

# Tentativas cartográficas: la narrativa chilena escrita de 1980 al 2000 y la memoria

Pavella Coppola, Claudio Santander, Manuel Rubio, Sergio Ojeda

*“La mañana del lunes Martín partió a poner un aviso. Compró una hijuela en las praderas dominicales del diario, sección Propiedades fuera de Santiago; subsección Chacras, fundos y parcelas, y ahí publicó por primera vez un texto de su puño y letra: Maravillosa isla, canales del sur, bosque nativo, apta cultivo salmón, traspaso derechos mejor oferta...”*

(Dario Oses, *Los machos tristes*).

## Resumen

*La memoria como situación literaria es central para reconocer los ejes que caracterizan la narrativa producida en Chile durante el periodo 1980-2000. El acontecimiento memorístico se comporta disimil: durante el periodo 1980-1990 la novela tiende a expandirse hacia lo público, hacia lo colectivo; durante el periodo 1990-2000 existiría una propensión hacia lo privado, hacia lo íntimo. Ambos movimientos devienen dialéctica de la memoria en tanto situación literaria en función de pensar el sujeto y lo común. Las novelas Lumpérica de Diamela Eltit y 2666 de Roberto Bolaño presentan dos características importantes para la configuración de un rastreo cartográfico literario, a saber la posibilidad de relatar el dolor y la desesperanza del sujeto que lo experimenta. Ambas obras constituyen referentes importantes en tanto lecturas simbólicas de lo memorístico. Trazar una cartografía de la memoria en la narrativa chilena de tal periodo implica, también, construir aspectos conceptuales que sostengan los ejes teóricos de y para una reflexión literaria. Los modelos propuestos por el teórico Franco Moretti posibilitan el trazo inaugural de nuestro propósito.*

**Palabras claves:** cartografía literaria, narrativa, memoria, lenguaje.

## Abstract

*Memory as a literary situation is fundamental for understanding characteristic aspects of narrative produced in Chile between the years 1980 and 2000. Memory events act in different ways: between the years 1980 and 1990 novelistic topics tend to have a more public and collective approach; between the years 1990*

and 2000 novelistic topics are focused on a more private and intimate approach. These two topics constitute memory interaction as a literary situation. Their function is aiming to think about the subject and what is public. Diamela Eltit's novel *Lumpérica* and Roberto Bolaño's novel *2666* show two important characteristics for shaping a literary cartography search, that is to say, the possibility for reporting de pain and the hopelessness experienced by the subject. Both are important references for symbolic reading of memory. Planning a cartography of memory in Chilean narrative between the years 1980 and 2000, also means to construct conceptual aspects for literary reflection. The models suggested by Franco Moretti lead our purpose

**Keywords:** literary cartography; narrative; memory; language

### Antecedentes

Estas aproximaciones equivalen a una composición realizada a ocho manos. Señala algunos avances de la investigación en proceso *Cartografía literaria: la memoria como situación literaria en la narrativa chilena escrita durante 1980 al 2000*, reflexiones, estudios circunscritos en el marco del programa Núcleos Temáticos de Investigación de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

Sus autores se han encargado de componer cuatro momentos de esta prefiguración, dispuestos como acápites de un todo: *Dos tajadas de la narrativa chilena: 1980-1990 y 1990-2000*, Pavella Coppola; *La Fuerza de la Ficción*, Claudio Santander; *Esbozo de un análisis de *Lumpérica* de Diamela Eltit*, Manuel Rubio; y *La cartografía del dolor: "La parte de los crimenes" en 2666 de Roberto Bolaño*, Sergio Ojeda Barías

Estas aproximaciones proponen desentrañar algunos ejes teóricos que permitan pensar la memoria como situación literaria en el territorio de la producción narrativa chilena entre 1980-2000.

Hemos asignado tal orden en la edición a fin de ilustrar, por un lado, ciertos aspectos conceptuales, en primera instancia y, por otro, abordar dos ejemplos narrativos, a saber *Lumpérica* de Diamela Eltit y *2666* de Roberto Bolaño. Estas obras se escogieron bajo un criterio cronológico; la primera como representación de ciertos razonamientos en torno al período narrativo 1980-1990 y la segunda obra como ejemplo del período 1990-2000.

Más allá de lo estrictamente testimonial que ocupa el debate acerca de la memoria, más allá del interés que se vive en el presente –no únicamente en nuestro país– en torno a la discusión por aquella, nos interesa pensarla desde el énfasis literario, desde cierto territorio discursivo ligado a la creación artística en tanto texto creativo. Nos motiva el aporte ofrecido por el campo simbólico de la narrativa chilena a tales discusiones epistemológicas y también políticas. Sostenemos que, en materia de la contingencia de tal discusión, la literatura y su producción han quedado desplazadas como posibilidad de análisis, se ha minimizado el valor de su aporte, suerte de marginación, en los escenarios de discusión en torno a la memoria, toda vez que ella ha sido discutida por disciplinas de las llamadas ciencias sociales. Esta peligrosa ausencia sólo insiste en

cierta comprensión caricaturesca adherida a la literatura, únicamente insiste en fecundar la ignorancia en torno al texto literario.

Creemos posible aportar desde este primer avance algunas inflexiones para ir paulatinamente reubicando la literatura como posibilidad simbólica, como pertinencia investigativa en torno a la complejidad de las temáticas relacionadas con la memoria, con lo testimonial, con el discurso.

Aquí lo que interesa es la literatura. Y, una forma de esta, la narrativa, deviene énfasis del relato, deviene organización discursiva, argumental. Construida toda ella mediante la compleja persuasión creativa, imbuida toda ella en personajes de carne y hueso, configurados a través de relaciones finitas, otras veces intermitentes sobre territorios simbólicos, sobre escenarios materiales que nos hablan del terruño que somos nosotros mismos. Lo que interesa, entonces, es la literatura.

A fin de no perder los matices argumentales y estilísticos de cada uno de los responsables, hemos preferido agregar el nombre del autor en el acápite correspondiente. Así también queremos ilustrar que el texto literario posibilita diferentes puertas de entrada para interrogarse sobre la memoria.

