

2007

Alegorías del horror. La desíosilizaciónde la memoria: Roberto Bolaño, Jose Pablo Feinman, y Bernard Schlink

Laura Fandiño

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Fandiño, Laura (Primavera-Otoño 2007) "Alegorías del horror. La desíosilizaciónde la memoria: Roberto Bolaño, Jose Pablo Feinman, y Bernard Schlink," *INTI: Revista de literatura hispánica*: No. 65, Article 6.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss65/6>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in INTI: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

**ALEGORÍAS DEL HORROR.
LA DESFOSILIZACIÓN DE LA MEMORIA
ROBERTO BOLAÑO, JOSÉ PABLO FEINMAN,
Y BERNARD SCHLINK**

Laura Fandiño

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Introducción

La estrecha vinculación entre historia y memoria nos permite observar lo siguiente: así como existen referencias a una supuesta “Historia” que omite *las* historias, podemos señalar la insistencia en el término “Memoria” tras el cual se oculta la voluntad de implantar una versión sobre determinados hechos y cuya consecuencia es el borramiento de *las* memorias. Diversas expresiones artísticas, a través de su impronta contradiscursiva, desintegran esa imagen monolítica de “la Memoria”.

En las reflexiones de Walter Benjamin sobre el pasado, ciertos términos propios del campo de la antropología le permiten al filósofo pensar elementos o piezas de la cultura como restos – ruina de la historia. En un breve texto, “Desenterrar y recordar” Benjamin explicita su punto de vista acerca de la posición que ha de mantener el historiador con respecto a las ruinas y a los fósiles encontrados; dicha posición es transferible a la labor del crítico de la cultura. En este texto expresa:

el recuerdo verdadero deberá (...) proporcionar simultáneamente una imagen de quien recuerda, así como un buen informe arqueológico debe indicar ante todo qué capas hubo que atravesar para llegar a aquella de la que provienen los hallazgos (Benjamín, 1992: 119).

En este trabajo nos referiremos a un conjunto de imágenes que interpelan al crítico de modo que el “desentierro” está vinculado a la labor hermenéutica que permite hacer proliferar *las* memorias; en este sentido lo “verdadero” aparece vinculado a la dimensión ética de quien en la búsqueda de asignar sentidos ejerce una actitud responsiva.

En este contexto la idea de fósil, generalmente vinculada a lo anquilosado y lo inmóvil, asume el signo contrario. Problematizaremos esta paradoja.

Para abordar el proceso de significación de estas imágenes tendremos en cuenta también el modo en que Benjamin entiende la alegoría; así, nos permitiremos sospechar que tras ellas se ocultan consecuencias históricas, en sus dimensiones macro y micro, no proferidas y, por tanto, no significadas desde las zonas de la discursividad oficial. De este modo, vamos a abordar esas imágenes en tanto alegorías, como parajes petrificados que iluminan las zonas oscuras, luctuosas, fúnebres de la historia.

Las reflexiones de este trabajo parten de considerar la función que cumplen determinadas imágenes (representaciones imaginarias, recuerdos o fotografías) en la representación ficcional de tres novelas que plantean la relación entre arte y memoria, con modulaciones diversas, a través de la recuperación de historias traumáticas vinculadas al nazismo, la Shoa y la dictadura chilena respectivamente, a saber: *La sombra de Heidegger* (2005) de José Pablo Feinmann, *El lector* (2000), de Bernhard Schlink y *Estrella distante* (2006) de Roberto Bolaño.

Existen imágenes provenientes del cine y de la fotografía que tienen valor de testimonio de los hechos históricos mencionados y que han pasado a formar parte del imaginario colectivo de occidente. Sin embargo, la presencia repetida o serializada de estas imágenes que son metonimia de un horror impronunciable parecen generar una especie de indiferencia y pierden el impacto que buscan tener en el seno social. En la novela *El lector* (2000) de B. Schlink, el protagonista Michael Berg se refiere a esta indiferencia que los seres humanos generamos como mecanismo defensivo ante el relato del horror. Este personaje, que asiste al juicio en que se condena a Hanna Schmitz, su primera amante, por la participación que ha tenido en las SS durante el nazismo, expresa:

