

## “Sensini”, narrar el horror: el arte de Bolaño

*“Sensini”, narrar o horror: a arte de Bolaño*

**Marco Chandia Araya**

Universidade Federal do Pará – UFPA – Belém – Pará – Brasil

---

**Resumen:** El universo narrativo de “Sensini” (1997) de Roberto Bolaño, se mueve por una tensión ética que trascurre desde el plano anecdótico metaliterario hasta el político. En ambos correlatos existe un reclamo contra el poder del sistema aniquilador. El oficio de escritor y el trauma del hijo detenido-desaparecido exigen una postura vital y comprometida que está dada por un lenguaje sugerente y por un lugar de enunciación de un narrador que habita los límites que le otorga una consciencia histórica para resituar el valor ético y estético entre literatura y vida. El camino es la narración épica de un relato colectivo cuya nutriente es la memoria.

**Palabras clave:** “Sensini”. Ética e estética. Oficio de escritor. Dictaduras del Cono Sur. Memoria histórica.

**Resumo:** O universo narrativo de “Sensini” (1997) de Roberto Bolaño, é movido por uma tensão ética que vai do nível anecdótico metaliterário ao político. Em os dois correlatos há uma reivindicação contra o poder do sistema aniquilador. O ofício de escritor e o trauma do filho detento-desaparecido exigem de uma posição vital e comprometida que se dá por uma linguagem sugestiva e pelo lugar de enunciação de um narrador que habita os limites que lhe conferem uma consciência histórica para reposicionar os valores éticos e estéticos entre a literatura e a vida. O caminho é a narração épica de uma história coletiva cujo gérmen é a memória.

**Palavras-chave:** “Sensini”. Ética e estética. Ofício de escritor. Ditaduras do Cone Sul. Memória histórica.

---

## 1 América Latina: barbarie y memoria en el Cono Sur

La violencia es inherente a la existencia de América Latina. Ya en la poesía precolombina resalta protagónica en los Cantos épicos (ASTURIAS, 2008), tal como en la tragedia heredada de la tradición grecorromana (LAVQUÉN, 2019). En la matriz mítica, la violencia resulta un factor fundador de vida, y aunque Benjamin (1981, p. 15) la sitúa en el extremo opuesto al lenguaje, contraria a la *ratio* del entendimiento, agrega no obstante que “La crítica de la violencia es la filosofía de su propia historia”, o sea, está incluso cuando no se manifiesta. Freud (2004, p. 51), como Benjamin, también la ubica lejos del lenguaje, ahí donde hay diálogo, desapasionamiento. Su noción más clara se halla sin embargo en la concepción original ilustrada de cultura (como símil de *refinement*): una fuerza “socialmente conservadora” destinada a educar a las masas y refinar sus costumbres, sacarlas, con su rayo de luz, de los escondrijos del prejuicio y la superstición, conduciendo así, al pueblo, al más profundo de la sociedad, a un estatus de vida mejor. La cultura para los iluministas de 1750 era una agente de cambio dinámica y modeladora aunque con la arremetida colonizadora va a adquirir un rol mucho más eficaz como rectora en la misión proselitista del hombre blanco que liberará al “salvaje de su barbarie” (BAUMAN, 2001, p. 13-16). El ideario evolucionista eurocéntrico funge a la cultura de un papel transformador y correctivo sobre ciertas conductas que ella misma estima de indebidas o incivilizadas, como las múltiples prácticas que no sin reproches retratan los viajeros de los *viajados* en tierras americanas (PRATT, 1997). Sin embargo, el problema está en que esta idea autoerigida y universalizadora con que Europa se abre al mundo, no lo hace sin violencia, pues en este contexto, todo acto civilizatorio es violento, y el dominio imperial no lo es menos sino más, ya que no sólo utiliza la fuerza, en todas sus formas, sino que la disfraza de un espíritu benefactor y salvífico.

En consecuencia, la violencia existe, y como la ira y la crueldad son connaturales a nuestra existencia, lo importante está en la relación que

establecemos con ellas ya que ésta define nuestro carácter y por extensión la pertenencia o no a cierto grupo social. Como sucede, por ejemplo, con el *takanakuy*, una pelea a golpes de puños que practican los hombres cada 25 de diciembre en Cusco. La lucha es breve, tiene sus propias reglas y termina en el abrazo de los contendores sellando la paz. Para su gente, sin ese ritual no hay Navidad. ¿Pero cómo explicar lo que aconteció en la década de 1970 en el Cono Sur cuando el poder de Estado transgrede esa lógica “civilizatoria” y aplica la fuerza física contra la mayoría de su población? La violencia entonces deja su sitio mítico de apaciguamiento y se transforma en acto destructivo de muerte y retroceso; polariza a la sociedad entre la hegemonía del mal y la comunidad indefensa a la que se le desgarran su integridad, la conciencia histórica adquirida por los sujetos que la componen. Mientras el *takanakuy* sostiene el equilibrio y preserva la historia de su pueblo, la dictadura cívico-militar transgrede unilateralmente la armonía y crea el terror para aniquilar al otro.

En el marco temporal estamos en la América Latina de 1970 a 2000, un período que treinta años que en el plano político envuelve la dictadura, la postdictadura y los indicios del “socialismo del siglo XXI”; en el económico, la demolición del Estado nacional y popular y el avance desmedido del capitalismo globalizante que acabó con la política desarrollista, de industrialización y de sustitución de importaciones, y luego con el Estado benefactor y redistribuidor como el de antaño (ROJO, 2023, p. 48); mientras que en ámbito socio-cultural, y como consecuencia directa de lo anterior, la mercantilización de la vida social que lleva a su grado más extremo la degradación cultural e intelectual de la población mediatizada, donde lo banal, lo superficial, la estupidez y la espectacularización se legitiman en el mundo de la experiencia cotidiana.

Frente a esta falta de conciencia crítica, a este déficit del pensamiento reflexivo, vale insistir en que el terror causado por las dictaduras no es, como suelen difundir los medios y sus panelistas, un resentimiento nostálgico de una izquierda fracasada ni simple retórica reproducida por quienes no vivieron el

desastre. Las dictaduras del Cono Sur, y sólo las del Cono Sur, dejaron en este período un saldo de 40.000 víctimas de violencia política, muertos y detenidos-desaparecidos. Sin contar con las otras formas de violencia como la tortura, la represión, el exilio, la censura y todos los abusos que se permitió el poder de Estado<sup>1</sup>. Este es el dato duro que aplaca cualquier negacionismo o palabrería, recurrentes en el escenario mediático postdictatorial.

Dicho eso, interesa poner énfasis en los años que siguen a las dictaduras porque es ahí y entonces cuando no sólo no aconteció *lo que debió acontecer*, que era enmendar el daño irracional a partir del aprendizaje adquirido en la experiencia traumática, sino que, al contrario, se agravaron todo tipo de males cuya causa principal recae, específicamente en Chile, en el Pacto de la Transición. El Chile postdictatorial es, ha sido, señala la Rojo (2023, p. 72-73), al fin de cuentas, en esto como en todo lo demás, “menos un desarticulador de los engendros de la dictadura que su complaciente discípulo”. La transición se asume no como refundación ni como retorno de una nueva convivencia, antes bien, “con morigeraciones del *status quo* anterior”, como continuidad, pues lo que privilegian sus conductores no son los avances democratizadores sino el consenso: “la etapa superior del olvido”<sup>2</sup>. Ante las consecuencias de un cambio radical, que la clase política no quiso asumir, optó, mejor, por la “democracia de los acuerdos”; una maquinal estrategia de “blanqueo”, afirma Richard (2001, p. 27-28), que neutralizó y manipuló las contradicciones (diversidades, pluralismos, heterogeneidades) inherentes que dejó la violencia de Estado. El consenso debía disciplinar los reclamos y frenar los desbordes, entre otros, los de la memoria, que se abrían a las reinterpretaciones del pasado agitando esas contradicciones; y para eso lo que hace el oficialismo es crear una política informacional del recuerdo, donde toda marca del pasado podía circular por los medios de comunicación, pero sólo como información. No como punto de vista experiencial

<sup>1</sup> Ver José del Pozo. *Historia de América Latina y del Caribe. Desde la independencia hasta hoy* (Santiago de Chile: Lom, 2009, p. 230).

