

© Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau
Diseño de la colección: Francesc Fernández
© Fotografía de la cubierta: Lisbeth Salas
Primera edición: marzo de 2008
© Editorial Candaya S.L.
Sant Josep, 12
08360 Canet de Mar (Barcelona)
candaya@candaya.com / www.candaya.com

ISBN: 978-84-936007-1-6
Depósito Legal: B-19.533-2008



Esta obra ha sido publicada con una subvención de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura para su préstamo público en Bibliotecas Públicas, de acuerdo con lo previsto en el artículo 37.2 de la Ley de Propiedad Intelectual.

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier procedimiento, sin la previa autorización del editor.

BOLAÑO SALVAJE

Prólogo, compilación y edición
Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Gustavo Faverón Patriau".

EDITORIAL CANDAYA

“POBRE MEMORIA LA MÍA”
LITERATURA Y MELANCOLÍA EN EL CONTEXTO
DE LA POSDICTADURA CHILENA (NOCTURNO DE
CHILE DE ROBERTO BOLAÑO)

Paula Aguilar

He aquí mi memoria y sus largos espacios, sus antros, sus cavernas innumerables, llenas de innumerables especies de cosas innumerables, que están ahí, sea por imágenes, como los cuerpos todos, sea por presencia real, como las ciencias, sea por no sé qué nociones o notaciones, como las impresiones del espíritu, las retiene la memoria, pues todo lo que está en ella está en el espíritu. Voy pasando por todo esto, revoloteando acá, allá; voy penetrando tan adentro como puedo, y no hallo límite en parte alguna, ¡tan grande es el poder de la memoria!

San Agustín, *Confesiones*, Cap. XVII, Libro X.

Considerar el contexto histórico en el cual Roberto Bolaño ha escrito su obra es explorar el escenario de los debates en torno a las herencias de las últimas dictaduras latinoamericanas. En el campo literario, la experiencia dictatorial significó un quiebre en la figura del escritor comprometido y de los ideales utopistas; un reposicionamiento frente a maestros y pares; y una revisión de los vínculos entre literatura y política. En este marco, propongo una lectura de *Nocturno de Chile* que articula el par duelo/melancolía en relación con el problema de la memoria en el Chile de la dictadura y la posdictadura. Asimismo, la reflexión en torno a las significaciones de la memoria conlleva el análisis de los posibles modos de relatar la experiencia de las dictaduras y sus significaciones en

el presente: el “cómo narrar”. En este sentido, me interesa leer recorridos de la identidad, lecturas de la historia a partir de un concepto que se disemina y deviene posición intelectual: la melancolía, entonces, como posibilidad estética encarnada en la percepción desengañada de coyunturas históricas y relatos de la Historia, como visión de mundo signada por las caídas en el fin de siglo/fin de dictadura. Al explorar los diferentes significados de la melancolía como metáfora central del texto se iluminan los hilos de una trama sincopada que narra el reverso de una literatura optimista o de tintes heroicos y evidencia una narrativa de fin de siglo atravesada por el fracaso de los grandes relatos: el nocturno, la melancolía y el crepúsculo como símbolos del presente. En *Nocturno de Chile* la melancolía articula entonces dos zonas de indagación: el problema de la memoria/amnesia y el lugar del escritor frente a lo sucedido, cómo y desde dónde narrar el horror.

En la visión psicoanalítica, la melancolía indica una disposición enfermiza, trágica asociada a ideas y sentimientos de culpa. Freud la define como un “conflicto en el interior del yo”, que a modo de “herida dolorosa” (255) evidencia una crisis identitaria a partir de una pérdida: el sujeto queda atrapado en la melancolía al no poder tramitar el duelo. En *Nocturno de Chile* la melancolía como dislocación, como fractura contamina sujetos, espacios y modos de ver. Sebastián Urrutia Lacroix es sacerdote opusdeísta, poeta, crítico literario, profesor de marxismo de la Junta Militar pinochetista y representa lo que Nelly Richard llama “figura del trauma, el duelo y la melancolía, original ficcionalización de una ‘víctima de la sensación de irreconocimiento y desamparo”

