



La memoria insatisfecha en *Estrella distante* de Roberto Bolaño

Susana Florinda Ramírez¹

Recibido: 06/06/2015

Aceptado: 03/08/2015

Resumen

Este artículo se propone examinar las estrategias ficcionales destinadas a plasmar la complejidad de los procesos de memoria en la recomposición de una experiencia traumática. En *Estrella distante* (1996), de Roberto Bolaño se pone en crisis la identidad única del sujeto y, en consecuencia, se cuestiona la pretendida transparencia de los relatos testimoniales. La memoria crítica abre el pasado a continuas interpretaciones para impedir la cristalización de un sentido único de los hechos.

Palabras clave

Roberto Bolaño – *Estrella distante*-memoria – dictadura – Chile.

Abstract

This article sets up to examine the fictional strategies appointed to shape the complexity of the memory processes in there composition of a traumatic experience. *Estrella distante* (1996), discusses the identity of the subject and, consequently, questions the supposed transparency of testimonies. Critical memory opens the past to uninterrupted interpretations in order to prevent the crystallization of a solesense of facts.

Keyword

Roberto Bolaño – *Estrella distante* – memory – dictatorship – Chile.

Entre la ficción y el testimonio

Con la novela *Estrella distante* (1996), cuyos episodios refieren a la historia chilena contemporánea, Roberto Bolaño se incorpora a la nutrida serie de escritores latinoamericanos que trabajan con la memoria de una época signada por la violencia de las últimas dictaduras. En el capítulo I el relato se enmarca en los últimos años de gobierno del presidente Salvador Allende (1970-1973), pero se desplaza enseguida a los acontecimientos relativos al golpe militar de 1973 y sus consecuencias. Sin embargo, el discurso narrativo se aparta de las formas propias de la novela tradicional, con lo cual relativiza la eficacia de la mimesis realista en el abordaje de la escritura de la memoria.

¹ Magister en Letras Hispánicas (UNMP). Profesora en Letras (UBA). Contacto: sazcano@hotmail.com

Antes bien, como Gonzalo Aguilar plantea, Bolaño “pone en funcionamiento una máquina ficcional: no hay que narrar los hechos sino sus posibilidades imaginarias” (149). En efecto, desde el prólogo, el autor destaca la índole novelesca de *Estrella distante*, reescritura de la última biografía apócrifa de su texto anterior, *La literatura nazi en América* (1996): “no espejo ni explosión de otras historias sino espejo y explosión en sí misma” (11).

En *Memoria y autobiografía* (2013) Leonor Arfuch señala que las narrativas de la memoria se destacan por la fuerte inscripción de la experiencia personal, reelaborada desde los géneros autobiográficos canónicos o desde el testimonio de quienes protagonizaron o fueron testigos de los hechos, pero también desde la ficción y la autoficción (106). En relación con estas dos últimas modalidades ubicamos el texto de Bolaño. No obstante, la incorporación de elementos no-ficcionales –que refieren a la Historia y a algunos momentos de la vida del autor– coloca el texto en un territorio difuso, donde la ficción y el testimonio se hallan en permanente tensión. En este sentido, la novela se aparta de otras narrativas de la memoria más cercanas al compromiso y la exposición de lo ideológico y presenta un relato donde el yo que narra no sólo plasma el clima emocional y los efectos traumáticos de la represión estatal en Chile a partir del golpe de estado sino que, al mismo tiempo, problematiza la transparencia de los relatos testimoniales.

Tal problematización se genera, en primer lugar, en el hecho de que el narrador en primera persona, un chileno sobreviviente de la dictadura radicado en España, reconstruye las vivencias propias y de otras víctimas desde una distancia temporal (veinte años después) y espacial. La experiencia del desplazamiento abre al cuestionamiento y a la re-escritura de lo heredado – cultura, historia, lenguaje, tradición, sentido de la identidad– (Iain Chambers: 137), de modo que en el discurso del narrador exiliado se inscribe la inestabilidad de la identidad personal y colectiva.

En segundo término, junto a la puesta en crisis de la identidad, la experiencia traumática genera en el sujeto el cuestionamiento de la memoria como instrumento fidedigno para dar cuenta del pasado, lo que conduce a la búsqueda de formas alternativas de narrar esa experiencia límite. Tal como lo expresa Nelly Richard, “la actividad de la memoria surge del deshacer y rehacer de los procesos de evocación y narración del pasado a los que nos convocan las solicitudes políticas y comunicativas de un presente curioso, o bien disconforme” (197). En ese proceso de reelaboración, el sujeto de la escritura apela a procedimientos narrativos de ruptura de impulso vanguardista como las formas más genuinas para dar cuenta de la desarticulación identitaria devenida tras la pérdida del orden en que se había constituido el sujeto. La apuesta por una versión más crítica en el relato de la violencia política se proyecta en un discurso fragmentario, donde estallan las polaridades destinadas a cristalizar los procesos de narración del pasado, para dar cuenta de la opacidad del sujeto que narra y de su imposibilidad de objetivar la experiencia traumática.