<sup>2</sup> Tomás Moulian. *Chile actual: anatomía de un mito* (Santiago de Chile: Lom/Arcis, 1997, p. 37).

irreductible, tenso, no festejante, en duelo<sup>3</sup>. De este modo, al contener la memoria como mero hecho informativo (como lo hizo el *Informe Rettig*)<sup>4</sup>, evitó cualquier atisbo resignificativo producto de la revisión histórica y, por tanto, atenuó las marcas reales de la violencia. El consenso político ubica a la memoria como tema o como dato estático, pero no como práctica que permita expresar sus tormentos ya que la información oficial deja fuera la materia herida del recuerdo; salda por oficio su deuda con el pasado, pero sin tocar las aversiones, suplicios, hostilidades y resentimientos que desgarran a los sujetos biográficos (RICHARD, p. 31-32).

El olvido consensuado es el factor valórico más deleznable de la postdictadura y de sus operadores ya que representa el envilecimiento de la política que afectará fuertemente la convivencia de los sujetos, más o menos, víctimas del terror. Atenta la identidad individual y colectiva de una sociedad que se acerca al 2000 con el sabor agrio del resentimiento, la decepción y el engaño que produce la traición. Pero que, en lugar de la lucha reivindicativa, queda sometida bajo la lógica del neoliberalismo de un mercado de consumo global. La sociedad se vio así doblemente abatida: de un lado víctima del flagelo del terror de Estado, de otro, invadida de los antivalores que trajo consigo el nuevo sistema mundo a partir de la expansión del capital después de 1980. El desgarro traumático del dolor no encuentra eco más que en el vacío existencial de la mercancía que erige el individualismo, la competencia y la intrascendencia de la vida como bienes supremos. Y es más: al sustraerle al pueblo su identidad, su memoria, su histórica, lo deja indefenso, vulnerable e incapaz de defenderse ante los incesantes acosos del poder y por lo tanto disponible a que la historia se le repita.

Este es justamente el balance que cincuenta años después podemos hacer. Aunque abordar el siglo XXI traspasa las intenciones de este trabajo, no podemos obviar que el escenario político sigue siendo

<sup>3</sup> Ver Willy Thayer. *La crisis no moderna de la universidad moderna (epílogo del conflicto de las facultades)* (Santiago de Chile: Cuarto propio, 1996).

<sup>4</sup> Cifra muertos y desaparecidos, y no a los “sobrevinientes” de la prisión política y la tortura, del exilio, de la exoneración, tampoco, claro, imputa a los victimarios.

más de continuidad que de reformas verdaderas (bástenos recordar que el plebiscito constitucional de 2022 tuvo un 62% de rechazo). Donde más evidente se manifiesta la continuidad es en la impunidad y más específicamente en la in-sanación de las heridas abiertas debido al consenso que no buscó ni busca ni buscará curar a esos “sujetos biográficos”: nuestros detenidos-desaparecidos. *El cuerpo sin duelo*<sup>5</sup> de los no-hallados anula cualquier posibilidad reconciliadora para el espíritu individual y colectivo de los deudos. ¿Qué perdonar? ¿Cómo sobrevivir a una muerte no evidenciada? El rito ante el cadáver cierra el proceso para iniciar la sanación, pero la ausencia del cuerpo relativiza el pasado y oculta la verdad, manteniendo en suspenso el dolor. La ausencia, la pérdida, la supresión, el desaparecimiento, evocan el cuerpo de los detenidos-desaparecidos en la dimensión más brutalmente sacrificial de la violencia, “pero connotan también la muerte simbólica de la fuerza movilizadora de una historicidad social que ya no es recuperable en su dimensión utópica” (RICHARD, p. 35). He ahí el doble abatimiento: no hay cuerpo porque tampoco está la voluntad de hallarlo.

Todo lo cual nos conmina a hacer nuestras las palabras de Moreiras (1993, p. 27) cuando señala que “De manera en extremo paradójica, en la postdictadura el pensamiento es sufriente más que celebratorio”. En efecto, concordamos que la “democracia de los consensos” acentuó el sufrimiento, sometió el recuerdo de las víctimas a una nueva ofensa, que duda cabe, no obstante, aunque así haya sido, es decir que en lugar de transición hubiese habido reforma o refundación —todo lo contrario a lo que hasta acá hemos descrito—, no había cabida para la real celebración porque no fue nunca una alternativa, en consecuencia no puede funcionar como opuesta al sufrimiento. En el contexto en que Chile abraza con entusiasmo el capitalismo tardío, el sufrimiento trasciende el plano político e invade toda la experiencia postdictatorial. La fiesta de los noventa después de Pinochet fue una “celebración” espuria, fruto del espectáculo burlesco, de una felicidad y una

alegría (que nunca llegó) neoliberal como burla no constructiva sino destructiva.

En definitiva, no es el oficialismo por lo tanto a quien le compete el rol de reconstruir la memoria, puesto que es un proceso formativo que se mueve por el lado de lo subjetivo; que es como Williams entiende la tradición (1980, p. 140). La tradición, y agreguemos, la memoria, no pueden reducirse a las actividades de un aparato ideológico estatal; deben tener un carácter formativo no oficial de donde emerjan manifestaciones, discursos, movimientos ligados al arte y a la reflexión crítica. Dice Williams (2014, p. 36) que la tradición “no es el pasado, si no la interpretación del pasado: una selección y valorización de los ancestros, en lugar de un registro neutro”. De Certeau avanza un tanto más al afirmar que el ejercicio de la memoria responde a un *arte de hacer*. Cabe dentro de las *tácticas*, que subvierten el orden de lo establecido. Un *métis*, un ardid, que implica la mediación de un conocimiento “hecho de muchos momentos y de muchos elementos heterogéneos. No cuenta con un enunciado general y abstracto, ni con un lugar propio<sup>6</sup>. Es una memoria, cuyos conocimientos son inseparables de los momentos de su adquisición y desgranar las singularidades de ésta. Entonces, si recuperamos la auténtica versión de la *memoria*, aquella que se resiste a la lógica del consenso, y que expone todas sus contradicciones, ¿cómo, quién o quiénes deberán asumir ese cúmulo de sensaciones para hacer de él un relato plausible que trascienda la conciencia, no de la coyuntura inmediata, solamente; sino de la historia verdadera?

## 2 Narrar el horror

Benjamin, en “El narrador”, dice que con la modernidad hemos perdido la facultad de intercambiar historias, anécdotas y prácticas cotidianas debido a “la circunstancia de una menguante comunicabilidad de la experiencia [donde el] arte de narrar se aproxima a su fin, porque el aspecto épico de la verdad, es decir, la

<sup>5</sup> Los “cuerpos sin duelo” corresponden a los cuerpos asesinados en dictadura que fueron o no encontrados por sus familiares, pero que permanecen a la espera de justicia en procesos judiciales trunco o viciados.