Hoy en día hay tantos libros y películas sobre el tema, que el mundo de los campos de exterminio forma ya parte del imaginario colectivo que complementa el mundo real. Nuestra fantasía está acostumbrada a internarse en él, y desde la serie de televisión *Holocausto* y las películas como *La decisión de Sophie* y especialmente *La lista de Schindler*, no sólo se mueve en su interior, no se limita a percibir, sino que ha empezado a añadir y

decorar por su cuenta. Por aquel entonces la fantasía apenas se movía; teníamos la sensación de que la conmoción que había producido el mundo de los campos de exterminio no era compatible con la fantasía. La imaginación se limitaba a contemplar una y otra vez las pocas imágenes que le habían proporcionado las fotografías de los aliados y los relatos de los prisioneros, **hasta que se convirtieron en tópicos fosilizados** (Schlink, 2000: pp. 139-140)

Destaquemos que la idea de fósil de la cita se vincula a lo petrificado, a lo estanco, lo opuesto a la imaginación productiva que hace proliferar representaciones y, por tanto, memorias.

Y más adelante:

Sentía cómo la **anestesia con que había asistido a los horrores del proceso** se apoderaba ahora también de mis sentimientos y pensamientos de la semana anterior. Exageraría si dijera que me alegraba de que fuera así. Pero sí sentí que era algo bueno. Que aquello me permitiría volver a mi vida cotidiana y seguir viviendo en ella (Schlink, 2000: p. 152).

La repetición del horror en las fotografías o las representaciones que tienen lugar a partir de los relatos genera una petrificación o fosilización en y de la memoria, es decir, las reproducciones no logran integrar la memoria a las prácticas históricas actuales sino que parecen quedarse en el plano de la conmemoración. Tzvetan Todorov se refiere a este uso de la memoria en *Los abusos de la memoria* (2000) cuando explica la existencia de una memoria literal que se queda en el nivel de la simple recordación de un hecho determinado, sin rebasarlo, es decir, sin conseguir un impacto realmente fructífero. Este tipo de memoria permanece intransitiva y no conduce más allá de ella misma. A ésta, Todorov opone el uso ejemplar de la memoria la que le sirve a un grupo o a una comunidad “para comprender situaciones nuevas, con agentes diferentes” (Todorov, 2000: p. 31).

En este sentido, podemos referirnos a la paradoja de las imágenes del horror ya que en la repetición que busca dar testimonio se encuentra el germen de la fosilización de la memoria. En otras palabras, una imagen petrificada, un signo fijo es una mostración, en principio un resto, una parte que otrora fue historia viva, pero si esas imágenes pierden su dimensión vital en el presente en que se recuperan se produce un congelamiento de la memoria. Está pues en el espectador la realización de una operación que desactive ese anquilosamiento que es, sin duda, efecto de una ideología concertada y por tanto, funcional a ella.

Mi hipótesis es que en la representación ficcional de las novelas seleccionadas las imágenes petrificadas, en tanto que alegorías, funcionan como desfosilizadoras de la memoria en la medida que hacen proliferar memorias del horror. En otras palabras, estas fotografías o imágenes a las que nos referiremos a continuación pueden ser observadas como elementos

arqueológicos que se convierten en una pieza viva cuando son significadas por los hombres – la actividad responsiva propugnada por Bajtín – y funcionan iluminando aspectos de la realidad y la historia desde lugares imprevistos.

El resto humano

1. Decidme si esto es un hombre: la producción del musulman

Si esto es un hombre

Los que vivís seguros

En vuestras casas caldeadas

Los que encontráis, al volver por la tarde,

La comida caliente y los rostros amigos:

Considerad si es un hombre

Quien trabaja en el fango

Quien no conoce la paz

Quien lucha por la mitad de un panecillo

Quien muere por un sí o por un no.

Considerad si es una mujer

Quien no tiene cabellos ni nombre

Ni fuerzas para recordarlo

Vacía la mirada y frío el regazo

Como una rana invernal.

Pensad que esto ha sucedido:

Os encomiendo estas palabras.

Grabadlas en vuestros corazones al estar en casa, al ir por la calle,

Al acostaros, al levantaros;

Repetídselas a vuestros hijos.

O que vuestra casa se derrumbe,

La enfermedad os imposibilite,

Vuestros descendientes os vuelvan el rostro.

Primo Levi.