En razón de lo expuesto, la cuestión de la memoria emerge como una instancia crucial para nuestra lectura. En la novela, los personajes recuerdan las experiencias pasadas, pero la memoria se revela fracturada y parcial, con lo cual se subraya la imposibilidad de adjudicar completa fidelidad a los hechos reconstruidos desde otro contexto temporal y existencial. La memoria es concebida como un proceso creativo – y no meramente como *reproducción*–, en el que incide no sólo el inexorable transcurso

del tiempo sino el carácter frágil e inestable de la identidad. El horizonte de los procesos de memoria sería, para Feierstein, la creación de un “presente recordado” vinculado a la necesidad de acción. Cuando se recuerda, se transforman las sensaciones y registros dispersos para crear una escena nueva, “una construcción que no puede ser literal sino que resulta creativa y se regenera con cada acto de rememoración” (Feierstein:112-113).

Al respecto, Andreas Huyssen destaca en su texto *En busca del futuro perdido* el cambio fundamental operado en las estructuras de sentimiento, experiencia y percepción que caracterizan nuestro presente; de hecho, su hipótesis de trabajo parte de la constatación de la profunda angustia que generan la velocidad del cambio y los horizontes de tiempo y espacio cada vez más estrechos, angustia que se halla en la base del incremento de los discursos de la memoria, ya que esos cambios vuelven el presente más débil en sí mismo y más frágil la estabilidad e identidad de los sujetos contemporáneos (32-33). En la novela, la fragmentación, las múltiples versiones y mediaciones, la heterogeneidad de perspectivas, operan para destacar que la recomposición completa del mundo recordado resulta un proyecto imposible. La escritura, al adoptar una estética de ruptura, ofrece un modo de representación de las tensiones que afectan a los sujetos en la reconstrucción de la experiencia pasada. La ambigüedad, la contradicción, la parodia de convenciones genéricas, la ausencia de clausura y la profusión de relatos dentro de una trama discontinua, fragmentaria y flexible ponen en crisis el discurso convencional de la memoria, ligado a una concepción del sujeto entendido como entidad estable.

Memoria y mediaciones en tiempos globales

El discurso subraya la magnitud de la violencia desatada, pero al mismo tiempo procura el efecto de distanciamiento necesario para la memoria crítica. Parte de ese efecto surge de la apropiación de los géneros tradicionales popularizados por la industria cultural a través de los medios masivos: en su trama se actualizan las imágenes que el cine de Hollywood o las series televisivas –en su a menudo libérrima adaptación de textos históricos– han instalado como verosímiles. El discurso novelesco, por ejemplo, se apropia de los códigos de la novela policial, integrando el suspenso, el misterio, el terror, el humor negro, en el marco de unos acontecimientos históricos que aún perturban la memoria del narrador. Al referirse al giro hacia el pasado como fenómeno cultural y político que comienza alrededor de la década de 1980, Andreas Huyssen señala en su ensayo que no es posible “discutir la memoria personal, generacional o pública sin contemplar la enorme influencia de los nuevos medios como vehículos de toda forma de memoria” (25). La novela de Bolaño reconoce este hecho. Varias zonas del texto refieren a tal influencia: en la construcción del asesino múltiple de mujeres se revisitan las series de T. V. y *films* que potencian la figura siniestra del criminal sádico, quien goza con sus atrocidades y es un *artista* en lo suyo. Con respecto al personaje de Wieder, postulamos que el autor trabaja en dos sentidos que pueden parecer, *prima facie*, contradictorios: por un lado, construye al asesino como una figura mítica, pues condensa en ella lo que el imaginario mediático concibe como *el monstruo*, a su vez derivado, en sus rasgos, de la tradición romántica literaria y religiosa (dado su carácter demoníaco). Frío, calculador, despiadado, y al mismo tiempo de gran capacidad de seducción y de engaño, el monstruo halla su cristalización y máxima difusión en el arte

de masas, especialmente a través del cine. La mitificación como recurso literario tiende a enfocar, iluminándola, la imagen del monstruo, a fin de implantarla en la percepción y así volverla perdurable en la memoria. En un capítulo de *Estéticas bastardas* dedicado al mito y las mitologías, José Amícola, leyendo a Hans Blumenberg, señala: “los mitos son irrefutables justamente por su ‘significación’, que se basa en su capacidad de completa ubicuidad temporal y espacial” (26). En efecto, esta operación narrativa que concentra alegóricamente en el personaje de Wieder todo el horror de la dictadura vuelve inadmisibles cualquier otra versión que pudiere atenuar el crimen histórico. Asimismo, al destacar la ubicuidad y las distintas identidades adoptadas por este personaje, el texto va trazando los momentos del proceso de su transformación en mito viviente, figura que en general fascina a quienes lo conocieron u oyeron hablar de él y que obsesiona a Bibiano, el amigo del narrador.

Por otro lado, el discurso narrativo procede a desmontar esta figura quitándole los rasgos que le eran esenciales, hasta su final humanización. Es decir, la monstruosidad del personaje se desvanece en la medida que el cambio de las circunstancias personales y políticas hacen que el narrador lo vea como un hombre similar a cualquier otro, cuya emergencia como asesino serial se produjera en virtud de un contexto histórico-político particular.

