

VIOLENCIA Y LITERATURA. ACERCA DE CÓMO CONJURAR EL PASADO TRAUMÁTICO LATINAMERICANO (EN TORNO A LA NARRATIVA DE ROBERTO BOLAÑO)

Paula Aguilar*

MNEMNE Y ANAMNESIS

En el corpus de Bolaño, *Amuleto* (1999) forma parte de los relatos que narran las barbaries de las dictaduras y el fracaso de las utopías de los 60. *Amuleto* puede leerse como una carta de amor y de despedida de los ideales de los 60/70, “de las hazañas heroicas de una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados”.¹

La novela desarrolla el relato autobiográfico de Auxilio Lacouture, expandiendo las diez páginas que ese texto ocupa en *Los detectives salvajes* (1998). Auxilio se encuentra encerrada en un baño de la Universidad de México (UNAM), en 1968, para esconderse de los militares que irrumpen en la autonomía universitaria y anticipan ese suceso clave de la historia mexicana: la masacre de Tlatelolco, convertida en paradigma de todas las masacres latinoamericanas contra jóvenes “estúpidos y generosos (...) que todo lo entregan y no piden nada a cambio, y ahora de esos jóvenes ya no queda nada (...) Toda Latinoamérica está sembrada con los huesos de éstos jóvenes olvidados” (38).

A través de un relato en primera persona, se narran los procesos de edificación y significación de una memoria traumática gestada a partir de ese acontecimiento, que funciona como paradigma y metonimia del horror latinoamericano. Aquí, Bolaño explora los modos de configuración de la memoria en dos instancias: desde el registro de los procesos históricos como representaciones en la subjetividad hasta la construcción de una memoria colectiva. Es decir, esta novela instala el problema de la memoria tanto en la esfera del individuo (Auxilio) como en el espacio de la memoria colectiva (América Latina).

Se trata, aquí, de la memoria en tanto *anamnesis* y no *mnemne*: de la memoria en construcción, en movimiento, en actividad, y no de la memoria ya instalada en los imaginarios comunitarios y en los textos de la historia. Yerushalmi distingue la *mnemne* o memoria (aquello que permanece esencialmente ininterrumpido, continuo, igual a sí mismo) de la *anamnesis* o reminiscencia como “la reminiscencia de lo que se ha olvidado” (1996:21), que, por ello mismo, precisa un proceso de elaboración, una recuperación de

¹ Roberto Bolaño. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999, 54. Citaremos por esta edición.

lo olvidado para el presente. Este sentido de un regreso al pasado (a Tlatelolco en 1968) para volver a elaborar esa memoria y traerla al presente —a fin de enhebrarla a otras memorias latinoamericanas como las dictaduras del Cono Sur— es uno de los centros de *Amuleto*. Yerushalmi describe el funcionamiento de la memoria como la retención de aquello que pueda integrarse a un sistema de valores ya reconocido por la comunidad; por ello, es canónica, compartida y necesitada de consenso. Mientras que la *anamnesis* designa la evocación de lo que se olvidó y, por lo tanto requiere un cambio más brusco para imponerse, precisa mover lo estatuido para instalar su propio espacio.

A contrapelo de Sebastián Urrutia —el protagonista de *Nocturno de Chile*, acorralado por su incapacidad o dificultad para recordar— en *Amuleto*, Auxilio siente el “horror al olvido”, padece la necesidad imperiosa por recordar lo sucedido. Casi como un nuevo Funes (“memorioso”), ella está atrapada en la tarea de recordar los hechos de violencia de la historia latinoamericana. Auxilio afirma: “Yo no puedo olvidar nada. Dicen que ese es mi problema” (144). Este “horror al olvido” tiene una dimensión subjetiva e individual en Auxilio: la experiencia de Tlatelolco deviene en el origen traumático que dispara esa necesidad de recordar, ese temor al olvido, esa obsesión por la memoria, por relatarla, por testificarla, por convertirla en un *amuleto* que nos proteja de la violencia y conjure las repeticiones de la historia, sus horrores.

La memoria, atrapada en ese origen traumático, apresada por el horror a perderse, se ancla en dos sitios: en el registro histórico, en el ámbito de lo real con la contundencia de lo ocurrido, con las cifras de los muertos, con la precisión del testimonio, con un “efecto de realidad”. Pero también, como experiencia traumática, lo real se vuelve fantasma, adquiere aristas irreales, convoca espectros. Porque el trauma hospeda un fantasma, una zona indecible que busca decirse, una zona oculta que busca salida; y es lo fantástico lo que permite traducir ese doblez, ese pliegue del trauma, ya que implica “hacer visible lo que no se ve, articular lo que no se dice” (Jackson 1986:45).