## I

### **Dos tajadas de la narrativa chilena: 1980-1990 y 1990-2000**

Pavella Coppola Palacios<sup>1</sup>

Para Ledger Wood, la memoria es el “conocimiento sin inferencia de objetos percibidos en el pasado (memoria perceptiva) o emociones, sentimientos o estados de consciencia pasados del sujeto (memoria introspectiva)”. Él sostiene que “la memoria puede analizarse psicológicamente en tres funciones: a) *revivir o reproducir* la imagen recordada, b) *reconocer* la imagen como perteneciente al pasado del sujeto y c) localización temporal del objeto recordado respecto a un esquema de tiempo psicológico o físico” (Runes 1985. 247). A partir de esta noción, recorreremos la narrativa chilena publicada entre los años 1980-2000 y sostenemos que estaríamos ante una discursividad literaria, una producción literaria creativa de un relato configurado desde el fundamento de memoria, advirtiéndose una significación simbólica, toda vez que se comprenda la importancia de aquella en la edificación de posibles relatos, textos, diálogos, vale decir representaciones y presentaciones de una identidad relatada. El hiato producido por la memoria, por el recurso memorístico, resignifica y reactualiza la historicidad literaria chilena y deviene aporte a la reactualización del sujeto en su ámbito público y privado, como también en la construcción de una identidad sostenida desde la posibilidad del propio relato. Éste siempre como territorio de la subjetividad.

---

<sup>1</sup> PH.D. en Estética, Universidad Alexander von Humboldt, Doctora (c) en Filosofía, mención ética, Universidad de Chile; Magister en Teoría del Arte, Universidad de Leipzig; Licenciada en Historia del Arte, Universidad de Leipzig; profesora titular de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Email: pcoppola@academia.cl

En los registros de catálogo de la Biblioteca Nacional, tanto en la sección Biblioteca del reencuentro<sup>2</sup>, como en las secciones de literatura chilena editada en nuestro país, se clasifican a lo menos 3.200 novelas y cuentos publicados dentro y fuera de Chile entre los años 1980-2000. Los sellos editoriales fluctúan desde Alfaguara hasta las denominadas publicaciones auto editadas, es decir, las editoriales emergentes, independientes. Por otro lado, el registro de obras creadas con ayuda del Consejo del Libro en la última década, en el ámbito de las becas de creación literaria, rebalsa los 2.000 proyectos narrativos, algunos parcialmente publicados, otros aún en proyecto de edición<sup>3</sup>. Tal exuberante número de creaciones narrativas son en un gran porcentaje desconocidas, por razones editoriales, de distribución, de financiamiento editorial y del alto costo del IVA (19%) impuesto al precio de cada libro en el mercado. Así el lector nacional, preferente interlocutor de todo escritor, se presenta disfuncional en el sentido de que la finalidad inicial de la creación literaria no culmina, no se ejerce, no se experimenta. Cierta quiebre y agonía disecciona el vínculo de una sociología del libro. El vínculo inexorable entre autor-obra-lector es discontinuo. La práctica de lectura se descentra, debilitándose, pues se ausenta de la naturaleza que la hace existir, que la hace ser nombrada.

La narrativa publicada entre los años 1980-2000, y con esto, la creación de la discursividad narrativa propone algunos factores estético-literarios y sociológicos. Toda la narrativa devela *el relato de la memoria*, del recuerdo, de la traslación espacio-temporal. La memoria se ejerce como sustancial recurso literario para el sistema traslaticio, del movimiento constante que une la historicidad fragmentada y entrecruza la composición narrativa:

“¿Qué es un reencuentro, se venía preguntando Andrés hacia meses, mucho antes de aterrizar, cuando aún caminaba las veredas heladas del invierno berlinés. ¿Un viaje frustrado en la máquina de Verne? ¿Un delirio que promete lo idéntico al pasado y descubres en cambio el deterioro, la pérdida, el castigo del tiempo? ¿O es la mirada sin velos a esta nueva estación de tu viaje? ¿El espejo en que redescubres en los otros tus arrugas, tu pelo más cerca del final, tu propia caída, pero también esas ganas tremendas de volver a ser ese cálido verano que sólo puede perdurar en la memoria? ¿Un descubrimiento, quizás? Y si eso, ¿qué descubre el hombre en esas palabras sordas que suenan como un eco, una réplica, una parodia de lo dicho entonces? ¿Qué se puede salvar de ese vacío? ¿Qué descubre el ojo que recuerda?” (Cerde 1996:30).

Lo memorístico se manifiesta en un doble vínculo: intertextualidad e infratexto; ambas variables depositadas explícitamente o de modo implícito en el discurso narrativo; lo memorístico apela a la configuración simbólica de lo individual y de lo colectivo, tanto en la narrativa producida entre 1980-1990 como la escrita entre 1990-2000. Lo memorístico se evidencia dentro de particularidades narrativas propuestas por ambas décadas de producción literaria. Las obras de este

<sup>2</sup> Este fondo tiene por objeto reconstituir el mapa de la producción intelectual, cultural y literaria chilena producida en el extranjero por diversos motivos, entre los cuales están el exilio o auto-exilio durante el período 1973-1990. En la actualidad se compone de 663 registros incorporados al Catálogo Público de la Biblioteca Nacional

<sup>3</sup> Cfr. Documento digital, Dibam, Chile, 2007, y Catálogo Financiamiento de proyectos de creación literaria, Consejo del libro, 2007.

período relatan la organicidad de un conflicto de quiebre y restauración política de la última historia de Chile. El proceso histórico golpe de estado-dictadura-transición-democracia aparece allí presente. Narran la paulatina construcción del sujeto inserto en un contexto cambiante, construcción conflictiva y tensionada entre aspectos de un imaginario diluyéndose. La memoria fragmentada en el relato consigue ilustrar el lugar que ocupa el sujeto, a veces incapaz de nombrar tal escenario, pero sí capaz de intuirlo:

*“Y Fernández llegó justo cuando yo lo recordaba y me recordaba, llegó cuando me daba cuenta de que no bastaba mirar todos los días por una ventana los techos bajos que se extienden hacia el Sur de Santiago y que era necesario algo más que aquel terno claro y aquella corbata, y que uno no puede ponerse rouge en la boca. Claro que todo esto lo pienso ahora y es mucho más fácil”* (Ostornol 1981: 16).

La historicidad del recurso lingüístico, desde un punto de vista sincrónico y diacrónico, atraviesa los recursos escriturales. La composición literaria en el sentido de novela fragmentada se quebraja justamente a partir de una subjetividad que se reconoce despedazada. Otra particularidad de esta producción es la necesidad que en la novela “entre todo”, aseveración provocadora de la escritora Virginia Wolf.

