



**“LA DICTADURA CHILENA EN RAÚL ZURITA Y ROBERTO BOLAÑO:  
DOS ESTÉTICAS DE LA ABYECCIÓN”**

**TESINA PARA OPTAR AL GRADO DE LICENCIADA EN LICENCIATURA EN  
LINGÜÍSTICA Y LITERATURA (MENCIÓN LITERATURA  
HISpanoAMERICANA)**

**ALUMNA:  
DANIELA GUZMÁN GÓMEZ  
PROFESOR GUÍA:  
MÓNICA GONZÁLEZ GARCÍA**

**VIÑA DEL MAR, ENERO DE 2019**

## Resumen

En el presente trabajo se analizará cómo la literatura de Raúl Zurita y Roberto Bolaño lidian de formas diversas con la muerte y la tortura en su intento de representar la violencia dictatorial chilena. Para ello se han escogido con Zurita las obras *Purgatorio* (1979), *Canto a su amor desaparecido* (1985), *El amor de Chile* (1987), *INRI* (2003), *Zurita* (2007), *Cuadernos de guerra* (2009), *Nuevas ficciones* (2013) y *Verás* (2017). Con Bolaño se ha seleccionado *Estrella distante* (1996) y *Nocturno de Chile* (2000). De esta manera, es posible afirmar que, mediante el intento de representar la violencia dictatorial en sus literaturas, por una parte, Raúl Zurita lo realiza a partir de la noción cinematográfica *campo*, al entregar una poesía explícita y crear nuevos soportes para abstraer lo abyecto de la muerte en dictadura. Por otra parte, Roberto Bolaño lo realiza por medio del concepto cinematográfico *fuera de campo*, en donde es la tarea del lector desentramar las historias que el autor presenta ante su narrativa implícita de lo abyecto de la tortura en dictadura. Por su parte, se espera contribuir al campo de estudios con una nueva lectura acerca de los autores, debido a que estos son leídos de acuerdo con sus proyectos políticos y literarios. Además, de ser analizados por los estudios visuales de *campo* y *fuera de campo* (Noël Burch) ante la capacidad de entregarnos una literatura visual abyecta de lo que fue la dictadura en Chile.

## Agradecimientos

A mi familia, por su constante apoyo y confianza en el desarrollo de este trabajo. A mis amigas, las cuales siempre se mostraron interesadas y nunca dejaron de animarme. También y en especial a mi pareja, por creer en mí y brindarme ayuda en lo necesario. Por su parte, a mis compañeras de seminario y a mi profesora guía, las cuales me brindaron su confianza, tiempo y ánimos.

## Índice

Introducción.....	4
Capítulo primero: Raúl Zurita.....	9
1.. La violencia explícita en la poesía de Zurita.....	9
2.. La fotografía en Zurita.....	12
3.. Lo abyecto en Zurita.....	21
Capítulo segundo: Roberto Bolaño.....	26
1.. La violencia implícita en la narrativa de Bolaño.....	26
2.. La narrativa en Bolaño.....	36
3.. Lo abyecto en Bolaño.....	43
Consideraciones finales.....	47
Obras citadas.....	52

### **Introducción:**

De alguna manera, busca una comprensión profunda, una experiencia, y una historia de un mundo, o un vislumbre de otro mundo que es más o menos reconocible, que no tiene que ser captado en su integridad pero del que algo puede intuirse.

Roberto Brodsky, “The Uncertain Territory of Memory”

Existen grandes obras en la literatura que remiten a una zozobra social o que son producidas desde un espacio reprimido sobre el cual es urgente generar una necesidad. Es allí, donde el lector cumple el rol fundamental, el de interiorizar un reconocimiento, el de verse inmerso en un intercambio ideológico. En este contexto, la violencia articulada en la literatura encontrará cobijo en una multiplicidad de sucesos históricos que en las últimas décadas ha experimentado el mundo en su totalidad, dentro de los cuales se inserta la dictadura chilena. En la actualidad, la crítica literaria que aborda el tema dictatorial, lo realiza desde la perspectiva de la memoria y/o testimonio. Sin embargo, quiero traer a colación la discusión de lo irrepresentable de la violencia en la literatura; de forma más específica el dilema del sujeto torturado en cuanto a su representatividad. Según Grinor Rojo (2016), “para el novelista, es un inenarrable ‘duro’ sin duda, pero que a la vez constituye una ‘deuda’, la de un algo cuya memoria él siente que tiene la obligación de preservar” (85). Desde este planteamiento, pienso en dos grandes escritores chilenos que escribieron post-golpe de estado y cuyas narrativas de alguna forma consiguen mantener abierto el espacio entre las posibilidades de una cicatriz indeleble y un estatuto político o ético, que provoca una serie indefinida de narrativas y contra narrativas entre sí: Raúl Zurita y Roberto Bolaño.

La forma tradicional de leer a Raúl Zurita es, por una parte, la “consideración de la imagen del cuerpo torturado como una alegoría del cuerpo de la nación en dictadura, como un cuerpo cubierto de llagas sangrantes” (Rojo 86). Es decir, un proyecto político y estético en base a actos de autoflagelación, que denuncia la apropiación del cuerpo en dictadura. Por otra parte, una especie de “cuestionamiento de los diversos papeles de la persona y la colectividad” (Yamal 104). Más bien, la épica de un pueblo: el chileno, representada por medio de la geografía del país. Con respecto a las lecturas anteriores,

quiero detenerme en la literatura de Zurita como una propuesta en donde juega con la significación que oscila entre la imagen y el discurso. De esta forma, la única manera de dislocar el espacio público y visibilizar la violencia es representarla a partir de lo que Kristeva (1980) denomina la abyección del yo. Por su parte, en las lecturas tradicionales sobre Roberto Bolaño, rescato la perspectiva de cómo este logra hacer funcionar al mismo tiempo los campos literarios y culturales chilenos (Rojo 2016). Por lo tanto, mi lectura con respecto a su narrativa en el ámbito de la literatura es la alusión implícita a la violencia donde juega con el imaginario del lector y lo abyecto, —si seguimos a Kristeva, si el lector es capaz de identificarse con la abyección en la narración de la violencia, se aniquila—.

A partir de lo anterior, la disputa sobre la representación por medio de la imagen o del discurso se viene realizando hace décadas. Por esta razón, me basaré en el ensayo “Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual” (2009) de W. J. T. Mitchell, que plantea cómo la imagen o el discurso, ambos objetos de poder de realismo e ilusión, combaten el intento de controlar el campo de la literatura al momento de representar. Esta disputa en torno a articular una violencia por medio de un arte visual o escrito, situada en un contexto de represión social, se agudiza mediante los medios de la imagen y el discurso, puesto que la narración de la violencia posee un carácter particularmente desesperado y que a menudo se dirige o necesita de un espectador. De esta forma, la violencia monumentalizada atiende a una sensibilidad del público empeñado en reprimir su propia complicidad con ella. Esta representación se introduce bajo lo político, en donde se experimenta el sentimiento de una herida que no curará o de una cicatriz imborrable (Mitchell, 2009). No pretendo defender una u otra inclinación con respecto a la disputa, sino más bien he encontrado inspiración y sentido en este estudio al percatarme de cómo una imagen necesita de una palabra para significar, o viceversa, al momento de representar una abyección para penetrar en el imaginario de un lector y encontrar los medios para exponer una violencia narrativa que remite a un contexto social represivo, sin necesidad de pecar de descriptivo. Se forma una sola instancia, una especie de conjunción entre imagen y discurso, compartiendo un mismo significado, finalidad y espacio.

Por su parte, un ejemplo crucial de conjunción entre imagen y discurso es lo cinematográfico. Por lo tanto, cabe destacar en particular la película *Kapò* (1960), dirigida por Gillo Pontecorvo y que ha sido analizada por Serge Daney en base a lo abyecto en el intento de representar la violencia de un espacio de represión. El cineasta subraya la muerte en el movimiento de cámara en una de las escenas en donde su protagonista es electrocutada por alambres de púa en un campo de concentración judío (Daney, 1992). A partir de esto, el director parece sugerir que resulta ser más violento cuando esta violencia es representada. Sin embargo, puede suceder que exponerlo de alguna forma lo convierte en burdo, pero al no mostrarlo de forma directa y sugerir una especie de representación, lo vuelve más perturbador por estar ante una presencia que puede manifestar violencia en cualquier instante, sin embargo, no lo hace. Y es este planteamiento el que me ha llevado a estudiar la literatura de Zurita y Bolaño desde la teoría visual y cinematográfica para entender esta narrativa que remite al contexto violento de la dictadura en Chile.

Para propósito de este trabajo, quiero articular ambas literaturas a partir de tres conceptos principales. Primero, el concepto de lo *abyecto* postulado por Julia Kristeva, el cual será entendido en este trabajo como “la violencia del duelo de un ‘objeto’ siempre perdido. Lo abyecto quiebra el muro de la represión y de sus juicios. Recurre al yo en los límites abominables de los que, para ser, el yo se ha desprendido . . . en la pulsión, en la muerte” (Kristeva 24). Es decir, una degradación del yo para buscar una representación de un otro. Segundo, el concepto de *campo* en un sentido narrativo se define como “una porción de espacio imaginario contenida en el interior del cuadro o todo lo que el ojo divisa en la pantalla” (Burch 2). O sea, aquella imagen que presentan todos los elementos visuales en el cuadro para realizar interpretaciones con respecto a su espectador. Y finalmente, el concepto de *fuera de campo* también desde un sentido narrativo definido como “el conjunto de elementos (personajes, decorados, etc.) que, aun no estando incluido en el campo, sin embargo, le son asignados imaginariamente, por el espectador” (Burch 3). Es decir, el juego de lo imaginario que un lector articula ante una narración parcial o semi parcial de un suceso violento.

A pesar de los estudios explicitados anteriormente, el problema en el intento de responder ante la representación de la violencia es la falta de justificación del por qué los autores se ven impulsados a hacerlo o del cómo llevan a cabo este proceso. Más bien, la perspectiva habitual es la inclinación hacia la comprensión del contexto que a su vez crea la necesidad de esta literatura. Pero, ¿cuál es el medio narrativo por el que optan para representar una violencia compartida? En el caso de la literatura de Zurita y considerando que está constantemente reafirmando la falta de un duelo, ¿por qué existe la necesidad de seguir evidenciando una herida y muerte provenientes del periodo dictatorial? Y con la literatura de Bolaño, ¿por qué formular una literatura crítica con respecto a la violencia en Chile desde el extranjero? Y a su vez, ¿por qué optar por aludir a la violencia y no representarla explícitamente? Ello puesto que la violencia es implícita en su narración y de alguna forma resulta ser más perturbadora. Ante estos cuestionamientos, la hipótesis que formulo es la siguiente: las literaturas de Raúl Zurita y Roberto Bolaño lidian de formas diversas con la muerte y la tortura en su intento de representar la violencia dictatorial chilena y hacer literatura a partir de ella, como una alquimia que “transforma la pulsión de la muerte en arranque de vida, de nueva significancia” (Kristeva 25), generando así dos estéticas de la abyección.

En consecuencia, este trabajo será guiado por tres objetivos principales. Primero, en la literatura de Raúl Zurita analizaré la representatividad de una herida e imágenes para evidenciar la violencia en su poesía y de qué forma esta genera la abyección de un yo como sujeto literario. A su vez, estudiaré cómo la represión primaria de lo abyecto juega un rol importante en su estrategia literaria de traer nuevamente a colación, en sus obras posteriores a la dictadura, la necesidad de un duelo de este pasado dictatorial chileno compartido. Para ello analizaré su literatura a partir de la noción de *campo*. Se recogen sus obras *Purgatorio* (1979), *Canto a su amor desaparecido* (1985), *El amor de Chile* (1987), *INRI* (2003), *Zurita* (2007), *Cuadernos de guerra* (2009), *Nuevas ficciones* (2013) y *Verás* (2017), las que ejemplifican esta continuidad ante el intento de otorgarle un duelo a la memoria chilena de la dictadura. Esto se debe a que para Zurita es importante completar un ciclo de crecimiento en el



sentido del psicoanálisis, para una configuración del ser, como un ser colectivo que realiza su catarsis de lo abyecto de lo que se quiere ocultar o invisibilizar.

Segundo, desde la literatura de Roberto Bolaño analizaré de qué forma desde el extranjero narra el contexto de Chile. De alguna forma, tenemos a un Bolaño que intenta hacerse cargo de este contexto, sintetizando en sus personajes –los que se interrogan sobre su propio ser y están en contacto directo con la violencia–, la manera de manifestar la violencia desde un sujeto que remite a un periodo represivo. Por ello, analizaré su literatura por medio de la noción de *fuera de campo*. Con ello, Bolaño irrumpe en la literatura misma formulando una crítica que responde al tipo de narración abyecta. En particular, la violencia representada en sus dos novelas *Estrella Distante* (1996) y *Nocturno de Chile* (2000), que se encuentran en cierto sentido “codificada[s] en el concepto y práctica del arte público, pero el papel específico que desempeña[n], su estatuto político o ético, la forma en que se manifiesta, las identidades de aquellos que la ejercen y la sufren, se encuentra siempre inscrito en circunstancias particulares” (Mitchell 328). Estas circunstancias particulares, pueden referirse por ejemplo al hecho de que sus protagonistas siempre poseen un cargo político que manifiesta una violencia en relación al contexto. Finalmente, y por medio de un contraste, se analizará cómo ambos autores, por medio de lo abyecto en la representación de la violencia dictatorial chilena, son capaces de perturbar no solo a una identidad, sino a todo un sistema, a todo un orden (Kristeva, 1980).

