Victoria Poblete Hlaczik”, “Corpus Christi”, “Karin Eitel”. De *Loco afán. Crónicas de sidario*, “El proyecto nombres”, “Gonzalo (El rubor maquillado de la memoria)” y “Loco afán”.

espacio reflector de la memoria. Contraponiéndose a los planteamientos de su anterior maestro Bergson – para quien la subjetividad de la experiencia individual psicológica primaba sobre la social y colectiva –, Halbwachs sostuvo, desde una perspectiva durkheimiana, que toda memoria personal ocurre siempre dentro de un cuadro social, de un sistema de convenciones y coordinadas sociales determinadas. Por tanto, memoria individual y memoria colectiva son en realidad dos manifestaciones de un mismo fenómeno social.

Ahora bien, pese a que este autor reconoció la multiplicidad de memorias colectivas coexistentes en una misma sociedad, la selectividad de toda memoria y sugirió también un proceso de “negociación” para conciliar memoria colectiva y memorias individuales, en su abordaje durkheimiano puso el énfasis en las funciones positivas desempeñadas por la memoria común: reforzar la cohesión social mediante la adhesión afectiva al grupo. Frente a esto, en su relectura de Halbwachs, Michael Pollak (2006) muestra la necesidad de enfatizar –en detrimento de los factores de continuidad y estabilidad– el carácter potencialmente problemático de toda memoria colectiva, los conflictos y las disputas que la atraviesan.

En esta línea, la constante reorganización de las imágenes del pasado que opera la memoria colectiva de acuerdo a los intereses, creencias y problemas del presente –aspecto ya señalado por Halbwachs–, puede ser reenfocada desde la perspectiva de las *luchas por la interpretación y el sentido* de ese pasado que se entablan en la esfera pública entre distintos actores sociales (Jelin, 2001a, p. 39). Como señala Jelin, es imposible encontrar, en cualquier momento y lugar, una interpretación única del pasado, compartida por toda una sociedad: “lo que hay es una lucha política activa acerca del sentido de lo ocurrido” (Jelin, 2001b, p. 100). Sin embargo, dado que en el acto de recordar intervienen factores sociales y políticos, las distintas memorias no tienen la misma legitimidad en la esfera pública. Pollak reconoce así la existencia de *memorias subterráneas* que, como parte integrante de las culturas minoritarias y dominadas, se oponen a la *memoria oficial* – singular, dominante –, “una memoria colectiva organizada que resume la imagen que una sociedad mayoritaria o el estado desean transmitir e imponer” (Pollak, 2006, p. 9). Ambas están separadas por la frontera entre lo decible y lo indecible, es decir, por distintas condiciones de acceso al espacio público de las narrativas, versiones e interpretaciones que ellas articulan.

En el caso que nos ocupa, la memoria oficial configurada durante la transición a la democracia sobre la base de la retórica del consenso implicó relegar al ámbito de lo subterráneo, en pos de la (re)integración social, las memorias que buscaban enjuiciar lo sucedido durante la dictadura y de todos aquellos que portaban las cicatrices del pasado “sin querer maquillarlos con las cosméticas del bienestar y sus modas de la entretención” (Richard, 1998, p. 43).

Las crónicas de Lemebel: un “balbuceo de signos y cicatrices comunes”

“¿Dónde grabar lo más tembloroso del recuerdo si ya casi no quedan superficies de reinscripción sensible de la memoria donde trasladar ese recuerdo para salvarlo de la rudeza, mezquindad e indolencia de la comunicación ordinaria?” (*ivi*, p. 46)

En gran parte de su producción, Lemebel responde a esta pregunta a través del género de la crónica, elección que conecta su escritura con su voluntad

de intervención directa en el espacio público. Antes de ser recogidas en libros, sus crónicas se difunden en medios masivos de comunicación, tanto en diarios y revistas como en la radio².

Además de la intervención directa que este género propicia, Parys destaca su carácter híbrido en tanto “amalgama de muchos géneros diversos” (Parys, 2008, p. 114), aspecto que permite articular una contra-narrativa que cuestiona los discursos hegemónicos acerca de la sociedad chilena. Este punto se relaciona con el desplazamiento que Lemebel opera al interior del género: lo heroico y memorable que tradicionalmente las crónicas atestiguaban y conmemoraban es aquí sustituido por lo cotidiano de los espacios marginales de la ciudad (Guerra Cunningham, 2000). En efecto, pese a la fluctuante voz narrativa del cronista – que alterna entre una narración heterodiegética en tercera persona y una homodiegética, en primera persona del singular o plural – el locus de enunciación es siempre el mismo: el de los marginados, en las múltiples dimensiones que esta marginación puede adquirir en el presente social (los marginados por su sexualidad, su travestismo, su enfermedad, su clase social, su etnia). Se pone en juego así una “mirada crítica y desacomodada” que, desde una perspectiva ética y política, busca hacerse cargo de aquellas zonas oscurecidas o silenciadas por el poder (Morales T., 2009, p. 223).

Esta crítica se articula a través del “discurso de la loca”, que rompe con la tradición enunciativa de la literatura moderna chilena: adopta una forma subversiva, abiertamente provocadora, en tanto “el cronista, al enunciar, ‘se’ enuncia explícitamente en su condición de homosexual” (*ivi*, p. 229). Así, desde el mismo espacio de enunciación se pone en jaque la lógica homogeneizadora que excluye lo diferente. En este sentido, la táctica de Lemebel es para Richard la del “contrabandista”: a través del “discurso de la loca” ha podido infiltrar en la “relajada cultura de los medios” géneros y materiales prohibidos, contenidos ilegales –la protesta social, el reclamo político, la denuncia ciudadana (Richard, 2008, p. 160).