En la novela de José Pablo Feinmann, *La sombra de Heidegger* (2005), reviste una importancia especial la fotografía que acompaña al filósofo Dieter Müller mientras escribe la extensa carta a su hijo momentos antes de su suicidio. Dicho acto se concreta luego de una intensa reflexión vinculada a su participación en las filas intelectuales del nazismo. El clímax de la parte epistolar de la novela se encuentra en la descripción e interpelación de la fotografía al narrador y en el diálogo directo que Dieter entabla con la imagen. Detengámonos primero en la descripción:

Las duchas.

La foto que tengo ante mí muestra a un hombre llevado hacia ellas. No lo arrastran. No lo empujan. Va, hacia la muerte, solo y desnudo. Se ve su miembro viril. Un punto blanco entre un bello público excesivo, sobredimensionado por la mala calidad de la foto, que acentúa los negros y los grises; sobre todo los negros. Es un hombre tan flaco, tan magro que, en rigor, ya no lo es. Es una *cosa*. Se equivoca Werner Rolfe. No mataban judíos o gitanos o enemigos del Reich. Era imposible descifrar la *condición* del hombre de la foto. Sus ojos eran enormes. Hecho que inducía a un engaño. A creer que miraba con terror. No, ya no miraba. La dilatación de esos ojos – producida por el hambre y el sufrimiento – era una forma de la ceguera. Sus pómulos eran, también, enormes, brotaban en su cara esquelética. Recuerdo (con brutalidad, inopinadamente) una frase de Gabriel Marcel: “Cada día nos parecemos más al cadáver que seremos”. Ese que ahora camina hacia la ducha de gas, era ya el cadáver que sería. (Feinmann: 2005: pp. 154-155).

Esta fotografías es un hallazgo arqueológico en términos benjaminianos, es una ruina, un paraje petrificado dentro del mundo de la representación ficcional a partir del cual podemos observar cómo el arte, siempre con sus propios materiales, evalúa la historia. La descripción comienza haciendo alusión a un movimiento humano que parece voluntario, “No lo empujan. Va... [hacia las duchas]” pero inmediatamente se detiene (observar los verbos “se ve”, “es”, “eran”, etcétera) para mostrar que no es un movimiento de la voluntad si no que es el movimiento de un autómatas que ha sido convertido en tal tras pasar por situaciones límite. Una sola palabra sintetiza la descripción: “despojo”: el hombre de la fotografía está solo, ha sido arrancado de su seno familiar y cultural, ha sido desposeído de sus ropas, de su virilidad, de su contextura física y de su mirada. Ha sido, en definitiva, despojado de su condición humana.

Esta descripción que menciona la presencia de las duchas, permite que el lector/espectador recupere el imaginario existente sobre los campos de exterminio. En este sentido, hago referencia a la capacidad de la representación ficcional, por medio de la presencia de esta fotografía, de recuperar lo que Giorgio Agamben define, a través de sus lecturas de la obra de Michel Foucault, como el biopoder del campo de exterminio⁴ que es el que produce al musulmán al que se refiere Primo Levi: ese resto, esa “basura” que nadie quiere mirar porque teme convertirse en algo parecido. El musulmán en tanto testigo integral representa una paradoja: por una parte, no puede proferir palabra porque ha sido sometido a múltiples despojos que le han arrancado su condición humana pero al mismo tiempo representa la denuncia del biopoder generado por el nazismo y “habla” la Shoa a través de su imagen, es decir, a través de su mostración por medio de la fotografía.

El campo semántico de la últimas tres oraciones de la cita que hemos transcrito arriba nos acercan a la idea del resto humano, de un cadáver pero que, otra vez la paradoja, todavía presenta signos vitales. El esqueleto del musulman se trasluce en sus pómulos; en ellos puede preverse la morfología de su cadáver. Los tiempos verbales de la última oración intensifican el dislocamiento temporal de la vida humana como efecto del biopoder perverso del *lagger*: en el presente de la fotografía el musulman se adelanta a su futuro de cadáver, porque esa es su condición aún antes de estar muerto.

El horror de la historia con todo lo que tiene de impronunciable se inscribe en y ha de decodificarse a partir del cuerpo del musulman, más precisamente en su mirada y en el esqueleto de su rostro que interpelan al observador de la fotografía:

Ese hombre, con sus ojos enormes, me mira. Porque ha visto la cámara. Ha visto al verdugo que se dedicó a registrar esa nueva hazaña de nuestro país. Y lo miró. Sé que no vio nada. Sé que ya nada veía.