Además, el fantástico es un dispositivo sedicioso dentro del relato, es lo que subvierte, altera, corrompe el ordenamiento del discurso. Como afirma Rosemary Jackson

Esta violación de los supuestos dominantes amenaza con subvertir (derrocar, trastornar, socavar) las reglas y convenciones que se consideran normativas. En sí misma, no es una actividad socialmente subversiva (...) sí perturba, sin embargo, las leyes de la representación artística y las reproducciones de lo “real” en la literatura (1986:12).

Así, la ruptura que el trauma provoca en la racionalidad de lo cotidiano puede equipararse al quiebre que introduce el fantástico en la representación

realista. *Amuleto* tensa, entonces, la representación en el arco que va desde el grado cero de lo “real” hasta las arquitecturas de lo irreal.

Lo fantástico será, entonces, el centro del trauma pero también —y sobre todo— los fantasmas de las memorias de otras violencias de la historia latinoamericana que Tlatelolco dispara. El fantástico es el espectro de las violencias ocultas; porque “lo fantástico da salida precisamente a esos elementos que, dentro de un orden dominante realista, sólo se conocen a través de su ausencia (...) es todo lo que no se dice, todo lo que no se puede decir a través de formas realistas” (Jackson, 1986:23). Así, en la siguiente cita de *Amuleto* se percibe el paso desde el presente concreto de una manifestación de protesta por la caída del gobierno de Allende en Chile, hacia el abismo en el cual van a caer varias de las derrotas de la izquierda latinoamericanas

Recuerdo esa manifestación, puede que fuera la primera que se hizo en Latinoamérica por la caída de Allende. Allí vi algunas caras conocidas del 68 (...) pero también vi algo más: vi un espejo y yo metí la cabeza dentro del espejo y vi un valle enorme y deshabitado y la visión del valle me llenó los ojos de lágrimas (...) tal vez este valle solitario sea la figuración del valle de la muerte (67-68).

Este fantástico tiñe y enrarece la totalidad de la novela, mezcla espacios, fechas, eventos, personajes. La incertidumbre empaña los acontecimientos, por ello el relato de *Auxilio* en cierta medida no es falsable. Estas incertidumbres forman parte del proceso de construcción de la memoria en *Auxilio* cuya ingeniería debe más al psicoanálisis que a la historiografía; se trata más que de construir un pasado, de tramitarlo y comprender su significado.

Como ya dijimos, *Amuleto* apuesta tanto a la memoria individual y personal de *Auxilio* como a la memoria colectiva. Si bien es en la subjetividad de la protagonista donde se origina y anida la configuración de la memoria —requerida por un mandato ético— luego se vincula con otros núcleos de la memoria como la dictadura de Chile a través de Belano; el nazismo y el franquismo en Pedro Garfias, León Felipe y Remedios Varo, entre otros. En esta línea podemos retomar las reflexiones de Yerushalmi y agregar las de Metz (1999) en torno a la “razón anamnética” y su fuerte presencia en la comunidad judía. Yerushalmi percibe en el pueblo judío el “paradigma del funcionamiento de la memoria colectiva” (1996:21) aun cuando todos los pueblos pueden ejercerla. Refiere al conjunto de creencias, ritos y normas que hacen a la identidad y al “destino” de un grupo (22).

Metz va más allá y reclama frente a la “razón comunicativa” de Habermas una razón anamnética como camino posible para evitar las barbaries cuando la razón occidental fracasó, como el imperativo ético de una memoria que recupere aquellas identidades avasalladas y silenciadas. En la

novela de Bolaño se persigue, como horizonte final, un recorrido por las diversas memorias cuya reunión alertaría contra las recaídas en nuevas dictaduras y en terrorismos de Estado. El relato, que Auxilio finalmente logra enhebrar, se convierte en un “amuleto” contra las repeticiones de la historia, un amuleto que funcionaría, simbólicamente, como la razón anamnética. Aunque este amuleto incluye, además, una revisión y autocrítica de la izquierda revolucionaria.