“...donde estampar los fluidos de la tragedia”

A los fines de nuestro trabajo, nos interesa una de las zonas oscurecidas por el poder que Lemebel reinscribe en sus crónicas: los restos de aquel pasado traumático de la dictadura que ha sido despolitizado y neutralizado durante la transición. En este caso, el cronista se convierte en portavoz de las memorias subterráneas marginadas y acalladas, configurando el espacio de enunciación como lugar de memoria que se enfrenta al olvido imperante en el Chile actual³. Así, el discurso se articula en oposición a la memoria oficial basada en la política del consenso y busca enjuiciar a todos aquellos que han sido cómplices de la dictadura militar y que aún no han saldado su deuda con la historia, como se explicita en la presentación de *De perlas y cicatrices*:

² “Se produce así una suerte de ‘panfletos’ en la que los textos se dispersan, transitan de un medio a otro, para luego ser recogidos, juntados e ingresados ‘a la academia librera’. Todo ello no es más que el fruto de una conciencia escritural cuyo medio y fin es ser testimonio de una sociedad que le presta la voz, para una vez convertida en palabra ser devuelta a quienes les corresponde” (Mateo del Pino, 1998, p. 20).

³ “Quizás, son pocos los que tienen en la memoria esta imagen de la crueldad de alto rating en el pasado reciente. Somos escasos los que desde ese día aprendimos a ver la televisión chilena con los ojos cerrados [...]” (Lemebel, 1998, p. 40).

Este libro viene de un proceso, juicio público y gargajeado Núremberg a personajes compinches del horror. Para ellos techo de vidrio, trizado por el develaje póstumo de su oportunista silencio, homenajes tardíos a otros, quizás todavía húmedos en la vejación de sus costras. Retratos, atmósferas, paisajes, perlas y cicatrices que eslabonan la reciente memoria, aún recuperable, todavía entumida en la concha caricia de su tibia garra testimonial. (Lemebel, 1998, p. 2).

Frente al olvido o neutralización del pasado, el discurso de Lemebel pone en juego un programa análogo al que se rescata en "El Proyecto Nombres", el cual constituye en Estados Unidos "donde todo está seriado, [...] la única artesanía sentimental donde estampar los fluidos de la tragedia" (Lemebel, 2009, p. 132). Como en este vasto museo que recoge los restos aún presentes de los que ya no están – "objetos de exhibición rasgados por la ausencia" – y les inscribe, junto con el nombre, su singularidad, Lemebel rescatará aquellos destinos minoritarios particulares que amenazan con desaparecer. Pero irá más allá: mientras "el gran mapa de sudarios" fundía "nombres como números sin cuerpo", Lemebel se encargará de reponer la historia que esconde cada nombre. En efecto, en sus crónicas opta por recuperar las biografías tras las generalizaciones: la experiencia frente al hecho y no la estadística o la fuente que la legitiman (Blanco, 2007, p. 90). Esto puede verse, por ejemplo, en la forma recurrente que se usa para titular los textos: un nombre, en principio anónimo – Claudia Victoria Poblete Hlaczik, Karin Eitel, Ronald Wood – que adquiere significado solo en el vínculo con la narración que lo reinscribe en su historia.

Es a través de la articulación de estos distintos retazos que se vislumbran aquellas memorias subterráneas que, en su emergencia, ponen en cuestión la memoria oficial que las silenciaba. En tanto cada crónica se centra en algo singular – ya sean pequeñas historias de vida, acontecimientos, anécdotas, objetos-, la memoria se encarna en un discurso fragmentario, poniendo en escena la imposibilidad de recuperar el pasado reciente de Chile desde una mirada totalizadora. La misma modalización de las frases, al evitar lo categórico y propiciar el equívoco, conjura la clausura: en ellas se interroga, se duda, se reiteran partículas como "quizás", "tal vez".

Asimismo, al igual que en "El Proyecto Nombres", el acto de recordar se pone en funcionamiento a partir de los despojos que perviven en el presente de ese pasado: objetos, como la fotografía en "Claudia Victoria Poblete Hlaczik" y en "La noche de los visones"; lugares, como el basural en "Los cinco minutos te hacen florecer"; pero también personas, como "Carmen Gloria Quintana", mujer que literalmente encarna los horrores de la dictadura, que los lleva inscriptos en su propio cuerpo ("la cara en llamas de la dictadura"). Todas estas huellas se convierten en testigos innegables de memorias subterráneas que solo unos pocos pueden (y quieren) leer.

En este sentido, la recuperación de estas memorias opera siempre anclada en el presente de enunciación, en un juego en el que – a través de la mirada problematizadora del cronista que media entre los dos planos temporales – la emergencia del pasado se convierte a su vez en crítica hacia la actualidad de la sociedad chilena. Por un lado, se denuncian las continuidades de la transición con el régimen anterior. Tal es el caso de "Gonzalo", crónica en la que esta persistencia se pone de manifiesto a través de la figura del estilista de la dictadura que, gracias a la "amnesia local", pudo reacomodarse en el supuesto nuevo orden instaurado por la democracia: esta y la dictadura se esconden bajo la misma máscara. El hecho de que sea precisamente un estilista el personaje

elegido para dar cuenta de la continuidad subraya la distancia entre la superficie maquillada – el “discurso del cambio” de la novedad político-democrática – y el fondo similar – lo heredado de sus formas económicas que permitieron la instauración del neoliberalismo imperante (Richard, 1998, p. 40). A la luz del presente, el “triunfo político” que supuestamente conllevó la vuelta de la democracia aparece así como una *decepción*: un tiempo cotidiano abandonado por la utopía revolucionaria, dado que esta ha sido desplazada por la utopía del consumo, construcción del discurso de la publicidad bajo el imperio absoluto de la mercancía (Morales T., 2009, p. 225).