## Capítulo primero: Raúl Zurita

No hemos sido felices. Esa es la única frase que podemos sacar en limpio de la historia y la única razón del por qué se escribe.  
Zurita, “Las opacas estrellas”

Para propósito de este primer capítulo, se intentará analizar el porqué de la violencia explícita en la poesía de Raúl Zurita como un intento de representar lo irrepresentable, ante la presencia constante de una herida. Segundo, se realizará un análisis desde los estudios visuales de *campo* (Noël Burch) en las fotografías que han servido a dos de sus portadas y algunas performances realizadas por el autor. Finalmente, se analizará la presencia de lo abyecto en la poesía de este.

### 1. La violencia explícita en la poesía de Zurita

Cuando el lector se enfrenta a la poesía de Raúl Zurita le es imposible ignorar en ella las imágenes que acompañan sus obras, desde su propio rostro hasta las inmensas montañas de Chile; de esta forma, se nos permite concebir su poesía no solo por medio de la palabra, sino que también por el registro fotográfico. No es desconocido el hecho que el poeta ha dejado entrever de forma explícita en su poesía la violencia del contexto dictatorial en Chile: “Y era la fila chilena cabizbajos torturados esperando/ al lado del muro de la desolación” (Zurita 2009, 57). De esta manera, Zurita genera una visión de campo de la violencia, de la que el lector no puede escapar, convirtiéndose en una poesía de la que este es cómplice y espectador situada en un pasado que lo toca profundamente. Es en este cuadro de *campo* donde toma sentido la representación de lo que Achille Mbembe (2011) denominaría *necropolítica*, es decir, “la expresión última de la soberanía [que] reside ampliamente en el poder y la capacidad de decidir quién puede vivir y quién debe morir” (19). Es por esto, por lo que el poeta alude constantemente al sufrimiento de aquellos cuerpos que no encontraron cobijo en su muerte en dictadura:

Papá dijo que ya era hora de partir y juntando algunas cosas nos unimos a la multitud. Lejos, otros soles se iban ocultando tras las estepas de planetas desconocidos y era tan extraño haber estado en uno de ellos, haber sentido el latido profundo de un corazón dentro de ti, haber alcanzado a contemplar ese último atardecer. (Zurita 11)

A partir de lo anterior, se puede observar cómo el poeta se apropia de voces de infantes muertos para sucumbir en la sentimentalidad del lector. En consecuencia, el objetivo del poeta es de “volver visible aquello que no lo era y hacer que sean entendidos como hablantes aquellos que no eran percibidos más que como animales ruidosos” (Rancière 2011, 35). Es así como Zurita encontró la forma de nivelar su propio dolor con el sufrimiento colectivo en dictadura. Lo anterior, se puede observar en el poema “Sueño 91/ a Kurosawa”: “Sentí un brazo/posarse en mi hombro, ¿eras, tú papá?, y el vacío /se abrió bajo mis pies sin estruendo, igual que una boca muda y dulce” (Zurita 2013, 91). Cabe destacar que el autor remite constantemente a su propia vida personal, desde la figura de su abuela hasta la ausencia de su padre en su propia poesía, por lo que se crea una especie de paralelismo ante el sufrimiento de un niño con la pérdida de su padre en el poema anteriormente mencionado, y la pérdida misma del poeta con respecto a la figura paterna:

La verdad es que siempre tuve la imagen de un padre ausente, pero no me afectaba en lo consciente hasta que una vez me vi en un paisaje del desierto diciendo ‘no puedo más’. Allí, la imagen más recurrente era la cara de mi padre que nunca vi realmente. ... Recuerdo que cuando vino el Papa, una pobladora le habló de nuestros sufrimientos, de lo desvalidos y solos que estábamos. Ella le hablaba a un padre, a un padre que no teníamos. Esa imagen no se me borró nunca. (Zurita 2018, 22)

Por lo tanto, el autor mezcla su dolor con el sufrimiento creado por y desde el contexto histórico de dictadura chilena. Es decir, es el poeta quién encontró cobijo en la poesía para desechar su propia desesperación generada por el contexto. Por ello, en su

poesía se deja entrever un dolor explícito comprendido y compartido por aquellos/as que han sido partícipe de cientos de catástrofes en el mundo —en este caso en Chile—:

Cientos de cuerpos fueron arrojados sobre  
 las montañas, lagos y mar de Chile.  
 un sueño quizás soñó que habían unas  
 flores, que habían unas rompientes,  
 un océano subiéndolos salvos desde sus  
 tumbas en los paisajes. No. Están muertos.  
 fueron ya dichas las inexistentes flores.  
 fue ya dicha la inexistente mañana. (Zurita *Verás*, 143)

Es en este sentido que el poeta explora su lado más vanguardista en donde “preserva la memoria catástrofe” (Rancière 57). De esta forma, su poesía se basa en el “trabajo infinito del duelo” (Rancière 158), remitiendo constantemente a los sucesos de muertes en dictadura a pesar del transcurso de los años. Por una parte, vuelve a editar y publicar libros que evidencian la constante lucha por registrar a las voces perdidas en dictadura; por otra parte, sigue en su búsqueda de encontrar un duelo para este pasado oscuro del país, ya que, en la actualidad, muchos sectores realizan un llamado al olvido. Y el modo de preservar la memoria se encuentra en ciertos monumentos y museos que registran la catástrofe. Pero en esta instancia el poeta crea un medio más allá del registro; se sirve de la poesía para concientizar a una multitud sobre esta catástrofe. A su vez, también consiste en un esfuerzo por superar su propia poesía. En ocasiones, la comprensión y recepción de su poesía resulta compleja para el lector, por lo que el poeta se ha servido de actos performativos para irrumpir en los espacios cotidianos del ser humano puesto que la “performatividad es siempre doble: escritura e interpretación de esa escritura” (Rancière 181).

A partir de la noción de *duelo* y siguiendo lo que postula Butler, es la pérdida y la vulnerabilidad una consecuencia de que los cuerpos socialmente constituidos sean susceptibles o expuestos a una violencia ante la pérdida de un otro. Una manera compleja en el sentido de una comunidad política que comienza por poner en primer plano los lazos de una dependencia fundamental y una responsabilidad ética que se

necesita pensar (Butler 2006). A partir de lo anterior, el poeta formula el duelo por medio de la pérdida de un otro: “He allí tu hijo. Viviana oye arcos de cejas/ increíblemente alzadas, oye ojos abiertos sin fin/ cayendo desde las cejas del cielo” (Zurita 2003, 24), o bien:

Se dobla, cae

Bruno es una pequeña garrita negra. Susana es una  
pequeña garrita negra. Las margaritas se doblan  
chirriando. Están las margaritas, la nieve de gasa de las  
montañas. La línea de la rompiente.

Yo lloro una patria enemiga.

Las pequeñas ciudades blancas esperan a Bruno, las  
pequeñas ciudades blancas iluminadas por focos en la  
noche esperan a Susana. Es día, ellos ya no están y  
lloro. (Zurita 38)

Viviana, Bruno y Susana, son la representación colectiva de un país, de un ser humano, de un lazo quebrado por la violencia: “[y] me di cuenta de que no hay nada menos propio que la voz propia. Es una voz que está ocupada por todos menos por ti” (Zurita *Un mar*, 41). Según Butler, es esta violencia la que seguramente muestra “un modo terrorífico de exponer el carácter originalmente vulnerable del hombre con respecto a otros seres humanos ... un modo por el que la vida misma puede ser eliminada por la acción deliberada de otro” (55). Es precisamente la *necropolítica* la que se representa bajo esta necesidad de duelo y la denuncia de demostrar que la “desrealización del ‘otro’ quiere decir que no está ni vivo ni muerto, sino en una interminable condición de espectro” (Butler 60).

## 2. La fotografía en Zurita

Por un lado, analizaré desde la noción de *campo* dos portadas del autor y considerando la aprobación de este en ellas. La primera, corresponde a la portada del libro *Purgatorio* (1979), la segunda, corresponde a la portada del libro *Zurita* (2007), siendo esta una compilación de los mejores poemas y fragmentos del poeta.

La portada de *Purgatorio* muestra en una fotografía en blanco y negro la herida en el rostro del poeta (ver figura 1), propiciada por él mismo en una de las performances realizadas cuando era partícipe del CADA (Colectivo de Acciones de Arte). En un primer plano se nos muestra la herida en la mejilla del autor, y es precisamente este gesto el que poeta alude en el contenido del libro, donde nos presenta un poemario que recopila manuscritos, electroencefalogramas, informes clínicos, personajes, geografías, etc., que por medio de una visualidad diversa nos muestra “la presión de lo indecible que quiere ser dicho” (Barthes 2003, 48). Es una simple imagen la que traza una línea en la mejilla del autor, en compañía de los detalles de su barba, aspectos humanos que en su conjunto punzan al lector para salir de la imagen y marcar la presencia del cuerpo en su literatura, como una denuncia ante esta represión proveniente del contexto. Según Butler (2006) no existe un derecho sobre nuestros propios cuerpos, porque el cuerpo tiene una dimensión invariablemente pública. Y esta irrupción de enfocar una herida sobre el rostro expresa una vulnerabilidad original envuelta en un duelo, en la desesperación: “significa un desamparo y necesidad original por el que la sociedad debe responder” (Butler 58). Por lo tanto, para el poeta es importante fragmentar el cuerpo para hacer mención de su relación con la fragmentación histórica que su poesía constantemente nos recuerda: “Todo maquillado contra los vidrios/ me llamé esta iluminada dime que no/ el Super Estrella de Chile/ me toqué en la penumbra besé mis piernas” (Zurita 1979, 16).



Figura 1. Portada de *Purgatorio* (1979), Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

Barthes menciona en *La Cámara Lúcida* (2006): “la fotografía no es terrible en sí y ... el horror proviene del hecho de que nosotros la miramos desde el seno de nuestra libertad” (108-09). Si le presentamos a un lector la portada de *Zurita* sin que este conozca el contexto de su obra, quizás su interpretación se desviaría; pero tomando lo postulado por Barthes, si un lector familiarizado con el contexto se encuentra con esta portada, no puede escapar de lo que la fotografía quiere decir. Por tanto, la fotografía no resulta ser violenta porque muestre algún tipo de violencia, sino porque “fuerza la vista y porque en ella nada puede ser rechazado ni transformado” (Barthes 141).

En la portada del libro *Zurita*, el cual recoge los poemas más emblemáticos referidos al sufrimiento individual y colectivo del autor, no hay herida, sino solo la figura del poeta inserta en un plano sombrío, nuevamente en blanco y negro, con un tono de seriedad y una sombra que cubre la mitad de su rostro (ver figura 2). Por lo tanto, no existe una apelación directa al contexto, sino tan solo “lo que está en el campo de juego [que] es sólo la imagen” (Barthes 23) porque “el espectador no anhela el sufrimiento real del combatiente, se complace en la perfección de la iconografía” (Barthes 23). Es precisamente esta perfección en la fotografía y el juego de sombras, la que expresa el trabajo del duelo como la aceptación del cambio “a causa de la pérdida sufrida, probablemente para siempre” (Barthes 47).

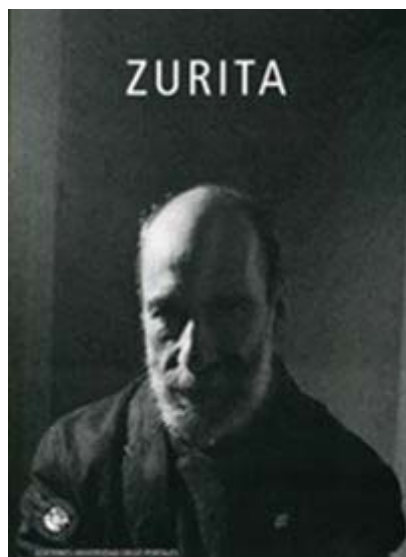


Figura 2. Portada de *Zurita* (2007), Santiago de Chile. Ediciones Universidad Diego Portales.

En esta portada no se remite a ninguna violencia propiamente tal; tan solo es el rostro del poeta “humano en su deformidad y extremidad, no del rostro con el que se nos pide que nos identifiquemos” (Butler 179). En esta instancia, debemos pensar en diferentes modos en que la violencia puede ocurrir, y precisamente una es a través de la producción del rostro: un rostro del poeta que refleja toda una experiencia y encuentra el modo de registrar su propio rostro en su poesía:

Cuando a ti te ha pasado algo terrible, terrible, tú no puedes decir nada, nada, que llores, que grites, no estás diciendo nada a nadie. Pero cuando tú dices: ‘sufro’, ya decidiste de alguna otra forma participar del mundo. En cierto sentido, comenzaste la historia de tu cura, la historia de tu salvación. ... El poema es el intento más desesperado y sublime por decir con palabras de este mundo lo que no es. (Zurita *Un mar*, 261)

En consecuencia, se nos presenta un rostro que nos punza, que representa experiencia por medio de la vejez. Por tanto, se nos hace necesario adentrarnos en su poesía para verificar que el hombre sufre, y también, como dice Barthes, “sobre todo, que comprenda por qué sufre” (22).