DEL INFRARREALISMO AL REALISMO VISCERAL

Los textos narrativos de Bolaño —como espacios donde se relatan y exploran las últimas dictaduras del Cono Sur, las derrotas y pérdidas de la izquierda revolucionaria, los enclaves del terrorismo de Estado, las historias de la violencia que recorrió diversos países latinoamericanos— ponen en juego, también, los modos de narrar, los procedimientos privilegiados por su estética.

Las primeras reflexiones de Bolaño sobre sus preocupaciones estéticas provienen del “Movimiento Infrarrealista” de jóvenes poetas que el autor lideró junto a Mario Santiago y Bruno Montané, entre otros, durante su residencia en México, a mediados de los 70. Recuérdese que Bolaño nace en Santiago de Chile en 1953. Hacia 1968 emigra con su familia a México, luego retorna a su país natal cuando sucede el triunfo de Allende y vuelve a dejarlo a raíz del Golpe de Pinochet para regresar a México. En 1977, luego de algunos viajes, se instala en España donde reside en un pueblo costero de Barcelona hasta su muerte (2003). Si bien los “preceptos” del movimiento (resumidos en “Déjenlo todo, nuevamente. Primer Manifiesto del Movimiento Infrarrealista”, 1977) definen la poesía del joven Bolaño, constituyen los núcleos a partir de los cuales se pueden trazar algunas líneas iniciales de esta poética narrativa.²

El infrarrealismo es retomado por Bolaño en *Los detectives salvajes* (1998) con el nombre de “real visceralismo/realismo visceral” para describir aquella poética del grupo Infrarrealista. Este “realismo visceral”, no obstante, poco nos dice sobre el registro de su estética, sobre la índole de su escritura, sobre el alcance de su realismo. Sin embargo, el cambio de nombre, aun cuando poco nos diga el mismo Bolaño, resulta significativo porque retoma, invierte y rescribe —casi con burla— las etiquetas de lo “real maravilloso” y del “realismo mágico” dominantes en la narrativa del *Boom Latinoamericano* de los sesenta. Aquella imagen idílica, “mágica”, “maravillosa” de América Latina —articulada en parte

² Manifiesto escrito por Bolaño y publicado en *Correspondencia Infra, Revista Menstrual del Movimiento Infrarrealista*, N° 1. México D.F, octubre/noviembre 1977, 5.000 ejemplares. Cfr., Patricia Espinosa. “Bolaño y el manifiesto infrarrealista”, en *Rocinante* 84, octubre 2005. (en Internet: www.letras.s5.com).

alrededor de la revolución cubana— que algunos perciben en el macondismo, se quiebra en esta etiqueta del “realismo visceral” para narrar los restos que dejaron las dictaduras de los setenta, para hurgar en las vísceras de la historia.

Como señala José Luis De Diego (2001:243), el canon mimético es el más adecuado para representar la experiencia, pero el relato del trauma exige aproximarse por otras vías. Así, este realismo visceral, por un lado, carece de las certezas que supone el realismo al introducir efectos de incertidumbre y, por el otro, se encuentra atravesado por astillas del fantástico.

Si un rasgo de las narraciones posdictatoriales ha sido definido como “la puesta en duda de lo real”, Bolaño oscila entre un relato que debilita las certidumbres de lo “real” y un discurso fuertemente referencial; es decir, en un constante vaivén que “insatisfecho con el orden del mundo, prefiere en vez de explicarlo o reproducirlo, que cada acontecimiento abra un proceso” (Chiani, 2005:8). Al respecto, Martín Kohan sostiene que “la vuelta a lo real (...) no presupone para nada la confianza y las certezas que el realismo garantiza” (2005:34). Por lo tanto, el modo de acercarse a ella permite estrategias que atentan “contra los códigos admisibles de la verosimilitud pero no contra la ilusión referencial”.³

Un rasgo característico del relato de Auxilio, víctima de un trauma, es la incertidumbre respecto de lo real. En su discurso, el referente se disemina en tiempo y espacio: es México, Uruguay, Argentina, Chile. Es 1968, pero también es 1973: “Yo llegué a México Distrito Federal en el año 1967 o tal vez en el año 1965 o 1962. Yo ya no me acuerdo ni de las fechas ni de los peregrinajes” (12). Ese fluir en el tiempo se ve interrumpido solamente por un único soporte espacial en lo real: “el lavabo de mujeres de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras, mi nave del tiempo desde la que puedo observar todos los tiempos” (52). La experiencia de lo traumático incide de tal modo que lo vivido se repite una y otra vez, a modo de *flash back*.