Pero a mí, ahora, me ve.

Me mira.

No tengo una sola respuesta para darle.

[...] (Feinmann, 2005: p. 156)

La mirada del musulman, una mirada que no ve, tiene una doble lectura: es, por un lado, la muestra de cómo un hombre puede ser vaciado de su condición, de la identidad primaria de la especie por acción de otros hombres que ponen el saber-poder al servicio de unos fines perversos. En este sentido, es relevante destacar lo que la fotografía, como dispositivo tecnológico, está cuestionando: la producción de un horror que supera cualquier ficción se lleva al cabo en el seno de la cultura; por tanto, la idea de la barbarie como signo privativo de la naturaleza queda anulada ante la imagen del musulman. Por otro lado, esa mirada vaciada de todo rasgo humano es al mismo tiempo interpeladora en una doble dirección que afecta los diversos niveles de la ficción: en el mundo representado reclama una respuesta de Dieter en tanto fue partícipe y cómplice del nazismo y al mismo tiempo interpela a la conciencia crítica del lector.

Ante esa imagen cuasi humana que condensa todo el horror que el hombre es capaz de generar en el otro no hay respuesta posible.

La fotografía es un testimonio histórico, un resto, una ruina, pero es también más que eso; es decir, no es únicamente la mostración parcial del horror de la Shoa a través de la presencia del musulman sino que en la representación ficcional su imagen humana es el interlocutor por autonomasia ante quien Dieter pide perdón. Vinculado con el epígrafe que abre la novela, esta escena nos retrotrae al motivo de la invocación o el diálogo con los muertos tal como ocurre, precisamente en el *Facundo* de Sarmiento: “¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte...!” (p. 9).

El efecto desgarrador del párrafo se vincula con el desplazamiento del narrador respecto de su interlocutor; al principio, su hijo (se refiere al hombre de la foto como un “él”) y luego, el ser anónimo de la fotografía (paso a la segunda persona, a través de los pronombres “tu”, “te”). El hombre que ha sido deshumanizado por la maquinaria del *lagger* es ahora humanizado porque proferir palabras implica reconocer ante todo la condición humana del otro, mi interlocutor. Entonces, el efecto que tiene este desplazamiento de la voz narrativa es la restitución simbólica de la identidad humana al hombre-cadáver:

A él le pido perdón. A ese despojo humano que camina hacia la cámara de gas. A ese muerto que va a morir. A ese ser de ojos inmensos que nada ven. A ese pobre ciego. A esa víctima, yo, le pido perdón. Sé que algunas cosas que hice, o que no hice, que dije o que no dije, que supe pero elegí ignorar, sé que ciertas ideas que arrojé cobardemente, sin cuestionarlas, sin medir sus resultados, sin preguntarme para qué servían, te llevaron ahí, donde estás ahora, solo, desnudo, a pocos pasos de una muerte premeditada con feroz racionalidad, solo, sin identidad posible, ya que no sé ni es posible saber qué eres, si eres un judío, un polaco, un gitano un enemigo del Reich o un perro flaco, sucio, injuriado y comido por las pulgas de la peste. Desnudo entre hombres de uniforme. Ahí estás. A ellos, el uniforme les da identidad, poder. Tu desnudez es anónima. Tu identidad no existe. Eres basura y morirás entre la basura. A ti te pido perdón. Ante ti soy culpable. Soy lo que han hecho de ti. Soy esa basura que eres. O peor. Porque soy un cómplice, que se creía inocente, que elegía no saber, ignorar lo que en mi nombre, en *nuestro* nombre, en el nombre de Alemania, se hacía de ti. Moriré, entonces, contigo, como basura y en la basura, sin redención” (Feinmann: 2005: p. 156)

Por otra parte, la condición de filósofo del personaje verosimiliza la profunda reflexión que se lleva a cabo en esta parte de la novela referida precisamente a la incidencia del poder sobre la identidad humana y a la responsabilidad que compete a los hombres que son partícipes aún por complicidad o ignorancia en la destrucción de su semejante.