A pesar de que ambas fotografías y libros presentan una diferencia aproximadamente de veintiocho años, contemplamos dos momentos claves de la vida del autor reunidos, en un antes y un ahora, siendo una “momificación del referente” (Barthes 23) que rasga en la contundencia y en la continuidad del tiempo. Con ello se demuestra cómo el poeta sigue ensimismado en escribir sobre el pasado:

A medida que pasan los años y que uno va envejeciendo, se queda pegado con ciertas escenas. Siento que el pasado es el presente perpetuo. El mismo momento en que tenía 5 años se funde con el instante en que te estás echando amoníaco en los ojos y es, a su vez, el mismo momento de escenas de profunda felicidad que también estoy viviendo. En un instante se acumula todo. (Zurita 164)

Lo anterior guarda relación con lo que Barthes expone: “la fotografía es más que una prueba: no muestra tan sólo algo que ha sido, sino que también y ante todo demuestra que ha sido” (23). Por tanto, estas portadas anteriormente comentadas nos crean una figura fragmentada y posiblemente oscura del poeta, siempre interpretándolo



desde su contexto y su propia autobiografía, ya que es el seno desde donde escribe y retrata la mimetización de la dictadura chilena y la construcción de un rostro que lo representa: “Ahora Zurita —me largo— ya que de puro verso/ y desgarró pudiste entrar aquí, en nuestras/ pesadillas; ¿tú puedes decirme dónde está mi hijo?” (Zurita 1985, 9).

Por otro lado, quiero traer a colación diversas performances realizadas por el autor captadas por la fotografía, como un modo de ir más allá del lenguaje o del habla: “podía faltarle el respeto a los soportes, si la hoja del libro no basta para dar cuenta de lo que sientes, ... pues ocupa otros soportes, el cielo, el desierto, las cumbres de los Andes” (Zurita *Un mar*, 65). Primero, la fotografía que capta la frase “ni pena ni miedo” en el desierto de Atacama —trazado realizado de forma permanente en 1993, siendo solo contemplada desde el cielo— muestra la captura de un paisaje lleno de pasiones humanas (ver figura 3):

Es la pasión humana la que construye las cordilleras, las playas, los desiertos y que estos son escenarios que yo necesito como telones de fondo, donde ocurre la gesta, la gesta humana, la cosa de las pasiones, de los desencuentros, de los quiebres, de las crisis enormes. ... Es más bien porque en esa época del golpe y bajo la dictadura de Pinochet, sentí que los paisajes eran una especie de reserva, algo que estaba allí desde siempre y que seguiría estando. Me daban una medida de una solidez, de algo anterior que nos decía que íbamos a sobrevivir a todo esto también. (Zurita 144-45)

Esta fotografía sin una pretensión evidente, más de la que evidenciar la acción del poeta, es una forma de “instaurar una oposición radical entre dos clases de representación, la imagen visible y el relato por la palabra, y dos clases de testificación, la prueba y el testimonio” (Rancière 2008, 91). Lo anterior, responde a la necesidad del autor de abarcar otros soportes y códigos ante el vacío que la palabra genera con una violencia de la muerte. Puesto que lo que abyecto no es siempre explícito ni literal, y en el caso de Zurita con frecuencia es aludido por medio del soporte de la imagen —aunque siempre con la intención de hacer visible lo abyecto—.



Figura 3. Trazado en el desierto de Atacama, Chile (1993).

Solo puede ser vista desde la altura.

Otra instancia referida a lo anterior es lo cinematográfico, en particular la película *The Tree of Life* (2011) dirigida por Terrence Malick (1943-presente) que representa las relaciones humanas dentro de una familia en base a la muerte de uno de sus integrantes. Lo particular de este film es el uso de los paisajes y la naturaleza para representar las pasiones humanas, por ejemplo, escenas de larga duración en donde solo se contemplan constelaciones, rompientes y peces en el mar (00:17:47-36:36), creando una ruptura de la narrativa de la trama, en la que estas escenas responden a ciertos sentimientos de los protagonistas en cuestión. Al igual que la literatura de Zurita, esta película utiliza el soporte de la fotografía de la naturaleza como recipiente de sentimientos humanos bajo un contexto que crea aquella necesidad. En la actualidad, aún puede apreciarse en el desierto lo que queda del trazado en él, donde se contempla solo la palabra “miedo”; es la fotografía, la que hace cesar la resistencia de lo verídico: “el pasado es desde entonces tan seguro como el presente, lo que se ve en papel es tan seguro como lo que se toca” (Barthes 135).

Segundo, la fotografía que captura su proyecto de establecer mensajes en el cielo en Nueva York por medio de avionetas crea la instancia efímera del mensaje, lo que sería contemplado solo por aquellos(as) allí presentes (ver figura 4). Es la fotografía la que momifica esta instancia inmediata y efímera, pero a su vez, también momifica la experiencia de lo real sobre esta performance. Aquello crea una especie de paradoja en

el fracaso de la incapacidad por retener dicha experiencia: “hay algo irrepresentable que sin embargo tratamos de representar, y esta paradoja debe quedar retenida en la representación que hacemos” (Butler 180). Fue precisamente lo que el autor pensó en esta experiencia:

Nada, ninguna fotografía, ni el video pueden registrar la belleza de eso; además, eran frases que durante ocho años vivieron solo dentro de mí ... Y pensar al mismo tiempo que todos los seres humanos, absolutamente todos, en su soledad, construyen novelas fabulosas, historias increíbles, de las cuales ellos serán los únicos espectadores. (Zurita 139-40)

Esta nueva instancia que mezcla poesía, imagen y experiencia es la forma del poeta de remecer al espectador, que no solo es un lector crítico y placentero, sino que es participe de una experiencia literaria y que remite a la vida misma. La fotografía en esta instancia solo es un acceso que permite un “infra-saber, [que] me proporciona una colección de objetos parciales y puede deleitar cierto fetichismo que hay en mí: puesto que hay un ‘yo’ que ama el saber, que siente hacia él como un gusto amoroso” (Barthes 62).



Figura 4. (1982) En el cielo de Nueva York, mediante el humo de cinco aviones.

Tercero, las fotografías del proyecto inacabado del poeta, en donde este imaginó entre rocas y acantilados de la geografía de Chile 22 frases trazadas, que debían ser contempladas esta vez desde el mar (ver figura 5):

Verás un mar de piedras

Verás margaritas en el mar  
Verás un dios de hambre  
Verás el hambre  
Verás un país de sed  
Verás cumbres  
Verás el mar en las cumbres  
Verás esfumados ríos  
Verás amores en fuga  
Verás imborrables erratas  
Verás el alba  
Verás soldados en el alba  
Verás auroras como sangre  
Verás borradas flores  
Verás las flotas alejándose  
Verás las nieves del fin  
Verás ciudades de agua  
Verás cielos en fuga  
Verás que se va  
Verás no ver  
Y llorarás. (Zurita *Verás*, 189)

Son estas frases trazadas sobre los acantilados lo que genera una cierta pensatividad en el espectador. Son imágenes comunes o fotografías realizadas con la finalidad de registrar la naturaleza, que pueden ser encontradas en soportes digitales o internet, en la que el espectador puede utilizar con diversos motivos propios. Pero es el poeta quien las pensó y les otorgó un nuevo significado: “la forma de esa relación es determinada por el artista, pero, es únicamente el espectador el que puede fijar la medida en la relación, es únicamente su mirada la que otorga realidad al equilibrio” (Rancière 24-25). Fue Zurita el que quiso “escribir, como un pequeño testimonio y homenaje a nuestro pasado, a los pueblos que vienen, a nuestra vida nueva” (Zurita *Un mar*, 163-64), lo que se puede evidenciar en el verbo “verás” como el anhelo del término de la

represión y del pasado que aún repercute en los chilenos y chilenas. Además, en *El amor de Chile* (1987), acompañado por fotografías de paisajes chilenos, el autor una vez más proyecta el dolor colectivo cobijado por lo que el hombre no puede derrocar: “Y que cuando al fin/ todo se vaya tras las torrentes, cauces y ríos/ que todavía/ que todavía se escuchen los gritos de nuestro amor/ acompañando el pulso de los remos sobre el agua” (Zurita 73).



Figura 5. 22 frases trazadas digitalmente sobre los acantilados de Iquique y Pisagua, 2016. Solo son contempladas desde el mar.

Cuarto, la reciente performance realizada por el autor en India fue motivada por la fotografía que circuló en los medios de un niño sirio de cinco años ahogado en el Mediterráneo junto a su hermano. El poeta instaló unos paneles rodeados de agua de mar en donde se contemplan frases como: “¿No me escuchas? ¿No me miras?” (Zurita *Verás*, 220) bajo el nombre “En el mar del dolor” (ver figura 6). Es precisamente esta nueva forma de hacer poesía la que demuestra el medio para representar lo irrepresentable, ya que “ningún escrito puede proporcionarme tal certidumbre” (Barthes 133). Es el rescate de la representación de la violencia por medio de la muerte lo que la obra de Zurita ofrece al darnos la oportunidad de vivir en un duelo colectivo los sucesos abyectos. El espectador no debe lidiar con la fotografía abyecta de la muerte del niño sirio, sino que puede sentir por medio de su propia empatía en una experiencia la sensación del agua de mar en sus propios pies rodeado de frases silenciosas que le otorgan voz a los niños ahogados en este mar.



Figura 6. “En el mar del dolor” (2016). India. Para ver la instalación es preciso entrar en el agua.

### 3. Lo abyecto en Zurita

En consecuencia, Zurita es capaz de sacar de sus dimensiones escritas a la poesía permitiendo con ello un acercamiento no solo visual, sino también mediante la experiencia. Lo anterior, es precisamente la causa del por qué el autor sigue constantemente escribiendo y no solo con palabras la herida de la dictadura en el país, lo que se evidencia en la publicación y edición de sus propios libros hasta la actualidad. Es allí donde el autor intenta preservar la memoria y tensar los límites ante el posible olvido del pasado oscuro del país, intento que se propicia por los medios de comunicación. Por tanto, el poeta se ve impulsado en ir más allá de lo escrito y lo visual. Es la experiencia del espectador y/o lector la que permite su integración al imaginario del poeta: “los poemas son una síntesis de las vidas incompletas. A menudo se tiene la sensación de que la existencia misma, que estar vivo es una dedicatoria, que sentir, respirar, es algo que hacemos para dedicárselo a otro” (Zurita *Un mar*, 85). Por su parte, estas experiencias lidian con lo abyecto referido a la muerte que el ser humano se resiste a leer. Ejemplo de ello es el niño sirio con su fotografía dando vueltas al mundo versus la experiencia que nos ofrece el poeta para lidiar con su muerte y comprender su dolor de una forma más empática y humana.

Por lo tanto, para lidiar con lo abyecto el poeta hace uso de dos medios narrativos. Por una parte, la narración explícita de lo abyecto referida a la muerte: “Mireya dice que es la/ madre de un barco de desaparecidos arrumbado en el /desierto.

Dice que el barco es Chile, que una vez fue un /barco de vivos, pero que ahora surca el mar de piedras/ con sus hijos muertos” (Zurita *INRI*, 58), o bien:

Les vaciaron los ojos ¿sabías? Les arrancaron los ojos de  
Las cuencas. Por eso en estos poemas nadie ve, sólo  
Oye. Las flores oyen y gritan a veces al doblarse bajo el  
Viento. Los rostros no ven. Las piedras están locas y  
Sólo gritan.

Nadie ve. Tal vez las cercenadas flores se aman. (Zurita 91)

De esta forma y además de la multiplicidad de voces en su poesía, el poeta también opta por la multiplicidad de soportes cuando la palabra o las voces se quedan cortas para narrar o representar: “Mauricio, Odette, María, Rubén . . . //los arrojaron a todos. Su feroz rosa pegado como/ nunca antes a la vida” (Zurita 50). Y a lo que el autor expone: “que hablar es precisamente darles una nueva oportunidad a quienes nos han precedido para que vuelvan a tomar la palabra. Mirar, sentir, oír, es siempre mirar por los ojos de los que han estado” (Zurita *Un mar*, 36). Por otra parte, las performances sirven para filtrar de algún modo lo abyecto: “los Andes, el océano, las selvas y desiertos están sucios de nuestros ojos . . . y en ellos están proyectados, . . . la tragedia, la bondad, la desgracia y la esperanza humana” (Zurita 113). En síntesis, es una performance sensorial para el lector y/o espectador, la cual es graficada por medio de la fotografía. Por tanto, estos medios: la palabra, la imagen y la experiencia, son los que lidian con lo abyecto, con un afán de representar lo irrepresentable, puesto que “no pudiendo ofrecerle un lenguaje libremente consumido, la Historia le propone la exigencia de un lenguaje libremente producido” (Barthes 1953, 18). De esta forma, la poesía le otorga el medio para formular los horrores de la dictadura: “expulsados del horizonte del lenguaje debemos igual erguirnos desde la impotencia y volver una y otra vez sobre ese extremo irrepresentable de la violencia, para no permitir que el silencio condene a los muertos a un doble sacrificio” (Zurita 200).