El trauma, además, hace que lo cotidiano se vuelva monstruoso y, como ya explicamos, recubre el relato entero de elementos fantásticos, pero sin menoscabar el efecto de lo real como instancia que asegura la certeza de que ocurrió lo de Tlatelolco. En este sentido, Miriam Chiani habla no del género fantástico sino de una modalidad (retomando a Jackson, 1986) que contamina ciertos realismos: “a mediados de los 80 (el realismo) pasa a sumar modalidades del fantástico o a él vinculadas” (2005:5).

³ Cfr., Miguel Dalmaroni cuando analiza precisamente una novela de Kohan en *La palabra justa* (2004:163). En su introducción a “Realismos. Jornadas de discusión”, Sandra Contreras se pregunta “¿Pero no es posible extraer de una teoría lo que nos puede hacer pensar hoy, en nuestras coyunturas? ¿Y no es ésta la más potente lección de Lukács: a nuevas coyunturas —nuevas realidades— formas nuevas?”, en *Boletín/12*, 2005:10.

El realismo visceral funciona, entonces, como matriz para relatar la experiencia del horror y sus significaciones en el presente. Realismo o vuelta a “lo real” definido de un modo por completo nuevo (Kohan, 2005) y que en los 90 contempla el paisaje que dejaron las dictaduras y los fantasmas que convocaron. Lo visceral alude a un doble sentido, refiere a los órganos internos del cuerpo, a las entrañas de la barbarie, tanto como describe una lesión emocional muy intensa, una herida en la subjetividad.

Para pensar las funciones del relato, Roland Barthes en “El efecto de lo real” (1982) analiza lo que Jakobson (1982:171) —refiriéndose al procedimiento de “condensación del relato”— denomina “significación D” del realismo: la introducción de rasgos inesenciales en la descripción para crear un *efecto de realidad*.⁴ La descripción, dada su estructura sumatoria, carece de justificación lógica; sin embargo, Barthes señala también que “todo en el relato es significativo” (1982:145), aun las “zonas de relleno”. Si nos detenemos en un análisis estructural de la funcionalidad de la catálisis y el indicio (Barthes, 1998) en *Amuleto*, veremos que la descripción de un objeto nimio, en lugar de provocar el barthesiano “efecto de lo real”, dispara un “efecto de lo siniestro” de aquello que permanecía oculto detrás de lo “real”. Veamos cómo un *florero* funciona en la siguiente escena, cómo se transforma de un objeto “aparentemente tan inofensivo” en “el infierno o una de sus puertas secretas” (15)

(M)e acerqué al florero y lo observé desde distintos ángulos y entonces pensé: voy a meter la mano por la boca negra del florero (...) y vi cómo mi mano se despegaba de mi cuerpo, se alzaba, planeaba sobre la boca negra del florero (...) y justo, entonces, una vocecita en mi interior me dijo: che, Auxilio, qué hacés, loca (...) y mi mano quedó colgando, en una posición como de bailarina muerta, a pocos centímetros de esa boca del infierno (...). Y cuando estuve a medio metro me dije: si no el infierno, allí hay pesadillas, allí está todo lo que la gente ha perdido, todo lo que causa dolor y lo que más vale olvidar (16).

En este ejemplo, el efecto de lo real es contaminado por un impulso de lo fantástico que desrealiza al objeto, muestra lo ominoso que puede ocultar, revela sus vísceras. Si Barthes define los indicios como unidades integradoras que contienen información acerca de la identidad de caracteres o de una atmósfera particular, para Auxilio, toda descripción de objetos termina por diluir las fronteras entre “la realidad” y sus sueños o sus alucinaciones, creando así la atmósfera equívoca, ambigua, dual de lo ominoso.

Así, los límites de lo real se estiran, se diluyen por medio de catálisis e indicios que evocan una desviación del orden de lo dado, o la posibilidad de

⁴ Cfr., José Luis De Diego. “El nuevo verosímil”, en AAVV. *La escritura en escena*. Buenos Aires: Corregidor, 1994.

un “otro real” que la inestabilidad de la voz narradora parece querer aprehender. Hay momentos —los más viscerales— en los que el relato cruza brutalmente lo “cotidianamente real” con la experiencia de lo traumático. Como si la imposibilidad de narrarlo exigiera la más ingenua de las creencias: la capacidad del lenguaje para referir los significados, para describirlos (Auxilio suele emplear una lengua transparente y referencial para narrar los momentos más críticos). Porque para Auxilio Lacouture lo cotidiano es convivir con el horror: “todo ha acabado, los granaderos se han marchado de la Universidad, los estudiantes han muerto en Tlatelolco, la Universidad ha vuelto a abrirse, pero yo sigo encerrada en el lavabo de la cuarta planta” (128).