El final de este personaje no puede estar dado por una muerte natural; su memoria en retrospectiva lo tortura de manera implacable. El suicidio es el acto terrible que humaniza al personaje, el único acto que le permite salir de esa oscuridad generada por la sombra intelectual de Heidegger. Dieter elige reconocer en el musulman a un igual, practica la transposición, se reconoce una basura y elige morir como basura. Se produce hacia el final una comunión trágica entre el musulman de la fotografía y el filósofo.

2. Memorias: entre el erotismo y el horror

No podemos aspirar a comprender lo que en sí es incomprensible, ni tenemos derecho a comparar lo que en sí es incomparable, ni a hacer preguntas, porque el que pregunta, aunque no ponga en duda el horror, sí lo hace objeto de comunicación, en lugar de asumirlo como algo ante lo que sólo puede enmudecer, presa del espanto, la vergüenza y la culpabilidad.
(Schlink, 2000: p. 99)

En *El lector*, la novela de Schlink, la referencia a imágenes son recurrentes ya se trate de recuerdos, ya de fantasías o de sueños. Esta dimensión, vinculada a las representaciones compartidas por ciertas comunidades, tiene un lugar relevante en la novela como lo observamos en la primera parte de este trabajo al señalar la reflexión que el personaje narrador, Michael Berg, realiza en relación con la fosilización de la memoria a través de las imágenes de los campos.

La mayor parte de las imágenes a las que se alude en el relato son recuerdos en que Michael Berg evoca a Hanna Schmitz, la mujer que oficiara de iniciador en la vida sexual de este personaje y que más tarde es juzgada por su participación en los campos nazis. El personaje femenino en cuestión permite una complejización necesaria del problema de la memoria en la medida que, si bien no puede medirse la envergadura del horror de la Shoa, el discurso literario busca darle volumen y profundidad a la reflexión de *las historias* del horror mostrando aspectos de la condición humana sobre los que en general se hace *tabula rasa*. En varias partes de la novela Michael busca argumentar (se) sobre los sentimientos encontrados que le genera la historia de Hanna, sin embargo, el núcleo de las contradicciones en el que se entrecruzan aspectos de la biografía del narrador y episodios de la historia del horror está artistizado a través de una sumatoria más o menos extensa de imágenes que se extienden desde el tercer párrafo de la página 137 hasta el final de la página 138. El fragmento se divide a su vez en dos párrafos entre los cuales se plantea un contraste entre el comportamiento de Hanna como guardiana de un campo de concentración que decide sobre la vida y la muerte de las jóvenes judías y su comportamiento como amante de Michael.

La primera serie de imágenes se conforma sobre la base de los testimonios que Michael escucha durante el juicio: allí aparece Hanna como un personaje masoquista, autoritario y violento: “Veía a Hanna delante de la iglesia en llamas, con una expresión dura en el rostro, con uniforme negro y una fusta en la mano. Con la fusta dibujaba círculos en la nieve y se daba golpecitos en la caña de las botas” (Schlink, 2000: p. 137). Este pasaje hace referencia al episodio en que las presas mueren calcinadas en una iglesia mientras las están trasladando porque se avecina el final de la guerra. Dos

de las mujeres se salvan, madre e hija, y esta última narra lo acontecido en un libro que sirve de documento para juzgar a las guardianas.

En el desarrollo del juicio, Michael se entera de que Hanna se llevaba a las jóvenes a su habitación para que le leyeran y luego las enviaba a Auschwitz donde las mataban. El narrador se imagina una escena similar donde Hanna no tiene ningún gesto humano sino que se limita a golpear una pared para que otras prisioneras se lleven a la lectora. Luego la imagina (Michael dice: “*Veía a Hanna...*”) haciendo su trabajo en el campo con “la misma expresión dura, con ojos fríos y labios apretados” (p. 138); en su reconstrucción imaginaria Hanna es una especie de ser que no demuestra ningún tipo de sensibilidad humana, es un monstruo enorme y cruel al que todos temen y ante el que cualquier otro ser es pequeño e insignificante: “A veces aparecían montones de prisioneras, corriendo de un lado a otro, o en formación, o marchando, y Hanna estaba entre ellas, gritando órdenes, con la cara convertida en una fea máscara vociferante, y repartiendo golpes con la fusta” (Schlink, 2000: p. 138). Por último, el narrador imagina los gritos desesperados de las prisioneras muriendo entre las llamas.