<sup>6</sup> Como el Museo Sitio de Memoria ESMA, en Buenos Aires, o el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, en Santiago, creado, este último, no sé el argentino, por el oficialismo postdictadura.

sabiduría, se está extinguiendo” (1998, p. 111). No podemos pasar por alto que la mirada crítica del alemán está influenciada por esas épicas que barrió la expansión moderna en sus fases de industrialización y belicismo, y que, por eso, para él, de las trincheras de la Primera Guerra, los hombres volvieron enmudecidos. Sarlo (2005, p. 29), refuta diciendo que ahí donde el Benjamin no ve relato, se inaugura, paradójicamente, el momento del auge del testimonio porque “la guerra de 1914-1918 marca el comienzo del testimonio de masas”<sup>7</sup>. Acá, sin descuidar la crítica marxista, porque la carencia de relato es concomitante a la expansión mercantil, lo que nos debe importar es el testimonio de los sujetos históricamente silenciados. En los albores del siglo XX, en el instante contemporáneo en sí mismo, se produce el quiebre del sistema que abre un mundo, hasta entonces exclusivo de las elites, que masificará toda la existencia. La alta cultura y su estética inmanentista se verán enfrentadas a las impurezas vanguardistas que en literatura serán manifiestos que, como señala Bürger, no buscan echar abajo sólo el arte, sino su institucionalidad toda, en su totalidad (1997, p. 23). La literatura como tal deja su sitio y se adaptará, conforme avanza el siglo, a las circunstancias de la vida mundana, del mundo secular, que no es otro que nuestra realidad histórica y social construida por el esfuerzo humano (SAID, 2007, p. 108). Esa ruptura/apertura crea una forma de expresión literaria en que la diversidad adquiere voz protagónica. Ejemplo de esto es la crónica, primero, luego el ensayo, el diario íntimo, la carta; aquellos géneros que Morales (2001), denominará referenciales: los “géneros referenciales”.

En el caso chileno, el cronista más destacado en el escenario postdictadura es sin duda alguna Pedro Lemebel. Como comunista, homosexual y marginal considera, dice Bianchi (2018, p. 79), “que su deber moral es dar a conocer, hacer recordar, presentar, mostrar: en especial, la represión; en

especial, lo doloroso; en especial, las mutaciones, físicas, psíquicas, políticas, y no sólo individuales”. Como sujeto histórico, antes que cronista, Lemebel subvierte la memoria del consenso en la medida que no la evoca, sino que la practica en la expresión de sus —y la de los suyos— tormentos. El VIH, la exclusión de género, la persecución homosexual, se convierten en relatos de experiencias individuales tanto como colectivas<sup>8</sup>. De ahí que Sarlo (2005, p. 29 y 56), diga que “No hay testimonio sin experiencia, pero tampoco hay experiencia sin narración: el lenguaje libera lo mudo de la experiencia, la redime de su inmediatez o de su olvido y la convierte en lo comunicable, es decir, lo *común*.”

El deber narrar que asume el escritor en postdictadura, aquel, insistimos, que practica la memoria como relato del dolor, elige pues un camino<sup>9</sup>. Un camino (*odos*) real, nos dice Giannini (2013, p. 97), para acceder a la realidad de algo y en él contar aquello que ha llegado a ser lo que es a través de una historia determinada. Se narra lo que pasa y que, justamente, por pasar, no queda; salvo en la palabra que lo narra, salvo en el registro del narrador que lo restituye a la realidad para compartirlo. En definitiva, la narración es algo insustituible en el conocimiento de las cosas que pasan y en esa condición irremplazable adquiere carácter ético, pues surge la obligación moral e ineludible de tener que contar la verdad por medio del camino de la narración. Contar lo que pasó para que no *pase*, que no se olvide, que no se convierta en un insignificante dato informativo.

Respondemos acaso a la pregunta inicial: ¿quién hará este recorrido sobre los hechos para narrar el discurso histórico del horror? ¿Quién pondrá a la memoria en práctica? Pues el narrador. El *fazedor* de historias, pero no cualquier narrador ni cualquier historia: serán, el poeta de la forma más antigua de la poesía: la épica, y la historia, “na qual todas as vozes podem ser encontradas” (BORGES, 2007, p. 52). Ese poeta y ese acto heroico son los que Raymond

<sup>7</sup> Esta contradicción es sólo aparente ya que ambas posturas apuntan a situaciones distintas. El *shock* de la guerra era demasiado fuerte que dejó sin habla a los soldados, pero no por esa falta de comunicabilidad sino porque no habrían encontrado una forma para relatar los hechos que habían vivido, perdiendo así la capacidad de reconocer su experiencia. Lo que en el plano de la poesía vanguardista le sucede a Vallejo, que al no tener las palabras para expresar aquel emergente siglo XX, sólo nos dice ¡“Yo no sé!”.

<sup>8</sup> Ver de Pedro Lemebel. *La esquina es mi corazón* (1995) y *Loco afán. Crónicas de sidario* (1996).

<sup>9</sup> Nacidos entre 1952 y 1953 se hallan Pedro Lemebel, Roberto Bolaño y Mauricio Redolés como los más destacados narradores de la época, incluyendo por derecho propio a Diamela Eltit, que es de 1949.

Williams resignifica en *Tragedia moderna* (2014). ¿Estamos frente a un modo similar a la tragedia clásica? Tal vez como vivencia podría de un modo cristalizado hacer alusión al sentimiento trágico griego. Por cierto, no lo es. La vida moderna nos ha despojado de aquel carácter épico clásico, pero no de la posibilidad de desarrollar un modo de vivir que de trágico adquiera valor revolucionario. Si bien, dice Williams (2014, p. 11-13), la tragedia supone para la historia occidental la columna vertebral de la tradición dominante, son posibles aún lecturas que empaticen con miradas alternativas. Ante el triunfo del racionalismo que banaliza el sufrimiento y la muerte épica en esa gris cotidianeidad que ha devorado a los hombres y amputado sus deseos, “la verdadera revolución dependerá de esa sensibilidad de los hijos dispuestos a remover los oscuros cimientos de sus modos de vivir y relacionarse. La revolución es épica y no trágica, es el origen del *pueblo* y allí es un valorado modo de existencia” (énfasis del autor). Aquella subversión particular fue la condición necesaria para la vida. Ésta, como tal, es uno de los sentidos usuales de la tragedia, caos y sufrimiento a la vez. “La revolución entonces ha sido vista como un sacrificio de la vida por la vida”. Verla desde la perspectiva trágica es el único modo de sostenerla (WILLIAMS, 2014, p. 15-17).

Podríamos decir, entonces, a partir de la relación que establece el autor de *Marxismo y literatura*, que, aunque carecemos del talante trágico griego, y como herederos innegables de Occidente, contamos aún con la posibilidad de alcanzar un valor épico a partir de la revolución, es decir, llevado a un plano político-ideológico, desde una acción subversiva que implique una hazaña heroica contra toda lucha deshumanizadora que promueve el sistema capitalista. Pero no sólo en el sentido tradicional que se le otorga a la revolución, sino también a esa otra casi imperceptible y silenciosa que dan en su pequeño universo cotidiano el hombre y la mujer para subsistir ante la adversidad de un mundo de injusticias y miserias atroces. Nos sobrevive aún cierto potencial épico que habita en el “mundo secular”, en ese vivir heroico que representaron los clásicos griegos y que resurge de tanto en tanto, en la lucha organizada

contra la opresión, pero también en el día a día que, pese a su persistente deshumanización, permite resistir en la lucha diaria que permite poner el pan en la mesa. Aunque, cierto, donde con más fuerza y legitimidad emerge la revolución es en las comunidades de base con historias y proyectos en común. El camino no es otro que la poesía, en su más vasta expresión, como modo de vida. Recuperando un vivir poético, habitando el misterio, intentando descifrar lo indescifrable, avanzando quijotesicamente contra lo imposible a sabiendas que la derrota es inminente. La literatura es pues el camino.