Desde una visión temática, la novela chilena escrita y publicada entre 1980 y 2000 entremezcla dos aspectos: la *tendencia psicologizante* y el *ámbito político*. Entre ambos polos deambula/n el personaje/los personajes: los mezcla, los altera, los desconfigura, los amenaza, los desarrolla, los involuciona. Cronológicamente ambos puntos de arranque determinan ciertas tendencias temáticas: así, la década de los ochenta ejemplifica sus temas asegurando el territorio político como lugar de controversia y reflexión; lo político no es exclusivamente lo militante, sí participación, incluso cuando los personajes se manifiestan en calidad de observadores inaugurales y activos y el ambiente novelístico presentado por el autor como escenografía sostenedora de tales acciones de oteo. La novela de los ochenta ingresa con mundana exageración a lo que conmueve: la agresión política, la violencia instalada y la persecución enfrentando a los personajes a determinar su cotidianidad. Cierta atmósfera de tensión articula la obra literaria, en donde el sentido moral punza a los personajes extralimitándolos en sus acciones de la narración, muchas veces obligándolos a determinar y definir tal o cual desenlace narrativo. Se trata de un ajuste de cuentas con lo otro y consigo mismo. A modo de ejemplo, la novela *La ciudad está triste*, Santiago, Editorial Sinfronteras, 1987, de Ramón Díaz Eterovic o *Lúmpérica*, primera novela de Diamela Eltit, publicada por Ediciones del Ornitórrinco en 1983.

Devienen algunas implicancias estéticas y temáticas en dicha producción narrativa. Una semiótica urbana se hace presente, cierta *teratología de la ciudad* conmueve:

*“Se llamaba Andrea y estaba en el café por lo mismo que todas. Necesitaba un trabajo para vivir y lo único que había logrado era un poco de la mierda que arroja la ciudad para los que no tienen poder ni fuerza”*(Díaz Eterovic 1987: 34).

Ciudad y narrativa asumen la incipiente configuración de lo que será la narrativa futura, esto es la narrativa de los años noventa, tal como señalará en 1992 Darío Oses en *Machos tristes*:

“Los ricarditos, en cambio, sólo aspiran a aproximarse lo más posible al corazón fétido de la ciudad, se meten en subterráneos alumbrados por luces de neón y ahí se encierran entre puchos, música pesada y lamparazos. En fin, ¿qué otra cosa pueden hacer si les borraron la cordillera y les tapiaron el cielo? Adoran el humo, se nutren de él, lo derrochan en sus videoclips, son hijos del smog” (Oses 1992: 100).

Ejemplifiquemos: Fernando Alegría propone una “Técnica de repetición hasta el cansancio”. “*Coral de guerra*” ha sido construida sobre los basamentos de 11 monólogos, o soliloquios alternados (El Comisario - El Marido - La Mujer), y cada comienzo reitera dicha técnica, lo que basta para crear una atmósfera asfixiante, donde las alusiones no descuidan flancos ni ofrecen dudas: los desaparecimientos han ocurrido ante nosotros mismos, ante nuestros propios ojos de la vista y del entendimiento, en esta MISMA Y GRAN CIUDAD, ahora construida en y de infinitos e ignotos rincones que se la tragan” (Coppola, 1997: 244). Lo político, entonces, actúa como *leitmotiv* de una novela asegurada en el ámbito público, en la organicidad del territorio social, circunscrito éste como territorialidad narrativa, de ficción.

A su vez, la novela escrita desde 1990 en adelante propone una articulación psicologizante en su atmósfera: el transcurso del relato se asume desde una perspectiva de introspección; más bien lo que importa aquí es la actualización de lo político, de lo público, la noción de participación, desde una *perspectiva íntima, privada*. El interés por lo colectivo, por lo público; acaece en el territorio demarcado de lo privado: el personaje se colectiviza y determina su interés por lo público en la medida de asegurar la identificación de su individualidad. La introyección psicológica deviene motor narrativo, posibilitando con tal movimiento la templanza de un orden literario característico de la década narrativa *ad portas*: *Los años de la serpiente* (1991) de **Antonio Ostornol**; *Tengo miedo torero* (2001) de **Pedro Lemebel**; *Nocturno en Chile* de **Roberto Bolaño**, *Marengo* (1994) y *El país que devora* (2000) de **Salvattori Coppola**; *La reina Isabel cantaba rancheras* (1994) de **Hernán Rivera Letelier**; *La Ciudad Anterior* (1991) de Gonzalo Contreras.

La novela producida durante la década 1990-2000 rearticula y reactualiza el interés por el mundo privado y con tal movimiento piensa la ciudad como esografía de la experiencia individual privada.

La narrativa publicada entre los años 1980-2000, cada década con su particular propuesta estético-literaria, se ensambla temáticamente y configura su estructura compositiva desde la memoria.

## II

## La fuerza de la ficción

Claudio Santander<sup>4</sup>

Lo que entendemos por literatura en sentido amplio –las narraciones, en sentido restringido– son proposiciones y experimentos bajo los cuales ponemos en juego las posibilidades comunicativas de una comunidad. No sólo un medio de comunicación, sino también un laboratorio donde los individuos experimentan con la necesidad de narrar y cómo esa necesidad es un *artilugio de encuentro*. Y ese encuentro nos hace individuos y comunicantes. La narración, a diferencia de la teorización, es un asunto que tiene que ver con el (con)tacto, más que con el sentido de la vista. Podemos decir que la literatura desde su organización mítica es un medio gracias al cual los hombres se reúnen como tales, como individuos que se pueden contar. Y hay un conteo que tiene que ver con esa individuación y con ese relato. Hay una imbricación: cuento y cuenta. Podemos forzar, en consecuencia, a la literatura más allá de un placer estético.

Desde la aparición de la semiología estructuralista, la filosofía del lenguaje o la filosofía del arte, entre otros, esto último es relativamente asumido. Pero la filosofía pragmatista y la hermenéutica filosófica (de la mano de la así llamada *Estética de la Recepción*) han dado pasos consistentes en la senda que nos ha llevado a reconocer en la obra literaria un espacio de realización que trasciende la estetización vacua de la literatura. Podemos enfrentarnos al texto literario como a un modo mediante el cual intentamos reconocer los modelos y patrones respecto de cómo nos reconocemos a la hora de comprender nuestras propias posibilidades de comunicarnos. La narratividad es, en tal medida, la escenificación de sentidos mediante los cuales administramos la forma en la que los mensajes se emiten y se reciben.

En efecto, la narración desborda la antinomia entre lo particular que supone la individuación que realiza la lectura y lo universal que supone la comprensión realizada en esa lectura, puesto que lo que caracteriza su ejemplaridad consiste en que la narración, aún en su contingencia, es un dispositivo que no se reduce a su particularidad, sino que en tanto ejemplo, su condición misma es la de *mostrarse*, acontecer como una singularidad que está disponible como *muestra*, como contingencia que vale para lo común, para una pluralidad virtual de vínculos posibles.