En síntesis, entendemos que la mitificación sirve para destacar el grado de monstruosidad de la experiencia en que los personajes (entre ellos el narrador) se vieron involucrados. La desmitificación, en cambio, pone en cuestión la idea de una irracionalidad y una violencia surgidas “de la nada” para considerarlas, opuestamente, como productos de una situación perfectamente localizable en el tiempo histórico, por lo que no quedan exentos de responsabilidad los muchos actores implicados en esos hechos. Las dos operaciones determinan una de las tensiones centrales de la novela. La vacilación, en el relato, entre una interpretación de la violencia y del mal como tendencias inherentes a la condición humana y otra según la cual esas manifestaciones tendrían una raíz político-cultural y por lo tanto podrían ser controladas, no halla resolución en el discurso. Al dotarlo de una indefinición que problematiza los modos de entender el horror, se busca polemizar y desafiar a la sociedad “a recordar lo que por saturación termina produciendo un efecto de invisibilidad, cuando no de encubrimiento o disfraz” (Manzoni 2012: 5). En este mismo sentido, el borramiento de los límites entre ficción y no-ficción no puede considerarse, entonces, un mero artificio postmodernista, sino que constituye una estrategia narrativa al servicio del pensamiento y el debate en torno a la violencia.

Asimismo, el texto de Bolaño hace un uso irónico de los modos de representación de la novela de detectives. La apropiación paródica vuelve visible una política de la representación del relato clásico detectivesco como artefacto estético en que las circunstancias históricas, si bien no le son ajenas, sólo constituyen el trasfondo de la historia de violencia. La búsqueda de los rastros de Wieder incluye la lectura minuciosa, el análisis y evaluación de múltiples pistas, según las pautas de la novela detectivesca de tradición inglesa, mientras que el encuentro final y la resolución remiten al universo de la novela negra estadounidense. Bibiano, el amigo del narrador Belano, es el personaje que representa el primer tipo de investigación, pero sus conclusiones son vacilantes, conjeturales, y su excesiva vehemencia les resta objetividad. El detective Romero, por su parte, emprende la búsqueda de Wieder y lo asesina por dinero. En

Estrella distante se combinan y subvierten las reglas del género pues, mientras en el policial clásico el detective es el confidente de la ley que el criminal ha quebrantado (Piglia: 103), en la novela el detective Romero comete un asesinato por encargo a sabiendas de que tal hecho lo coloca por fuera de la ley. Tal como en la novela negra, “no parece haber otro criterio de verdad que la experiencia”, y el detective, lanzado ciegamente al encuentro de los hechos, “produce finalmente nuevos crímenes” (Piglia: 102). Pero, singularmente, Wieder ha llevado a cabo sus horrendos crímenes bajo la tutela del aparato estatal. De este modo, la operación paródica permite percibir el peso de las circunstancias políticas como factor determinante de las acciones de los personajes. En la novela se subraya la ilegalidad de la represión estatal, con lo cual se ponen en crisis los supuestos de los que parte el género policial. El discurso se vale de la tradición literaria, pero imprime en ella un giro en su política de representación, al ampliar los límites del género policial para que en él ingrese no sólo la tragedia latinoamericana contemporánea sino también las modalidades actuales en el ejercicio de la violencia.

Desde un nuevo paradigma cuyo modo de percepción está conformado prioritariamente por el imaginario del cine y las nuevas tecnologías de la imagen, la novela propone reflexionar acerca de la dificultad de reconstrucción del pasado aunque simultáneamente insiste en la necesidad de no olvidar la violencia de la Historia. El relato se sostiene mediante una trama policial, pero los actos perversos del asesino Carlos Wieder se dan en un contexto de criminalidad estatal y se llevan a cabo merced a la discrecionalidad con la cual el régimen pinochetista dotó a sus subordinados, de modo que la violencia narrada se presenta en un marco histórico-político bien definido, y hay en esto un reclamo de justicia.

En síntesis, los relatos rodean, acechan un núcleo (la violencia política, el ultraje) que el universo ficcional, apelando a la imaginería popularizada por el cine y los llamados *subgéneros* narrativos, permite presentar como incuestionable, por lo que esta modalidad aseguraría un impacto emocional más profundo en los lectores. En cambio, el testimonio, por su carga subjetiva e ideológica, abre una zona de incertidumbre respecto de su veracidad que lo volvería, por ende, discutible. Ejemplo de la parcialidad de los testimonios se halla en la trama novelesca en el juicio a Wieder, con las declaraciones elogiosas de unos militares allegados al asesino, quienes en sus declaraciones públicas reivindicaban el accionar del piloto. Al horror implicado en las palabras de uno de ellos obedece el hecho de que estén destacadas en letra cursiva (118-119). Es decir, hay en la novela una búsqueda de los modos más idóneos para comprometer la sensibilidad del lector ante las atrocidades del régimen; dichos modos comportan la apelación a las imágenes difundidas por los géneros masivos, aceptadas como verosímiles, dado el carácter de *increíbles* que alcanzan los hechos históricos. Por su parte, el recurso del testimonio resultaría controversial, especialmente debido a la tergiversación que la cultura oficial hiciera del mismo, tal como se narra en las páginas destinadas a los juicios que no logran probar la culpabilidad de Wieder².