### 3 “Sensini” y su universo narrativo

En el cuento “Sensini”, que aparece en *Llamadas telefónicas* (1997), de Bolaño, creemos encontrar ese gesto épico y esa historia colectiva. Es el camino que nos conduce a los acontecimientos últimos por medio del universo narrativo que su autor elabora a través de dos estrategias que terminan entrecruzándose: por una parte, la del estado actual de la literatura latinoamericana, y por otra, la del conflicto sociopolítico afectado por las dictaduras del Cono Sur. Veremos primero cada uno de estos fenómenos dentro del contexto histórico latinoamericano, y luego, desde un análisis reflexivo del objeto de estudio, intentaremos demostrar la hipótesis central del presente artículo, es decir: “Sensini” es una crítica al oficio de escritor afectado por las condiciones que impone el sistema del mercado global al mismo tiempo que como objeto de arte es un medio capaz de resistir la adversidad como también el olvido del trauma de la violencia de Estado, restituyéndole de esta manera el carácter ético y estético que le compete a la creación literaria latinoamericana.

El relato de marras nos cuenta la historia de dos escritores foráneos que viven en España y que desarrollan una relación amistosa a partir de correspondencias cuyo tenor son los concursos literarios de provincias, que usan como medio de sobrevivencia. El narrador que es Belano —Bolaño—, un joven de veintiocho años que se autoexilia al

interior de Barcelona para llevar una vida austera como solitaria. El personaje principal, en cambio, es Luis Antonio Sensini (que en realidad es Antonio Di Benedetto, sobreviviente de las letras argentinas de los años sesenta), prisionero político y luego exiliado por la dictadura argentina en Madrid y, como su amigo, también vive precariamente en un pequeño departamento con su esposa e hija. En la relación epistolar, que dura un año, aparecen como temas los concursos, la vida personal y familiar del personaje, su obra y la literatura argentina, Gregorio Sensini, su hijo (detenido- desaparecido por el régimen militar de Videla), el desexilio de Sensini y su posterior muerte. Transcurren, desde que ambos inician el diálogo epistolar hasta el final del relato, cinco años; los cuatro que le siguen al cese de las cartas se centran en episodios propios del narrador: trabajos esporádicos que le permiten sobrevivir, el gradual y natural olvido que va teniendo de Sensini y la visita de la hija de éste: Miranda Sensini.

El arribo subrepticio, y a medianoche, de Miranda en casa de Belano —único contacto físico de las partes—, retoma la historia de fondo que funciona, por un lado, como continuidad y cierre del relato, y por otro, como enunciación de una experiencia que se abre a un espacio interpretativo universalizador y trascendente. En el plano inmediato, Miranda lo pone al día sobre el ocaso de la vida de su padre de vuelta en Buenos Aires. Un retorno marcado por las huellas del tiempo del exilio y la insaciable e infructuosa búsqueda de Gregorio. Sensini muere sin poder hallar jamás a su hijo. La nueva apertura del cuento en cambio surge del diálogo entre Belano y Miranda. Dos sujetos que apenas se conocen si es que derechamente no se conocen, aunque, sabemos, se *reconocen*. Miranda siempre oyó hablar de él por las cartas que recibía su padre, y Belano, aparte de lo que le contaba Sensini, conoció a Miranda en foto, cuando era una adolescente. Este encuentro funciona como una suerte de pacto de cierre de una historia que parece acabar pero que, como veremos, abre, precisamente la herida de la desaparición forzada de Gregorio Sensini, instalando de esta manera el cuento de Bolaño como

creación artística que trasciende lo particular hacia el sentido último del trauma histórico de la postdictadura.

Cada una de estas marcas en el relato adquieren sentido y profundidad en la medida que las cartas se van haciendo más intensas y continuas y que, como dijimos, trascienden la relación epistolar. La narración avanza, de esta forma, desde el hecho concreto de los concursos literarios hasta lo medular del cuento que es la dictadura argentina y el no hallazgo del cuerpo de Gregorio. Sin embargo, todos estos se yuxtaponen para conformar los dos ejes que planteamos como gravitantes en el cuento: la pobreza económica de ambos escritores y su compromiso con la memoria histórica frente a la dictadura.

### 3.1. El estado de la literatura actual (*hay que ganarse los porotos*<sup>10</sup>)

“Sensini” y la creación de Bolaño, pertenecen, como vimos, al grupo de escritores nacidos en los años cincuenta y cuya obra mayor comienza a ser publicada en los noventa. Es parte, por tanto, de una larga tradición de las letras latinoamericanas que tiene su inicio con la modernidad de 1816 cuando el mexicano Fernández de Lizardi publica *El Periquillo Sarniento*. Emerge entonces el escritor intelectual e independiente que para comer debe escribir, es decir, definir su rol específico dentro del mundo laboral y donde el público lector será su único sustento. Es en este contexto, señala Gutiérrez Girardot (1990, p. 26), en el que aparece el modelo del intelectual moderno y el oficio de escritor. Un sujeto que con su producto artístico genera una reflexión crítica respecto a sí mismo y a su contexto. Se trata hoy de un intelectual laico que, dice Said (2007, p. 108), únicamente dispone de medios seculares para su trabajo; no hay revelación ni inspiración *a priori*, sino trabajo secular y cuyo bastión principal “es la libertad incondicional de pensamiento y expresión: abandonar su defensa o tolerar falsificaciones de cualquiera de sus fundamentos es de hecho traicionar la llamada del intelectual”. Fernández de Lizardi en el XIX y el

<sup>10</sup> En Chile porotos, en otras regiones frijol, judías, habichuela, feijão. En este caso, un chilenuismo que alude a ganarse la vida, el pan.

intelectual laico en el presente, representan, en sus particulares contextos, al profesional de las letras que en su carácter independiente se politiza, asumiendo por tanto una ética de su propio trabajo.

Acá se instala un referente. La historia de la literatura latinoamericana está marcada de inflexiones donde no siempre el oficio de escritor gozó de esa ética autónoma y creativa y que no pocas veces se puso al servicio de los poderes fácticos. No obstante, hay ciertos rasgos esenciales que hacen del oficio de escritor una tradición dentro de nuestra literatura. A saber: uno, el escritor no es ningún iluminado, su trabajo en la mayoría de los casos es el único que puede ejercer y lo ejerce con tesón y no sin desgarro; dos, los escritores han podido vivir de su trabajo debido a la alfabetización masiva que creó lectores como a la modernización del proceso de producción, que se internacionalizó; y tres, la ética del trabajo devino en requisito indispensable para los creadores, sobre todo para los posteriores a 1950, y muy en particular a los que produjeron en postdictadura. Roberto Bolaño pertenece a estos últimos y aunque obviamente no pertenece a los primeros de ellos, lo ha dicho, fraguó el temple de escritor que lo llevó a ganarse un lugar incontrarrestable en las letras universales<sup>11</sup>. Pero como no se trata sólo de la obra como creación en sí misma sino del contexto que la envuelve, importa distinguir los momentos entre ambos grupos, que, si bien comparten aquellas características descritas arriba, están marcados por las fuertes transformaciones que definen la segunda mitad del siglo XX. En breve, la utopía que condujo a los que habitaron el mundo en la década de los sesenta, y la experiencia traumática de quienes crecieron en el contexto de las dictaduras y postdictaduras del Cono Sur. Bolaño tenía veinte años para el golpe de estado de Pinochet y su consagración

viene veinticinco años después, con *Los detectives salvajes*.