El radiante amanecer democrático que llegó cargado de promesas para el Chile joven, y que luego, al correr los años neoliberales, el tanto tienes, tanto vales de su oratoria fue nublando el sol pendejo de la recién encielada libertad (Lemebel, 2009, pp. 250-251).

Lo que el discurso de Lemebel pone así de manifiesto es la incompatibilidad entre los principios que rigen la sociedad de consumo y las condiciones de posibilidad para la articulación de la memorias en torno al pasado reciente. Esta incompatibilidad se pone en juego en “Carmen Gloria Quintana” por medio de la yuxtaposición antitética en un mismo espacio, la Feria del Libro, de ambas lógicas: la “literatura light” que inunda los escaparates y “esa página de la novela de Chile” que constituye en sí mismo el rostro de Carmen, agredido por los horrores de la dictadura. La experiencia del dolor, incuantificable, escapa a la forma-mercancía, a la ley cambiaria que todo lo homogeneiza al estandarizar las subjetividades en una uniformación serial que excluye lo singular del acontecimiento personal. Es por esto que la historia escrita en el rostro de Carmen, en tanto excede el valor cambiario, no puede ser asimilada y desencaja entre los bestsellers y revistas que la rodean: “esa página de historia no tiene precio para el mercado librero, que vende un rostro de loza, sin pasado, para el consumo neoliberal” (Lemebel, 1998, p. 46). En la lógica que rige el espacio de la feria, la memoria encarnada por esta mujer se torna entonces ilegible⁴. Frente a esto, la crónica va a dar una respuesta alternativa a la pregunta por cómo narrar el horror del pasado:

Y si alguien escribiera su historia [de Carmen] difícilmente podría escapar al testimonio sentimental que remarca sus rasgos en el boceto incinerado de la escritura (*ivi*, p. 45).

Por un lado, la palabra “sentimental” nos remite a la matriz melodramática⁵ presente en muchas de las crónicas de Lemebel: una enunciación que se deja conmover por los horrores que narra⁶ y se aleja así de cualquier pretensión de distanciamiento objetivo. Sin embargo, este discurso es también un

⁴ “Son escasos los que pueden leer en esa faz agredida una página de la novela de Chile. Porque la historia de Carmen Gloria nada tiene que ver con la literatura light que llena los escaparates” (Lemebel, 1998, p. 39).

⁵ A este respecto, Blanco señala que Lemebel “utiliza los dos géneros [...] más populares durante el tiempo de la dictadura: la prensa sensacionalista junto con los pactos dramáticos del melodrama televisivo. De este modo, acerca a los lectores a un nosotros de lo cotidiano que evade la hermenéutica histórica. Lemebel suspende así las mediaciones letradas para lograr que [...] sea el grupo y lo leído lo que funcione como punto de partida, de reconocimiento y puesta en marcha de la memoria colectiva[...].” (Blanco, 2007, p. 90)

⁶ “Es posible que las pocas noticias que tengo de Karin [...] no me permitan la serena objetividad para narrar este suceso, es más, [...] altera mi pluma” (Lemebel, 1998, p. 40).

testimonio que inscribe el pasado en toda la descarnalidad de su horror (“boceto incinerado de la escritura”). Para esto, es necesario llamar las cosas por su nombre: escapar a la amnesia imperante y mirar de frente, sin eufemismos, en un discurso explícito. La conjugación entre estas dos vertientes que efectúa la escritura de Lemebel puede apreciarse en la descripción de las violencias a las que fueron sometidos Carmen y su compañero:

Y luego el chispazo. Y ahí mismo la ropa ardiendo, la piel ardiendo, desollada como brasa. Y todo el horror del mundo crepitando en sus cuerpos jóvenes, en sus hermosos cuerpos carbonizados, iluminados como antorchas en el apagón de la noche de protesta (*ivi*, p. 46).

Se sostiene así la necesidad – y el deber – de contar, incluso cuando esta tarea parece imposible, como sucede en “Claudia Victoria Poblete Hlaczik”. En este texto, el cronista se detiene ante la foto de una niña desaparecida cuando tenía solo ocho meses y se encuentra con un obstáculo: “Desde dónde acaso se puede invocar una vida tan corta” (*ivi*, p. 37). Pero el discurso no retrocede ante este vacío: por el contrario, ensaya formas alternativas – necesariamente fragmentarias – de “recuperarla”, desde la memoria de sus padres y la lucha de una de sus abuelas en su búsqueda.

La misma dificultad se presenta en “Corpus Christi”, crónica en que se manifiesta la imposibilidad de saber exactamente y de manera completa qué sucedió durante una masacre de jóvenes militantes. En este caso, se pone en escena la contraposición entre dos relatos sobre el suceso con diferente legitimidad en la esfera pública: frente al relato del “periodismo cómplice” – la versión oficial propagada por los medios de comunicación hegemónicos, *El Mercurio* y Canal Trece –, el “relato clandestino” solo puede configurar las memorias subterráneas de los jóvenes a través de la conjetura. La crónica se construye entonces mediante frases condicionales, especulaciones que buscan dar forma a ese hueco de horror silenciado⁷.