²Leonor Arfuch destaca que las narrativas testimoniales y autobiográficas han resultado esenciales para la elaboración de la experiencia de la última dictadura militar en la Argentina, lo que señala una diferencia notable con la experiencia chilena, donde los Informes Rettig y Valech se limitaron al registro de los hechos sin acoger la voz de las víctimas y sus deudos. (77).

La memoria insatisfecha

Ahora bien, la memoria de la experiencia chilena es sometida a cuestionamientos. El narrador en primera persona ofrece una versión que reconoce subjetiva y parcial, ya que desde el presente en que recuerda/enuncia, su relato examina, interpreta y recompone esas vivencias, incorporando un conocimiento del que carecía cuando los hechos rememorados (ubicados unos veinte años atrás) ocurrieron: “pero, claro, Bibiano afirmó esto a posteriori y así no vale” (15). Asimismo, en su historia integra diferentes versiones, anécdotas que le llegan de otros personajes, pero que también se le presentan como interesadas o parciales. Al tiempo transcurrido se atribuye la imprecisión de muchos datos evocados: “...y un buen día, digamos dos semanas o un mes después (aunque no creo que pasara tanto tiempo), aparece Alberto Ruiz-Tagle” (29). En los reiterados paréntesis que destacan las vacilaciones e incertezas que acometen su recuerdo, y en su manifiesta reserva frente a los testimonios de terceros, el narrador alude a la distancia irreparable, a la fractura producida entre aquel escenario y el presente desde el cual le resulta imposible la recomposición de una totalidad conclusiva. Como una estrella que se aleja paulatinamente a causa de la expansión del universo y por tanto no emite luz absoluta sino que va perdiendo su luminosidad cuanto más se distancia, el mundo perdido iría disminuyendo su brillo y claridad, modificado por los modos contemporáneos de percibir la experiencia:

Pero no me cuesta creer que en la década de los sesenta hubiera gente que amaba desesperadamente a otra gente, en Chile. Me parece raro. Me parece como una película perdida en una estantería olvidada de una gran cinemateca. Pero lo doy por cierto. (29).

Esa extrañeza frente a las vivencias pasadas, donde destacan los términos “raro”, “perdida” y “olvidada”, se resuelve en una escritura que registra la dificultad de recomponer una visión nítida de lo estallado y fracturado, ubicado ahora el que recuerda en un nuevo orden, y en un diferente contexto geográfico y socio-cultural. Señala María Luisa Fischer que el texto “se enfoca en el sentido cambiante que adquieren vidas y hechos en su transmigración temporal y espacial” (155). La novela de Bolaño se inscribe, entonces, radicalmente en contra de una narrativa que pretendiera reflejar una fracción de lo real detenida por un instante como una imagen fotográfica, puesto que es el fluir del tiempo lo que vuelve inasible e inestable la imagen misma. Así, por ejemplo, cuando describe el departamento donde Ruiz-Tagle vivía, dice de él que “Bibiano y la Gorda Posadas me contaron cosas, muchos años después (cosas influidas ya por la leyenda maldita de Wieder” [16]). Asimismo, el narrador, si bien conserva en la memoria algunas experiencias, para otras dispone de múltiples versiones a las que modela con su propia invención: “A partir de aquí mi relato se nutrirá básicamente de conjeturas” (29), señala, al empezar la narración de los sucesos en los que no participara en forma directa.

Pese a la constatación de la sustancia inaprensible del pasado en virtud del fluir constante del tiempo, el narrador acomete la reconstrucción de los dramáticos hechos a partir de las propias vivencias y de las relatadas por otros personajes. El pensamiento de la postdictadura, según Nelly Richard,

acusa la problematización de la tensión entre *la pérdida del saber* (de la confianza en el saber como fundamento de una comprensión segura) y *el saber de la pérdida* (la reivindicación crítica del desecho, del resto, de la traza, que expresan un “después de” ya irreconciliable con los modelos de finitud y totalización de la verdad y el sentido (171).

La conciencia de esa pérdida del saber se plasma en el carácter conjetural otorgado a la reconstrucción de los hechos. Por ejemplo, al referir la aparición del auto de los represores que cometerán el vil asesinato de las dos jóvenes Garmendia, las circunstancias son presentadas mediante construcciones disyuntivas que relativizan la asertividad de la frase: “un auto aparece por el camino de tierra pero las Garmendia no lo escuchan porque están tocando el piano o atareadas en el huerto o acarreado leña” (29).