Según Butler “si el objeto no puede seguir existiendo en el mundo externo, entonces existirá internamente, y la internalización será un modo de negar la pérdida, de mantenerla bajo control, de suspender o posponer su reconocimiento y sufrimiento”

(150). De allí que la palabra en Zurita sea intensa, desgarradora y, si bien muchas veces para el lector es difícil entender su propósito ante la mezcla de matemáticas y ciencias, como sujeto vanguardista se sirve de una constante reafirmación. Es precisamente este punto lo que podría entenderse según lo que Kristeva denomina “la represión primaria de lo abyecto”, lo que juega un rol importante a la hora de utilizar como estrategia literaria la reiteración de la falta de un duelo en su poesía:

La poesía es el sueño que nos deja la muerte. Y es un hermoso sueño, en él los lisiados que somos nos abrazamos. He hecho recitales, he publicado libros, he escrito poemas en el cielo y el desierto, y todos han sido versiones de ese sueño. He construido mis poemas desde mis complejos, miedos, esperanzas, que se van destrozando conmigo como espumas contra las rocas. (Zurita 416)

La represión primaria en Zurita se desencadena por un trauma. El autor escribe desde su propio dolor, su propio trauma con la dictadura para representar a miles que comparten aquel dolor: “yo trabajo con mi vida y trato de que eso no sea una consigna . . . porque creo que si somos capaces de llegar al fondo de nosotros mismos sin autocompasión ni falsa solidaridad es posible que estemos tocando el fondo de la humanidad entera” (Zurita 197). El trauma de Zurita es probablemente lo que generó su escritura y proyectos. Al ser de este modo, y permitir que la historia expulsara su escritura, permitió que su propia voz se volviera colectiva:

Pues algún día llegará el fin de la dictadura y lo que hace uno como escritor es participar y ser un poco testigo, un plasmador del tiempo en que le tocó vivir y de las esperanzas de su propio pueblo. Eso es lo que uno empieza a comprender de verdad desde el momento en que hay una desaparecido, un exiliado, una persona que degüellan. Comprende que todos los demás somos sobrevivientes, que hablamos como sobrevivientes y que la palabra ‘vida’ es muy importante. (Zurita 79)

Fue Zurita quien degradó su propia voz en su poesía para representar lo abyecto de la historia. Por tanto, Zurita como sujeto deja de existir cuando comienza a escribir porque se entrega a esta habla que lo posee y de la que se sirve para representar lo abyecto de la historia: “un ejemplo histórico que pensábamos que había pasado vuelve



para estructurar el campo contemporáneo con una persistencia que demuestra la falsedad de la historia como cronología” (Butler 84).

En la representación de la herida y la muerte, el autor realiza su catarsis desde lo abyecto a partir de lo que el Estado quiere ocultar o invisibilizar de la dictadura. Por ello su poesía logra ser tan explícita y directa:

A manchas con la cara vuelta hacia el amanecer un  
 Hombre flota encima de las cordilleras  
 Le pregunté cómo se llamaba y por qué mejor no  
 bajaba con nosotros dijo llamarse JC o JVC y eran  
 como pantallas rotas sus mejillas sobre el horizonte.

Cuando lo vimos flotar suspendido sobre montañas y  
 montañas de televisores tirados y supimos por qué  
 nuestras caras se reflejan girando en el cielo como se  
 reflejan las pequeñas flores de un jarrón en la pantalla  
 de un televisor roto o la cruz en el lecho de un río  
 congelado o el inmenso amanecer en los ojos de un  
 hombre muerto con pequeñas flores sobre las montañas. (Zurita *Cuadernos*, 63)

Al degradarse como sujeto y transformar el horror en palabra o imagen, concuerda con lo que Freud dice acerca de la melancolía, que esta se asocia con “una pérdida de objeto sustraída a la conciencia” (Butler 2010, 110). Pero en la medida en que se asocia con ideales y abstracciones sustituidas tales como “libertad” y “patria”, está claro que también el duelo está constituido por la pérdida del objeto, una doble pérdida que incluye el ideal sustitutivo y a la persona. En Zurita escribir desde y sobre lo abyecto se realiza de forma inconsciente porque el poeta se ha visto motivado por su propio proyecto político, y en afán de otorgarle un duelo al país es lo abyecto lo que ha elegido ser parte de su poesía. También, es el contexto el que propició la emergencia de un poeta con estas inquietudes. En su intento de visibilizar y concientizar, el autor ha creado obras literarias llenas de su imaginación y en las que fluyen su dolor y cicatrices que en

él no han sanado. Por ello se siente aún en deuda consigo mismo para seguir expresándolo:

De una u otra forma es volver a hacer presente, de manera permanente, las conexiones sociales que España nos impuso. Se nos impuso y eso significó el holocausto más grande de la historia humana. Hablamos de un lenguaje que carga todo esto. El idioma que se impuso carga en su memoria la violencia que significó su imposición. Y te digo que, desde ahí la literatura latinoamericana es el intento más desesperado, más vasto, por darles a todas las víctimas el honor, el gesto básico de darles una buena sepultura. (Zurita *Un mar*, 344)

Finalmente, con ello Zurita es capaz de transformar el acto de la muerte en una nueva significancia (Kristeva, 1980). Es decir, a partir de sucesos abyectos, el poeta es capaz de otorgarles nuevas significaciones por medio de una creación que va más allá de la poesía. Es así como el autor escribió una poesía universal desde el contexto de Chile, puesto que también ha intentado reflejar el dolor producido por otros sucesos históricos y que no obstante son capaces de unirnos como seres humanos:

Cuando tú estás siendo pateado, todas las catástrofes del mundo son una sola. Se suspende la vida, y el pateado en Bagdad, en Hiroshima, todos se juntan. Son una misma cosa. No hay diferencia. Esa sería una de las tesis de esta cuestión, si acaso se puede hablar de tesis. Esas tragedias detienen el tiempo. Desde el primero hasta el último esclavo se juntan en un solo instante. (Zurita 82)

## Capítulo segundo: Roberto Bolaño

A veces tengo la impresión de  
que el 11 de septiembre nos quiere amaestrar. A veces  
tengo la impresión fatal de que el 11 de septiembre nos  
ha amaestrado de forma irreversible.  
Roberto Bolaño, entre sus papeles póstumos

Para propósito de este capítulo, se intentará analizar de qué modo se hace presente la violencia implícita en la narrativa de Roberto Bolaño como un intento de representar lo irrepresentable, ante la presencia de una crítica desde el extranjero. Segundo, se realizará un análisis desde los estudios visuales de *fuera de campo* (Noël Burch) en la escritura que ha servido a dos de sus libros “*Estrella distante*” (1996) y “*Nocturno de Chile*” (2000). Finalmente, se analizará la presencia de lo abyecto en la narrativa de este.

### 1. La violencia implícita en la narrativa de Bolaño

Según Grinor Rojo (2016), en sus novelas Roberto Bolaño exhibe “la historia íntima de la literatura chilena del último medio siglo pero contada con la voz aflautada de un predicador que no puede soportar la soledad de su púlpito” (171). Lo anterior, guarda relación con la alusión a la historia política que se vivió durante la dictadura en Chile y cómo esta afectó al campo literario producido en la época. Por lo tanto, “la parodia, la ironía y sátira [de Bolaño como estrategias literarias] entre sus armas de combate [pone en relieve] una crítica desparpajada y no pocas veces feroz” (Rojo 172). Siguiendo estas ideas, sus novelas al remitir a la historia chilena presentan al autor como “un paciente del desánimo que en Chile y en América Latina sucedió a un doble agotamiento revolucionario: político y estético” (Rojo 184). Precisamente haber escrito *Estrella distante* y *Nocturno de Chile* en la transición a la democracia tras el período de dictadura supone una crítica que aborda toda la sensibilidad histórica y literaria acarreada desde lo acontecido.

Por lo tanto, cuando el autor menciona de forma implícita los sucesos históricos y literarios ocurridos en el país lo realiza, primero, en *Estrella distante*, con descripciones concisas y precisas de sucesos que dejan entrever torturas y la actitud hipócrita del contexto: “[s]egún Muñoz Cano, en algunas de las fotos reconoció a las hermanas Garmendia y a otros desaparecidos. La mayoría eran mujeres. El escenario de las fotos casi no variaba de una a otra por lo que deduce es el mismo lugar” (Bolaño 47). Lo anterior, hace referencia a las víctimas que existieron, pero no describe el acto en sí, puesto que la fotografía funciona como el medio de evidencia de dichos sucesos. Segundo, en *Nocturno de Chile* se sirve de la vida cotidiana que llevan sus personajes siempre inmersos en una violencia política de la que no pueden escapar, en este caso, desde un cura que imparte clases de marxismo a la figura de Pinochet, por lo que siguiendo a Benjamin (2001) respondería a una “violencia educada en su forma más consumada . . . [en donde] tal extensión de la violencia pura o divina sin duda provocará . . . los más encarnizados ataques” (42), como lo ejemplifica Bolaño en la siguiente cita:

Yo nunca oculté mi pertenencia al Opus Dei, joven, le digo al joven envejecido, aunque ya no lo veo, aunque ya no sé si está a mis espaldas o en los lados o si ha perdido entre los manglares que circundan el río. Yo nunca lo oculté. Todo el mundo lo sabía. Todos en Chile lo sabían. Sólo usted, en ocasiones parece más huevón de lo que es, lo ignoraba. Silencio. El joven envejecido no responde.  
(54)

No se percibe solo en la religión la hipocresía del personaje, sino también de su propia moral en cuanto al reconocimiento del contexto. En una entrevista Bolaño mencionó acerca del público receptor de su novela *Nocturno de Chile*: “[n]o es hacia Chile. Es hacia estos personajes en concreto y hacia un momento concreto de mi vida” (Bolaño *Si viviera*, 29), por lo que se puede inferir que cuando el autor crea o presenta a un personaje, lo que realiza realmente es una alegoría de ciertos aspectos que critica del contexto de Chile. Ejemplo de ello es el narrador de *Estrella distante* que se sirve de la literatura para dismantelar a un asesino, o cómo su personaje de Urrutia sirve a la dictadura desde la literatura. De esta manera, la violencia se encuentra de alguna forma codificada en sus personajes, los cuales siempre han perdido su punto de partida y se

ven inmersos en una cotidianidad literaria que culmina con un factor sorpresa que no es revelado al lector. Por una parte, en *Estrella distante* el narrador emprende una búsqueda con un detective privado en la persecución del infame Carlos Wieder, lo que determina el desarrollo de la personalidad del narrador bajo el seno del campo literario: “[t]ambién, al final, a todos nos deseaban buena suerte. ¿Te parece?, dije yo. Sí, a todos, sin excepción. Un poeta, dije. Una persona educada, sí, dijo Norberto” (Bolaño 20). Es así como el autor se apropia de las voces de sus personajes para realizar una crítica acerca de cómo el campo literario ha servido a una estética del mal, es decir, cómo la literatura ha sido creada a partir de la escasez de experiencia, lo cual es base en la formación humana:

Esta vez sólo escribió una palabra, más grande que las anteriores, en lo que calculé era el centro exacto de la ciudad: APRENDAN. Luego el avión pareció vacilar, perder altura, disponerse a capotar sobre la azotea de un edificio, como si el piloto hubiera desconectado el motor y diera el primer ejemplo del aprendizaje al que se refería o al que nos instaba. Pero esto duró sólo un momento, lo que tardó la noche y el viento en desdibujar las letras de la última palabra. Luego el avión desapareció. (Bolaño 19)

En la cita anterior, es posible inferir una crítica hacia la vanguardia chilena que surgió en dictadura (de la que fue partícipe Raúl Zurita), en donde es ironizada la hazaña de las frases trazadas en el cielo de Nueva York. Por otra parte, en *Nocturno de Chile* el cura Urrutia se identifica por una lucidez efímera en compañía del miedo y que se caracteriza por su “fariseísmo gazmoño” (Rojo 11). Para Bolaño sus novelas son “un todo no sólo estilístico, sino también un todo argumental, los personajes están dialogando continuamente entre ellos y están apareciendo y desapareciendo” (Bolaño *El conjunto*, 15). En consecuencia, la lucidez de sus personajes inmersos en un contexto particular entre la literatura y la violencia representan la mediocridad del país en cuestión:

Generalmente la chatura va acompañada de miedo o malevolencia. Yo prefiero creer que la chatura de Chile va acompañada de miedo o malevolencia. Yo prefiero creer que la chatura de Chile va acompañada de una desesperación

infinita. La chatura de Chile o México o Rusia. La realidad, sin embargo, nos indica una y otra vez que la chatura va acompañada de malevolencia, en el mejor de los casos una especie de letargo que puede llevarnos, una vez más, a una cierta esperanza. (Bolaño *Bolaño a la vuelta*, 17)

Entre líneas se deja entrever un “afán de desautorizar los límites entre la realidad y ficción [como una] estrategia compensatoria frente al vaciamiento de sentido generado por los continuos adelgazamientos [históricos]” (Rojo 219). Ante esto, las novelas de Bolaño presentan algo “oculto” en la narración, siendo nosotros los lectores unos “mirones, tengamos o no la intención de serlo” (Sontag 2002, 53), de una narración codificada sobre Chile. Es precisamente esta realidad oculta de su narración la que cumple la función de sugerirnos una cierta visualidad de lo que allí no se está narrando u ocultando, puesto que, si percibimos que está oculta, si seguimos a Sontag: “hay que develarla . . . [tratándose] de algo imperceptible . . . un orden que la visión cultural no puede captar o una realidad enaltecida, o simplemente una manera elíptica de mirar” (173). Por ejemplo, la siguiente cita se enmarca en un pasaje de *Nocturno de Chile* en el momento en que el cura debe describir a la figura de Pinochet:

Y entonces Farewell me miró achicando los ojos, como si de pronto no me conociera o descubriera en mi rostro otro rostro o experimentara un amargo acceso de envidia por mi inédita situación en las esferas del poder, y me preguntó, con voz que adiviné contenida, como si sólo fuera capaz, de momento, de liberar la mitad de la pregunta, cómo era el general Pinochet. Y yo me encogí de hombros, como suelen hacer los personajes de una novela y jamás los seres humanos reales. (Bolaño 85-86)

En el fragmento anterior se critica no solo a un personaje histórico, sino también la construcción cultural de este en la historia relevándolo “en el cenit de su gloria, a la cabeza de la Junta de Gobierno ‘en completo’, rodeado por un séquito de asistencias y oficiales jóvenes, remolineando su capa de Capitán General y escupiéndole un juicio obscuro” (Rojo 61). El personaje de Pinochet no es descrito desde la violencia que ocasionó su figura en el poder, sino como un ser humano que solo ha servido a un poder superior, lo que lo convierte en un títere en tremenda jerarquía producida por el poder

estatal dictatorial. Es decir, detrás de su cenit existió todo un aparataje económico, político, social, que solo lo utilizó para representar una jerarquía, pero que podría haber sido ocupada por cualquier ser humano que presentara una ideología de ultraderecha. La escritura de Bolaño no tiene como propósito representar el dolor de los demás en este periodo, por lo mismo no escribe desde un “nosotros”, sino más bien, da cuenta de la hipocresía de un contexto en el campo de la literatura e historia con respecto a ciertas ideologías que sus personajes intentan representar. Y la forma de narrar caracterizada por la no realización de descripciones extensas de los sucesos históricos a los que hace referencia, se debe a que cuando sus lectores, y aquí es pertinente lo que señala Piglia, “sabe[n] más que el narrador, . . . se puede narrar más rápido” (Piglia 2001, 138). Por ejemplo, en *Nocturno* el personaje se encuentra constantemente dialogando ante la visualidad mediocre y oscura que el país presenta, lo que otorga una crítica estética de un paisaje desolado que se viste a partir de la ignorancia que los sujetos adoptaron como una forma de sobrevivir a lo que estaba ocurriendo en el país, por lo mismo la metáfora funciona a partir de la figura de Judas:

Una tarde, mientras iba canturreando, tuve un atisbo de comprensión: Chile entero se había convertido en el árbol de Judas, un árbol sin hojas, aparentemente muerto, pero bien enraizado todavía en la tierra negra, nuestra fértil tierra negra en donde los gusanos miden cuarenta centímetros. (Bolaño 103)

Por su parte, cuando el escritor confecciona una novela, en ocasiones le es inevitable no representar ciertos sucesos personales en el seno de su escritura. Con Bolaño, aunque de una manera minuciosa y libre de interpretaciones, se deja ver cómo “el 11 chileno lo viví, lo padecí y como tenía veinte años también lo disfruté. Los jóvenes ignoran a la muerte. Sólo quieren su dosis de adrenalina y sexo, y yo también” (Bolaño *Extranjero*, 12). Por tanto, el depósito de un alter ego en Arturo Belano realiza su propia crítica con respecto al contexto y a la literatura chilena producida en aquel entonces. De esta forma el autor se sirve de la referencialidad en su obra que solo puede ser responsabilidad de las lecturas que se realizan de sus novelas. Es así como el autor

no pretende hacerse cargo de las inferencias que se realizan de estas, puesto que solo resultan ser interpretaciones de sus lectores:

La referencialidad no sirve para nada . . . Si yo viviera en Chile, probablemente nadie me perdonaría esta novela. Porque hay más de tres o cuatro personas que se sentirían aludidas, que tienen poder y que no me lo perdonarían jamás. La referencialidad puede ser leída desde múltiples perspectivas, pero no creo que signifique mucho en la obra de un escritor. Mucho más importante es que la narración esté sustentada por una estructura literaria que sea válida, por una escritura que al menos sea legible y por una capacidad mínima de vocabulario. Porque la historia de la literatura está empedrada de obras muy malas escritas en servicio del pueblo, de la monarquía, de quien sea, y también está empedrada de obras muy malas de estricta referencialidad. (Bolaño *Si viviera*, 30)

Este tipo de estrategia funciona a través de la memoria que presentan los lectores sobre los sucesos históricos referidos, puesto que “la experiencia que se transmite de boca en boca es la fuente de la que se han servido todos los narradores” (Benjamin 112). Por lo tanto, el trabajo literario de Bolaño en sus personajes “y cuando más natural sea esa renuncia a matizaciones psicológicas por parte del narrador, tanto mayor la expectativa de aquélla [de esa experiencia] de encontrar un lugar en la memoria del oyente . . . éste la volverá, a su vez, a narrar” (Benjamin 118). Además de poder distinguir entre sus personajes su propia personalidad encarnada en el narrador, y tal como menciona Benjamin (2001) funda una red compuesta por todas las pequeñas historias entramadas que persiguen a sus personajes: “[p]or la flauta, qué linda era, dijo Romero de pronto. ¿Estaba enferma? Se estaba muriendo, dijo Romero, y estaba más sola que una perra, al menos a esa horrible conclusión llegué yo a las dos tardes que pasé en la clínica” (Bolaño *Estrella*, 64). Esta historia será desarrollada en *Llamadas telefónicas* (1997) con el personaje de Joanna Silvestri: “[a]quí estoy yo, Joanna Silvestri, de 37 años, actriz porno, postrada en la Clínica Los Trapecios de Nimes, viendo pasar las tardes y escuchando las historias de un detective chileno. ¿A quién busca este hombre? ¿A un fantasma?” (Bolaño 159). Esta cita ejemplifica cómo sus personajes portan una experiencia digna de desarrollar en sus novelas posteriores, en



donde crea una red literaria entre sus propios personajes que oscilan entre principales o secundarios incentivados por la trama inicial de cada novela.

En síntesis, el autor no alude a una memoria colectiva desde el dolor o violencia de aquellos que padecieron la dictadura chilena, el autor no representa una literatura que abarca este tipo de sufrimiento colectivo, puesto que “no existe lo que se llama memoria colectiva . . . toda es individual, no puede reproducirse, y muere con cada persona. Lo que se denomina memoria colectiva no es un recuerdo sino una declaración: que esto es importante y que ésta es la historia de lo ocurrido” (Sontag 100). Bolaño nos otorga cierta visualidad que encierra la historia en nuestras mentes, su literatura en este caso funciona como un archivo ideológico que nos permite acercarnos a “imágenes representativas, las cuales compendian ideas comunes de significación y desencadenan reflexiones y sentimientos predecibles” (Sontag 100). Estas reflexiones y a partir de lo que señala Sontag se ejemplifica en Bolaño en las menciones que este realiza acerca del presunto olvido que el país presenta: “[n]inguno 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” (Bolaño *Estrella*, 57). Es así como la violencia implícita de su literatura remite a un espacio interno en donde figuramos algo y son precisamente estas figuraciones —históricas y literarias— las que nos permiten recordar. El autor prefiere no hacerse cargo de la violencia individual de las personas en dictadura, puesto que nos expone ya una injusticia institucional del país y no es necesario volver explícito lo ya concebido, además que “recordar demasiado nos amarga . . . para la reconciliación es necesaria que la memoria sea defectuosa y limitada” (Sontag 134). Esto se puede observar en la siguiente cita en donde Bolaño captura la psicología de un encuadre de *fuera de campo* convirtiéndolo en una estética de ensueño ante la invisibilización de la violencia ocurrida en dictadura:

Los días que siguieron fueron extraños, era como si todos hubiéramos despertado de golpe de un sueño a la vida real, aunque en ocasiones la sensación era diametralmente opuesta, como si de golpe todos estuviéramos soñando. Y nuestra cotidianidad se desarrollaba conforme a esos parámetros anormales: en

los sueños todo puede ocurrir y uno acepta que todo ocurra. (Bolaño *Nocturno*, 74-75)

Lo que el autor busca constantemente en sus novelas es la reflexión, ya que “no hay nada de malo en apartarse y reflexionar. Nadie puede pensar y golpear a alguien al mismo tiempo” (Sontag 137). Se trata de una reflexión que se genera a partir de la violencia institucional que representan sus personajes, porque “no podemos imaginar cómo fue aquello . . . Es lo que cada soldado, cada periodista, cooperante y observador independiente que ha pasado tiempo bajo el fuego, y ha tenido la suerte de eludir la muerte que ha fulminado a otros a su lado, siente con terquedad” (Sontag 146). Por lo tanto, este dar cuenta del poder deja a los lectores la tarea de inferir las consecuencias de esto en las víctimas del periodo, ante la presencia de un miedo constante que persigue a todos sus personajes, en donde juega con los roles de persecución ante hechos cotidianos que la dictadura corrompió:

Vi el panorama que me rodeaba y cuando ya me volvía otra vez con la intención de preguntarle algo al taxista o de volver a subir al taxi y emprender el retorno apresurado a Chillán y luego a Santiago, el auto se alejó de improviso, como si esa soledad que algo tenía de ominosa hubiera despertado en el conductor miedos atávicos. Por un momento yo también sentí miedo . . . Parecían chillar el nombre de esa aldea perdida, Querquén, pero también parecían decir *quién, quién, quién*. (Bolaño *Nocturno*, 15)

En consecuencia, las novelas de Bolaño en periodo de transición a la democracia suponen una crítica que refuerza lo que se pretende dejar atrás desde una institución que intenta blanquear los escenarios violentos de la dictadura. Cabe destacar que el término *blanqueamiento* ha sido apropiado de la tesis de Aníbal Quijano (1992) con respecto al blanqueamiento racial que Europa adoptó durante la colonización, pero este también puede ser entendido desde la violencia política que responde a eliminar los actos producidos durante la dictadura, como una forma de no dejar evidencias de dicha violencia. Por lo tanto, una de las formas para llevar a cabo lo anterior fueron “las tecnologías audiovisuales de la escena mediática [que] consagraron el olvido postdictatorial . . . el ritmo del mercado [hizo] que todo lo que circula por el recuadro

luminoso de las pantallas de la actividad [entrara y saliera] rápidamente sin dejar huellas” (Richard 2007, 87). El autor trabaja una memoria que fue remecida por la catástrofe, en donde otorga una capacidad de reflexión, y es precisamente “la laboriosidad de esta memoria insatisfecha . . . la que perturba la voluntad de sepultación oficial del recuerdo mirado simplemente como depósito fijo de significaciones inactivas” (Richard 135). Ejemplo de ello son las metáforas del miedo e inseguridad que el contexto produce, ante esta memoria que fue remecida por el contexto represivo y obligada a vivir en un ensueño que permitiera la oportunidad de sobrellevar la violencia que se vivía en el país:

El silencio es como la lepra, declaró Wieder, el silencio es como el comunismo, el silencio es como una pantalla blanca que hay que llenar. Si la llenas, ya nada malo puede ocurrirte. Si eres puro, ya nada malo puede ocurrirte. Si no tienes miedo, ya nada malo puede ocurrirte. Según Bibiano, aquélla era la descripción de un ángel. ¿Un ángel fieramente humano?, pregunté. No, huevón, respondió Bibiano, el ángel de nuestro infortunio. (Bolaño *Estrella*, 27)

A partir de lo anterior, las ideologías que sus personajes alegorizan oscilan entre la izquierda y la derecha política, sin dejar de mencionar que ambas fluctúan para una literatura infame, como el mismo la denomina: “siempre quise ser un escritor político, de izquierdas, claro está, pero los escritores políticos de la izquierda me parecían infames” (Bolaño *Siempre quise*, 13). Los personajes de Carlos Wieder y el cura Urrutia se ven inmersos en un contexto de derecha, por lo que sus ideologías responden a ese contexto. Primero, en *Estrella distante* se nos presenta el ideal de los proyectos políticos en voz del narrador que justifica el sueño de la lucha armada, o bien, la posibilidad de ensueño como una forma de sobrevivir. De esta forma los personajes añoran proyectos políticos que en la realidad fracasaron:

La lucha armada que nos iba a traer una nueva vida y una nueva época, pero que para la mayoría de nosotros era como un sueño o, más apropiadamente, como la llave que nos abriría la puerta de los sueños, los únicos por los cuales merecía la pena vivir. Y aunque vagamente sabíamos que los sueños a menudo se convierten en pesadillas, eso no nos importaba. (Bolaño 7)

Segundo, con *Nocturno de Chile* alude al proyecto del fracaso de la Unidad Popular: “[y] después vino el golpe de Estado, el levantamiento, el pronunciamiento militar, y bombardearon La Moneda y cuando terminó el bombardeo el presidente se suicidó y acabó todo. Entonces yo me quedé quieto . . . y pensé: qué paz” (Bolaño 74). Pero Bolaño escribe de un mundo de ultraderecha por ser “un mundo desmesurado [e] interesante de por sí” (Bolaño *Entrevista*, 15). A su vez, el autor señala: “lo que pasa es que yo cojo el mundo de la ultraderecha, pero muchas veces, en realidad, de lo que estoy hablando es de la izquierda. Cojo la imagen más fácil de ser caricaturizada para hablar de otra cosa” (Bolaño 17). A partir de lo anterior, lo que Bolaño critica no son las posturas políticas propiamente tales, sino más bien cómo la política sin importar su postura es cómplice de la violencia que se vivía en el país. Por tanto, la figura del Cura ironiza la práctica de enseñar Marxismo a Pinochet como una metáfora de un juego de ajedrez, en donde se pretende generar estrategias de inteligencia que puedan predecir la jugada de sus contrincantes. Esto se puede observar en la siguiente cita a partir de la metáfora de un paisaje oculto y oscuro debido al miedo generado y que Bolaño capta a partir de una psicología que se apropia de una realidad lejana a la que se vivía en el contexto:

Y la vida seguía y seguía y seguía, como un collar de arroz en donde cada grano llevará un paisaje pintado, granos diminutos y paisajes microscópicos, y yo sabía que todos se ponían el collar en el cuello pero nadie tenía la suficiente paciencia o fortaleza de ánimo como para sacarse el collar y acercárselo a los ojos y descifrar grano a grano cada paisaje, en parte porque las miniaturas exigían vista de lince, vista de águila, en parte porque los paisajes solían deparar sorpresas desagradables como ataúdes, cementerios a vuelo de pájaro, ciudades deshabitadas, el abismo y el vértigo, la pequeñez del ser y su ridícula voluntad. (Bolaño 92)

El autor en una escena de *Estrella Distante* deja entrever lo ilógico de la tortura, de lo que destaca el absurdo de este tipo de violencia: “[e]n la casa de Ruiz-Tagle lo que faltaba era algo innombrable (o que Bibiano, años después y ya al tanto de la historia o de buena parte de la historia, consideró innombrable, pero presente, tangible), como si

el anfitrión hubiera amputado trozos de su vivienda” (Bolaño 9). Lo anterior crea un juego semántico implícito, en la que la descripción de las amputaciones de la vivienda, puede ser una especie de alusión a las amputaciones culturales, históricas y sociales que existieron en el período. Si seguimos a Rojo, podemos señalar que este tipo de narración, que solo hace mención de la materialidad, representa la tortura desde el “otro lado de lo representable y que por lo tanto cualquier tentativa que los escritores hagan para convertirla en el referente de los relatos que construyen estará condenada a malograrse, porque la inhumanidad de esta práctica es superior a las capacidades de la letra” (85). Por ello, narrar desde una materialidad da cuenta de forma implícita de cómo allí existió una violencia que la palabra se niega a describir. De esta manera y, por medio de personajes de ultraderecha, su narrativa nos ayuda a “entender que aquellas atrocidades no eran las acciones de ‘bárbaros’ sino el reflejo de un conjunto de creencias, [de] racismo<sup>1</sup>, las cuales, al definir a un pueblo como menos humano que otro, legitiman la tortura y el asesinato” (Sontag 107).

A partir de lo anterior, la escena del blanqueamiento representa cómo “el sujeto torturado deja de ser un prójimo, [y] es ahora un objeto cuyo dolor es neutralizado, reducido a un factor en el que hay que vérselas como en un cálculo racional utilitario” (Žižek 2009, 61). Para el narrador en *Estrella distante* el personaje de Carlos Wieder siempre fue un sujeto digno de sospecha: “era amigo no sólo de las muchachas más hermosas de mi época (las hermanas Garmendia) sino que también había conquistado a las dos mujeres del taller de Diego Soto, en una palabra era el blanco de envidia . . . Y nadie lo conocía” (Bolaño 11). Lo que puede ser entendido desde lo que formula Žižek acerca de ese prójimo que ejerce violencia, pero que es admirado de alguna forma, lo que ironiza su personalidad: “[a]lgo que nunca deja de sorprender a la conciencia ética ingenua es cómo la misma gente que comete terribles actos de violencia contra sus enemigos puede desplegar una calidad humana y una sincera preocupación por los miembros de su propio grupo” (64).

---

<sup>1</sup> Si bien no se trata de una discriminación racial, sí existe una discriminación ideológica de grupos políticos y que, por lo tanto, se puede realizar un paralelo entre diferentes tipos de estrategias de violencia.

## 2. La narrativa en Bolaño

Escribir desde el extranjero para el autor le ha otorgado una visión más reflexiva provista de “una temporalidad histórica basada en las figuras trazadas de un relato lleno de vacíos que, por lo mismo, se [ha] vuelto casi inenarrable” (Richard 27). Pero que, en Bolaño, son precisamente estos vacíos los que otorgan la oportunidad de reflexión. Y es su narrativa la que se sirve de vacíos en las descripciones como un espacio de *fuera de campo* que invita a ser completado por parte de los lectores que identifican la representación del país. Por su parte, haber escrito acerca de Chile desde el extranjero, puede responder a una necesidad de crear una narrativa que diera cuenta de la hipocresía del contexto, puesto que la literatura de entonces solo estaba centrada en narrar desde lo irrepresentable el sufrimiento de las víctimas del período:

Soy chileno, es algo con lo que vivo con mayor o menor resignación, pero ese ser chileno no me remite, necesariamente, a lo que, casi siempre con poca fortuna, se da en llamar patria. Y si viviera en Chile me sentiría en el extranjero. Desde que tengo uso de razón siempre me he sentido en el extranjero. A veces, en algunas casas, me sentí en mi propio país. O en algunas habitaciones . . . Durante un tiempo tuve un sueño recurrente y aquel sueño, mientras lo soñé, era de alguna manera mi país. Es decir un sitio en donde la reglamentación de la violencia, y, sobre todo, sus consecuencias, eran diferentes. (Bolaño *Entrevista*, 14)

En *Nocturno de Chile* se puede inferir la tortura concebida en las reuniones literarias: “[a]hora todos lo niegan. Ahora son capaces de decir que era yo el que iba cada semana . . . Pero cuando iba tenía los ojos abiertos y el whisky no me nublaba el entendimiento. Me fijaba en las cosas” (Bolaño 96). Estas reuniones eran “del dominio común, aunque hasta hace relativamente poco nadie hablara públicamente de ello en Chile . . . Por supuesto, los que asistían a las veladas literarias desconocían aquello que sucedía en los sótanos” (Bolaño *Entrevista*, 4), tal como el narrador nos hace entrever en lo que la letra no permite entramar, aquel oculto abyecto del acto de la tortura. Por lo mismo la cita anteriormente mencionada se basa en el ojo del narrador que intenta evadir la culpabilidad de asistir a las reuniones literarias. Esto apela a la psicología de la culpa que presentan los personajes al haber funcionado como un colectivo, lo que podría ser

evadido ante el ojo crítico. Cabe destacar que a pesar de encontrarse escribiendo sobre Chile desde el extranjero, el autor remite en no sentirse exiliado del país, sino más bien “extranjero” ante tal horror e hipocresía que se infiere a partir del contenido de sus novelas. El poder de la palabra en la narrativa de Bolaño responde a lo que Barthes (1953) menciona respecto del lenguaje: “la excusa del lenguaje es al mismo tiempo intimidación y glorificación: efectivamente, el poder o el combate son los que producen los tipos más puros de escritura” (21). De esta forma, su narrativa intimida nuestra complicidad en el contexto por medio de una escritura lúcida, precisa y crítica que nos punza a partir del proceso reflexivo ineludible ante el estilo narrativo del autor. En consecuencia, si bien el contexto general de las obras es Chile, esto no impide que los personajes remitan a otros lugares: “[e]n Alemania, tierra curiosa pero que a menudo producía escalofríos, se compró una prótesis” (Bolaño *Estrella*, 40), con lo cual demuestra su capacidad de ampliar la crítica y crear una red bajo el seno de la crítica hipócrita que puede presentar un país.

Con respecto a la estructura de sus novelas, es interesante primero que en *Estrella distante* los capítulos no presentan títulos atractivos que reflejen la temática de cada uno de ellos; en cambio, cada uno remite a un suceso particular o son construidos a partir de diferentes historias que representan los personajes complejos de Bolaño: “[a]sí que Bibiano fue al cementerio de Valdivia y durante todo un día, acompañado por uno de los encargados al que ofreció una buena propina, buscó la tumba de aquel Juan Stein . . . pero que nunca salió de Chile, y por más que buscó no lo halló” (Bolaño 35). Segundo, es interesante la puntuación que determina la estructura de *Nocturno de Chile*. En palabras del autor:

La novela se divide en dos párrafos, uno que dura ciento cincuenta páginas y otro que dura una línea. Y, luego, está construida en una sucesión de cuadros en donde casi no hay punto de ilación o bien los puntos de unión entre un cuadro y otro son puramente experimentales. La novela es la narración del transcurso de una noche del cura Ibacache, que comienza con la fiebre alta y ésta se va remitiendo. Los primeros capítulos están narrados desde el delirio más extremo, desde los 40 grados de fiebre, pero los últimos están narrados desde los 37.5 y

en el último párrafo, cuando empieza la tormenta de mierda, ya no hay fiebre.  
(Bolaño 32)

Para el lector la estructura sin puntos apartes ya entrega una imagen compleja de la temática de la obra, como un hilo conductor en donde el lector no puede detenerse y está obligado a digerir una historia continua que, aparentemente, no presenta un final. Como dice Benjamin, en una novela “el lector . . . está a solas . . . [y] en esta su soledad, [y] el lector de novelas se adueña de un material con mayor celo que los demás. Está dispuesto a apropiarse de él por completo, a devorarlo, por decirlo así” (Benjamin 126). Esta novela es para el autor una novela musical, “de cámara, y también [una pieza teatral], de una sola voz, inestable, caprichosa, entregada a su destino [y] en diálogo con su destino” (Bolaño *Bolaño a la vuelta*, 18), lo que se metaforiza por medio de su puntuación. Por su parte, los nombres de los personajes de sus novelas siempre remiten a personajes importantes de la historia. Si bien el autor no se hace cargo de reconocerlos de manera literal, es una tarea para el lector descubrir cuál es el trabajo literario de ficcionalización de la historia que realiza Bolaño. En consecuencia, el juego de palabras que ocupa en los personajes de *Nocturno de Chile* “Oido y Odeim” y que remiten a “odio” y “miedo”, suele ser solo un ejemplo posiblemente legible para las interpretaciones de las que el autor no se responsabiliza. Retomando lo anterior, una estrategia literaria de Bolaño sería la existencia de un entramado de breves historias paralelas de sus personajes que entretienen al lector, las que dan cuenta de la experiencia de sus mismos personajes: “[t]ambién desapareció en los últimos días de 1973 o en los primeros de 1974 Diego Soto, el gran amigo y rival de Juan Stein” (Bolaño 36).

Por lo tanto, esta lógica de las historias paralelas podría corresponderse con la tesis de Ricardo Piglia en *Formas breves* (2014), en las que una historia siempre está remitiendo a otra, como una lectura alternativa que permite construir una línea de sentido, muchas veces desviada del texto propio. En este sentido, como dice Piglia, “la experiencia no alberga cierres sino pasajes, cruces [y] formas de continuidad” (2). Es así, como la temática principal de sus novelas teje otras historias cifradas que también definen la continuidad textual del libro y de las que el lector debe hacerse cargo o percatarse de ellas: “en el fondo los relatos sociales son alegóricos, siempre dicen otra



cosa. Hablan de lo que está por venir, son un modo cifrado de anticipar el futuro y de construirlo” (Piglia 37-38).

Para poder visualizar la narrativa de Bolaño, se puede a partir del concepto cinematográfico *fuera de campo* entendido como “el conjunto de elementos ... que, aún no estando incluido en el campo, sin embargo le son asignados imaginariamente, por el espectador” (Burch 5). En donde “el problema no se reduce a la existencia de un ‘discurso’ deshumanizador que produce estos efectos, sino más bien a la existencia de límites para el discurso que establecen las fronteras de la inteligibilidad humana” (Butler 62). Ejemplo de ello es la siguiente cita que no encuadra todo el panorama, pero del cual el lector puede intuir cómo los sujetos sirvieron a la tortura: “[é]stos saludan con un movimiento de cabeza y observan con miradas obscenas el interior en penumbras . . . como si desde el primer momento buscaran y evaluaran los sitios más idóneos para esconderse . . . [pero son ellos] los que buscan a quienes se esconden” (Bolaño 15). De esta forma se produce lo que Barthes (2006) denomina como *punctum*, es decir, “se crea (se intuye) un campo ciego” (95), siendo esta una imagen sutil que va más allá de lo que la palabra expresa. Con ello Bolaño se ocupa de narrar acerca de la realidad de la dictadura chilena en donde su “ficción trabaja con la creencia . . . y conduce a la ideología, a los modelos convencionales de realidad y por supuesto también a las convenciones que hacen verdadero (o ficticio) a un texto. [Por tanto, su] realidad está tejida de ficciones” (Piglia *Formas*, 10-11). Es aquí donde la participación del lector es clave, porque es “quién agrega valor a este recurso narrativo debido a la curiosidad y la intriga por descubrir esta realidad fuera del cuadro” (Burch 3). También, otra especie de *fuera de campo* es la alusión o la fragmentación del cuerpo fuera del encuadre narrativo y que podemos notar en la narrativa de Bolaño: “[e]n uno de sus versos hablaba veladamente de las hermanas Garmendia. Las llamaba ‘las gemelas’ y hablaba de un huracán y de unos labios. Y aunque acto seguido se contradecía, quien lo leyera cabalmente ya podía darlas por muertas” (Bolaño *Estrella*, 21). Lo anterior, formula por medio de la poesía la presunta muerte de las hermanas Garmendia y que es aludida a partir de personificaciones materiales o bien, la alusión a partir del huracán como una especie de darles muerte, pero que solo es comprendida a través de las interpretaciones

de dicha poesía. Esto puede generar en el lector el sentimiento de “que no hay literatura sin una moral del lenguaje” (Barthes *El grado cero*, 12). De esta forma, la escritura de Bolaño daría cuenta de una relación ambigua de Bolaño con la dictadura en la cual, en palabras de Barthes, “por una parte nace, sin duda, de una confrontación del escritor y de su sociedad; por otra, remite al escritor, por una suerte de transferencia trágica, desde esa finalidad social hasta las fuentes instrumentales de su creación” (18).