Quiero decir con esto que el período Bolaño se inserta dentro de ciertos correlatos históricos que surgen hacia 1980. Todos dentro del paradigma de la posmodernidad que incluye el neoliberalismo como sistema económico mundial o sociedad de mercado; la globalización como un sistema integrador de todo tipo de flujos: comerciales, tecnológicos, migratorios, con la disolución de las fronteras nacionales; el cuestionamiento de las identidades a partir del relativismo; la eclosión de los metarrelatos; la supremacía de las tecnologías de la información y la comunicación; la masificación de la cultura y con ella la literatura masiva, aquella que sólo puede enunciar su propio vacío (BAUDRILLARD, 1970). En suma, el fenómeno global que vimos venir en América Latina como la modernidad tardía y la ya revisada “democracia de los acuerdos” o postdictadura, configuran el lugar desde donde debemos leer a Bolaño, porque es este su punto de hablada.

El cuento que hemos elegido para este estudio está trenzado por este cúmulo de realidades económicas, culturales y políticas. La primera lectura nos ubica frente a un cuento de escritores, es decir a un relato sobre una amistad inusual que inician por carta dos escritores, pero también en la acepción donde la literatura es protagonista. El narrador-personaje narra una experiencia que le sucede viviendo en Barcelona. Tiene casi treinta años, no tiene amigos, vive solo, con escasos ahorros y en una casa en ruinas que le han dejado. Está cesante y cuando trabaja lo hace de manera ocasional, de guardia o vendedor en ferias artesanales. Se siente en un estado “semejante al de *jet-lag*” ya que duerme todo el día, de tarde camina y de noche escribe (BOLAÑO, 2019, p. 32)<sup>12</sup>.

Hasta acá la historia de cualquier escritor latinoamericano que intenta ganarse la vida en Europa, hasta que asume el deber de narrar, como dice Giannini, una historia. Una historia de una afinidad literaria y vital donde no es él el protagonista

<sup>11</sup> Bolaño surge como figura paradigmática dentro del horizonte creativo de las letras chilenas. Rojo afirma que es “el cuarto gran novelista de la historia de Chile [y] el mejor novelista chileno de fines del siglo XX y principios del XXI (2023, p. 75 y 78 respectivamente). El grupo lo conforman Alberto Blest Gana (1830-1920), Manuel Rojas (1896-1973), José Donoso (1924-1996), y él (1953-2003). Paradigmático porque si seguimos este convincente esquema que ofrece Rojo, el escritor irrumpe el escenario narrativo con *Los detectives salvajes* (1998) recién veinte años después de la última gran novela de Donoso, *Casa campo* (1978). Ver G. Rojo (2022).

<sup>12</sup> Todas las referencias se remiten a esta misma fuente, por consiguiente, en las citas sólo consignaré el año y en algunos casos únicamente la página.

sino Sensini, el escritor a quien ya había leído, y el hombre que irá conociendo a través de las cartas. Los concursos literarios de provincias que los ponen en el camino revelarán el estado en que se halla la literatura como hecho social en las circunstancias que hemos descrito y también, claro, las condiciones de quien la ejerce. La mirada que en el cuento se tiene de la literatura no es nada convencional, pues se deduce que escribir es competir como en una carrera de caballos para conseguir dinero que servirá para comer y pagar el alquiler. Respecto al género, poco importa, aunque la preferencia está en el cuento, y no por razones literarias propiamente tales, sino por cuestiones meramente prácticas ya que Sensini posee una reserva pronta para echar a correr. El título de los relatos, lo mismo: vale más que su contenido porque, se entera Belano, el jurado acaso los lee. De hecho, Sensini ganó algunos cambiándoles sólo el nombre (2019, p. 36). La literatura acá es llevada al plano puramente material vaciándola de todo contenido ético y estético. El carácter creador se banaliza en el cuento en su grado máximo y si bien el narrador se detiene un poco para criticar algunos cuentos de Sensini, pasa desapercibido y resulta hasta incensario (aunque en el trasfondo van configurando la figura narrativa del escrito argentino)<sup>13</sup>; pero lo que realmente importa en este primer acercamiento de análisis textual es su uso instrumental como recurso de sobrevivencia, una fuente de ingreso que ayuda al diario y difícil sustento que aqueja a un escritor que ocupa un lugar en las letras argentinas, sin embargo las circunstancias económicas y culturales del mundo global le obligan a hipotecar su talento pues el primer deber es ganarse los porotos.

En esta relación entre Sensini y la literatura, el narrador deja entrever algunas cuestiones que resultan interesantes por su carácter metacrítico, muy común por lo demás en toda la producción de Bolaño. Uno es la ironía con la que se refiere a la naturaleza

<sup>13</sup> Se refiere a un cuento “en donde el narrador se iba al campo y allí se le moría su hijo o con un cuento en donde el narrador se iba al campo porque en la ciudad se le había muerto su hijo, no quedaba nada claro, lo cierto es que en el campo, un campo plano y más bien yermo, el hijo del narrador se seguía muriendo, en fin, el cuento era claustrofóbico, muy al estilo de Sensini, de los grandes espacios geográficos de Sensini que de pronto se achicaban hasta tener el tamaño de un ataúd” (p. 32).

de los concursos y a quienes los auspician. Cuenta el narrador que Sensini en una carta (2019, p. 36), “Al referirse a las entidades patrocinadoras, ayuntamientos y cajas de ahorro, decía ‘esa buena gente que cree en la literatura’ o ‘esos lectores puros y un poco forzados’”, esto no sólo neutraliza todo valor creativo, sino que además de burocratizar los eventos, ataca los vicios del gremio, encabezado por el jurado cuyo “oficio singular que en España ejercían de forma contumaz una pléyade de escritores y poetas menores o autores laureados en anteriores fiesta. El mundo de la literatura es terrible, además de ridícula, decía” (p. 36). En otra carta anterior el narrador cae en un equívoco cuando Sensini despoja definitivamente a la literatura de toda áurea creativa. Entre otras cosas que le narra en la carta (p. 34), “al mismo tiempo me instaba a perseverar, pero no, como al principio entendí, a perseverar en la escritura sino a *perseverar en los concursos*, algo que él, me aseguraba, también haría” (énfasis mío). Acá marca una distancia insondable entre ambos personajes y acaso entre ambas generaciones. Mientras el viejo Sensini ha perdido la fe en cuanto escritor, el joven Belano mantiene aún encendida la llama creativa. Uno abandonó el sentido de la escritura, el otro quiere obtenerlo y espera su momento.

Otro factor es el lugar que le cabe a la literatura en este contexto postmoderno. Los avisos de los certámenes, que están siempre en los periódicos, resultaban una búsqueda casi arqueológica. Hurgando en periódicos atrasados, cuenta,

algunos ocupaban una columna junto a ecos de sociedad, en otros aparecían entre sucesos y deportes, el más serio de todos los situaba a mitad de camino del informe del tiempo y las notas necrológicas, ninguno, claro, en las páginas culturales (p. 35).

Este fenómeno de desplazamiento y marginación atraviesa todo el relato, y no es sólo en lo que acabamos de retratar, también está en la vida que vimos de los personajes sobrevivientes u olvidados, en el caso de Sensini, especialmente en su obra previa y que le hizo reconocido. Este es otro factor que interesa destacar puesto que se mantiene dentro de la mirada

crítica del narrador respecto al fenómeno literario. Me refiero a la inquietud de Belano por recuperar la obra de su amigo, en particular su novela *Ugarte*. “Yo había leído una novela suya y algunos de sus cuentos en revistas latinoamericanas. La novela era de las que hacen lectores. Se llamaba *Ugarte*” (p. 32). La novela pertenecía a ese grupo de libros que ya casi nadie lee, libros desaparecidos, de librería de viejos, en antología piratas, de vendedores ambulantes de libros,

gente que montaba sus tenderetes alrededor de la plaza y que ofrecía mayormente *stocks* invendibles, los saldos de las editoriales que no hacía mucho habían quebrado [...] En uno de los tenderetes encontré un libro de cuentos de Sensini y lo compré. Estaba como nuevo — de hecho era un libro nuevo, de aquellos que las editoriales venden rebajados a los únicos que mueven este material, los ambulantes, cuando ya ninguna librería, ningún distribuidor quiere meter las manos en ese fuego— (p. 34).