Teniendo en cuenta lo que Richard denomina *el saber de la pérdida*, que implica la imposibilidad de totalización del sentido y el trabajo con los restos o fragmentos, entendemos las rupturas de la linealidad cronológica y el carácter digresivo que la diversidad de relatos confieren a la trama como modos de plasmar las dificultades del sujeto para narrar su experiencia traumática. En el relato de Bolaño, advertimos la constante reelaboración discursiva proveniente de la conflictividad de las memorias e interpretaciones del pasado y el ensayo continuo de nuevas versiones y reescrituras de lo sucedido. Es en este sentido que adoptamos en el presente subtítulo la expresión “memoria insatisfecha” acuñada por Richard. Es decir, el narrador carece ya de certeza con respecto a su saber del pasado, y realiza su trabajo de memoria a partir de trozos o restos de experiencias cuya entidad veritativa resulta dudosa, precisamente a consecuencia de las perturbaciones provocadas por aquel trauma. Al referirse a las ficciones de la memoria, en especial las del ámbito latinoamericano de las últimas décadas del siglo XX, Josefina Ludmer señala que en ellas el narrador se ubica en el presente para ir hacia atrás, al pasado, a un acontecimiento que partió en dos la vida del sujeto. Los relatos tratan de cubrir la fisura temporal entre el corte de tiempo del pasado y el presente, fisura que para Ludmer constituye “la diferencia entre experimentar y recordar” (61). Ahora bien, en la novela de Bolaño tal diferencia resulta insalvable, ya que el recuerdo mismo es sometido a examen. No escribe: “fue así”, sino: “tuvo que ser así” (29). Situaciones imaginarias que admiten varias opciones y con ello ponen en crisis la mimesis realista.

Como destaca la cita de W. Faulkner en el epígrafe, “¿Qué estrella cae sin que nadie la mire?”, es precisamente el fenómeno de la caída de un mundo (en el que irradiaba la imagen de Wieder, a quien vinculamos con uno de los sentidos del título de la novela) lo que atrae la mirada del narrador, problematizando su propia memoria y sus creencias: la realidad no es algo estable, sufre permanentes alteraciones y, por lo tanto, lo que consideramos realidad resulta un continuo fluir de sucesos, de historias, cada una, a su vez, tramada por la subjetividad de los sujetos y el contexto desde el que recuerdan. Para Richard, “la memoria remece el dato estático del pasado con nuevas significaciones sin clausurar” [...] llevando principios y finales a reescribir otras hipótesis y conjeturas para desmontar el cierre explicativo de las totalidades demasiado seguras de sí mismas” (135). Pero, aun con su ironía y escepticismo que lo acercan a la estética postmodernista, el discurso narrativo insiste en atribuir al acto de memoria un fundamento ético: la exhibición de lo fracturado, desdibujado o modificado en el

proceso de recomposición, remite a los actos violentos que determinaron la disolución del mundo del narrador y el quiebre de su identidad. Así, el hallazgo en una fosa común del cadáver de Angélica Garmendia unos años después, no sólo confirma contundentemente la magnitud del terror dictatorial sino que diluye la idea de la pura invención. De este modo, reclama una mirada atenta y crítica orientada en contra de la injusticia y el crimen. El resultado de tal enfoque es un híbrido, otra (¿nueva?) forma de trabajo narrativo que parte de la experiencia subjetiva de los personajes, de su memoria siempre sospechada de parcialidad, pero que se desplaza sin límites precisos hacia la no-ficción, mediante la cual se subraya el carácter incontestable de los hechos violentos.

La escritura da cuenta del tiempo transcurrido y de las variaciones de la memoria implicadas en ese transcurso, cuestionando la ingenuidad de todo relato que pretendiera fijar para siempre una única versión de la Historia. En un texto anterior, *La literatura nazi en América*, donde Bolaño ensaya una modalidad de la ficción que utiliza las convenciones de organización y de registro de la biografía literaria para inventar unas vidas de escritores que parecen sustraídas de una hipotética historia de la literatura americana (y censuradas, dada su incorrección política), el narrador cita, en la biografía apócrifa de Harry Sibeliuss, al historiador Arnold J. Toynbee y su idea del relato con la que parece coincidir:

como el tiempo y el espacio están cambiando continuamente, ninguna historia, en el sentido subjetivo del término, podrá ser nunca un relato permanente que narre, de una vez y para siempre, todo de una manera tal que sea aceptable para los lectores de todas las épocas (128).

Pero aclara también que el profesor británico “en última instancia trabaja para que el crimen y la ignominia no caigan en el olvido”, tarea en la que esta novela halla otra coincidencia.

La memoria fracturada

La violencia del golpe militar no sólo trastocó el desarrollo lineal de la continuidad histórica sino la racionalidad de la historia. Esa disrupción afecta al discurso en su intento de plasmar la magnitud de tal experiencia. La escritura se desplaza por diferentes tiempos, como si la historia ya no pudiera ser narrada siguiendo un orden previsible. Antes bien, opera por *saltos* temporales que quiebran la linealidad narrativa para incluir el contexto cultural más amplio donde sucesos correspondientes a diferentes temporalidades confluyen y dialogan proponiendo una lógica diferente. Como señala Nelly Richard, la cronología como ordenadora de un pasado estático se rompe “cuando ciertas disjunturas temporales y narrativas sueltan los lazos de su continuidad programada” (128). Entonces, el recuerdo no se conforma con una mera vuelta al pasado sino que se convierte en un ir y venir por los recovecos de la memoria propia o ajena. Las digresiones en el discurso del narrador, en parte, obedecen a la necesidad de dar cuenta del complejo entramado de fenómenos culturales, políticos y personales conjugados en la percepción del pasado, revisitado desde la distancia inexorable en que se ubica el observador en el presente de su enunciación.