En este párrafo, Hanna es el cuerpo suplicante, el victimario cruel y despiadado que no parece tener ningún rasgo humano. Esta descripción nos permite traer a colación lo que ha sido descrito por la mayoría de los sobrevivientes de los campos; esto es, el embrutecimiento total de los seres humanos como efecto del ordenamiento del *lager*: Hanna es una embrutecida, sabe, quizás inconscientemente, que para sobrevivir debe cumplir a pie juntillas su rol de victimaria.

La segunda serie de imágenes tienen su origen en las experiencias de vida que Michael ganó junto con Hanna. En estas imágenes lo que prevalece es el erotismo: “Hanna poniéndose las medias en la cocina, o sosteniendo la toalla delante de la bañera, o en bicicleta, con la falda aleteando delante del espejo, o mirándome en la piscina; Hanna escuchándome, halándome, sonriéndome, amándome” (Schlink, 2000: p. 138). Si bien se expresa también en esta parte cierto sesgo autoritario y cruel del personaje, el narrador lo entiende como parte del juego erótico.

Las contradicciones de que es preso Michael se juegan en la encrucijada de su historia íntima con Hanna y la historia de esta mujer en relación con la Shoa, entre una microhistoria y una historia.

Pareciera que la descripción del personaje femenino es exagerada en cada uno de los párrafos: en el primero, Hanna parece ser la portadora de una maldad infinita y una crueldad inusitada mientras que en el segundo es un cuerpo erótico por excelencia cuyos signos duros, crueles y autoritarios, son parte del juego amoroso y de la fantasía del narrador.

Entre ese cuerpo erótico que opera como el objeto de iniciación al mundo sexual del narrador y el cuerpo victimario, embrutecido y cruel que decide sobre la vida y la muerte en los campos nazis se traza la complejidad del problema de la memoria. Lo que busca el personaje a través de sus

reflexiones es comprender esa “zona oscura”, ese trayecto que hay entre los actos amorosos y la crueldad.

El narrador protagonista no elude la reflexión y el análisis de las dificultades que le plantea la historia; en ese sentido, se advierte una actitud de búsqueda que se interna incluso en la complejidad humana del victimario.

La evaluación del personaje femenino está signada al mismo tiempo por la salvación y por la condena: por una parte, Hanna experimenta un proceso de cambios significativos en su vida a través del aprendizaje de la lecto escritura. No es casual que tras este aprendizaje ella demande para leer un cierto tipo de bibliografía relacionada con la vida de los campos. Cuando Hanna muere y Michael visita su celda, halla textos de Primo Levi y Ana Arendt. Por otra parte, Hanna que se había caracterizado por la prolijidad, la pulcritud y se obsesionaba por la limpieza de los cuerpos, va abandonándose a medida que va realizando las lecturas antes mencionadas. Estos son signos de una modificación vital en su manera de ver el mundo. Lo anterior lleva aparejada su decisión de quitarse la vida; el personaje no es salvado por la conciencia autorial y debemos ver allí también una evaluación. En esta dirección, resulta interesante señalar, salvando las diferencias propias de cada historia, la coincidencia en el final de los personajes de las novelas de Feinmann y Schlink. En ambos se da un proceso a través del cual asumen la responsabilidad por la participación en las filas del nazismo; ese proceso implica una toma de conciencia, una racionalización de los hechos que en los dos casos desemboca en el suicidio.

3. La escritura en el cielo y la muestra fotográfica: documentos del horror

En *Estrella distante* (1966) de Roberto Bolaño aparecen algunas imágenes y referencias a fotografías que recuperan la memoria de las prácticas ilegales y perversas que tuvieron lugar durante la dictadura pinochetista; ahora bien, los procedimientos utilizados por este escritor en los segmentos a los que haremos alusión son significativos en tanto incluye una reflexión acerca del campo cultural del periodo como del quehacer artístico en sí.

En primer lugar nos referiremos a las imágenes que el personaje de Alberto Ruiz Tagle o Carlos Wieder “dibuja” en el cielo de Concepción y de Santiago de Chile; se trata de una serie de frases y palabras que para el aviador-poeta es la manifestación de la nueva poesía chilena. La primera aparición del aviador de las fuerzas militares chilenas tiene lugar tiempo después del golpe cuando el narrador del relato se encuentra preso en el Centro La Peña. El episodio en que Carlos Wieder realiza su *performance* o acción artística, traza un ordenamiento espacial significativo que se correlaciona con el texto bíblico escrito en el cielo.