(2003: 287) producida por la dictadura militar. En este sentido, los recuerdos del cura generan y explicitan, en una noche de melancólica fiebre, el quiebre interno de una identidad que se creía sólida. Este fraccionarse de la identidad se hace visible con la presencia del otro (los campesinos, los niños, una voz), una alteridad que provoca reacciones de delirio febril y quiebran el *continuum* del relato que aparecía como ordenado por la razón. Hay dos encuentros con los campesinos y los niños en el exterior del fundo *Là Bas*, propiedad del crítico literario Farewell, que generan “miedo y asco” (20)¹ en tanto parte de un ‘afuera’ irreducible, inclasificable y caótico; el cura no comprende sus acciones, su discurso se vuelve dubitativo, repetitivo en imágenes, interrogador, dice “consiguieron alterar mi equilibrio mental y físico” (30); “...todos eran feos. Las campesinas eran feas y sus palabras incoherentes. El campesino era feo y su inmovilidad incoherente. Los campesinos que se alejaban eran feos y su singlatura en zigzag incoherente.” (30) Como anti-tipo de estos sujetos —dentro del juego de espejos que despliega la novela— aparece el niño Sebastián, el hijo de María Canales, cuyos ojos azules ‘ven lo que quieren ver’ y provocan ganas de llorar en el cura.

Otra de las representaciones de la alteridad desestabilizadora es “el joven envejecido”, quien más que un sujeto siempre presente es una voz siempre constante en el texto, es la voz que genera el relato y lo hilvana (dice el narrador al comienzo “Y rebuscaré en el rincón de los recuerdos aquellos actos que me justifican y que por lo tanto desdicen las infamias que el joven envejecido ha esparcido en mi descrédito en una sola noche relampagueante” [11]). Este joven

envejecido es escritor y “a finales de la década del cincuenta (...) sólo debía tener cinco años, tal vez seis, y estaba lejos del terror, de la invectiva, de la persecución” (22), estos datos parecen apuntar a la propia biografía de Bolaño, de toda una generación que busca una justificación, que intenta un ajuste de cuentas que deviene imposibilidad. Sin embargo, no hay en el texto la posibilidad de fijar sentidos totales, de clausurar identidades ‘transparentes’ y esta voz que es el joven envejecido también es el cura en el último tramo de su delirio, “¿soy yo el joven envejecido? ¿Esto es el verdadero, el gran terror, ser el joven envejecido que grita sin que nadie lo escuche?” (149) se pregunta. Es la propia conciencia, o es la voz del otro, que a pesar del silencio, del paso del tiempo, se instaló en la memoria.

El discurso del cura, a veces delirante, por momentos de una fría lucidez, pues el recuerdo aparece siempre perturbador, recurre en imágenes del silencio, el olvido, la memoria, el paso del tiempo como marcas de una resistencia al recuerdo, resistencia que se sabe imposible. Cito algunos ejemplos que aparecen diseminados por toda la novela: en relación con el silencio: “estaba en paz conmigo mismo. Mudo y en paz” (11); “el miedo de oír aquello que no se puede oír, las palabras esenciales que no podemos escuchar y que con casi toda probabilidad no se pueden pronunciar” (34); el vallejiano “quiero decir pero sólo me sale espuma” (64); “qué agradable resulta no oír nada, y no tener memoria” (71); “toda conversación, todo diálogo, decía una voz, está vedado” (35), sobre el tiempo y el olvido: “los pozos ciegos de la memoria” (47); “los pliegues fantasmagóricos del tiempo” (70); “el ligero espasmo del tiempo y las demoliciones” (69); “¿para qué

remover lo que el tiempo piadosamente oculta?” (142); “en el túnel del tiempo, en la gran máquina de moler carne del tiempo” (147). Siguiendo lo anterior, el mismo Bolaño, en una entrevista para *La Nación*, define la novela en estos términos: “un intento fallido de amnesia donde todos somos iguales, las sombras inocentes y los brutos malévolos, los personajes reales y ficticios, es decir, todos somos víctimas, solo que de una forma indolora” y “trata sobre el efecto del tiempo en las historias, sobre el lento progreso del olvido que es una de las formas de la ocultación hacia la que con más gusto y puede que con más justificación tendemos” (Bolaño: 2001).