Pero el gesto de estas crónicas frente al pasado no se limita a una recuperación nostálgica, ni a un regocijo en el recuerdo por el recuerdo: la necesidad del acto de contar implica, no solo una documentación de la memoria de un país, sino también el llamado a un cambio social (Blanco, 2007, p. 92). El pasado, al poner en funcionamiento una crítica hacia el presente, se convierte en un principio de acción. Ni “dar vuelta la página” ni retomar el combate en la misma escena congelada: en cambio, contra la clausura oficial, reabrir el crimen siniestro a la elaboración y a la simbolización (Vezzetti, 1996, p. 2). En este sentido, en los términos de Todorov, las crónicas ponen en juego un uso ejemplar de la memoria, que, al utilizar el pasado en función del presente, permite “aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día” (Todorov, 2000, 32). A diferencia de la memoria literal – relato individual contenido en una esfera privada de comunicación –, la memoria ejemplar, sin negar la individualidad del relato testimonial, integra esta al conjunto de singularidades como un punto de vista que entra en intersección con una *generalidad*. El ámbito de esta memoria es así la esfera pública: el pasado adquiere en ella una función social dado que de él se extrae una lección tanto para el presente como para el futuro.

⁷ “Si eran capaces de aquello. Si habían planificado fríamente esa noche de lobos y cuchillos. Si cercaron los lugares, alertando a los vecinos que no se asomaran” (*ivi*, p. 41).

En su múltiple y fragmentario entramado, las crónicas de Lemebel dan así lugar a la pluralidad de memorias subterráneas acalladas durante la dictadura y la transición, poniendo en jaque la pretensión de unicidad de la memoria oficial hegemónica. Al circular por medios masivos, ponen en acto el reclamo por un espacio simbólico que recupere “esa página de la novela de Chile” arrancada de los libros de la historia oficial, y que le permita – y obligue – a esa sociedad enfrentar “los fantasmas de los insepultos” (Ruffinelli, 2007, 94). Memoria como resto de “materiales excedentes”, “balbuceo de signos y cicatrices comunes”, que dirige la mirada hacia la “vastedad de este campo de ruinas” (Lemebel, 2009, p. 165), rescatando para el presente los fragmentos inconclusos de ese pasado acallado.

Nocturno de Chile: “¿Para que remover lo que el tiempo piadosamente oculta?”

Una primera diferencia a destacar en la relación que se entabla con ese pasado en *Nocturno de Chile* está dada por el género textual por el que se opta: la novela que, desde sus mismas condiciones de circulación social, supone un tipo de intervención mucho más indirecta que la de la crónica.

En este texto, Bolaño complejiza las relaciones entre historia y ficción: muchas de las historias intercaladas tienen una fuerte base en hechos “verídicos” y los personajes principales corresponden a personas de la historia reciente de Chile, reconocibles para un lector conocedor de la escena de este país (López-Vicuña, 2009). En este juego con los posibles efectos de lectura, el mismo narrador-protagonista, Sebastián Urrutia Lacroix, puede ser asociado con José Miguel Ibáñez Langlois, sacerdote del Opus Dei y crítico literario de seudónimo Ignacio Valente, quien durante la dictadura militar monopolizó la crítica literaria desde el conservador diario *El Mercurio*.

Sin embargo, lo que destaca en esta manera de enfrentarse al pasado es el gesto de poner en funcionamiento, no ya el testimonio, sino una máquina ficcional que debilita el nexo con la realidad: “no hay que narrar los hechos sino sus posibilidades imaginarias” (G. Aguilar, 2006, p. 149). Al desplazar el acento de la referencialidad denunciante, la novela adquiere otra dimensión, poniendo en el centro la reflexión sobre el mal y el poder (Espinosa H., 2006, p. 131) y sobre los vínculos indisolubles que, en una perspectiva benjaminiana, convierten todo documento de cultura en documento de barbarie.

En este sentido, el camino que se sigue aquí para enfrentar el horror del pasado se distancia notablemente del de Lemebel: para Bolaño, “el imaginario apocalíptico es el único que le hace justicia a la América Latina de los años setenta” (Soldán, 2008, p. 13). En esta fascinación por lo perverso, por lo bárbaro, por poner en movimiento lo oscuro, lo escondido, lo que no tiene nombre, radica otra forma de resistir al olvido, en tanto la puesta en escena de lo infame socava la proclamada armonía de la “democracia de los acuerdos”⁸. Para romper la opacidad introducida por la experiencia de las dictaduras militares, se tratará, entonces, de “re-producir la molestia, la irritación” (Manzoni, 2006, p. 50), de colocar al lector en el lugar incómodo en que parecen desdibujarse los límites

⁸ “Su recuperación de lo infame se instala en [...] la lucha sorda entre olvido y memoria que escenifican algunas novelas recientes [...] 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” (Manzoni, 2006, p. 19)

entre las supuestamente escindidas civilización y barbarie⁹. Esto se anuncia desde el mismo epígrafe del libro que, en segunda persona imperativa, increpa al lector a “quitarse la peluca”¹⁰.