Luego, el relato a propósito de su *fuerza ejemplar* es el lugar dónde es posible el reconocimiento material del funcionamiento de la individuación como el principio formal que ordena y disciplina razones, decisiones y acciones; esto es, en una frase, da cuerpo a la vida en común. La narrativa policiaca de Poe, por ejemplo, es la emergencia como escena narrativa de dos modos de instituir lo común: a) en tanto relaciones urbanas –el crimen es siempre un asunto *ciudadano*– la ciudad moderna aparece como resultado histórico y formato de las

---

<sup>4</sup> Magíster en filosofía política, Universidad de Chile; Licenciado en filosofía, Universidad de Chile; Profesor de la Universidad Academia Humanismo Cristiano. Email: csantander@academia.cl

relaciones políticas modernas; y b) la figura del crimen en tanto evento policial, es la trasgresión de un orden público que hace aparecer precisamente la acción individual anónima en la muchedumbre ciudadana sólo en tanto trasgresión de ese orden. No parece entonces impertinente que los desarrollos en teoría literaria de Franco Moretti, o Pascale Casanova (Casanova 2001), entre otros, pongan el acento en una recepción social de los textos literarios y comprometan modelos abstractos de crítica basados en la circulación política de la literatura. En otras palabras, representan un intento de abordar la literatura como la realización de un modelo cultural de lectura que no tan sólo explicita el gusto estético, sino que se muestra como un lugar de reflexión respecto de confluencias entre preferencias narrativas y conductas políticas.

En consecuencia, no más finalidad del texto, sino que, bajo pretensiones metodológicas, el texto literario debe mostrarse como, ante todo, una función. La funcionalidad del texto literario, en consecuencia, significa que éste nos comunica algo acerca de la realidad, esto es, el modo mediante el cual y, revitalizando la vieja formulación aristotélica, el texto exhibe una posibilidad constante de predicación respecto de ese “estado de cosas” que llamamos realidad. Así, la ficción es una estructura de comunicación que vincula estas predicaciones posibles con un sujeto que realiza pragmáticamente –en la lectura– una organización incesante de ese estado de cosas.

Si, en consecuencia, lo que nos interesa, para decirlo ya directamente, es el comportamiento que provocan los signos dispuestos en la narración para el destinatario, estamos frente a un umbral que abre infinitas posibilidades. La cartografía de una producción literaria determinada no es sólo el catastro de una emisión de narratividades ni el mero estudio de prácticas de consumo; antes bien, es la contrastación de una determinada realización de narraciones en la lectura que pueden eventualmente revelar e ilustrar cómo ciertos modelos comunicativos inciden no sólo en una circulación mapeada de textos y autores, sino que también cómo se experimenta precisamente la propia territorialidad. Franco Moretti (Moretti 2005), como con una lupa, escudriña la idea de “mapa” como un modelo que no sólo funciona al interior de prácticas lectoras, sino que también funciona en tanto espacialidad crítica de la literatura. Las preguntas, en consecuencia, se diseminan: ¿Qué pueden agregar las cartografías como conceptualidad crítica a la literatura? ¿Qué agrega un mapa a un estudio teórico de la literatura de un país? No sólo hábitos de lectura, no sólo jerarquías de lectores, sino también circulación material de prácticas que nos contactan, que nos hacen encontrarnos con las matrices narrativas bajo las cuales toda nuestro bagaje comunicativo es realizado en el seno de nuestro ser en común.

## III

**Esbozo de un análisis de *Lumpérica* de Diamela Eltit**Manuel Rubio<sup>5</sup>

Cuando uno se acerca a una novela, por muy experimental que ella sea, intenta configurar una representación de la situación que se relata. Si bien pudiera haber rupturas con la estructura lineal de la narración o se construyera un relato desde un enfoque de narración múltiple, lo que pareciera caracterizar a la novelística contemporánea, se presenta una serie de expresiones verbales que permiten que el lector reconstruya el mundo representado, las acciones e intencionalidades de sus personajes. En definitiva, pareciera que nuestra experiencia como lectores nos impulsa a la construcción permanente de significados a partir de cada uno de los elementos desde los que se conforma la narración.

Como lectores en interacción con el texto leído, utilizamos nuestra memoria biográfica y cultural para asignar valor y referencia a cada segmento lingüístico en el contexto en el cual fue proferido y que, incluso, pudiera implicar un valor diferente a los que se le asigna en el sistema. Para esto, partimos de la base de que el relato manifiesta un conjunto de instrucciones que nos permiten armar y rearmar una interpretación posible. Suponemos que entramos en contacto con una subjetividad que ha buscado un canal que le hubiera permitido materializarse como discurso proporcionando, a su vez, un punto de vista en torno a los sucesos acaecidos en el mundo narrado.

Esta expectativa de lectura no se realiza cuando nos acercamos a una de las novelas que irrumpió en la escena cultural de los años 80, tiempo en que vivimos al margen, intentando el equilibrio en la cuerda floja. Nos referimos a *Lumpérica* de Diamela Eltit, en la que pareciera no existir una trama claramente discernible, sino un conjunto de fragmentos, de escenas, de sensaciones, de palabras que se agolpan, seducen y desconciertan. Pareciera que el lenguaje es el protagonista fundamental<sup>6</sup>. Con él, se describen un conjunto de escenas entrecortadas, superpuestas, intermitentes, las cuales generan una serie de resonancias en nuestra propia subjetividad como lectores, activando trazos de nuestra memoria existencial y política. Por momentos, pareciera ser que más que una novela nos enfrentáramos a un extenso poema lírico en que el hablante trata de expresar un algo inexpresable, inaprensible, una sensación, un grito, una angustia cuya forma sobrepasa lo racional. ¿Estamos frente a una simbolización de la tortura? ¿Frente a los estertores de una violación? ¿Frente a la desolación de la huida? ¿Frente a la represión del deseo? ¿Frente a la soledad de la vida marginal?

Como dijimos anteriormente, pareciera que el lenguaje es uno de los protagonistas principales. Por ello, revisaremos algunas de las particularidades que en

---

<sup>5</sup> Doctorado en lingüística, Universidad Católica de Valparaíso; Magíster en Educación, Universidad de Chile; Profesor de Estado en castellano, Universidad de Santiago; Licenciado en Educación, Universidad de Santiago; Profesor de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Email: mrubio@academia.cl

<sup>6</sup> Todas las citas que aparecen son del libro de Eltit, 1983.

esta obra caracterizan la materialidad discursiva, abordando con especial énfasis los capítulos iniciales en los cuales debiéramos tener las pistas fundamentales para armarnos un modelo mental que nos permita seguir leyendo.

En una aproximación inicial, el primer capítulo de *Lumpérica* presenta un relato enmarcado en otro relato, cuyas finalidades no son evidentes. Cinco elementos se conjugan en el relato enmarcado: una noche fría de invierno, una mujer desconocida (L. Iluminada), una plaza, la luz eléctrica intermitente que proyecta un aviso comercial y los desarrapados. No sabemos de dónde vienen y cuál es el propósito que los reúne en el espacio público que es la plaza. Solo sabemos que el ambiente es de oscuridad y frío.