La memoria, la imposibilidad de la amnesia resulta, entonces, de un narrador que intenta justificarse por medio de una confesión que pone en evidencia el quiebre de la identidad, las señales históricas de una coyuntura definida como “pérdida de la palabra, suspensión traumada del habla” (Richard 2003: 287) que moldeó cierta “memoria común y muchos olvidos compartidos” (Groppo 27). Y la melancolía como reacción a esa instancia crítica del yo originada a partir de la conciencia culposa, una angustia generada por la desolación individual e impotente frente a marcos de representación que se saben fracturados. Se evidencia así una textualidad que en clave de *Bildungsroman* intenta el repaso de la vida para suturar la identidad escindida, un relato que oscila entre la confesión religiosa del sacerdote y el discurrir psicoanalítico para tratar de unir el juego de voces desplegado por la memoria y el olvido.

En el marco de la posdictadura como escenario de recuperación de la memoria, como espacio de re-visión de res-

ponsabilidades y complicidades (Vezzetti 2), *Nocturno de Chile* aparece como otro trabajo de lo que Hugo Vezzetti denomina “construcción compleja de verdad (...) elaboración estética de los espacios de la lucha contra el olvido” (2), otro lugar de re-invencción de memoria que *intenta* seguir los “mecanismos de duelo que reintegra algo como perdido e irrecuperable a la vez que lo traslada a otra dimensión: el crimen siniestro quedaría abierto a la elaboración, la simbolización, la redención en el presente” (2). En la condición melancólica se instala la imposibilidad de redención pero esa imposibilidad de la amnesia/amnistía permite otro duelo: el duelo que denuncia porque no quiere conciliar, consensuar.

La melancolía como metáfora de la pérdida y la fractura se resemantiza en el tratamiento de la espacialidad y delata las zonas que la apariencia quiere ocultar: el fundo de Farewell y la casa de María Canales como símbolos de una identidad que a través de la máscara oculta la bifurcación del yo. Aquí el desdoblamiento se desplaza a otros planos y revela lo que Gonzalo Aguilar denomina “las oscuras relaciones entre el arte y la barbarie”. Espacios del arte representados como esferas ajenas a lo político pero que narran claves, episodios que denotan el horror: el fundo y la casa como metáforas del Chile infernal de la dictadura militar. Estos espacios permiten además la ficcionalización de imágenes de escritor que Bolaño pondrá en discusión a lo largo de la novela. *Là Bas* como espacio de la civilización, cerrado, alejado de la ciudad, corporiza el distanciamiento torremarfilista entre arte y vida (la referencia a Huysmans es explícita) que denuncia el espacio externo como barbarie, denuncia que cambia paradójicamente de signo con la presencia de marcas simbólicas que

relacionan —a modo de antecedente que prefigura— ese espacio cerrado con la dictadura.

En primer lugar, el ingreso al fundo *Là Bas* como refugio de la cultura en un Chile pre-dictatorial, inculto, “país de bárbaros”, aparece como un descenso a los infiernos, parte de una etapa iniciática en la conversión del cura Urrutia Lacroix en el crítico literario Ibacache, “Como si aquel carricoche fuera a buscar a alguien para llevarlo al infierno” (18). La sala principal “se asemejaba a una biblioteca y a un pabellón de caza, con muchas estanterías llenas de enciclopedias y diccionarios (...) amén de por lo menos una docena de cabezas disecadas” (19). Por otro lado, cada paseo por las afueras del fundo se describe en términos de extravío, y la naturaleza salvaje, con la presencia del otro —como ya se mencionó— genera miedo y asco.

Hay en *Là Bas* la confrontación de dos espacios, uno desestabilizador, el otro reconfortante y seguro que, sin embargo, presentan límites que se vuelven difusos. Luego de uno de los paseos-pérdida del cura por las afueras del fundo donde comparte el pan duro de los campesinos, “manjar ambrosiano, deleitable fruto de la patria, buen sustento de nuestros esforzados labriegos” (22), se describe una cena, a modo de banquete, con importantes invitados —Pablo Neruda entre ellos—. Esta escena al sacerdote le produce náuseas, se siente enfermo, y su discurso incurre en el delirio y la incoherencia vertiginosa: una escena con Farewell que delata sus inclinaciones homosexuales, un ‘diálogo de locos’ con Neruda, dice “y recuerdo que en aquel momento yo tuve conciencia de mi miedo, aunque preferí seguir mirando la luna” (26).