Por su parte, un escritor “siempre escribe para alguien, pero nunca sabe quién es. Aparece quizás un destinatario, un lector, presente en el momento de corregir, una especie de doble social desde el cual se corrige y se reescribe” (Piglia *Crítica*, 18). Pero cada lector es libre porque “cada uno es dueño de leer lo que quiere en un texto” (Piglia 9). Sin embargo, cuando el lector se enfrenta a las novelas de Bolaño percibe de manera sustancial la complejidad semántica que estas presentan, lo que se refleja en el cruce de las historias breves de sus personajes y, también, en las inferencias que se realizan a partir de las descripciones concisas que son acompañadas por una o dos palabras claves que siempre culminan en “Chile”. Por ejemplo: “[c]omo si los generales de Chile pudieran extender sus tentáculos hasta las pequeñas poblaciones del Medio Oeste norteamericano para acallar a los testigos incómodos!” (Bolaño 106). Por tanto, en nuestras manos son puestas estas dos novelas cortas y complejas y a los lectores nos resta la tarea de interpretación, ya que para el autor: “cuando entrego una novela a mi editor, ya no vuelvo a pensar en ella” (Bolaño *Extranjero*, 11).

En su libro póstumo *Entre paréntesis* (2004) Bolaño metaforiza una “cocina literaria” y esto es interesante de analizar desde la noción de *fuera de campo* como una literatura que solo entrama un cuadro de significación, pero que ese cuadro remite a muchos más en donde precisamente el lector debe construir la semántica que el cuadro no está representando como tal:

Mi cocina literaria es, a menudo, una pieza vacía en donde ni siquiera hay ventanas. A mí me gustaría, por supuesto, que hubiera algo . . . pero la verdad es que no hay nada . . . la cocina literaria, me digo a veces, es una cuestión de gusto, es decir es un campo en donde la memoria y la ética juegan un juego cuyas reglas desconozco . . . El sufrimiento participa, el dolor participa, la

muerte participa, pero con la condición de que jueguen riéndose . . . En mi cocina literaria ideal vive un guerrero, al que algunas voces (voces sin cuerpo ni sombra) llaman escritor. Este guerrero está siempre luchando. Sabe que al final, haga lo que haga, será derrotado. Sin embargo recorre la cocina literaria, que es de cemento, y se enfrenta a su oponente sin dar ni pedir cuartel. (31)

Bolaño escribe novelas aparentemente de detectives y de crímenes sin resolver, pero son precisamente los roles detectivescos de sus personajes los que punzan al lector, suelen salir del cuadro narrativo de sus novelas y convierten al lector en el detective que debe resolver las historias que el autor nos presenta y cuyos cómplices del posible asesinato en las dos novelas podríamos ser nosotros mismos representando la hipocresía de todo un país. Esto remite a un personaje que solo porta un nombre que expresa poder, como lo es una sacerdote o un poeta que deberían tener el objetivo de predicar una verdad ante toda una multitud, pero sin embargo sirven a una de las peores violencias en la historia de Chile narrada por Bolaño. Por lo tanto, se exhibe un factor sorpresa en sus novelas, en el cual presuntamente no existe resolución a los problemas expuestos; o bien, esta solución se nos oculta, en donde nos interpela con una reflexión sobre “cómo nuestros privilegios están ubicados en el mismo mapa . . . y pueden estar vinculados . . . como la riqueza de algunos quizás implique la indigencia de otros, es una tarea para la cual las imágenes dolorosas y conmovedoras sólo ofrecen el primer estímulo” (Sontag 118-19).

Por su parte, y lo que demuestra la gran experiencia literaria del autor, es aprovechar su narrativa para dejar entrever una crítica propiamente literaria. Primero, en *Estrella distante* y gracias al escenario del taller literario es capaz de señalar: “[l]a poesía chilena, dijo Bibiano aquella noche, va a cambiar el día que leamos correctamente a Enrique Lihn, no antes. O sea, dentro de mucho tiempo” (Bolaño 12). O bien: “[t]odos los escritores son grotescos, escribe Wieder. Todos los escritores son Miserables, incluso los que nacen en el seno de familias acomodadas, incluso los que ganan el Premio Nobel” (Bolaño 51). Segundo, en *Nocturno de Chile* y bajo el escenario ficcional creado por Bolaño en la enseñanza de Urrutia, procura criticar la literatura chilena:

Allí estaba Neruda musitando palabras cuyo sentido se me escapaba pero con cuya esencialidad comulgué desde el primer segundo. Y allí estaba yo, con lágrimas en los ojos, un pobre clérigo perdido en las vastedades de la patria, disfrutando golosamente de las palabras de nuestro más excelso poeta. (Bolaño 20)

### 3. Lo abyecto en Bolaño

En consecuencia, los finales de ambas novelas de Bolaño desencadenan una violencia implícita de la que una vez más el lector debe hacerse cargo e imaginar aquella morbosidad que la letra no abordó. Primero, en *Estrella distante* el final nos deja expectantes, lo que culmina en la posible muerte de Wieder. Esto nos deja en la incertidumbre de lo abyecto; nuestra mente es la que juega en el abismo de imaginar la muerte del personaje, como una necesidad de cerrar lo que a primera vista pareciera ser una novela con una persecución detectivesca:

Traté de pensar en Wieder, traté de imaginarlo solo en su piso, que elegí impersonal, en la cuarta planta de un edificio de ocho plantas vacío, mirando la televisión o sentado en un sillón, bebiendo, mientras la sombra de Romero se deslizaba sin titubear hacia su encuentro. Traté de imaginarme a Wieder, digo, pero no pude. O no quise. (Bolaño 74)

Segundo, en *Nocturno de Chile* el final que no abarca más de una línea deja entrever una violencia posterior propia de la dictadura en Chile, o bien de la muerte del personaje que escribe desde una enfermedad. Este acto abyecto es nuevamente puesto en las manos del lector: “[y] después se desata la tormenta de mierda” (Bolaño 111). La palabra “mierda” puede referirse a suciedad, residuo, rechazo, por lo que la frase contiene ya un indicio abyecto acerca de un suceso que el lector puede abarcar en la inmensidad de la genialidad de Bolaño. La novela no es capaz de abarcar lo abyecto, pero sí es capaz de otorgar herramientas para jugar con la morbosidad que el lector posee ante novelas de este estilo, pues se espera la narración de una violencia explícita en compañía de un final que otorgue justicia, pero este no es el caso de Bolaño. La capacidad de intrigar al lector vuelve más violenta la narración que si hubiera descrito

cada final, ya que la imaginación es veloz y el lector puede imaginar los escenarios más abyectos ante el vacío narrativo.

En un capítulo de *Estrella distante* se alude a la exposición de fotografía de los cuerpos desmembrados de las personas desaparecidas o posibles víctimas de Wieder: “las mujeres parecen maniqués, en algunos casos maniqués desmembrados, destrozados, aunque Muñoz Cano no descarta que en un treinta por ciento de los casos estuvieran vivas en el momento de hacerles la instantánea” (Bolaño 47). En esta instancia, el juego con el imaginario del lector es narrado desde el acto fotográfico, otorgando una visualidad de *fuera de campo* como “un modo de certificar la experiencia [y] también un modo de rechazarla . . . cuando se convierte la experiencia en una imagen, un recuerdo” (Sontag 2014, 24). Lo anterior, se trata de una experiencia mediada por el soporte fotográfico a la cual el ojo del narrador no tiene acceso directo. A su vez, por medio del personaje del padre de Wieder, Bolaño representa a la psicología anteriormente mencionada de ensueño ante el contexto represivo: “el padre de Wieder lo miró como si no comprendiera de qué hablaba. Era benévolo con nosotros, recuerda Muñoz Cano, estaba en el borde del abismo y no lo sabía o no lo importaba o lo disimulaba con una rara perfección” (Bolaño 48). De esta forma, Wieder como posible fotógrafo “permanece detrás de la cámara para crear un diminuto fragmento de otro mundo” (Sontag 27). Es así como la escena de una exposición entabla dos mundos, el del contexto inmediato de los personajes y la alusión a las torturas y muertes momificadas por el acto fotográfico. Lo anterior, puede crear un paralelo con las imágenes de Hans Bellmer (1936) de muñecas desmembradas sumamente violentas, lo que refuerza la exposición narrativa de Bolaño. También, el acto casi artístico oculta el acto abyecto de la muerte y la desmembración que por el autor es solo descrita como muñecas, descrita con sutileza y mesura, dejándonos nuevamente ante nuestra imaginación. Como dice Foucault: “nuestro pensamiento es tan corto, nuestra libertad tan sumida, nuestro discurso tan repetitivo que es muy necesario que nos demos cuenta de que, en el fondo, esta sombra de abajo es un mar por beber” (209).

A partir de la descripción de la muerte implícita, las imágenes visuales que el lector sostiene tras la lectura de las novelas de Bolaño tienden a “sustraer el sentimiento

de lo que vivimos de primera mano, y los sentimientos que despiertan generalmente no son los que tenemos en la vida real. A menudo algo perturba más en la fotografía que cuando se vive en realidad” (Sontag 235). La narrativa de Bolaño, que se llena de la semántica que le otorga el lector, “trabaja la realidad como huella, como rastro, [como] sinécdoque criminal” (Piglia *Crítica*, 61). Al narrar el posible crimen que realizan sus personajes, Bolaño parece presentarnos “una especie de novela policial al revés, [donde] están todos los datos pero no se termina de saber cuál es el enigma que se puede descifrar” (Piglia 90).

Cuando el personaje de Bolaño en *Estrella distante* comienza a investigar por medio de la literatura las pistas que den con la culpabilidad de Wieder, el personaje es sometido por el detective a mirar pornografía: “[e]ran películas pornográficas de bajo presupuesto. A la mitad de la primera . . . le confesé que yo era incapaz de ver tres películas porno seguidas” (Bolaño 63). Esta alusión al acto pornográfico deja entrever un acto violento sobre el cuerpo femenino, y es por medio de ello que realiza una crítica de la morbosidad que el ser humano puede presentar, en donde metaforiza quizás lo que sería el acto mismo de la dictadura ante Wieder como el fotógrafo de las películas: “las imágenes de lo repulsivo pueden también fascinar [y] calificar esos deseos como ‘mórbidos’ evoca una rara aberración, pero el atractivo de esas escenas no es raro y es fuente perenne de un tormento interior” (Sontag 11). En este sentido, el autor señala acerca de la producción de sus personajes:

Después de asumir los ropajes de tantas ovejas, me dan ganas de ponerme la piel de un lobo. Ahora yo no creo que sean lobos realmente, ni el narrador ni gran parte de los personajes que aparecen en la novela, sino más bien náufragos. Hay unos cuantos lobos. El señor Oido y el señor Odeim son lobos al ciento por ciento y la Junta Militar chilena para qué te voy a decir. Pero los otros personajes son más bien seres extraviados, en el sentido que todos estamos extraviados. (Bolaño *Si viviera*, 29)

Finalmente, podemos señalar que Bolaño transforma el acto de muerte y tortura en nueva significancia (Kristeva, 1980), desde el momento en que sus narraciones provienen de personajes decadentes al borde de enfermedades o de la locura: “la locura

y el suicidio, me parece, son fantasmas mucho más comunes de lo que la gente piensa . . . pero eso no impide que, en ocasiones, se materialicen como figuras fantasmales” (Bolaño *Dejo que me plagien*, 24). Por su parte, con el narrador de *Estrella distante* que es partícipe de un taller literario su destino gira en torno a la vida de un posible asesino de dictadura, perseguido y con unos meses en la cárcel. Es por esto por lo que el personaje siempre se muestra perdido y culmina decepcionado con la literatura: “[e]sta es mi última transmisión desde el planeta de los monstruos. No me sumergiré nunca más en el mar de mierda de la literatura. En adelante escribiré . . . para no morir de hambre y no intentaré publicar” (Bolaño 66). Pero quizás el ejemplo más claro sea el cura Urrutia que escribe desde el lecho de su posible muerte y que se encuentra constantemente dialogando con lo que sería su personalidad joven: “[y] entonces, en la penumbra de mi enfermedad, veo su rostro feroz, su dulce rostro, y me pregunto: ¿soy yo el joven envejecido? . . . Y entonces pasan a una velocidad de vértigo los rostros que admiré, los rostros que amé, odié, envidié, desprecié” (Bolaño *Nocturno*, 111). De esta forma, Bolaño lidia con la narración de lo abyecto por medio de los vacíos narrativos que son llenados por la morbosidad y el conocimiento del lector que, como nos sugiere Sontag, puede depositar sus más horripilantes pensamientos:

En cada caso, lo espeluznante nos induce a ser meros espectadores, o cobardes, incapaces de ver. Los que tienen entrañas para mirar desempeñan un papel que avalan muchas representaciones gloriosas del sufrimiento. El tormento, un tema canónico en el arte, a menudo se manifiesta en la pintura como espectáculo, algo que otras personas miran (o ignoran). Lo cual implica: no, no puede evitarse; y la amalgama de observadores desatentos y atentos realzan este hecho. (53)