L. Iluminada es una mujer anónima que ha perdido su nombre propio y que es nombrada en tanto objeto de la luz artificial que irrumpe en la oscuridad. Ella ya no relumbra ni es contemplada a la luz del día. Ella tiene una costra personal, cuya pérdida la sume en un éxtasis necesario para renacer. Ella busca la luz.

Todas las referencias a L. Iluminada hacen alusión a un éxtasis necesario para perder su costra. Iluminada por una luz que se vende, que genera un clima artificial en medio de la oscuridad en la cual se encuentra, L. Iluminada yace en una plaza en medio de la noche, herida. Todas sus acciones son más bien poses, convulsiones, un permanecer más que un actuar. Los desplazamientos son mínimos. Mueve sus caderas, levanta sus muslos del suelo, está expuesta en forma horizontal, suda de frío, su carne se expone, balbucea, deja oír retazos de lenguaje, se observa, se toca, desliza su lengua, balancea sus piernas, yace tirada, ha vaciado su mente de toda memoria.

En esa plaza también se encuentran los pálidos, los desarrapados, el lumpérico, una suerte de sujeto colectivo que llega a poblar la soledad de la plaza, la soledad de L. Iluminada. Los desarrapados llegan, vienen de puntos distantes, se protegen contra los árboles, se dispersan, fijan su mirada en L. Iluminada, se acercan, muestran sus cuerpos, se agrupan en torno a ella, se acurrucan, se tocan, amontonan sus cuerpos, llenan el espacio con sonidos guturales. Ellos son los que se desplazan y se agrupan. Nada sabemos de ellos, salvo que “pudieron brillar de otra manera”, alusión a una posibilidad no realizada, quizás interrumpida.

La acción es mínima; la descripción; abundante. Las palabras se agolpan una tras otra, rompiendo la estructuración formal que contribuye a expresar el sentido: un pronombre cuyo referente no es evidente, un predicado distante del sujeto, la continuidad oracional trastocada al insertar un interlineado; combinación de luz y sombra en el ambiente descrito que se traduce en trazos de claridad y ambigüedad sintácticas.

Repentinamente, este relato se transforma. Abruptamente cambia su estructuración; se hace formalmente claro, parco, racional. Se trata de un guión cinematográfico. Se introducen indicaciones, comentarios y detección de errores de la escena. Se transparenta el guión que ha guiado la actuación de L. Iluminada y los pálidos en la plaza en una noche fría. De todos modos, el sentido global de esta puesta en escena no queda claro y tampoco se aclarará en los relatos que se realizan de las dos escenas que continúan.

En los comentarios e indicaciones de la primera escena, el lenguaje recobra su matriz más lineal, pareciera que se construye solo de oraciones simples, en las que prácticamente no hay subordinaciones. Así, el relato se agiliza y evidencia propósitos, los cuales se asocian a lo experimental y estético. El cuerpo de L. Iluminada y los cuerpos del lumpen se constituyen en los elementos para la generación de un producto. L. Iluminada es una ficción dentro de la ficción.

Ella está siendo filmada. Es un trabajo experimental sobre los cuerpos frente a la cámara. La idea es generar una mirada admirativa sobre ellos, pura estética. Se exponen indicaciones: relevar lo marginal del espectáculo. ¿Quién filma? ¿Cuál es el propósito de la filmación? ¿Cuál es la trama que se representa? ¿En qué contexto?

En las indicaciones abundan los infinitivos y los verbos en futuro, son instrucciones para la repetición futura de la escena. Se busca la perfección del producto que se está construyendo. “Ellos saben que en algunas horas deberán asumir una etapa más. Se preparan para ello ejercitando cada una de sus partículas corporales. Ahora sí, a ciencia cierta afirman que el error no se reiterará” (14)

Esta estructuración de un relato que se enmarca en otro, cuya función es explicitarlo y explicarlo en tanto puesta en escena, se repite dos veces. En total, son tres escenas. La primera ya la hemos visto, se trata solo de una “construcción de la pose” cuyo objeto es ser observada como objeto estético. La segunda, es la producción del grito de L. Iluminada. La tercera, la seducción que se exorciza por el fuego.

En la segunda escena, dos son las acciones centrales: la herida autoinflingida y el grito de L. Iluminada. Ella, en un estado precario, siente la tensión de sus músculos, su respiración agitada y, como un acto de catarsis, golpea su cabeza contra un árbol. La sangre fluye. Así, se ubica en el centro de la plaza y se muestra, esperando que la luz del aviso caiga sobre la herida. “Si yo misma tuve una herida, pero hoy tengo y arrastro mi propia cicatriz. Ya no me acuerdo cuándo ni cómo me dolía, pero por la cicatriz sé que me dolía” (15).

Pareciera que este acto de herirse, sentir la sangre, lamerla, es un acto de recuerdo, de autopercepción, de actualización de una herida que se ha transformado en cicatriz. Puede que se trate de la resistencia contra el olvido. Por ello, no se vive como simple dolor, sino más bien como goce, como acto ritual. En efecto, L. Iluminada en el centro de la plaza observa a los pálidos y, con plena conciencia de la herida abierta, con sus dedos reabre la piel partida. En ese acto, deja oír un aullido y se tiende sobre el pavimento. De esta manera, se prepara para algo, una suerte de rebautizo.

Mientras esto ocurre, los pálidos se levantan y se acercan a L. Iluminada. La rodean y se conmueven por su grito, un acto que los hermana en el dolor.

Leamos:

“Su grito los sorprende y esos desarrapados se levantan y poco a poco empiezan a acercarse a ella. La rodean para mirarla de cerca. Pero no la tocan, sus ojos también húmedos / de compasión sus ojos” (16)

En medio de esta descripción, un segmento que expresa el discurso directo, al parecer, de L. Iluminada. No es un acto físico, el único sonido es el grito. Es un pensamiento que se intercala en la descripción de la escena: “Si yo misma vi los ojos de ése empañarse y dejarse caer sobre mi para cubrirme con sus manos amorosas, las mismas que solícitas curaron mis heridas” (16).

Pareciera ser que en el acto de representar se revive una herida que no es ficción, sino experiencia, algo que trasciende el producto estético que se está construyendo o que lo subyace. Una vivencia desde la cual se le da fuerza al acto de gritar.

Aquí el relato se interrumpe y se evidencia el guión, los comentarios, indicaciones y errores de la segunda toma. Lo buscado es la producción del grito y los distintos planos para filmarlo. Se utiliza el tiempo presente y el futuro para describir las secuencias que llevan al grito, el cual será repetido una y otra vez.