Esta dislocación, duplicación confusa prefigura la simultaneidad espacial donde, bajo el mismo techo de la casa de María Canales, será la sala de tertulias y el sótano del horror. Se describe el final de las reuniones de la siguiente manera: “uno de nosotros previamente se había encargado de abrir el portón de hierro, y María Canales seguía en pie en el porche hasta que el último auto trasponía los límites de su casa, los límites de su castillo hospitalario” (128), detalles que remiten al fondo de Farewell, que aparece, así, como prefiguración del Chile de la dictadura.

La simultaneidad de las tertulias literarias con la tortura denuncia un Chile ‘de superficie’ y otro ‘de sótano’ e indaga acerca de las complicidades silenciosas –hasta inconscientes– con el régimen militar. Aquí el círculo intelectual no está conformado por aristócratas torremarfilistas sino que las tertulias reunían a un número de “intelectuales dispuestos a crear de la nada (...) *la nueva escena chilena*” (129, cursivas mías), un poeta desesperado, una novelista feminista, un pintor de vanguardia hablan de literatura mientras el sótano funciona como sala de tortura. Patricia Espinosa señala que puede leerse “un calco casi exacto entre el poder político y el poder crítico. Este espejeo, sumado a las tertulias en la casa de María Canales, en cuyos subterráneos se practicaba la tortura, tiende a abrir una brecha culposa en la moralidad del *establishment* artístico nacional” (Espinosa 131). Del episodio de la tortura se dan cuatro versiones que van agregando nuevos datos, como parte de un proceso de recuperación de memoria que crece con el proceso democrático que devela y obstruye, avanza y se paraliza; el cura se encuentra con un “joven novelista de izquierda” quien niega repetidas veces haber

conocido a María Canales, haber participado de las reuniones y resuena el preferir mirar la luna del cura en *La Bas*.

El círculo aislado de *La Bas* y luego las tertulias constituyen zonas que la novela va a ir delineando –y cuestionando– en relación con los diferentes lugares de escritor en el marco dictatorial. También se diseña una cierta topología de ‘colaboracionismo silente’ con la dictadura a través de los elementos recurrentes que remiten a la simbología cristiana por medio de imágenes de la traición y la culpa: la figura de Pedro y de Judas, la cena, el árbol: “Chile entero se había convertido en el árbol de Judas, un árbol sin hojas, aparentemente muerto” (138).

Ese espejeo entre campo cultural y poder dictatorial ya se anticipa en la primera misión que los señores Oido y Odeim le encomiendan al sacerdote; los mismos que en los años de ‘odio’ y ‘miedo’ dictatoriales le piden que enseñe marxismo a la Junta militar. Pero, en esta primera misión, la relación se plantea con otro importante sector de la sociedad: el eclesiástico. El cura viaja a Europa a pedido de la casa de Estudios del Arzobispado para revelar datos sobre la conservación de iglesias; allí aprende que el mayor problema son las palomas (su excremento) y la solución los halcones adiestrados por los curas para destruirlas. Esta anécdota se resignifica con los sueños del cura que, respondiendo al rasgo melancólico, perturban y alumbran otras lecturas de lo narrado, dice “veía una bandada de halcones, miles de halcones que volaban a gran altura por encima del océano Atlántico, en dirección a América” (95). El horror que se instalará en Chile con el Golpe se desplaza a América Latina en el cruce de referencias que ahora aluden al horror pero en México, país que es

otra constante en la narrativa de Bolaño. Los “Halcones” remiten directamente al grupo represivo que entre 1966 y 1971 integraron alrededor de mil agentes armados. Este grupo paramilitar, fundado por el coronel Manuel Díaz Escobar, participó en la masacre de Tlatelolco, el 2 de octubre de 1968; el mismo Bolaño afirmó haber sido joven testigo de esta matanza de estudiantes durante su residencia en México². Díaz Escobar fue trasladado como agregado militar a Chile, poco antes del golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973³.