Sin duda la trama policial sirve para vertebrar la novela, pero el carácter fragmentario y digresivo del discurso subraya la imposibilidad de pensar la historia en

términos de la dualidad principal/secundario. Por el contrario, al dar cuenta de las rupturas y entrecruzamientos en la temporalidad histórica, se señala el agotamiento de una ingenua concepción lineal de la dimensión temporal, ligada a su vez a un territorio particular –creencia que condujo a los protagonistas a postular la “voluntad” revolucionaria para modificar la realidad, en ambos extremos del arco ideológico–. Consecuentemente, se ponen en crisis estas categorías de la narración tradicional, puesto que todas las historias narradas, desde esta perspectiva, adquieren igual valor significativo. Todas conducen, directa o indirectamente, al presente del narrador y a su percepción del mundo social y cultural en las actuales circunstancias, cuando se ha debilitado la idea de la Nación como horizonte utópico de los sujetos y estos se limitan con mayor o menor suerte a sobrevivir en su país o en el extranjero, cuando el futuro parece haberse clausurado y persiste la violencia en sus diferentes manifestaciones (económica, política, racial). De este modo, más que postular los binarismos principal/secundario, centro/periferia, el texto parece considerar la radicalidad y centralidad de la violencia que clausura la idea moderna de la finalidad de la historia humana y pone en crisis los modos convencionales de narrarla.

En sus ensayos que abordan las vinculaciones entre arte y memoria, Nelly Richard señala los modos fragmentarios en que opera la memoria crítica en el arte, abierta a contradicciones de puntos de vista para contrarrestar una visión de la historia plena y coherente (en especial respecto del recuerdo de la violencia en Chile). Frente al éxito de mercado de lo testimonial, Richard privilegia un arte que reelabora la fractura y la dislocación y ejerce un necesario deconstructivismo de la representación. En tal sentido, el relato tradicional estalla y la novela se constituye en la superposición de diversas historias. Si los tres primeros capítulos narran las acciones de Ruiz-Tagle/Wieder hasta el año 1974, en el cuarto se produce el primer corte en el orden del discurso, cuando se narra la historia de Juan Stein, que se ramifica en otra, la de un general del Ejército Rojo, Iván Cherniakovski, pariente del poeta chileno, para retomar a continuación el relato y poner en evidencia la relatividad de una construcción histórica que se suponía inalterable: “...(me juego la paga de un mes que el busto de bronce ha sido reemplazado, hoy el héroe es Petliura; mañana, quién sabe)” (62).

En los sucesivos capítulos se quiebra la linealidad de la trama con la intercalación de otras historias de vida: la de Diego Soto, la de Petra, la presunta trayectoria de Wieder, las dos que tienen a Romero como detective protagonista. En las biografías de Soto y Stein se plasman dos caras de la utopía vanguardista latinoamericana en el siglo XX: Soto es presentado como un militante de las *letras*, mientras que Stein elige el camino de las *armas*. No obstante, sus destinos son similares en tanto devienen “otros” y hasta parecen invertirse. Stein, según algunos informantes, pudo transformarse en profesor; Soto muere en una pelea callejera defendiendo a la víctima de unos jóvenes neonazis, ambas operaciones que evocan los motivos borgeanos. Las historias de los personajes están atravesadas por la problemática de la identidad, que se modifica con el desplazamiento, pero, siguiendo la característica tensional de la novela, continúa en algún punto ligada a las circunstancias históricas compartidas y a la ética que les dicta su ideología. La más emblemática para el caso resulta la historia de Stein, en la que se lleva al límite la dispersión de la identidad, ya que se le atribuye a este personaje participación en la lucha armada subversiva de emancipación en distintos frentes y con distintos nombres, pero quienes

lo rastrear no llegan a confirmar cuál ha sido su destino ni su verdadera historia, pues alguien cree recordarlo ejerciendo como profesor en el interior de Chile. En contraste, Diego Soto, amigo y rival de Stein (ambos coordinadores de talleres literarios en el Chile predictatorial) y culto traductor de poesía francesa, reaparece como profesor de Literatura en Francia llevando una acomodada vida burguesa, y en esto continúa fiel a sus inclinaciones. Su muerte, sin embargo, se atribuye a su destino de latinoamericano identificado con la defensa de las injusticias. Presentado como una figura opuesta en todo a su adversario poeta, Soto representa la otra cara de la “maldición” de la violencia que persigue a los protagonistas desde 1973 pero que se remonta a épocas muy anteriores.

En efecto, en el capítulo 7, donde se produce otra de las digresiones del relato, se alude a los antecedentes de esta larga tradición que identifica al país con la violencia. En su persistente búsqueda de las huellas de Wieder, Bibiano encuentra algunos textos del ex-teniente y dos juegos de guerra (*wargames*) que podrían atribuírsele, a partir de los cuales el relato deriva en referencias a la Guerra del Pacífico y la lucha contra los araucanos. Trivializados en forma de juegos, se actualizan la violencia de la guerra y del exterminio en los tiempos de la conquista del territorio chileno y de su posterior independencia. La idea de un pasado heroico del que surgiera una supuesta identidad chilena es desacreditada por la burla del narrador (“Y a continuación se pregunta [...] por el significado *real* de que ambos contendientes, el chileno Prat y el peruano Grau, fueran en realidad catalanes” [109]). La historia, contada desde un presente en que la vida de muchos chilenos transcurre fuera del país en su condición de exiliados, cuestiona la narrativa nacional de constitución de la identidad.