Por último, y para cerrar este apartado que da cuenta de las circunstancias vitales de la literatura personificada en Sensini, y también en el interés lector de Belano en querer recuperar la tradición formadora, insistimos en el lugar efímero que le cabe a la literatura en el gran tiempo. Sensini es un escritor en decadencia y echado al olvido, y no pasa, siguiendo a Giannini, porque Roberto Bolaño se encarga de recuperar al verdadero Antonio Di Benedetto (1922-1986), escritor, periodista y profesor perseguido, torturado y exiliado por la dictadura argentina. En esta relación indisoluble entre literatura y vida, Bolaño replantea aquella dicotomía entre vanidad e intrascendencia que parece acomplejar a escritores latinoamericanos. Lo que queda apenas son *Ugarte* y seguramente *Los detectives salvajes*, pero en el plano humano y vital son las experiencias que afectaron a estos escritores como sujetos históricos víctimas, en distintos grados y de las múltiples formas, del poder que recayó sobre los habitantes de esta América Latina.

### 3.2. Violencia de Estado: Gregorio, sin cuerpo no hay duelo

Los detenidos-desaparecidos por las dictaduras de Uruguay, Argentina y Chile desgarran dos realidades: la familia y la nación. Un país como Chile, que aún después de cincuenta años no consigue hallar, por voluntad, el cuerpo de los suyos es un país enfermo que no alcanzará nunca una reconciliación humanitaria verdadera. La antropóloga Mead (2020), señala que el primer signo de una cultura civilizada es un fémur roto y luego cicatrizado. Al herirse uno del clan nómada alguien se queda junto a él para cuidarlo y no dejarlo, como los animales, para ser devorado. Un país que no recupera los cuerpos de sus detenidos-desaparecidos es un país que no avanza o avanza herido y por lo tanto avanza errado. Ahora, si está cicatrizado avanzará distinto y hasta con dificultades, pero lo esencial es que avanzará. Los países del Cono Sur ni siquiera han alcanzado este nivel, porque para ello necesitan sanarse, cerrar sus heridas, recuperar la dignidad. Pero sin cuerpo están condenados a ser devorados por sí mismos. Por eso Chile, el llamado “laboratorio neoliberal” y declarado por la elite criolla como el país “jaguar de América Latina”, crece, pero no se desarrolla; en esencia no avanza.

Ahora en el plano íntimo familiar, la herida es aún más profunda y dolorosa. Pero quisiera establecer cierto nivel que no pretende disminuir el desgarro de la esposa, esposo, hermano, padre, madre, pero sí ubicar al hijo en un grado más visceral, penetrante. En el primer grupo hay una cuestión etaria, un compromiso compartido y hasta (en el caso del padre secuestrado) un desconocimiento porque el hijo era bebé. Todos son amores perdidos, pero el del hijo es la herida que quizás nunca cicatrice. La pareja puede rehacer su vida amorosa y guardar una íntima complicidad. El huérfano tiene un aliciente para crecer y tiempo y energía para hacer justicia. Pero el padre sólo guarda la esperanza de encontrar ya no al hijo sino un hueso suyo para sepultarlo y morir en paz. No hay en el padre las mismas posibilidades de otra vida. ¿Cómo se envejece sin el cuerpo al que se le dio vida?

“Sensini” es un cuento eminentemente político. Porque se ubica del otro lado del poder, del

lugar de las víctimas que sufrieron de manera física la más atroz de las aberraciones perpetradas por las dictaduras del Cono Sur: la detención forzada y la ausencia del cuerpo del hijo. El arte narrativo de Bolaño en este relato utiliza como estrategia la crítica de la crítica, pero no como punto de llegada que denuncie la no menos trascendental condición en la que se halla relegada la creación estética-literaria latinoamericana. Hasta acá el cuento metaliterario funciona haciendo uso de todos los recursos narrativos a su haber, particularmente la originalidad, la reflexión crítica, el conocimiento de mundo, la ironía y la conciencia histórica que le cabe como creador comprometido con su oficio de escritor latinoamericano. Sin embargo, su genialidad le hace nadar más hondo. Su postura ideológica hace del metarrelato sólo un punto desde donde comenzar, porque, en verdad, lo que nos propone como lectores atentos es la restauración de la memoria frente a la experiencia traumática de estas y de todas las aberraciones del poder. Ahí su carácter universal y trascendente como escritor que su oficio reclama. ¿Podríamos decir acaso que se utiliza a Sensini sólo como medio para construir una historia sobre los detenidos-desaparecidos? Si es así podríamos inferir pues que Urrutia Lacroix, en *Nocturno de Chile*, no es más que un personaje que el narrador echa mano para crear la *metáfora del Chile infernal de la dictadura militar de Pinochet*. Por supuesto que no. La complejidad del sacerdote Opus Dei no sólo se sostiene como personaje en sí mismo, sino que es el reflejo de una sociedad chilena clasista, amnésica, tan benigna como malévola en el escenario del Golpe Militar de 1973. Por lo tanto, Luis Alberto Sensini, como quedó demostrado, es también la consecuencia histórica real de la crisis de nuestra literatura, así como el sujeto desahuciado por su pasado, como escritor y como hombre comprometido con su entorno sociocultural. Sensini no es el fondo, pero sí un engranaje fundamental en la trama narrativa. Sin él no podríamos llegar donde su autor nos quiere llevar.

Si, como suele decirse, todo lo grande no es evidente, o, parecido: lo realmente importante es imperceptible a los ojos, las referencias sobre Gregorio

Sensini en el relato no son, en este sentido, relevantes comparadas con la relación entre Sensini y la literatura. Pero no hay relato sin Gregorio, como tampoco lo habría sin Miranda, sin los certámenes, sin *Ugarte*, sin el joven que vive solo en Girona. La jerarquización de hechos y personajes no se halla en las descripciones literales, ni en preconcepciones y ni siquiera en la antojadiza voluntad del narrador. El peso valórico, el sentido profundo, el carácter integrador e irreductible de la obra se halla apenas sugerido para que nosotros los lectores construyamos con él una imagen de mundo real y verdadero. Y el carácter sugerente, apelativo e iluminador se lo otorga el *fazedor épico*, el narrador, Belano, Bolaño, a partir del manejo del lenguaje y del punto de hablada que elige.

Cuando Belano se da por vencido de los concursos, ya que o no le interesan o no tiene ánimo o tiempo para escribir cuentos que no gana, es que, dice, a mitad del relato, de Sensini:

Con el tiempo fui sabiendo más cosas de él. Vivía en un piso de Madrid con su mujer y su única hija, de diecisiete años, llamada Miranda. Otro hijo, de su primer matrimonio, andaba perdido por Latinoamérica o eso quería creer. Se llamaba Gregorio, tenía treintaicinco años, era periodista (p. 37).