El cuadro general que describe el narrador testigo, no sin ironías, reproduce una escena bíblica: los presos y presas miran con “temor y maravilla” (pág. 38) cómo se va formando la inscripción en el cielo cual si observaran un milagro divino. En el eje que establece el arriba/abajo se juegan pues posiciones de poder que involucran a diversos sujetos: Carlos Wieder es una suerte de ser supremo que entiende su acción como un acto poético revolucionario. De acuerdo a lo que escribe vincula la creación poética con una acción de fundación divina a través de la recuperación del texto bíblico que opone la oscuridad a la luz. De este modo, la imagen del poeta queda ligada a la de un demiurgo, un ser único y especial que no pertenece al mundo de los hombres.

Hasta este punto del análisis, el lector puede reconocer la referencia a ciertas poéticas vanguardistas, sin embargo, Bolaño complejiza la representación a través del personaje poeta-demiurgo, Carlos Wieder. Éste integra signos diversos: el artístico, el religioso, el militar; esto permite observar la condición del arte que en determinadas coordenadas socio-históricas puede servir a fines siniestros al punto de poner en crisis la misma noción de ficción. En este sentido, el texto reflexiona sobre el vínculo entre el arte y dictadura y hace tambalear aquellas posturas en que se define al arte como una esfera totalmente autónoma e independiente de los acontecimientos histórico-políticos de una sociedad determinada.

El diálogo de este episodio de la novela tanto con las vanguardias históricas, especialmente con el futurismo fundado por Tomasso Marinetti que terminará adhiriendo a las ideas del Duce, como con la escena de avanzada chilena, es clara.

La representación espacial del fragmento plantea una relación de poder vertical y unidireccional entre un “dios-poeta-alucinado” que de modo imperativo exhorta a toda una sociedad oprimida por la dictadura a que “APRENDAN”. Bajo esta consigna se cifra el programa represivo de tortura y castigo sobre el cuerpo ciudadano chileno, mientras que la dimensión alucinada del programa dictatorial se manifiesta a través de las palabras bíblicas. La escritura de Carlos Wieder inaugura el arte de la dictadura, el nuevo ordenamiento de la realidad como si se tratara de una cosmogonía y la mano ejecutora de la violencia pertenece al mismo tiempo a un militar-poeta.

¿Cómo desfosiliza entonces este episodio la memoria de la dictadura en Chile? Hemos de destacar que no existen referencias a los tópicos comunes tales como el bombardeo a La Moneda o los sucesos intestinos que desembocaron en la muerte de Salvador Allende. En su lugar, Bolaño construye un personaje victimario que canaliza su ideología perversa a través de acciones artísticas donde la imagen ocupa un lugar privilegiado.

El episodio arriba analizado funciona a modo de adelanto en relación con el perfil siniestro de Carlos Wieder; la perversión de este personaje se

patentiza abiertamente en su segunda presentación artística canalizada en lo que él mismo considera imágenes artísticas, poesía visual.

El segundo episodio seleccionado es aquel en que Wieder, tras una presentación arriesgada en que escribe poesía en el aire, presenta en la habitación del departamento en que se hospeda – pues se encuentra en Santiago de Chile – una muestra fotográfica. El evento está rodeado de ciertos rituales: asiste un pequeño número de personas, la mayoría militares, dos periodistas, una mujer y el padre de Carlos Wieder; cuando se inaugura la muestra, los asistentes deben ingresar de a uno y tras ellos, Wieder cierra o entorna la puerta. De este modo, enfrenta a cada uno de los invitados a lo que él considera arte: una muestra fotográfica realizada sobre cuerpos suplicados y desaparecidos.

Según 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. 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. Las fotos, en general (según Muñoz Cano), son de mala calidad aunque la impresión que provocan en quienes la contemplan es vivísima. El orden en que están expuestas no es casual: siguen una línea, una argumentación, una historia (cronológica, espiritual...), un plan. Las que están pegadas en el cieloraso son semejantes (según Muñoz Cano) al infierno, pero un infierno vacío... las que están pegadas (con chinchetas) en las cuatro esquinas semejan una epifanía. Una epifanía de la locura. En otros grupos de fotos predomina un tono elegíaco (¿pero cómo puede haber *nostalgia* y *melancolía* en esas fotos?, se pregunta Muñoz Cano). Los símbolos son escasos pero elocuentes. La foto de la portada de un libro de Francois-Xavier de Maistre (el hermano menor de Joseph de Maistre); *Las veladas de San Petersburgo*. La foto de la foto de una joven rubia que parece desvanecerse en el aire. La foto de un dedo cortado, tirado en el suelo gris, poroso, de cemento (Bolaño, 1996: pp. 87-98).