La novela de Lafourcade, dos veces mencionada, *Palomita blanca*, también es iluminadora: el intertexto funciona como articulador, recordemos los títulos de sus últimos capítulos “Palomita negra, vidalita de piquito rojo crece palomita, vidalita y volvete halcón”. Los sesenta y setenta allendistas como marco de referencia ya no son válidos, especialmente en el contexto de unas clases de marxismo a Pinochet y a otros altos miembros de la Junta Militar. Pinochet la leyó y la comenta (“tampoco es para tanto” dice); las palomas transformadas en halcones sobrevuelan un Chile negro. Violencia y complicidad en la ciudad letrada y en la Iglesia: los curas entrenaban halcones para matar a las palomas y el cura Ibacache enseña marxismo a Pinochet “para comprender a los enemigos de Chile, para saber cómo piensan, para imaginar hasta dónde están a punto de llegar” (118).

La ficcionalización de la muerte de Neruda aparece como otro símbolo de la fractura, la caída, la pérdida, a la vez que escenifica y polemiza otra figura de escritor. La muerte del gran poeta de la revolución se manifiesta como puesta en crisis de los valores heroicos del escritor comprometido. Desde

un principio la figura de Neruda aparece ficcionalizada con rasgos de lo funeral, entre lo exagerado y lo irónico. El cura conoce al poeta en el fundo de Farewell (otra vez los años cincuenta prefiguran, preparan lo que vendrá: ya en esta escena, Neruda y la muerte), en uno de esos paseos por los jardines distingue “una sombra, oblonga como un ataúd” (23) que murmuraba hondamente una palabras “que no podían ir dirigidas a nadie sino a la luna. Era Neruda. Ahí estaba Neruda y unos metros atrás estaba yo y en el medio la noche, la luna, la estatua ecuestre y las maderas de Chile, la oscura dignidad de la patria” (23). Unas páginas más adelante muere el poeta. Las pompas fúnebres dignas de semejante personalidad se reducen a una escena tragicómica, casi irreverente, en el siguiente diálogo: “¿y dónde va Pablo? Ahí adelante en el ataúd” (100). Escena cuyos ecos resuenan en la segunda muerte, la del gran crítico literario Farewell (otra imagen de la pérdida, *farewell* = ‘adiós’)⁴: “Durante el entierro, mientras recorríamos las calles que eran como refrigeradores, pregunté dónde estaba Farewell. En el ataúd, me respondieron unos muchachos que iban adelante. Imbéciles, dije, pero los muchachos ya no estaban” (147).

La ‘orfandad’ como rasgo del campo literario *post* Pinochet (Cánovas: 1997) existe respecto de los ‘padres’ canonizados por los ideales de los años 60 y 70 ya caducos; así como también respecto de la crítica literaria. Las muertes del poeta y del crítico expresan el estado del campo literario desde el que Bolaño escribe⁵ y manifiesta el fin de las figuras heroicas –Neruda, el gran poeta nacional, y Farewell “el estuario en donde se refugiaban (...) todas las embarcaciones literarias de la patria, desde los frágiles yates hasta los gran-

des cargueros...” (23)— como rasgo finisecular resignificado. La tradición decimonónica sacraliza la poesía a partir de un proceso de secularización que quita a la religión la capacidad interpretativa y explicativa de la existencia, la organización de los saberes, dándole a la poesía ese espacio vacante. La experiencia de una crisis de fe conduce a la necesidad de recuperar la unidad perdida, y ante la imposibilidad de trascendencia, de resolución de culpas se genera la angustia y la búsqueda de lo sacro, ahora desde un arte sagrado, auratizado. En *Nocturno...* este proceso se invierte y cambia de signo: la poesía es del sacerdote pero ya no explica nada, no comunica pues, en su intento de justificación, la escisión entre el olvido y la memoria delata un sentido imposible de fijar, de alcanzar.

El fin de siglo es re-leído como el fin de la dictadura, y la pérdida de fe, los valores trastocados, los saberes —y los cuerpos— mutilados revelan el fin de las figuras comprometidas, militantes, contra la heroicidad en la literatura, contra la sacralización del arte y a favor de una imagen melancólica que se refuerza y se narra en los dos relatos intercalados: el de Jünger y el pintor guatemalteco, y el del zapatero vienés y la colina Heldenberg.