### Consideraciones finales:

Una prueba de nuestra propia humanidad es si en momentos de violencia e incomprensión, cuando pensamos precisamente que otros han quedado excluidos de la comunidad humana tal como la conocemos, vamos a continuar o no imponiendo una concepción universal de los derechos humanos.  
Butler, *Vida precaria*

En consecuencia de lo anteriormente expuesto, se dio a entender el modo narrativo del que se sirven los dos autores, Raúl Zurita y Roberto Bolaño, para dar cuenta de un suceso abyecto a partir del contexto de la dictadura chilena. Esto lo realizan de diferentes formas narrativas; sin embargo, y a pesar de que sus proyectos literarios son bastante diferentes, ambos fluctúan para dar cuenta de una forma estética la violencia abyecta de la dictadura y las consecuencias de ello. Por un parte, Raúl Zurita expone una violencia explícita en su poesía con el afán de punzar al lector directamente, lo que produce esta sensación de desacomodo y complicidad en lo que se está resaltando, tal como el autor expone: “Mostrando los desmembrados restos del dolor cayendo en/ el dolor y era la marejada de nuestros brazos/ de nuestros/ torsos que caían cielo abajo/ hinchados/ rompiéndose/ contra los arrecifes” (Zurita, 84). Por otra parte, Roberto Bolaño expone también una violencia, pero de forma más implícita, en su afán de buscar una reflexión por parte de los lectores que se pueden sentir interpelados por lo que allí se está narrando, como se aprecia en este fragmento de su obra:

Siempre iba armado y defendía el derecho de los ciudadanos a portar armas, único medio de prevenir una fascistización del Estado. No circunscribí a la lucha contra el mal a los ámbitos del planeta Tierra, que en su cosmología se asemejaba en ocasiones a una colonia penal: en algunos lugares fuera de la Tierra, decía, hay zonas liberadas en donde al azar no penetra y en donde la única fuente de dolor es la memoria; sus habitantes son llamados ángeles, sus ejércitos legiones. (Bolaño *Estrella*, 53)



De esta forma, ambos autores y con sus respectivas maneras de narrar responden a una necesidad de dar cuenta de las diversas formas de violencia incorporadas en las dinámicas sociales y personales del período, en donde la crítica recae en la psicología de las personas que optaban por mantenerse inmersas en una especie de ensueño o bien buscaban la forma de sobrellevar toda la violencia que existía.

Con respecto a los medios que ambos autores ocupan para la realización de su literatura, estos oscilan entre la imagen y el discurso. Es decir, con Zurita se ha propuesto un nuevo medio que combina imagen, palabra y experiencia, lo que fue analizado bajo el concepto cinematográfico de *campo*, según el cual el lector no puede escapar de lo que allí se representa o se intenta representar. Con Bolaño se ha expuesto una forma de combinar la palabra con una imagen oculta, entendida desde el concepto cinematográfico *fuera de campo*, el cual conlleva la participación de un lector interpelado a develar lo que allí se encuentra oculto. Sin embargo, aunque se ha analizado a ambos autores bajo estos dos conceptos cinematográficos, de alguna forma en Zurita el *fuera de campo* también se encuentra presente. Esto se debe a que el autor se sirve de la poesía para evidenciar la violencia, lo que en muchos casos la entrama en metáforas tan profundas que es tarea del lector desentramar lo que allí se intenta mostrar. Ejemplo de ello es su siguiente poema: “¿Me comiste? ¿Por qué tenías hambre, / paisano, me comiste? ¿No lloraste? ¿Por/ que estabas muerto, paisano, no lloraste?” (189). A su vez, con Bolaño también podríamos hablar de una especie de *campo*, en el que el autor de principio a fin en sus novelas nos expone el espacio geográfico de los acontecimientos que narra (en este caso, Chile), lo que ayuda al lector a posicionar sus interpretaciones, puesto que es de dominio común los acontecimientos violentos producidos en dictadura, por lo que la tarea del lector en este punto sería la de enlazar la ficción con la realidad, como lo ejemplifica Bolaño en la siguiente cita en la que toma sentido la jerarquía social y la problematización de ser crítico literario durante el periodo:

Y cuando yo le dije, con la ingenuidad de un pajarillo, que deseaba ser crítico literario, que deseaba seguir la senda por el, que nada había en la tierra que colmara más mis deseos que leer y expresar en voz alta, con buena prosa, el

resultado de mis lecturas, ah, cuando le dije eso Farewell sonrió y me puso la mano en el hombro (una mano que pesaba tanto o más que si estuviera ornada por un guantelete de hierro) y buscó mis ojos y dijo que la senda no era fácil. En este país de bárbaros, dijo, ese camino no es de rosas. En este país de dueños de fundo, dijo, la literatura es una rareza y carece de mérito el saber leer. (Bolaño *Nocturno*, 13)

Por lo tanto, la literatura de ambos autores expuestos funciona a partir de la participación del lector en esta instancia narrativa. Por un lado, con la poesía y performance de Zurita se busca un sentimiento de empatía y complicidad por parte del lector en su proyecto literario, puesto que es el lector el que termina de significar la obra del autor en el momento en que recepciona su poesía percatándose de la violencia que el autor rescata constantemente y buscando una identificación en el sufrimiento colectivo que Zurita nos presenta. De esta manera, sus proyectos literarios comienzan y terminan cuando el lector es capaz de absorber su dolor individual en el dolor colectivo producido en el periodo de dictadura. Por otro lado, con la narrativa de Bolaño se busca una reflexión individual acerca de la hipocresía que se apoderó de la producción de la historia y la literatura durante el período dictatorial. Lo anterior, responde a la necesidad de que el lector de sus novelas se sienta interpelado y desacomodado para ser capaz de reflexionar sobre la violencia institucional que afectó la inteligencia, la emocionalidad y la vida cotidiana en dicha época. En síntesis, ambos autores idealmente necesitan de un lector familiarizado con el contexto de Chile, ya que esto provocará en él un cuestionamiento de lo que se vivió en dictadura y de las consecuencias que ello ha traído para la población chilena.

Por su parte, me gusta pensar la literatura de ambos autores a partir de la exposición de una herida. Esto corresponde a los proyectos literarios de ambos. Primero, en la poesía y performance de Zurita literalmente se realiza la exposición de una herida que responde a su propio dolor individual con respecto a la tortura que el mismo autor experimentó durante el periodo. El autor se sirve de esta herida individual para volverla colectiva y poder crear una literatura que englobe los sufrimientos de todo el pueblo chileno a partir de la misma catástrofe. Segundo, con Bolaño la herida se

encuentra metaforizada dentro del rol de escritor en la literatura chilena, como una fisura en la cultura que surgió a partir de lo que la dictadura decretó: la quema de libros, el blanqueamiento cultural, la televisión como medio distractor, etc. Por lo tanto, el autor busca el modo de entramar esta historia oculta tras una crítica amarga, fría y precisa de la psicología política que existió detrás de la violencia de la dictadura. En consecuencia, es posible afirmar que ambos autores confluyen con su propia vida para concebir sus literaturas, desde un Zurita que de primera mano vivió las torturas y pérdidas, hasta un Bolaño que se vio inmerso en un mundo literario por el cual no fue valorado y del cual tras su viaje a Chile constató su hipocresía.

Finalmente, y bajo la hipótesis de este trabajo, se ha analizado cómo la literatura de Raúl Zurita y Roberto Bolaño lidian de formas diversas con la abyección de la muerte y la tortura en su intento de representar la violencia dictatorial chilena y hacer literatura a partir de ella, como una alquimia que, como dice Julia Kristeva, transforma la acción de muerte y tortura en una nueva significancia (Kristeva, 1980). Por lo tanto, creemos que la literatura de Raúl Zurita lidia con lo abyecto a partir de una poesía que se apropia de voces fantasmas y que constantemente alude a las muertes producidas en dictadura, en donde les otorga dignidad ante la falta de duelo colectivo y las violaciones a los derechos humanos. Así se aprecia en estos versos: “Entonces ¿sabes qué se siente / abajo, tirada, mojada, destripada, / a los 10 años, a los 11, a los 12?” (199). Por su parte, creemos que la literatura de Roberto Bolaño lidia indirectamente con lo abyecto tematizando tangencialmente las torturas que se realizaron durante el período. De esta forma, su crítica recae en el torturador que es capaz de crear este escenario abyecto, como lo ejemplifica la siguiente cita: “[y] nunca se encontrarán los cadáveres, o sí, hay un cadáver, un solo cadáver que aparecerá años después en una fosa común, el de Angélica Garmendia . . . pero únicamente ése, como para probar que Carlos Wieder es un hombre y no un dios” (Bolaño *Estrella*, 16).

A partir de lo anterior, lo que he podido desentrañar a partir del *fuera de campo* de ambos autores es el llamado a no olvidar. Sus obras funcionan como un testimonio que se realiza desde la primera persona, ya sea en poesía o narrativa, que da cuenta de los diversos tipos de violencia ejercidas y naturalizadas durante el periodo y que sus

personajes o voces líricas dejan entrever. Más que el hecho concreto de señalar las atrocidades que sus narrativas contemplan, busca la participación del lector, como anteriormente se ha señalado, para asegurarse de que esta memoria defectuosa, en algún momento, cuando se encuentre con estas obras, sea capaz de gatillar y deshacerse del blanqueamiento cultural que la dictadura ha creado y que ha permanecido consciente en nuestras mentes hasta el día de hoy.

**Obras citadas:**

- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. Editorial: Siglo XXI editores, 1953.
- . *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Editorial: Paidós, 2003 [1980].
- Benjamin, Walter. *Crítica de la violencia*. Editorial: Biblioteca nueva, 2011 [1921].
- Bolaño, Roberto, editado por Ignacio Echeverría. *Entre paréntesis*. Anagrama, 2004.
- . *Estrella distante*. Anagrama, 1996.
- . *Llamadas telefónicas*. Anagrama, 1997.
- . *Nocturno de Chile*. Debolsillo, 2000.
- Bolaño, Roberto. “Bolaño a la vuelta de la esquina”. Entrevista conducida por Rodrigo Pinto. *Las Últimas Noticias*, en. de 2001, pp. 16-23.
- . “Dejo que me plagien con total tranquilidad”. Entrevista conducida por Álvaro Matus. *Qué pasa*, sep. de 2001, pp. 24-29.
- . “El conjunto de la literatura chilena es más bien lamentable. Pero eso no lo digo yo, lo dice cualquiera que haya leído más de cien libros en su vida”. Entrevista conducida por Estela Montetes. *Mairal*, 2000, pp. 14-17.
- . “Entrevista a Roberto Bolaño”. *Lateral: Revista de cultura*, no. 40, abr. de 1998, pp. 12-19.
- . “Extranjero me siento en todas partes”. Entrevista conducida por Alfonso Carvajal. *El Tiempo*, en. de 2003, pp. 11-13.
- . “Roberto Bolaño: si viviera en Chile, nadie me perdonaría esta novela”. Entrevista conducida por Melanie Jösch. Dic. de 2010, pp. 25-35.
- . “Siempre quise ser escritor político”. Entrevista conducida por Demian Orosz. 2001, pp. 12-15.
- Butler, Judith. *Mecanismos psíquicos del poder*. Cátedra, 2010.
- . *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Editorial: Paidós, 2006.
- Burch, Noël. *El tragaluz del infinito*. Cátedra, 2006.
- Daney, Serge. *El Travelling de Kapò*. Trafic, no. 4, P.O.L., 1992.

- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI, 2001 [1966].
- Mbembe, Achille. “Necropolítica”. *Necropolítica, seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. Traducido por Elisabeth Falomir Archambault, Editorial Melusina, 2011.
- Mitchell, W. J. T. “Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual”. Akal, 2009.
- Kristeva, Julia. “Sobre la abyección” en *Poderes de la perversión*. Siglo XXI Editorial Iberoamericana, 2006, pp. 7-46.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Anagrama, 2001 [1971].
- . *Formas breves*. Debolsillo, 2014 [1999].
- Quijano, Aníbal. *Colonialidad del poder, Eurocentrismo y América Latina*. Clacso, 2014.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial, 2008.
- . *El malestar de la estética*. Capital Intelectual S.A., 2011.
- Richard, Nelly. *Fracturas de la memoria*. Editorial: Siglo XXI Editores, 2007.
- Rojo, Grinor. *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena. ¿Qué y cómo leer?*, LOM ediciones, volumen I y II, 2016.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara, 2002.
- . *Sobre la fotografía*. Debolsillo, 2014.
- The Tree of Life*. Dr. Terrence Malick. Emmanuel Lubezki, 2011. DVD.
- Yamal, Ricardo. “La cordura poética y la locura visionaria en la poesía de Raúl Zurita”. *Revista de literatura hispánica*, no. 31, 1990, pp. 97-105.
- Žižek, Slavoj. *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Paidós Ibérica, 2009.
- Zurita, Raúl. *Canto a su amor desaparecido*. Editorial Universitaria, 1985.
- . *Cuadernos de guerra*. Ediciones tácitas, 2009.
- . *El amor de Chile*. Montt Palumbo & Cia Ltda. editores, 1987.
- . *INRI*. Fondo de cultura económica, 2003.
- . *Nuevas ficciones*. LOM ediciones, 2013.
- . *Purgatorio*. Editorial Universitaria, 1979.

---. *Un mar de piedras*, edición de Héctor Hernández Montecinos. Fondo de cultura económica, 2018.

---. *Zurita*. Ediciones Universidad Diego Portales, 2007.