La incomodidad dada por el entrecruce del proyecto artístico con lo perverso, puesto en juego también en novelas anteriores de Bolaño, se extrema en *Nocturno de Chile* en la respuesta que se da a la cuestión de desde *dónde* contar el horror. En efecto, aquí no sólo se narra lo infame, sino que se enuncia desde su *interior*, al elegir como voz narrativa al incómodo Sebastián Urrutia Lacroix, sacerdote opusdeísta aliado al poder durante la dictadura de Pinochet. La escritura articulará así, en la voz de Lacroix, la memoria oficial del legado dictatorial. En este sentido, la operación de *Nocturno de Chile* se coloca en las antípodas de las crónicas de Lemebel: se tratará, no ya de dar lugar a los restos olvidados por la historia mediante la apropiación simbólica de un espacio para los marginados, sino de socavar desde el interior el espacio del otro, “hacer estallar al poder desde su propia realidad discursiva” (Espinosa H., 2006, p. 131). Como veremos, esto se llevará a cabo mediante la contraposición al monólogo del clérigo de una memoria subterránea, encarnada principalmente en la figura del joven envejecido.

Sin embargo, como en las crónicas de Lemebel, también aquí se pone en juego la fragmentariedad del discurso en torno al pasado. En el caso de Bolaño, esto está dado por el hecho de optar por una narración homodiegética en primera persona, con una estructura similar a la que estudia Herzberger en las “novelas de la memoria”. Estas novelas, al evocar el pasado a través de la rememoración subjetiva en primera persona, conllevan el reconocimiento de que toda relación con la historia implica una mediación discursiva: solo puede accederse al pasado por medio de la narración, necesariamente filtrada por la perspectiva de un sujeto (Herzberger, 1991). Mediación que se resalta de manera continua en *Nocturno de Chile*, en tanto la memoria de Urrutia Lacroix exhibe sus brechas y fisuras¹¹, y también evidencia sus propias omisiones¹². Frente al discurso explícito de Lemebel, la novela de Bolaño se articula de manera elusiva, un relato elíptico que esquiva la crudeza del horror que está sucediendo en Chile.

Asimismo, difiere la manera en que se figura la memoria. Mientras que en las crónicas de Lemebel el pasado se hacía presente a través de sus restos materiales aún visibles en el presente (objetos, lugares, personas), en *Nocturno de Chile* se figura una memoria individual –aunque encuadrada en el marco social e ideológico dictatorial-, que tiene su locus no en objetos exteriores, sino en “el rincón de los recuerdos”¹³: aquí se trata de hurgar en la memoria propia, en un

⁹ “Al narrar el horror de la Latinoamérica de los años setenta, la literatura, sugiere Bolaño, debe provocar en los lectores las reacciones fuertes que provocan las fotos de Wieder en sus espectadores. No hay consuelo posible, no hay manera de presentar un Chile pastor de exportación” (Soldán, 2008, p. 18).

¹⁰ En relación al epígrafe, López-Vicuña señala: “El proyecto narrativo de Bolaño comparte este impulso [de los ‘poetas malditos’ franceses] de forzar al lector a reconocerse como ‘hipócrita’ o – como dice en *Nocturno de Chile* – a ‘quitarse la peluca’. Si bien para Bolaño la literatura no es una fuerza civilizadora, sí puede ser un testimonio del profundo malestar en nuestra civilización” (López-Vicuña, 2009, p. 201).

¹¹ “Lo siguiente es la cena. No la recuerdo” (Bolaño, 2008, p. 24).

¹² “[le conté a Farwell] otras pequeñeces que ahora no viene a cuento ni siquiera recordar” (*ivi*, p. 114).

¹³ Este carácter interior de la memoria en tanto depósito se puede ver en ciertas expresiones del clérigo, por ejemplo: “Eso es lo que guardo en la memoria” (*ivi*, p. 31).

acto de intromisión¹⁴. Puede pensarse que el discurso que así se articula tiene una analogía espacial en una imagen tres veces repetida en la novela¹⁵: un espacio laberíntico que se recorre abriendo sucesivas puertas que acaban por desembocar en el salón o destino final, en el caso del clérigo, “la tormenta de mierda”.

Pero en la novela se deja asentado aquello que la memoria oficial pretende preservar en el recuerdo colectivo. Esto queda en evidencia, por un lado, en la historia de la Colina de los Héroes, que busca conmemorar a los “grandes hombres”, considerados como aquello que debe sobrevivir “cuando todo desaparecía” (*ivi*, p. 57) en el temblor de los tiempos. Por otro lado, en la primera misión que Oido y Odeim le encargan a Urrutia Lacroix: investigar en Europa la manera de preservar las iglesias frente a los embates del tiempo” (*ivi*, p. 210). Se establece así una jerarquización que estipula aquello que debe conservarse, jerarquía que relegará al silencio el pasado inconveniente¹⁶: la casa de María Canales será demolida y de ella “no quedará memoria alguna” (*ivi*, p. 145). Esto evidencia la postura imperante en una sociedad que no quiere enfrentarse a sus fantasmas: “¿Para qué remover lo que el tiempo piadosamente oculta?” (*ivi*, p. 142).