En el primer relato, se articula una nueva imagen de escritor a partir de la oposición entre el artista-héroe y el artista-melancólico, encarnado en la figura del pintor guatemalteco. En el marco opresivo de la Segunda Guerra Mundial el artista latinoamericano pasa sus días encerrado en una pequeña habitación francesa con la única ‘actividad’ de contemplar la ciudad a través de la ventana. Claro exponente del *morbis melancholicus* burtoniano el pintor es víctima de una aplastan-

te inanición y hastío, condición reflejada en su única obra, un cuadro que muestra a México una hora antes del amanecer, barrios como negativos de fotografías, esqueletos difusos. Uno de los rasgos que la tradición melancólica destaca es el de la lucidez: desde Aristóteles la condición melancólica revela el genio de un ser lúcido cuyo saber se vuelve inútil ante la negatividad de su entorno, reflejo de su alma. La lucidez del guatemalteco sólo le sirve para aceptar “la derrota de sí mismo” (62).

En segundo lugar, la historia del zapatero vienés que desea construir la Colina de los Héroes, cementerio y museo de los “héroes del pasado gratisimos a la memoria patriótica del zapatero” (57) termina con el fracaso de la empresa, y con el esqueleto del zapatero como único testigo heroico de tiempos pasados, “no vieron estatuas de héroes ni tumbas sino sólo desolación y abandono” (62) y articula, a su vez, con las muertes de Neruda y Farewell, contra toda figura heroica.

En el marco de la redemocratización chilena, Nelly Richard confronta dos escenas culturales como alternativas a las crisis provocadas por la dictadura. Dos campos discursivos que integraron durante el gobierno de la junta el “polo victimado” de ningún modo uniforme y coordinado (1994: 55). Las estéticas del testimonio, épicas de la resistencia, que para Richard “siguen subordinadas al contenido programático de referentes totales y hegemónizadores de sentido” (1989: 17) y las poéticas de desajuste, el deshecho, estéticas de la ruptura, la fragmentarización y la reconstrucción. Estas últimas funcionan como antecedentes de los debates posmodernos, posdictatoriales en la etapa democratizadora en torno a, con palabras de la crítica chilena, “la caída del suje-

to utópico, de las significaciones globales, el fracaso de las abstracciones globalizantes” (1989: 34). Mientras que la cultura partidaria y militante revalida el Chile pre 73 en un proyecto de restitución de la memoria a partir de la prédica de una continuidad de los valores fracturados por la experiencia de la dictadura. Teresa Basile resume las dos posturas en la transición chilena: “mientras FLACSO buscó los modos de reconducir el proceso democrático a través del ‘consenso’ y la ‘negociación’ de las partes escindidas del cuerpo social e incluso la participación activa de algunos de sus miembros (...) Richard se opone a esas alianzas de poder y elige una suerte de margen extremo y siempre desarticulante” (Basile 30). Un margen que opera en términos de resistencia.

En este contexto, Roberto Bolaño no está ni en un extremo ni en el otro. Expone una estética que rechaza los significados totalizadores, que imposibilita una lectura que ponga en primer plano lo ideológico a partir de ambigüedades que iluminan zonas de homenaje-deuda a una generación de militantes de izquierda pero desde un distanciamiento problematizador y melancólico⁶. Podrá pensarse que Bolaño encarna la figura posdictatorial que Richard describe en los siguientes términos: “la imposibilidad de la afirmación vino (...) a impregnar de melancolía los años de duelo de la transición como síntoma de retraimiento solitario y depresivo, de falta de energía y paralización de la voluntad” (2004: 23). Sin embargo, si Bolaño aparece como una tercera posición a partir de la figura del escritor melancólico, ésta no se implica como ‘neutra’ o ‘inoperante’.