Andar perdido y *querer creerlo* puede ser un eufemismo ante la suerte que pudo haber corrido el hijo. Pero acá ya están las claves que necesitamos para llegar al sentido último de lo que el narrador nos quiere contar. Sensini había tenido otra familia anteriormente, era exiliado y tenía un hijo detenido-desaparecido, un periodista, a quien aún esperaba, aunque en el fondo, como muchos de los familiares ya estaban entonces, y lo están definitivamente ahora, resignados a que su pariente está muerto y, por eso, lo único que reclaman es el cuerpo, la verdad y la justicia. Sensini, con todo, no se resigna. Es aquí donde la historia nos conecta con el mundo porque cada detalle es una experiencia de vida sugerente que se abre a un pasado en común. La búsqueda, en este sentido, como el narrar, también es épica y no sólo por el incansable burocratismo inútil sino sobre todo por la persistencia frente a lo irrevocable. Las mujeres en

Nostalgia de la luz (2010), documental del chileno Patricio Guzmán, se aferran a la esperanza de un fémur en medio del desierto de Atacama. En un diálogo con el autor, Violeta Berrios, presidenta de la Agrupación de Familiares de Ejecutados y Detenidos Desaparecidos Políticos de Calama, a quien le llevaron su esposo, habla:

A estas alturas de mi vida, tengo setenta años, me cuesta creer las cosas... Es que ellos me enseñaron a no creer. Me cuesta mucho... a veces..., me paso de tonta, por hacer preguntas, preguntas, preguntas, y que al final nadie me puede dar la respuesta que yo quiero [...] Entonces si a mí me dijeran 'Mira, los tiraron en la punta del cerro', yo no sé cómo, pero voy a llegar a la punta del cerro. No tengo las fuerzas de hace veinte años atrás. No tengo la salud de hace veinte años atrás. Entonces..., va a hacer un poco difícil, pero la esperanza da mucha fuerza [...] Han sido tantas veces que hemos ido con la Viky a La Pampa, ¡tantas, tantas! Que hemos ido con tanta esperanza, y nos hemos venido con la cabeza metida en la tierra (GUZMÁN, 2010).

El sentido vital está volcado a la búsqueda, y Sensini, aunque no se lo cuente a Belano, éste lo intuye. "A veces Sensini me contaba de sus diligencias en organismos humanitarios o vinculados a los departamentos de derechos humanos de la Unión Europea para averiguar el paradero de Gregorio" (p. 37). Seguramente las respuestas que recibía eran las mismas que recibía Violeta Berrios. "Dejé de vivir con Gregorio, me dijo en una ocasión, cuando el pibe tenía cinco años. No añadía nada más, pero yo vi a Gregorio de cinco años y vi a Sensini escribiendo en la redacción de un periódico y todo era irremediable". (p. 37). Belano lo ve y lo entiende, y es eso, creemos, que hace del relato un discurso épico ligado a la memoria del pasado: el hecho de intuir la verdad, y de comprenderla. Ahí nace en el joven Belano una conciencia que fortalece aún más y de manera definitiva la relación fraterna con el viejo Sensini.

En esta nueva relación irrevelada que se establece ya no sólo con Sensini sino, digamos, con la familia toda, Carmela y Miranda, Belano se domestica toda vez que comienza a ser parte del inconsciente de sus amigos argentino-madrileños. El hecho además de

la confidencialidad de las cartas lo determina una foto. Digo "se domestica", porque de algún modo deja de estar tan solo y entra ahora en su imaginario la linda y joven Miranda y, de soslayo, Gregorio, alguien que de alguna forma no tan lejana podría ser también él. "Una noche le escribí pidiéndole una foto de su familia. Sólo después de dejar la carta en el correo me di cuenta de que lo que quería era conocer a Miranda" (p. 38-39). Agrega (p. 39), "Junto a la foto me envió la fotocopia de otra foto. En ésta aparecía un tipo más o menos de mi edad [...] Era Gregorio Sensini, antes de desaparecer, a los veintidós años". Gregorio no está en la imagen de la foto familiar, pero sí, en una fotocopia de una foto de estudio, en el conjunto de imágenes que le envía Sensini. El gesto es integrador y conmovedoramente paterno. "Durante mucho tiempo la foto y la fotocopia estuvieron en mi mesa de trabajo. A veces me pasaba mucho rato contemplándolas, otras veces me las llevaba al dormitorio y las miraba hasta caerme dormido" (p. 39). Si Miranda le abre el deseo sexual a Belano, Gregorio le despierta la empatía del compañero militante que lo conecta con el horror de las dictaduras. De la foto pasa a un poema. Belano escribe un poema "muy largo y muy malo" (p. 39), donde aparecen como en un sueño los ojos de Gregorio "que brillaban al fondo de un corredor en tinieblas donde se movían imperceptiblemente los bultos oscuros del terror latinoamericano" (p. 39).

El poema o el sueño son premonitorios. "Dos o tres meses después me llegó la noticia de que probablemente habían encontrado el cadáver de Gregorio en un cementerio clandestino" (p. 41). "Fosa común", "cincuenta cadáveres de jóvenes". "Le dije que lo sentía, aventuré la posibilidad de que tal vez el cadáver de Gregorio no fuera el cadáver de Gregorio" (p. 41). ¿Cómo leer esto, que los restos tal vez no fueran los de Gregorio? El narrador deja el tema. Cuenta que se va a trabajar a la costa. Sin embargo, nos deja ese sentir abierto, inconcluso, inexpresado. ¿Es bueno que los restos no sean los del familiar, porque así queda abierta la esperanza de la vida? ¿O es un sentir negativo por la certidumbre de la muerte? ¿O son ambos? Está bien porque al fin se puede

iniciar el proceso de cicatrización... Está mal porque lo mataron. No podemos saberlo.

Meses después, al retornar de la costa, se encuentra con una carta de Sensini. Era su despedida, retornaba a Buenos Aires. Comenzaba el desexilio. Fin de las correspondencias. Se entera, no sabe cómo, que un año después Sensini muere.

Pasado el tiempo, cuando el capítulo Sensini comienza a cerrarse de manera natural, tocan a su puerta. Era Miranda. La jovial Miranda<sup>14</sup>. El episodio de la visita transcurre con mucha normalidad, ahí es donde Bolaño tensa el lenguaje y nos acerca o, mejor, nos une, a los hechos narrados, haciendo que el lenguaje desaparezca y nos topemos de frente con la realidad. Hasta que Sensini irremediabilmente resurge para que “Sensini” definitivamente acabe. El diálogo entre Miranda y Belano lo van cerrando a partir de datos claves sobre Sensini y Gregorio. “Según Miranda, Sensini nunca se repuso de la muerte de Gregorio. Volvió para buscarlo, aunque todos sabíamos que estaba muerto. ¿Carmela también?, pregunté. Todos, dijo Miranda, menos él” (p. 43). Esto hizo que su retorno a Argentina fuera doloroso y triste. No podía ser de otra manera. Respecto a Gregorio, “ninguna respuesta fue concluyente” (p. 44). Trabas y falta de voluntad del Gobierno hicieron que los restos nunca fueran hallados. Sensini enferma y muere. Surge en ese diálogo de informaciones concluyentes un manejo particular del tiempo como técnica narrativa del narrador. Una conciencia del tiempo, del tiempo histórico, que rodea todo lo relativo a Sensini, y también uno interior en Belano, que le permite cerrar procesos para iniciar otros; seguir viviendo, no olvidando la experiencia, sino acumulándola de manera integral, o bien, que puede ser lo mismo, para

<sup>14</sup> Cabe destacar la diferencia entre los hijos de Sensini. Son varias, la principal es que Gregorio “anda perdido” en América Latina, mientras Miranda viaja por el mundo con su novio cosmopolita. Miranda es joven, linda y alegre, Gregorio, en cambio, sin ser feo, en la foto es un hombre “de rasgos acentuados, los labios muy delgados, los pómulos pronunciados, la frente amplia [destacaba en él] un aire de madurez que lo hacía parecer mayor” (p. 39). Incluso, y es natural, Sensini se entristecía cuando hablaba —poco— de Gregorio. Con “Miranda, por el contrario, Sensini se ponía alegre. [Con todo] Se parece a Gregorio, decía, sólo que Miranda es mujer (obviamente) y no tuvo que pasar por lo que pasó mi hijo mayor” (p. 38). Finalmente, “En una de mis cartas le pregunté a Sensini si Miranda también se iba a dedicar a la literatura. En su respuesta decía: no, por Dios, la nena estudiará Medicina” (p. 38). Gregorio, recordemos, era periodista.

mermar las faltas, las carencias y los límites como persona, como sujeto histórico consciente de su propia existencia.