A lo largo del texto aparecen claves para definir cómo esta propuesta estética de Bolaño se apoya en la reescritura, el desplazamiento, la dilatación. Aunque Auxilio afirme que “a mí me enseñaron (con un látigo me enseñaron, con una vara de hierro) que las redundancias sobran y que sólo debe bastar con el argumento” (11), su relato laberíntico parece suspenderse en lo elíptico, por unos momentos alucinatorio, por otros, repetitivo; como si la percepción socavara toda coordenada tempo-espacial para abrir nuevas aproximaciones a lo real.

Como se mencionó anteriormente, *Amuleto* es la reescritura del texto ya presente en *Los detectives salvajes* (1998:190-199) que comienza anunciando

Esta será una historia de terror. Será una historia policíaca, un relato de serie negra y de terror. Pero no lo parecerá. No lo parecerá porque soy yo la que lo cuenta. Soy yo la que habla y por eso no lo parecerá. Pero en el fondo es la historia de un crimen atroz (11).

Desde un principio, Auxilio asume su falta de autoridad como narradora y deja fluir un relato que dilata, que deja una historia pendiente, a la deriva, para retomarla de vez en cuando y contarla al final; es la historia de los jóvenes latinoamericanos que “caminaban indefectiblemente hacia el abismo” (152).

Los saltos en el tiempo, los diferentes lugares, las historias intercaladas, los personajes que desaparecen del relato son los pliegues que la voz de Auxilio concatena a partir de la contingencia de lo real. La experiencia traumática no se articula a partir de certezas, de relaciones lógicas ni de sentidos unívocos.⁵ Auxilio explica: “mi forma de desplazarme hacia el objeto observado era como si trazara un espiral” (16), procedimiento que fantasmiza lo narrado, al extremo que, hasta las identidades se desvanecen. El relato abunda en la ficcionalización de figuras “reales” asediadas por un halo borroso, como las pinturas de Lilian Serpas, “figuras (...) muy delgadas, parecían

⁵ En el capítulo XX de *Mimesis*, Erich Auerbach (1950) analiza la narrativa de Virginia Woolf y sugiere que una narración orientada a un *telos* es un artificio, que la experiencia no funciona así, sino que es acumulativa, asociativa, azarosa.

enfermas, volaban o estaban enterradas (...) se llevaban un dedo a los labios indicando silencio” (111).

En la casa de Pedro Garfias y León Felipe (los melancólicos), Auxilio limpia el polvo “que todo lo pulveriza” (15); tiene un encuentro onírico con Remedios Varo ya muerta; otro, con el fantasma de Lilian Serpas, “la única indemne en esta historia, porque ella ya lo ha sufrido todo” (108). Todas estas figuras comparten la experiencia del exilio o han sufrido las consecuencias de gobiernos totalitarios o la locura.⁶ Y sin embargo, cuando se trata de narrar los hechos que disparan la historia, el discurso se vuelve descriptivo, referencial, testimonial

Yo estaba en la Facultad aquel 18 de septiembre cuando el ejército violó la autonomía y entró en el campus a detener o a matar a todo el mundo. No. En la Universidad ni hubo muchos muertos. Fue en Tlatelolco. ¡Ese nombre que quede en nuestra memoria para siempre! (28).

Como señala Miguel Dalmaroni (2004:132-141) en su análisis de la *Revista de Crítica Cultural*, la recuperación de un sentido reconocible se instala en el discurso. Hay una ética que no puede negociarse. El referente estalla y se disemina, pero tiene un anclaje concreto sobre el que siempre debe volverse: el horror. Entonces aparece el “Yo lo vi”. “Yo doy fe” de la narradora.

Sin embargo, Bolaño se aparta de los géneros canónicos que han vehiculizado la cuestión de la memoria a partir de las posdictaduras en el Cono Sur; es decir, del testimonio y de la novela histórica como géneros orgánicos para la reconstrucción y las significaciones de la memoria. En Latinoamérica, el privilegio de ciertos géneros sobre otros ha respondido a la constante tensión entre valores estéticos e ideológicos en determinadas coyunturas históricas.