Abruptamente, un comentario que no es sobre la escena, sino sobre quien construyó el guión. “Ah, por una pura mirada, por un gesto, yo habría contado otra historia” (19). Entonces, se instala la duda: ¿Lo escenificado es solo un acto de ficción? ¿Se trata de fragmentos biográficos escenificados, reconfigurados como ficción? ¿Es la escenificación distinta de lo vivido?

En los comentarios, se indica que “no es la herida la que causa el grito, sino exactamente a la inversa” (19). El grito preexiste como necesidad, pues L. Iluminada está marcada por una cicatriz que se ha ido borrando y vive la urgencia por actualizarla, por repetirla. La herida del relato es un pretexto. L. Iluminada ya era una mujer herida. Su presencia en la plaza es la concreción misma del sufrimiento. ¿Pura ficción?

La tercera escena es antecedida por el relato de la vuelta de los pálidos a la plaza, donde permanecen diseminados a pesar del frío. En este relato, se yuxtapone e intercala la voz de una mujer que se designa a sí misma como madona que mira, moja su lengua y usa sus manos para abrir sus piernas y lamerlas. Estos enunciados son ambiguos, pues el agente y el paciente se designan con el mismo nombre: madona. ¿Lo que enuncia es una actividad que esta mujer hace consigo misma o con otra persona? ¿Es ella L. Iluminada?

El frío y la oscuridad se intensifican en la tercera escena. L. Iluminada tiembla, se frota las manos. Pero a pesar del frío se aleja del grupo y vuelve al luminoso. Desde allí mira a los pálidos, a los que se les denomina como insomnes. Luego, ella comienza a recoger papeles, ramas y cartones para alimentar el fuego de una fogata que los insomnes han encendido para mitigar el frío que los inunda. Se dirige a la hoguera y descansa a su alrededor. En ese momento, la inocencia del espectáculo se pierde.

Los pálidos, que calientan sus entumecidos cuerpos en la fogata, la empujan con señales equívocas, pretenden llevarla al desborde. Ella elude sus miradas, controla sus propios impulsos, suda.

En este ambiente de provocación y evasión, ella pone una de sus manos en la llama hasta que surgen las ampollas. Luego, las apoya en el frío del cemento.

Mira a los insomnes y les muestra su mano, abriendo sus dedos lentamente. Se cubre la cara con su mano quemada y profiere una breve oración: “tengo sed”. Por su parte, los pálidos quedan sorprendidos y se compadecen de ella. Repite la frase deconstruyendo su estructura hasta hacerse irreconocible. “Ha desorganizado el lenguaje” (29). Quizás este es el anuncio de los nueve capítulos que siguen, en los cuales recomponer el relato resulta complejo, pues tienden a desaparecer los comentarios, indicaciones e identificación de errores de la escena. El lenguaje, por momentos, aparece inarticulado, críptico. Una materialidad discursiva inasible que genera esbozos de sentido, fragmentos de vivencias. “El nuevo daño se ha producido y por ella otros dañados comparecen. Se ha abierto un nuevo circuito en la literatura” (29).

La descripción del guión, los comentarios, indicaciones y errores de la escena nuevamente presentan la racionalidad del guión. En general, los periodos son breves y se estructuran lógicamente.

El segundo capítulo, pone el acento en la utilidad de la plaza pública. Hay alguien que pregunta por la utilidad. Ese alguien es un hombre que interpela a otro hombre, quien no queda satisfecho con las respuestas y continúa inquiriendo por la utilidad de la plaza. Es una suerte de interrogatorio, no es un diálogo. La situación gradualmente se va develando como un intercambio asimétrico, en la cual es el interrogador el que detenta el poder y guía con sus preguntas las descripciones que el interrogado hará de la plaza.

En el primer capítulo, la plaza fue el trasfondo; en este, se constituye en el elemento destacado. El interrogado describe la plaza como un lugar de encuentro y desencuentro. En ella, los niños, los enamorados y los ancianos se encuentran. Cuando llegan los vagabundos, los locos, nadie se les acerca, pareciera ser que todos los evaden. La plaza se caracteriza por ser un lugar en que éstos son aislados; el encuentro se hace desencuentro.

Después de enumerar para qué se ocupa la plaza, se describe su apariencia fantasmagórica durante la noche. En un momento del interrogatorio, el interrogado expresa: “tengo sed”. ¿Una alusión a lo único que dijo L. Iluminada en el primer capítulo? ¿Hay un nexo entre la puesta en escena de L. Iluminada y el interrogatorio?

Cuando se llega a la luz que ilumina la plaza, el interrogatorio gira en torno a la filmación. El interrogador sabe lo ocurrido allí, colaboró en su desmontaje. En ese momento, el interrogado reconoce a su interrogador y la conversación alude a la filmación, al momento en que L. Iluminada cae y algo le dice al oído. Hay un nexo entre los tres.

Nuevamente irrumpe un fragmento en el cual se nos informa que estamos frente a una nueva escena, la cual se constituye en dos planos: el interrogatorio y la caída de L. Iluminada. Pareciera que existiera el impulso de ordenar los trazos narrados, de explicarlos, de justificarlos, de transfigurarlos en ficción.

El capítulo tres está constituido por 31 apartados, separados unos de otros por números romanos. En todos ellos, el sujeto explícito es un animal, más exactamente una yegua. De ella, se predica que se queja, muge, se rasguña, se

encabrita, tiembla, se refrota, se hiere, se babea, tiende el galope, la frena la alambrada, está en celo, dobla sus patas, se pasea, tiente, suda, lame sus ancas, busca su montura, recorre la plaza, apura el tranco, retoza, programa la montada, fantasea el hundimiento de las espuelas en sus carnes, rueda entre los pastelones, emprende nuevamente el trote, hurga con su pezuña, salta. Poco a poco la yegua dirige su fantasía a la posibilidad de ser montada por la luz del anuncio comercial. Nuevamente, el deseo de la luz; el paralelismo entre la urgencia del animal y la quietud del luminoso; oscuridad y luz, lo natural y lo artificial.

Las acciones de este animal se destacan por la abundancia de verbos presentes en la descripción. El ritmo del relato se acelera, sigue la intermitencia del deseo. Implícitamente es una descripción metafórica de L. Iluminada, un animal que “conoce bien su corral y también las vallas que la frenan” (62).

La plaza nuevamente ha tomado su lugar en el trasfondo de la escena, también lo hacen los desarrapados. La figura central es el animal que, en la urgencia de su deseo, toma conciencia de que tiene sed, necesidad que no se sacia, como tampoco sus ansias de ser cabalgada.