El lugar de enunciación

Para abordar las fisuras que irrumpen en el discurso monológico de Urrutia, debemos antes referirnos a la organización de la novela en torno a la memoria. En *Nocturno de Chile*, la memoria y el acto de rememorar tienen un lugar central: la novela se configura en torno a las analepsis de Urrutia Lacroix quien, desde su lecho de agonía, evoca en forma cronológica distintos momentos de su vida. En líneas generales, la estructura responde a lo que Darío Villanueva denomina “reducción temporal retrospectiva”, que se caracteriza por la amplitud temporal reducida de su ‘relato primero’ y la penetración, a partir de él, en el pasado (Villanueva, 1994, p. 293). Así, podemos distinguir en el texto dos planos, que alternan constantemente: la escena de enunciación (la agonía del sacerdote, situada para Espinosa en el año 2000) y el pasado que éste recuerda, casi medio siglo de historia chilena y de su propia vida. El primer plano presenta una notable reducción espacio-temporal: si bien no sabemos exactamente su duración, podemos inferir que no abarca más que unas horas, dado que el monólogo interior coincide aproximadamente con el tiempo de lectura. En

¹⁴ Se evidencia el aislamiento de cada memoria: “O [dijo] algo que el viento de finales de la década de los cincuenta aún empuja por los recovecos interminables de alguna memoria que no es la mía” (*ivi*, p.33).

¹⁵ La primera: “...y la italiana [...] lo guió [a don Salvador] a través de varios salones, cada salón se abría a otro salón, como rosas místicas, y en el último salón [...]el capitán Jünger...” (*ivi*, p. 38). La segunda: “empezaron a abrirse las puertas y el zapatero traspuso umbrales y antesalas e ingresó en salones cada vez más majestuosos y oscuros, [...] y en la última recámara [estaba] el Emperador” (*ivi*, p. 54). Y la tercera: “[uno de los invitados de María Canales] En vez de tomar el pasillo a la derecha, tomó el de la izquierda, luego se metió por otro pasillo, bajó unas escaleras, estaba en el sótano y no se dio cuenta, [...] anduvo por diversos corredores y abrió puertas, y encontró muchas habitaciones vacías u ocupadas por cajas de embalaje o por grandes telarañas [...]. Finalmente llegó a un pasillo más estrecho que todos los demás y abrió una última puerta. Vio una especie de cama metálica” (*ivi*, p. 139).

¹⁶ “Por la tarde el padre Pietro [...] me llevó a otro lugar de Pistoia. Allí no había edificios eclesiásticos ni monumentos civiles ni nada que hubiera que defender del paso del tiempo” (*ivi*, p. 85).

cuanto al espacio, la escena transcurre en un ambiente cerrado (la habitación de Sebastián), pero las únicas referencias claras se limitan a su cama y, en el límite de la agonía, a su propio cuerpo. El espacio tiende a fundirse así metonímicamente con la pose inmóvil que adopta desde el comienzo quien se dispone a recordar, pose que se retoma cada vez que desde las analepsis se vuelve al presente de enunciación¹⁷.

A diferencia del énfasis de las crónicas de Lemebel en el presente, el lugar cerrado de *Nocturno de Chile* se figura como desprendido de la contemporaneidad del país: la actualidad política y social sólo aparece aludida de paso¹⁸, en un gesto que convierte la clausura espacial en un locus no sólo de la agonía, sino también de la evasión. La actitud de Urrutia en el plano de enunciación se conecta con la adoptada por el personaje-narrador durante los años del gobierno de la Unidad Popular: los acontecimientos históricos de entonces son narrados en un contrapunto con la lectura de los griegos por parte del sacerdote, connotándose a la literatura como refugio ante una realidad que se considera adversa. Frente a la trama melodramática de las crónicas de Lemebel, aquí se pone en juego el distanciamiento para narrar el horror¹⁹. Esta misma modalidad narrativa estaba prefigurada, a su vez, en la historia intercalada de la Colina de los Héroes: las guerras mundiales se tejen en el discurso con la continuidad de las actividades artísticas²⁰.

Al mismo tiempo, la habitación funciona como una extensión hacia el exterior del “rincón de los recuerdos” (la memoria de Lacroix) y, en este sentido, se constituye en *locus* de la memoria oficial actualizada por el sacerdote. Como tal, se conecta con otros espacios evocados por Urrutia que también materializan dicha memoria: el fundo de Farewell y la casa de María Canales, ambos externos a la ciudad de Santiago, espacios del arte representados en principio como esferas ajenas a lo político. Por un lado, *Là Bas* se presenta como ámbito de la civilización, cerrado, alejado de la ciudad, encarnando así el distanciamiento torremarfilista entre arte y vida que concibe el espacio externo como barbarie (P. Aguilar, 2008, p. 132). Por su parte, las tertulias en la casa de María Canales aparecen como refugio para artistas e intelectuales que logran allí reunirse pese al toque de queda²¹. Sin embargo, esos espacios de aparente resguardo se verán socavados al difuminarse las fronteras que buscaban conjurar lo exterior. Así, en el fundo de Farewell, los límites entre el adentro y el afuera se ven transgredidos: en sus paseos por los jardines, Urrutia se pierde y debe confrontar la alteridad de los campesinos que le genera miedo y asco. Esta dislocación se extrema en la casa de María Canales, donde coexisten en el mismo espacio la sala de tertulias y el sótano del horror. Al desdibujarse estas fronteras, por un lado, se opera una

¹⁷ “Así que me apoyaré en un codo y levantaré la cabeza, mi noble cabeza temblorosa, y rebuscaré en el rincón de los recuerdos [...]” (*ivi*, p. 11). “Lo recuerdo ahora, apoyado con esfuerzo en mi codo [...]” (*ivi*, p. 63).

¹⁸ “Hoy gobierna un socialista y vivimos exactamente igual” (*ivi*, p. 121).

¹⁹ “porque la costumbre distiende toda precaución, porque la rutina matiza todo horror” (*ivi*, p. 142).