Entre los años 60 y 70 la revolución cubana se convierte en un polo que reordena en torno a su centro las propuestas literarias y el rol del intelectual, dando lugar a dos tendencias hegemónicas en el campo de la literatura latinoamericana. Por un lado, la novela del *Boom* que explora los signos de la identidad latinoamericana en sus variados registros, que indaga tanto las marcas de la violencia como las dimensiones utópicas presentes en su historia, en sus imaginarios y que defiende la autonomía del arte ante las presiones del

⁶ Pedro Garfias, poeta (1901-1967). Exiliado en México, miembro del PC español durante la República, pasó por los campos de concentración franceses. León Felipe, poeta (1884-1968) que también se exilia en México perseguido por el gobierno de Franco. Remedios Varo, pintora (1908-1963), emigra a México cuando los nazis invaden Francia. Lilian Serpas, poeta (1905-1985), nace en El Salvador, vive en los Estados Unidos y en México donde enloquece, sumida en una pobreza extrema.

calendario político. Por otro lado, desde la ciudad letrada revolucionaria (en Cuba) se institucionalizan determinados géneros literarios considerados adecuados para vehiculizar lo político-revolucionario exigido por el nuevo escenario: la poesía, el testimonio, la canción de protesta y el cine serían los géneros privilegiados (Gilman, 2003). A partir de las dictaduras del Cono Sur, estos géneros se re-funcionalizan, ya no para narrar el compromiso revolucionario de los 60, sino para dar cuenta de una experiencia determinada por el horror, la pérdida, el trauma.

En Chile, a partir del 73, el género testimonial resulta el modo narrativo más adecuado para denunciar los excesos del régimen pinochetista. Mayoritariamente escrito desde el exilio, se centró en las experiencias traumáticas del presidio político.⁷ El testimonio obedece a la necesidad de representación, es decir, a partir de la experiencia traumática el yo que narra necesita constatar que su conciencia no ha sido destruida y que posee la capacidad de relatar su experiencia, negándose a aceptar la derrota.

También el testimonio es una vía de denuncia; apela a la verdad, a la demanda de justicia, funciones que se fortalecerán en los años 90. El relato es un elemento de prueba para establecer una verdad a contrapelo de la historia oficial. Es la voz de los vencidos que, para Avelar, no han incorporado una reflexión sobre la derrota. Más bien, retoman el discurso de una resistencia heroica sin advertir que “la recopilación de datos no es aún la memoria de la dictadura. La *memoria* (...) requiere otro lenguaje” (2000:92).

En *Amuleto* no hay posibilidad de heroísmo: los héroes han sido destituidos y ya no se narra una épica, sino más bien una elegía dedicada a esa “generación de jóvenes salida directamente de Tlatelolco pero que no habían estado en Tlatelolco (...) pobres pajaritos huérfanos, pobre ángeles míos (...) esa multitud de jóvenes como sombras, como fantasmas, una legión de jóvenes que se dirigía a alguna parte unidos por una generosidad y valentía (...) caminaban hacia el abismo...” (69). De ellos, sólo queda el canto: el “Amuleto”, este relato que evoca desde la melancolía el trauma, el recuerdo siempre perturbador.

⁷ Podemos mencionar, entre otros, a *Jamás de rodillas* (Moscú: De la Prensa Novósti, 1974) de Rodrigo Rojas; *Prisión en Chile* (México, F.C.E., 1975) de Alejandro Witker; *Cerco de púas* (La Habana, Casa de las Américas, 1977) de Aníbal Quijada Cerda; *Testimonio de un destierro* (Santiago: Mosquito, 1992) de Jorge Gilbert; *El infierno* (Santiago: Planeta, 1993) de Luz Arce. Ver, Jaime Donoso. “Testimonio, Subjetividad y Cultura de la Memoria en la era de la Comprensión postburguesa de la Soberanía” (2006:35-83) y Leonidas Morales. “Género y discurso: el problema del testimonio” (2001:17-33).