En los capítulos subsiguientes, aparecen trazos de vivencias inarticuladas, por lo menos aparentemente: una mujer pelada en un hospital, amarrada a la cama, trastornada de erotismo, ardiendo de deseo en su locura; L. Iluminada protegiéndose de la lluvia con un plástico imaginando frotos y refrotos, sola y que en medio de la noche escribe “dónde vas”; una mujer en la plaza entumida de frío, sola –al imaginarla iluminada se nos conmina–; la continuidad del interrogatorio en que el interrogador quiere saber qué dijo, por qué lloró L. Iluminada en la escena de la caída; el interrogador es el guionista que se plantea regrabar la escena; L. Iluminada con seis cortes en la piel, también cortes en la fotografía. Un relato con efectos de irrealidad, fragmentario, onírico, en la que la linealidad del lenguaje se rompe, la arbitrariedad combinatoria tensa los sentidos posibles, la sintaxis deviene extraña, como extrañas las palabras.

En este espiral lingüístico en que la coherencia se ha trastocado, el relato cobra su dramatismo, su mayor tensión narrativa, los mayores trazos de desestructuración del género discursivo. La caída de L. Iluminada se narra contradiciendo la lógica de la estructuración de la frase y su significado.

L. Iluminada, *Lumpérica* bajo la irrealidad de la luz artificial, lumpen al margen de la soledad, tiritando de frío en el deseo, húmeda y sedienta bajo la lluvia, amarrada a su cama, perdida en la sinrazón. ¿Por qué lloró? ¿Qué la hizo tropezar? ¿Qué dijo en su caída? Esas son las preguntas del interrogador/guionista, de quien maneja los hilos de la historia o de quien la ha recreado para poder comprenderla. “Ah, por una pura mirada, por un gesto, yo habría contado otra historia” (19).

El capítulo final representa el desenlace desde el punto de vista de la tensión dramática. No es el final, sino el principio: una mujer en una plaza, sola, gris, mientras anochece; una mujer que se desplaza hacia la luz. El lenguaje es pulcro, perfectamente estructurado, coherente, formal. ¿Realidad o ficción?

Interpretar *Lumpérica* desde la memoria no es fácil. El relato irrumpe y copa el espacio narrativo, pareciera que el tiempo se hubiera diluido. Todo es noche y frío. Un presente que se hace inaprensible, donde la lógica y la sinrazón compiten en el silencio. El pasado está desterrado; el futuro solo es repetición del presente para perfeccionar la pose: una gran puesta en escena.

*Lumpérica* es parte de la literatura del daño, de la soledad, de la ausencia. Hay sufrimiento corporal y psicológico. Existe un gran quiebre, una gran caída que se pretende explicar. ¿Es L. Iluminada sólo la persona del relato o es algo más, algo más trascendente y arquetípico? Si lo es, ¿lo serán los otros elementos que pueblan el relato: la plaza, el luminoso, los desarrapados, el interrogador y el interrogado?

#### IV

### La cartografía del dolor: *La parte de los crímenes en 2666* de Roberto Bolaño

Sergio Ojeda Barías<sup>7</sup>

*"Eso de que hay lugares que son iguales es mentira.  
El mundo es como un temblor"*

(Roberto Bolaño, 2666)

El escritor y ensayista argentino Ernesto Sábato plantea en *El escritor y sus fantasmas* (Sábato 1984): que la novela en el Siglo XX es la que mejor retrata la sensibilidad contemporánea. Se enfrenta de esta manera a las tesis liquidacionistas que auguraban que el género narrativo moriría ante la imposibilidad de construir relatos universales y nacionales que escudriñaran en los intersticios de la condición humana.

Sábato incluso va más allá, establece que la literatura y en particular la novela es el campo privilegiado para desarrollar un corpus de temas centrales de la existencia y la configuración de una carta de navegación del transcurrir de las ideas y del pensar el mundo.

Hemos querido rescatar esa visión y ampliar ese rastreo en el eje memoria y escritura como una identificación cartográfica que intuya las marcas que dejan ciertas ausencias.

Concentraremos, entonces, nuestra atención en el escritor chileno Roberto Bolaño (1953-2003), y en especial en su novela *2666*, publicación póstuma del año 2004, pero que fue escrita en los años 90 y principios del 2000. Bolaño, autor chileno, escribió toda su obra fuera del país y logró recoger gran parte de las temáticas de América Latina y Chile. Una de ellas, relación ausencia y

---

<sup>7</sup> Licenciado en Comunicación Social, Universidad Academia de Humanismo Cristiano; Periodista, Universidad Academia de Humanismo Cristiano; Director Periódico Literario Carajo; Profesor de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Email: sojeda@academia.cl

memoria. El texto, dividido en cinco partes, nos va aproximando lentamente al relato de fondo que nos propone Bolaño, esto es: un registro del dolor y la expresión del mal como fenómeno presente en la memoria y el devenir de los acontecimientos de la vida.

Nos interesa situar la mirada en la cuarta parte del libro que el autor titula: “La Parte de los crímenes”.

En 350 páginas, sin pausa, Bolaño relata una sucesión de cruentos asesinatos de mujeres en Santa Teresa, ciudad mexicana fronteriza con Estados Unidos. La demarcación de este límite configura un territorio abierto y arrasado, en que nada importa y todo sucede. Horrendos crímenes son expuestos como una galería de espantos que no tienen ningún correlato de piedad y de asombro.

Todas las coordenadas dirigen el relato a una geografía del espanto. Y si bien este es un tema ya presente en la historia de la literatura, en este caso es llevado al límite de sus posibilidades, esto es la expresión seca, muda y trágica de una cartografía del dolor, que contiene un correlato fuerte y preciso: la presencia del mal.

Al respecto la investigadora Daniuska González<sup>1</sup> nos sugiere:

“Toda época ha sabido del desboque del mal, o, al menos, de las instancias que ha denominado bajo este epíteto. A su alrededor, una parte de la sociedad le ha creado estratos que lo señalan (y lo exorcizan) como lo punible, lo que ha de rechazarse. Y así lo asienta históricamente. Al igual que la condición humana individual, la sociedad –ese espacio sobre el que comulgan los intereses, la integración y la subordinación entre los individuos– comparte un lado de sombras y oscuridad con otro resplandeciente, de luz y vigorosa claridad. De esta forma, se van superponiendo, en la madeja histórico-social, la cultura, las guerras, las circunstancias éticas o morales, la política, la irracionalidad o la lucidez... Amalgamado todo, se puede escrutar una sociedad por este carácter poliforme, casi siempre paralelo, de sus discursos y de sus prácticas, de su *status* y de su desarrollo gradual” (González 2003).

Será por este motivo que la aproximación narrativa de Bolaño no contiene adjetivos, el texto no va construyendo una misión, sólo pistas. Gran parte de la obra de Bolaño contiene ese juego.