²⁰ “vinieron épocas terribles, en las que se aunaba lo duro y lo confuso con lo cruel. Los escritores siguieron llamando a sus musas. [...] Vino una guerra y murió el Imperio. Los músicos siguieron componiendo y la gente acudiendo a los conciertos [...]. Vinieron asesinatos y persecuciones” (*ivi*, pp. 60-61).

²¹ “volví a la casa de María Canales. Todo seguía igual. Los artistas se reían, bebían, bailaban, mientras afuera, en esa zona de grandes avenidas despobladas de Santiago, transcurría el toque de queda” (*ivi*, p. 135).

crítica al lugar del intelectual en la sociedad, en tanto se evidencia la complicidad de la cultura con los horrores del pasado, “las perversas relaciones que existen en América Latina entre el poder y la letra” (Soldán, 2008, p. 15). Pero, a la vez, se inscriben fisuras en la memoria que estos espacios condensan.

Estas fisuras también actúan en el plano de enunciación del discurso del Lacroix: la clausura del espacio y del monólogo del clérigo se ve atravesada por la memoria subterránea del joven envejecido – motor de la evocación que lleva a cabo Urrutia como justificación ante las acusaciones de aquél –, que deja vislumbrar una contra-narrativa, aunque acallada. Si bien no tenemos nunca acceso directo a sus palabras, se escenifica su irrupción que fractura la memoria que busca legitimar el sacerdote²². El texto se construye así como una lucha entre dos memorias por el sentido en torno al pasado, uno de ellos significativamente censurado, pero que, en esta misma censura, inscribe su huella que hace temblar el espacio de enunciación²³.

Conclusión

La historia no puede ignorar los esfuerzos que trataron o tratan de hacer desaparecer, no sólo las víctimas, sino también la posibilidad de que sean recordadas sus existencias. En este sentido, la historia nunca puede olvidar los derechos de una memoria, que es una insurgencia contra la falsificación o la negación de lo que fue. Debe la historia entender semejante pedido y, con su exigencia de verdad, apaciguar, tanto cuanto sea posible, los infinitos dolores que dejó en nuestro presente un pasado a menudo injusto y cruel (Chartier, 2007, pp. 19-20).

A lo largo de este trabajo, hemos considerado dos maneras distintas de enfrentar el pasado de la dictadura de Pinochet que buscan reinscribir en él las tensiones acalladas por la retórica del consenso, conjurando de esta manera la clausura y sedimentación de los sentidos históricos. Las diferencias señaladas en el curso de nuestra exposición entre las respuestas ofrecidas por Bolaño y por Lemebel al “dilema de la lengua” dan cuenta de la inexistencia de una fórmula única para afrontar la narración del pasado reciente. Así, hemos visto la distancia que separa a ambos autores en el género discursivo por el que optan (crónicas/novela), en el lugar desde el que se enuncia (desde la memorias subterráneas, como su portavoz/desde la memoria oficial), el tipo de memoria que se pone en juego (colectiva/individual) y el consecuente modo en que esta memoria se materializa o figura en un espacio (público y externalizado / privado e interior).

Pese a estas diferencias, tanto las crónicas de Lemebel como la novela de Bolaño posibilitan la articulación de memorias subterráneas marginadas por el discurso oficial. Al recuperar estas memorias y las contra-narrativas que ellas vehiculizan, estos textos evidencian las luchas por la interpretación y por el sentido que atraviesan el campo de la memoria y, por ende, las exclusiones y silenciamientos que subyacen a los relatos monolíticos hegemónicos. De esta manera, en ambos casos se pone en escena una de las paradojas que, según Ann

²² “Ahora el joven envejecido me observa [...]. Oigo algunas de sus palabras. Dice que soy del Opus Dei. Nunca lo he ocultado, le digo. [...] Seamos civilizados, susurro. Pero él no me oye. De vez en cuando alguna de sus palabras llega con claridad. Insultos, qué otra cosa. ¿Maricón, dice? ¿Opusdeísta, dice?” (*ivi*, p. 70-71).

²³ “Tiembra mi codo. Tiembra mi cama. Tiemblan las sábanas y las frazadas” (*ivi*, p. 133).

Rigney, conlleva la dinámica de la memoria colectiva:

'memory sites' [...] only stay alive as long as people consider it worthwhile to argue about their meaning. One of the paradoxes of collective remembrance may be that consensus [...] is ultimately the road to amnesia and that it is ironically a lack of unanimity that keeps some memory sites alive (Rigney, 2008, p. 346).

Desde esta perspectiva, los textos abordados contribuyen a mantener viva la memoria, en diálogo con el presente y con miras al futuro. Ya sea mediante la construcción, en las crónicas de Lemebel, de un lugar en el espacio público para las memorias subterráneas silenciadas por los discursos hegemónicos; o mediante la subversión, en la novela de Bolaño, de la memoria oficial dictatorial desde su mismo espacio interno, en ambos casos la escritura pone en cuestión la posibilidad de construir un consenso desde un presente que todavía no saldó sus cuentas con la historia.