A MODO DE CONCLUSIÓN

Bolaño parte de un presente crepuscular para denunciar la problemática de la “memoria limitada”, es decir, una memoria sujeta a una política de reparación modelada dentro de un sistema de resolución de conflictos. Evita anclarse en el pasado épico de la lucha revolucionaria y se impone una revisión crítica de las culpas y de las complicidades de escritores, intelectuales y artistas. Trata de hacerse cargo de una generación entera de jóvenes de entre dieciséis y veintitantos años que no están, a diferencia de muchos de sus referentes y líderes que sí sobrevivieron, porque “toda Latinoamérica está sembrada con los huesos de estos jóvenes olvidados” (2004:38); se trata de incorporar la reflexión de la derrota, sin panegíricos ni mitologías.

Las novelas de Roberto Bolaño introducen —a través de su estética de la melancolía y a través de las imágenes de lo crepuscular— lo funeral, la inacción, la pérdida en el clima del fin de siglo en América Latina, en el giro que da la década de los 60 en los 90, en ese quiebre de la dimensión revolucionaria en la política y en el arte, en una tradición latinoamericana desde la cual, trasvasando etiquetas y fronteras, se da lugar al relato de las derrotas de los 60/70.

Las huellas de la violencia en América Latina exigen nuevos modos de abordar lo “real”, porque la experiencia adquirió dimensiones inefables. El *realismo visceral* de Bolaño evidencia los cambios estéticos de los 60 a los 90, al fracturar el optimismo de las narrativas del *Boom*, al debilitar las certezas del testimonio y, sobre todo, al incluir el fantástico que opera como espacio de lo siniestro, del fantasma (metáfora del desaparecido) y de sus significaciones en el contexto del terrorismo de Estado.

*Universidad Nacional de La Plata-CONICET**
Calle 48 S/N entre 6 y 7, La Plata (1900)
Buenos Aires (Argentina)
paulaaguilar@conicet.gov.ar

BIBLIOGRAFÍA

- AUERBACH, Erich. "La media parda", en *Mimesis: la realidad en la literatura*. México: F. C. E., 1950.
- AVELAR, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo de duelo*. Santiago: Cuarto propio, 2000.
- BARTHES, Roland. "Introducción al análisis estructural de los relatos", en AAVV. *Análisis estructural del relato*. México: Coyoacán, 1998.
- "El efecto de lo real", en V.V. A.A. *Polémica sobre el realismo*. Barcelona: Buenos Aires, 1982.
- BOLAÑO, Roberto. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- *Entre paréntesis*. "Discurso de Caracas (Venezuela)". Barcelona: Anagrama, 2004.
- CONTRERAS, Sandra. Introducción a "Realismos. Jornadas de discusión" *Boletín/12*. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Facultad de Humanidades y Artes. Rosario, 2005.
- CHIANI, Miriam. "Sobre el realismo en Marcelo Cohen". Rosario: *I Congreso Regional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* "Nuevas cartografías críticas: problemas actuales de la literatura iberoamericana", junio de 2005.
- DALMARONI, Miguel. "Posdictadura y modos de narrar: revistas de intelectuales y parientes", en *La palabra justa*. Santiago: Melusina, 2004.
- DE DIEGO, José Luis, *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Al margen, 2001.
- DONOSO, JAIME, *Narrativas durante y después de dictadura: experiencia, comunidad y narración*. Universidad de Pittsburg, 2006.
Disponible en: <http://etd.library.pitt.edu/ETD/available/etd-05172006>
- DONOSO PAREJA, Miguel. "Once poetas, seis países: ¿Poesía concreta o poesía en proceso?" Prólogo a *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego (once poetas latinoamericanos)*. México: Extemporáneos, 1979:13-36.
- ESPINOSA, Patricia. "Bolaño y el manifiesto infrarrealista", en *Rocinante 84*, octubre 2005. (En Internet: www.letras.s5.com).
- GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos, 1986.
- JAKOBSON, Roman. "El realismo artístico", en *Polémicas sobre el realismo*. Barcelona: Buenos Aires, 1982:159-176.
- KOHAN, Martín. "Significación actual del realismo críptico", en *Boletín/12*. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Facultad de Humanidades y Artes. Rosario, 2005.
- METZ, Johannes Baptist. *Por una cultura de la memoria*. Barcelona: Anthropos, 1999.
- MORALES, Leonidas. *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Santiago: Cuarto Propio, 2001.
- YERUSHALMI, Yosef. "Reflexiones sobre el olvido", en A.A. V.V. *Usos del olvido. Comunicaciones al Coloquio de Royaumont*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.