Este rasgo permite identificar algunos componentes de análisis que ayudan a comprender la cartografía de dolor: primero, un armado general de la escritura desde el género policial; segundo, siempre se busca a alguien; y tercero, toda la historia contiene otra historia que es la que devela las intenciones o no intenciones del autor.

---

<sup>1</sup> Profesora de la Universidad Simón Bolívar, de Caracas; Venezuela. Magíster en Literatura Latinoamericana y Doctorando en Letras. Ha publicado *El concilio de las fábulas* (poesía, 1993), *Antonio Santoro*, memorias de un emigrante (biografía, 1994), *Poetas cubanos actuales* (1995), *Palabra de la muerte* (poesía, 1998, 1999) y *Las iniciales del tiempo* (2001).

Lo expresa el mismo Bolaño en la página 572 de 2666: “Bueno, así eran los sueños. Había sueños en que todo encajaba y había sueños en que nada encajaba y el mundo era un ataúd lleno de chirridos”.

Veamos entonces estas tres coordenadas del mapa:

- 1) Bolaño retoma y actualiza gran parte del entramado clásico del género policial en su vertiente más docta, esto es la aplicación de un juego de lógica que construye un metarrelato al cual se accede mediante un razonamiento deductivo. Siempre hay un caso que resolver, que además se presenta de manera oscura. Piezas de un rompecabezas que encajarán en un entramado general hasta encontrar una solución. Al respecto Agustí Bartra en el prólogo del *“De Poe a Simenon. Antología de cuentos policíacos y de misterio”* (Bartra 1968) y tomando la obra de Edgar Allan Poe, afirma: “A una gran fantasía, Poe unía una inteligencia lógica y matemática de primer orden. El crimen y los enigmas lo habían atraído siempre. En “El corazón delator” y en la “Caída de la casa Usher”, lo terrible y lo analítico coinciden” (Bartra 1968: 9-10).
- 2) Lo segundo es la ausencia. Siempre un grupo de sabuesos anda tras alguien, por ejemplo la incesante búsqueda de César Tinajero en “Los detectives salvaje”. En el caso de 2666 se representa en la enigmática figura del escritor Beno Von Archimboldi, al que todos quieren conocer y sólo acceden a él *a través de su obra*. La Ausencia en la obra de Bolaño se instala como una obsesión, se convierte en la búsqueda angustiada que parece que no dará resultados. Esa ausencia es reflejo de una memoria que contiene un vacío, un entre paréntesis que no contiene nada, una base que no sostiene, pero llama, exhorta y moviliza.
- 3) Luego se nos aparece la historia que contiene otra historia. En este caso Bolaño se acerca a Jorge Luis Borges, construye la historia en un laberinto que tiene siempre sorpresas, como lo señalaba el escritor argentino “un jardín con senderos que se bifurcan”.

En “La parte de los crímenes”, Bolaño satura y puebla el texto de laberintos, ninguno ofrece una salida, eso es lo que ahoga en la narración. Crimen tras crimen, los detalles, las pericias policiales, todo demarca senderos que finalmente no llevan a ninguna parte.

Patricia Espinoza en una reseña del libro sintetiza esta situación: “La parte de ‘Los crímenes’ es, sin duda, uno de los ámbitos más enloquecedores del libro. Hay páginas y páginas donde se describen, de modo casi legista, infinitos crímenes de mujeres, obreras maquiladoras en su mayoría, ocurridos entre 1993 y 1997. Bolaño, haciendo gala de la estética neobarroca, nos satura con la obscenidad de la descripción de cadáveres. Surgen pistas, patrones posibles, móviles, perfiles del o los criminales. Sin embargo, todo parece conducir al grado cero. Es el delirio de la información, la acumulación, la saturación hermanada íntimamente con la imposibilidad de un orden, una finalidad. Los fuegos fatuos de la burocracia y de los sistemas legales, el desprecio radical por las mujeres muertas: los cadáveres se acumulan en la orgía de la información. Los cadáveres ponen a la narración en un borde, el fraseo literario es desplazado por el documento legal o, más bien, la narración se expande hacia el documento,

anunciando su propia ruina y fracaso frente a los cuerpos que se acumulan en el basurero Chile, en el basurero América, en el basurero Mundo. Es el horror de los cuerpos, el horror ante el secreto, el horror de la literatura que casi es obligada a ceder” (Espinosa 2006).

En consecuencia y concluyendo, nuestra búsqueda cobra sentido en la medida que esta cartografía representa la memoria como situación literaria. Gran parte de la crítica literaria contemporánea no aborda este problema. Se queda en la cáscara y en el plano de la impostación subjetiva. Nada más lejos de eso que nuestra empresa. Por lo que la entrada en el caso de Bolaño es una recuperación de la narración literaria que se hace cargo de las transformaciones post industriales.

Porque la tragedia del femicidio es la herida y la pista, que se instala en esos intersticios que señalaba Sábato, y se problematiza en el devenir político y la compleja relación entre la memoria, situación literaria y testimonio.

### Referencias bibliográficas

Bartra, Agustí (1968), *De Poe a Simenon*, Ediciones Martínez Roca, Barcelona, España.

Bolaño, Roberto (2004), *2666*. Anagrama, Barcelona, España.

Casanova Pascale (2001), *La República Mundial de las Letras*, Editorial Anagrama, Madrid.

Cerda, Carlos (1996), *Una casa vacía*, Alfaguara, Madrid, España.

Coppola, Salvatori (1997), *La novela chilena fuera de lugar*, Comala Ediciones, Santiago, Chile.

Díaz Etterovic Ramón (1987), *La ciudad está triste*, Santiago, Editorial Sinfronteras, Santiago, Chile.

Eltit Diamela (1983), *Lumpérica*. Santiago, Ediciones del Ornitorrinco.

Espinosa H, Patricia (2006), *Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño*. *Estud. filol.*, no.41, p.71-79. ISSN 0071-1713.

Franco Moretti (2005), *Graphs Maps Trees. Abstract Models for Literary History*. Londres, Ediciones Verso.

González, Daniuska (2003), *Roberto Bolaño: El resplandor de la sombra: La escritura del mal y la historia*. *Atenea (Concepc.)*, no.488, p.31-45. ISSN 0718-0462.

Oses, Darío (1992), *Los machos tristes*, Editorial Planeta, Santiago, Chile.

Ostornol, Antonio (1981), *Los recodos del silencio*, Ediciones Aconcagua, Santiago, Chile.

Runes, Dagobert D. (1985), *Diccionario de Filosofía*, Editorial Grijalbo, España.

Sábato, Ernesto (1984), *El escritor y sus fantasmas*. Sudamericana-Planeta, Buenos Aires, Argentina.