En la historia de Petra, por su parte, también se conjugan discriminación, violencia y miseria en la vida chilena de este personaje, devenido artista callejero en el exilio europeo y luego famoso como mascota de los Juegos Paraolímpicos de Barcelona. El narrador vincula a Stein, Soto y Petra, no tanto por el hecho de ser chilenos, sino porque comparten un mismo destino de errancia y exilio. Puede postularse que el modo de construcción fragmentaria y (sólo en apariencia) desordenada, intentaría plasmar la ruptura del tiempo de la Nación para dar cuenta de la profusa red que entrelaza los hechos políticos, las experiencias personales y el devenir de la literatura y el arte dentro de una temporalidad global, que en conjunto confluyeron en un momento determinado de la historia de su país natal, como si allí hubieran resonado y estallado las contradicciones y violencias de distinto signo que atravesaron toda la cultura del siglo XX.

En otros términos, la suma de todos los relatos “menores” no logra representar una totalidad concluyente y, en cambio, conforma una historia dotada de tal porosidad que haría posible incluir también muchas otras. Esta forma “flexible” de la novela se acentúa con la permanente fuga o deriva de la narración a través de las digresiones que la apartan de lo que se había percibido al principio como historia principal.

Las incertidumbres de la memoria

Como se ha dicho, desde el prólogo el texto se presenta como una historia de ficción, pero en la trama se amalgaman hechos histórico-políticos determinantes para la historia chilena y latinoamericana del siglo XX: el golpe de estado comandado por Pinochet, las

desapariciones forzadas, la tortura, la persecución de militantes de izquierda simpatizantes o críticos del gobierno de Salvador Allende, el exilio de muchos. Esta ubicación fronteriza deniega una lectura estrictamente realista a la manera tradicional, pero tampoco autoriza la prescindencia del marco político en que se ubican los hechos relatados. De esta forma, la posición del lector se vuelve incómoda al verse arrojado en un territorio de incertidumbres: ¿dónde se halla la línea divisoria entre lo inventado y lo testimonial?; y si consideramos las continuas ironías, ¿dónde el límite entre el humor y lo trágico? Respecto de la temporalidad, ¿se narra para hablar principalmente del pasado o del presente? Sin duda, el discurso mantiene este frágil equilibrio y no es éste un rasgo menor en la escritura de Bolaño, que subraya las dificultades de la memoria para recomponer los hechos, ya que la violencia experimentada parece haber afectado la claridad de los recuerdos: “Pero tal vez todo ocurrió de otra manera. Las alucinaciones, en 1974, no eran infrecuentes” (92).

El caso de Amalia Maluenda, la mucama mapuche de las Garmendia, sintetiza esas dificultades y metafORIZA la imposibilidad del testimonio: cuando debe narrar lo sucedido aquella noche del asalto a la casa, esta testigo clave no encuentra las palabras en castellano, porque su memoria asocia el crimen “reciente” con el idioma de los exterminadores de su comunidad. Su testimonio, expresado según los modos de representar la experiencia en su propia lengua y cultura, resulta incomprensible. Al respecto, dice el narrador: “La noche del crimen, en su memoria, se ha fundido a una larga historia de homicidios e injusticias [...] quienes asombrados la escuchan entienden que en parte es su historia, [...] y en parte la historia de Chile. Una historia de terror.” (119).

Por parte del narrador, el hecho de hallarse fuera de Latinoamérica, de donde le llegan algunas informaciones, no todas confiables, añade incertidumbre a su relato. Desconfía, por ejemplo, de algunas conclusiones a las que arriba Bibiano. En suma, hay en el discurso del narrador una pugna entre la necesidad de reconstruir el pasado (representada por la búsqueda incansable de su doble, Bibiano) y la sospecha de que la memoria no garantiza la fidelidad del recuerdo: “el triste folklore del exilio – en donde más de la mitad de las historias están falseadas” (75), afirma. La característica de la época es el olvido rápido del pasado. No sin ironía, parodiando un argumento corriente en el habla común, reflexiona el narrador: “Ninguno de los juicios prospera. Muchos son los problemas del país como para interesarse en la figura cada vez más borrosa de un asesino múltiple desaparecido hace mucho tiempo. Chile lo olvida” (120).

Pero es justamente el carácter efímero de la memoria histórica, y el desinterés por pensar el pasado, lo que hará que la violencia resurja cuando se den las condiciones propicias, así como ocurre con Amalia Maluenda, cuya historia “está hilada a través de un verso heroico (*épos*), cíclico”. La idea del carácter cíclico de la violencia histórica se halla también en *El siglo*, el ensayo de Alain Badiou, quien señala que por medio de un procedimiento discursivo la sociedad designa a la barbarie como algo que pertenece a su Otro, y de este modo se absuelve a sí misma proclamándose inocente (16-17).