La diseminación de sentidos, de ‘melanos’ en todo el texto presenta una serie de tópicos que aluden al crepúsculo, el

tedio, la inacción, lo funeral, la muerte. Desde el propio título, la novela nos muestra una imagen elegíaca de Chile como sombra, como muerte, reforzada por las alusiones al *Nocturno* de J. Asunción Silva o las angustiosas líneas de Leopardi. Chile signado por la inmovilidad, país de sombras chinescas, “el aburrimiento como un portaaviones circunnavegando el imaginario chileno” (132). Sin embargo, si el objeto de la pérdida es Chile, el trauma es la experiencia del horror durante la dictadura y sus herencias, la melancolía resulta en el constante darse cuenta de que el duelo es inacabable (Avelar: 2000) y la imposibilidad de conclusión refleja y denuncia un escenario orientado a reconciliar y negociar. Ni la inmovilidad ideológica, ni el mimetismo resignado con la apertura democrática de los que hablaba Beatriz Sarlo (1985). No hay conformismo pasivo. El sujeto melancólico se hunde en la inacción pero su escritura le ‘sabe’ al poder (Barthes: 1986) sus grietas disfrazadas de ‘acuerdos’; “quítese la peluca” declama el epígrafe desenmascarador. Este ‘sacarse la máscara’ opera a través de la melancolía como quiebre de los preceptos de un arte comprometido pero también como vehículo para revisitar el pasado utópico a partir de un presente crepuscular.

Lo que Richard llama “el paso de la política como *antagonismo* (...) a la política como *transacción*” (1994: 85) se muestra en el Chile de Bolaño ni como antagonismo (letrados y la DINA bajo un mismo techo; la Iglesia entrena a los halcones) ni como transacción posible.

Memoria y escritura, signadas por la melancolía, se revelan así como acontecimientos de búsqueda y elaboración de significación. La memoria aparece disruptiva, fragmentaria,

no interesa el dato documentado, verificable⁷ sino las incidencias del horror en los sujetos y en qué medida es posible dar cuenta de ello. En esta línea Bolaño complejiza los procesos de la memoria escapando a aquellas conceptualizaciones reduccionistas y empobrecedoras y articula su posición, en tanto escritor, frente a lo sucedido, reflexiona en torno a los modos de narrar y saldar deudas consigo mismo. La dimensión revolucionaria del arte como instrumento de resistencia y lucha deviene inutilidad; no hay transición válida que negocie la pérdida; la memoria –en el mar de la culpa y el fracaso– invade al yo “y después se desata la tormenta...”

Notas

¹ Roberto Bolaño. 2000. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama. Todas las citas pertenecen a esta edición, se indica número de página entre paréntesis.

² Recordamos *Amuleto* (1999): Auxilio Lacouture se encuentra encerrada en un baño de la Universidad de México (UNAM) en 1968 para esconderse de los militares que irrumpen la autonomía universitaria y anticipan otro suceso clave: la masacre de Tlatelolco. Aquí, Bolaño narra los procesos de configuración y significación de una memoria traumática a partir de un acontecimiento que funciona como paradigma y metonimia del horror latinoamericano: Tlatelolco como emblema de una generación mexicana que pasa a ser paradigma de una generación latinoamericana.

³ La imagen paloma/halcón en relación a las dictaduras militares es una constante. En Argentina se utilizaron los términos para distinguir dos facciones dentro de las Fuerzas Armadas: los ‘blandos’ o ‘palomas’ y ‘los duros’ o ‘halcones’.

⁴ Cf. además el poema de Neruda “Farewell”.

⁵ Más allá de posibles identificaciones biográficas (la crítica ha mencionado la ficcionalización del crítico chileno Ignacio Valente), creo que *Nocturno...* se integra al debate de la llamada Nueva Narrativa chilena. En un encuentro promovido por el Centro Cultural de España y el diario *La Época* los participantes coinciden en la falta de crítica literaria para la literatura chilena (entre otros, C. Franz, A. Fuguet, R. Díaz Eterovic, J. Collyer) (Olivárez: 1997).

⁶ “...todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia (...), la militancia, y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creíamos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en realidad no lo era” (Bolaño: 1999).

⁷ Para la referencia de acontecimientos reales en *Nocturno...* ver Ricardo Cuadros “Lo siniestro en el aire”, en *Crítica.cl Revista digital de ensayos críticos e historia del arte*, año IX, 15/06/2006.