Este fragmento plantea varias cuestiones: por una parte, la discusión sobre el valor de documento de determinadas imágenes, aún cuando sean presentadas como parte de una muestra artística, las que pueden ser eventualmente consideradas como prueba para un proceso penal. En la mente enferma de Carlos Wieder, se trata de arte, de poesía visual, mientras que para los militares que se encuentran en el lugar son documentos que prueban el *modus operandi*, la cocina del terror que ellos mismos ejecutan en la invisibilidad de chupaderos y sótanos.

Por otra parte, la presencia de la fotografía permite conocer el destino de ciertos personajes como los de Verónica y Angélica Garmendia y es paradójal en la medida que presentifica los cuerpos desaparecidos y al

mismo tiempo permite conocer cuál fue el destino de los mismos. Al igual que en las dos novelas anteriores, en esta hay una elaboración artística que complejiza la imagen del victimario. En *Estrella distante*, observamos un trabajo con el material ficcional a través del cual se plantean nuevos modos de abordaje y nuevas lecturas con respecto a temas o motivos pertenecientes a la memoria de la última dictadura en Chile.

Conclusión

Desfosilizar la memoria es problematizarla, interrogarla y a veces también dejarla sin respuesta, mostrar que tras esa supuesta Memoria se hallan múltiples memorias y que cada una de ellas puede tener varias aristas.

Las representaciones seleccionadas de las novelas son “concentrados”, imágenes petrificadas que contienen un espesor de significados que obliga a vencer la crítica maniquea. El recorrido analítico por las tres novelas ha permitido observar algunas respuestas del arte ante la fosilización de la memoria así como también el modo en que cierto discurso literario busca desautomatizar y reclausurar los tópicos del horror para llevar la reflexión a “un más allá” que supere las lecturas encorsetadas.

NOTAS

1 Fósil: Adj, y n.m. (lat. *Fossilem*, sacado de la tierra). Dícese del resto orgánico o trazas de actividad orgánica, tales como huellas o pisadas de animales, que se han conservado enterrados en los estratos terrestres anteriores al periodo geológico actual”. (AAVV, 1997: 461). Pequeño Larousse Ilustrado, 1997.

2 El resaltado de la cita es mío.

3 El resaltado de la cita es mío.

4 Cita bibliográfica.

5 No nos detendremos en este aspecto ya que el mismo ha sido trabajado por Ina Jennerjahn en su artículo “Escritos en los cielos y fotografías del infierno. Las “acciones de arte” de Carlos Ramírez Hoffman, según Roberto Bolaño” (2002) en *revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXVIII, N° 56. Lima, Perú/Hanover, NH, USA. Segundo semestre de 2002. pp. 69-86.

OBRAS CITADAS

Agamben, Giorgio (2000) *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Pre-textos, España.

AAVV (1977) *Pequeño Larousse Ilustrado*. Ed. Larousse, Barcelona.

Benjamin, Walter (1992) “Desenterrar y recordar” en *Cuadros de un pensamiento*. pp. 118-119.

———. “Alegoría y Trauerspiel” en *El origen del drama barroco alemán*. (1990). pp. 151-183.

———. “Tesis de la filosofía de la historia”. Apartados VII, VIII y IX en *Ensayos escogidos*. pp. 45-46.

Bolaño, Roberto (2000) *Estrella distante*. Anagrama, España.

Feinmann, José Pablo (2005) *La sombra de Heidegger*. Alfaguara, Argentina.

Jennerjahn, Ina, “Escritos en los cielos y fotografías del infierno. Las “acciones de arte” de Carlos Ramírez Hoffman, según Roberto Bolaño” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXVIII, N° 56. Lima, Perú/Hanover, NH, USA. Segundo semestre de 2002. pp. 69-86.

Schlink, Bernard (2000) *El lector*. Anagrama, España.

Todorov, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Paidós, España.