Otro aspecto que puede destacarse en relación a las vacilaciones del narrador refiere a los modos de percibir e interpretar las experiencias pasadas desde la perspectiva del presente de la enunciación. Cuando el relato vuelve a los hechos que determinaron el quiebre temporal en la vida del narrador, éste evoca la época rememorada como un período de ingenuidad en que él y sus allegados no reconocieron el engaño oculto tras las

apariencias. Recuerda, por ejemplo, que ninguno de los asistentes a los talleres de poesía (incluidos los coordinadores) sospechaba de Ruiz-Tagle/Wieder pese a que todos los indicios en el aspecto exterior del nuevo tallerista señalaban su inadecuación en ese ámbito; pero sólo muchos años después esos indicios pueden ser convalidados. Lo mismo cuando Bibiano recuerda la casa del siniestro personaje. Pero ese recuerdo, como se ha visto, es una construcción hecha *a posteriori*, “En la casa de Ruiz-Tagle lo que faltaba era algo innombrable (o que Bibiano, años después y ya al tanto de la historia [...]) consideró innombrable” (17).

Entre las tensiones apuntadas a lo largo de nuestro trabajo se halla, entonces, la vacilación que provoca la lectura de la novela respecto de su ubicación fronteriza entre ficción y no-ficción. Si se postula que la memoria, al operar desde el presente, no reconstruye el pasado sino que “construye” los recuerdos porque no logra superar la barrera interpuesta entre la experiencia y el acto de recordar, entonces el relato de los hechos no reproduciría el pasado tal cual fue, sino como pudo haber sido. El narrador sólo cuenta con fragmentos, suposiciones y versiones no siempre confiables y por lo tanto lo ocurrido se vuelve irrecuperable como totalidad, signada por la sospecha. Desde luego, se trata de registrar los efectos que ha producido el flujo temporal (y los cambiantes contextos del acto de recordar) sobre la memoria, tal como insiste el narrador de la novela: en la memoria de los personajes afectada por el inevitable olvido se entrecruzan informaciones, especulaciones y versiones posteriores.

Coda

Es necesario señalar que la multiplicidad de versiones y la concepción de la memoria como *re-creación* generan la apertura a zonas silenciadas tales como la responsabilidad frente a unos hechos que involucraron a todos los sectores de la sociedad, como se evidencia en el sueño del narrador: “Comprendí en ese momento, mientras las olas nos alejaban, que Wieder y yo habíamos viajado en el mismo barco, sólo que él había contribuido a hundirlo y yo había hecho poco o nada por evitarlo” (131). En el sueño del naufragio se metaforiza el derrumbe de un mundo común a perseguidores y perseguidos, que el narrador rememora a la distancia ya no desde un lugar de víctima sino de observador. Esta posición equidistante le permite problematizar la tranquilizadora oposición entre culpables e inocentes que organiza muchos relatos de la memoria.

La estética de la fragmentación, tributaria de las vanguardias, no implica en el caso de la narrativa de Bolaño un postmodernismo insustancial. Por el contrario, busca reconfigurar un *sentido* y una *ética*: si por una parte el fragmento hace visible la imposibilidad de totalización histórica e identitaria, por otra el sujeto de la escritura insiste en exhibir los *restos* de un mundo definitivamente perdido en los que se halla inscripta la violencia. La fragmentación es, asimismo, la forma en que la memoria se proyecta en el presente, invitando a reflexionar ante el vaciamiento de sentido implícito en una literatura que pudiere mostrarse indiferente a las violencias del nuevo orden global.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, G. (2002), "Roberto Bolaño, entre la historia y la melancolía". En Manzoni, Celina (Ed.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 145-151.
- Amícola, J. (2012), *Estéticas bastardas*. Buenos Aires: Biblos.
- Arfuch, L. (2013), *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Badiou, A. (2005), *El Siglo*. Buenos Aires: Manantial.
- Bolaño, R. (2006), *Estrella distante*. Buenos Aires: Anagrama.
- _____ (2010), *La literatura nazi en América*. Buenos Aires: Anagrama.
- Chambers, I. (1994), *Migración, cultura, identidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Feierstein, D. (2012), *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*. Buenos Aires: FCE.
- Fischer, Ma. L. (2008), "La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño". En Paz Soldán, Edmundo, y Faverón Patriau, Gustavo (ed.), *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 145-162.
- Huyssen, A. (2001), *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ludmer, J. (2010), *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Manzoni, C. (ed.) (2002), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor.
- _____ (2002), "Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella Distante*". En Manzoni, Celina (ed.) (2002), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 39-50
- _____ (2012). "Metáforas del cuerpo: escritura y memoria en el nuevo siglo". *Actas del Congreso del CELEHIS de la Facultad de Humanidades*. Universidad Nacional de Mar del Plata. Mar del Plata, 2012.
- Paz Soldán, E. y Faverón Patriau, G. (eds.) (2008). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya.
- Piglia, R. (1995), "Sobre el género policial". En *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 67-70.
- Richard, N. (2013) [2007], *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.