Bibliografía

- AGUILAR, Gonzalo. "Roberto Bolaño, entre la historia y la melancolía" in Manzoni, Celina (ed.) *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires, Corregidor, 2006. (pp. 145-151).
- AGUILAR, Paula. "Pobre memoria la mía. Literatura y melancolía en el contexto de la posdictadura chilena (*Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño)" in PAZ SOLDÁN, Edmundo y Gustavo FAVERÓN PATRIAU (eds.) *Bolaño Salvaje*. Barcelona, Candaya, 2008. (pp. 127-143).
- AGUILAR, Paula. "Ciudad letrada y dictadura. Los espacios en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño". *Revista Escrita*, n.11, 2010.
- BLANCO, Fernando. A. "La crónica urbana de Pedro Lemebel: discurso cultural y construcción de lazo social en los modelos neoliberales". *Revista Casa de las Américas*, n. 246, 2007. (pp. 88-94).
- BOLAÑO, Roberto. *Nocturno de Chile*. Barcelona, Anagrama, 2008.
- CHARTIER, Roger. "El pasado en el presente. Literatura, memoria e historia". *Coherencia*, Universidad EAFIT, n. 7, vol. 4, 2007. (pp. 1-23).
- COURTINE, Jean-Jacques. "Quelques problèmes théoriques et méthodologiques en analyse du discours, à propos du discours communiste adressé aux chrétiens". *Langages*, n. 62, vol. 15, 1981. (pp. 9-128).
- ESPINOSA H., Patricia. "Roberto Bolaño: un territorio por armar" in MANZONI, Celina (ed.) *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires, Corregidor, 2006. (pp. 125-132).
- GUERRA CUNNINGHAM, Lucía. "Ciudad neoliberal y los devenires de la homosexualidad en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel". *Revista chilena de literatura*, n. 56, 2000. (pp. 71-92).
- HALBWACHS, Maurice. *La memoria colectiva*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2011.
- HERZBERGER, David. K. "Narrating the past: History and the Novel of Memory in Postwar Spain". *PMLA*, n. 1, vol. 106, 1991. (pp. 34-45).
- JELIN, Elizabeth. "Las luchas políticas por la memoria" in *Los trabajos de la memoria*. Siglo veintiuno editores, Barcelona, 2001a. (pp. 39-62).
- JELIN, Elizabeth. "Exclusión, memorias y luchas políticas" in MATO, Daniel

- (comp.) *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Buenos Aires, CLACSO, 2001b. (pp. 91-110).
- KULAWIK, Krzysztof. "Travestir para reclamar espacios: la simulación sex-/textual de Pedro Lemebel y Francisco Casas en la urbe chilena". *Alpha*, n.26, 2008. (pp. 101-117).
- LEMEBEL, Pedro. *De perlas y cicatrices*. Santiago de Chile, Editorial LOM, 1998.
- LEMEBEL, Pedro. *Loco afán. Crónicas de sidario*. Santiago de Chile, Seix Barral, 2009.
- LÓPEZ-VICUÑA, Ignacio. "Malestar en la literatura: escritura y barbarie en *Estrella distante* y *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño". *Revista chilena de literatura*, n. 75, 2009. (pp. 199-215).
- MANZONI, Celina. "Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal" in MANZONI, Celina (ed.) *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires, Corregidor, 2006. (pp. 17-32).
- MANZONI, Celina. "Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*" in MANZONI, Celina (ed.) *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires, Corregidor, 2006. (pp. 39-50).
- MATEO DEL PINO, Ángeles. "Chile: una loca geografía o las crónicas de Pedro Lemebel". *Hispanérica*, n. 80-81, 1998. (pp. 17-28).
- MORALES T., Leonidas. "Pedro Lemebel: género y sociedad". *Aisthesis*, n. 46, 2009. (pp. 222-235).
- PARYS, Jody. (2008). "La creación de (com)unidad mediante la hibridez: Loco afán: crónicas de sidario, de Pedro Lemebel" in JUAN-NAVARRO, Santiago y Joan TORRES-POU (eds.) *Memoria histórica, género e interdisciplinariedad. Los estudios culturales hispánicos en el siglo XXI*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2008. (pp. 113-121).
- PAZ SOLDÁN, Edmundo. "Introducción. Roberto Bolaño: literatura y apocalipsis" in PAZ SOLDÁN, Edmundo y Gustavo FAVERÓN PATRIAU (eds.), *Bolaño Salvaje*. Barcelona, Candaya, 2008. (pp. 11-30).
- POLLAK, Michael. "Memoria, olvido y silencio" in *Memoria, olvido y silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límites*. La Plata, Al Margen editora, 2006. (pp. 17-31).
- RICHARD, Nelly. *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1998.
- RICHARD, Nelly. "Éxodos, muerte y travestismo". *Nomadías*. Universidad de Chile, n. 8, 2008. (pp. 155-162).
- RIGNEY, Ann. "The Dynamics of Remembrance: Texts Between Monumentality and Morphing" in ERL, Astrid and Ansgar NUNNING (eds.) *Cultural Memory Studies An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlín, Walter de Gruyter, 2008. (pp. 345-353).
- RUFFINELLI, Jorge. "Lemebel después de Lemebel". *Revista Casa de las Américas*, n. 246, 2007. (pp. 73-79).
- TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona, Paidós, 2000.
- VEZZETTI, Hugo. "Variaciones sobre la memoria social". *Punto de Vista*, n. 54, 1996.
- VILLANUEVA, Darío. *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Barcelona, Anthropos, 1994.

Ludmila Sol Vergini es adscripta a la cátedra de Literatura Española contemporánea en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde realiza una investigación en torno a la memoria transnacional en la obra del escritor Juan Goytisolo.

Contacto: lvergini@gmail.com

Recibido: 01/03/13

Aceptado: 06/04/13