De pronto me di cuenta de que ya estábamos en paz, que por alguna razón misteriosa habíamos llegado juntos a estar en paz y que de ahí en adelante las cosas imperceptiblemente comenzarían a cambiar. Como si el mundo, de verdad, se moviera (p. 45).

#### 4 Conclusiones - La ética de la vida y las lágrimas de Bolaño

Ante la ausencia de relatos que asuman el conflicto que afecta nuestra historia reciente, surge “Sensini” para que, en lugar de ofrecer una salida, revele primero el problema que no había sido quizá enunciado con claridad. La cuestión de fondo es hacerse cargo del tratamiento que la globalización mundial le da a la creación literaria, por un lado, y por otro, es la insistencia del deber de recuperar la historia del trauma latinoamericano para avanzar con dignidad y entereza. Es recuperar la ética de la vida. Es asumir el compromiso de veras, en serio, por el único medio que no es sino el revolucionario. “Sensini” es un gesto incitador porque sugerentemente enseña el camino. Será la escritura, pero más, con certeza, el imperceptible diario vivir, ahí donde los sujetos históricos de esta América Latina nos configuramos como agentes de cambio. La exhortación está en recuperar la literatura, como sentir poético; un fenómeno arraigado, no tan oculto, ni tan difícil de recuperar. El vivir poético ayuda a resistir y también a descubrir la belleza. La clave está en el esfuerzo, perseverancia o cualquier gesto contrario a inspiración. El trabajo conforma seres subversivos, comprensibles, conscientes, fuertes y libres. Todo lo que se requiere para cambiar el rumbo de la existencia nefasta y fútil. Pero el trabajo no es nunca individual, es siempre en y con el colectivo. De otro modo no sólo no tiene sentido, sino que se cae presa del sistema engullidor.

El cuento que acabamos de estudiar tiene una tensión ética, en todos los sentidos. Uno y muy

importante: resistir la adversidad. ¿Qué otra cosa no es sino la vida de Luis Antonio Sensini? Bolaño apuesta acá y en otros relatos por estos personajes más muertos que vivos; sujetos sobrevivientes, enfermos como él no obstante épicos, guerreros trágicos, personas valientes que no mienten. Aunque sí lloran. En Bolaño, dice Morales (2013, p. 158), “el gesto repetido es el llanto. Son las lágrimas”. Habría, agrega, “una causalidad profunda entre el llorar de los personajes y la naturaleza del mundo (del tiempo) que habitan”. Habría que explorar más esta relación, sin embargo, parecieran llorar (por pena o dicha) cuando caen en cuenta, en un momento particular de su existencia, de su historia, que son tirados o “caídos del mundo” (2013, p. 158).

Detrás del llanto hay invariablemente un sujeto cuya vida, en su curso, entra en un contacto traumático con unos límites que son los de su tiempo, de su puro presente, es decir de un aquí sin trascendencia, dejado o abandonado por el silenciamiento de la utopía y el fin de la aventura (MORALES, 2013, p. 161).

Es, definitivamente, un signo de impotencia absoluta. Cuando Belano se entera sobre los últimos pasos de Sensini en Argentina y Miranda le aclara que lo querían tanto en Buenos Aires como en Madrid, nuestro narrador llora. “Estás llorando, dijo Miranda” (p. 43). No llora, creemos, ni por Sensini ni por Gregorio, llora por él mismo, porque se halla justamente en ese espacio-tiempo inexplicable abierto por la llegada intempestiva y a medianoche de una mujer joven que había conocido sólo en fotos hace cinco años, cuando era apenas una adolescente. Lloro por el tiempo interior que lo sacude. Lloro porque si Miranda tiene veintidós él debiera tener más de treinta y sin embargo sigue ahí, vivo, sobreviviente, solo, escribiendo. En paz. La paz es motivo suficiente para llorar.

Así, existe en el cuento una dinámica coherente dentro del proceso narrativo que avanza hacia un estado anímico de comprensión, o, que es lo mismo, de pacificación interior; de una calma o sosiego que espanta los fantasmas del pasado. Entre Miranda y Belano, mediados por Sensini, se establece un pacto de paz, un simbólico gesto o

ceremonia de conclusión del duelo que provoca la incertidumbre, el desconocimiento, la ruptura de la comunicación epistolar.

## Referências

- ASTURIAS, Miguel Ángel. Poesía precolombina. Caracas: El perro y la rana, 2008.
- BAUDRILLARD, Jean. La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. La cultura en el mundo de la modernidad líquida. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- BENJAMIN, Walter. Para una crítica de la violencia. Madrid: Taurus, 1981.
- Poesía y capitalismo. Iluminaciones II. Madrid: Taurus, 1998.
- BIANCHI, Soledad. Lemebel. Santiago de Chile: Montacerdos, 2018.
- BOLAÑO, Roberto. “Sensini”, en Cuentos completos. Barcelona: Debolsillo, p. 31-45, 2019.
- BORGES, Jorge Luis. “O narrar uma história”, en Esse ofício do verso. São Paulo/SP: Companhia das letras, p. 51-62, 2007.
- BÜRGER, Peter. Teoría de la vanguardia. Barcelona: Península, 1997.
- CERTEAU, Michel de. La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer. México: Universidad Iberoamericana, 2000.
- FREUD, Sigmund. El malestar de la cultura. México: Siglo XXI, 2004.
- GIANNINI, Humberto. La ‘reflexión’ cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2013.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. La formación del intelectual hispanoamericano en el siglo XIX. Latin American Studies Center Serie. n. 3. Maryland: University of Maryland at College Park, 1990.
- GUZMÁN, Patricio. Nostalgia de la luz, Calama: 2010. Disponible en < <https://www.youtube.com/watch?v=hQ6MI6Aa8g4>>. Consulta 12 marzo 2023.
- LAVQUÉN, Alejandro. Epopeyas y leyendas de la mitología griega. Santiago de Chile: Tajamar, 2019.
- LIPOVESTSKY, Gilles. “Tiempo contra tiempo o la sociedad hipermoderna”, en Los tiempos hipermodernos. Barcelona: Anagrama, p. 51-109, 2014.
- MEAD, Margaret. “¿Cuál es el primer signo de civilización y cómo la respuesta se hizo viral?” La vanguardia, Barcelona, 14/10/2020. Disponible en <<https://www.lavanguardia.com/cultura/20201014/484039920907/el-reto-primer-signo-civilizacion-humanidad.html>>. Consulta 12 marzo 2023.
- MORALES T., Leonidas. La escritura de al lado. Géneros referenciales. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2001.
- Ensayos. Crítica literaria y sociedad. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2013.
- MOREIRAS, Alberto. “Postdictadura y reforma del pensamiento”, en Revista de Crítica Cultural, n. 7 nov., 1993. Disponible en <[https://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2020/08/critica\\_cultural\\_07.pdf](https://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2020/08/critica_cultural_07.pdf)>. Consulta 20 mayo 2023.
- PRATT, Mary Louise. Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997.
- RICHARD, Nelly. “Políticas de la memoria y técnicas del olvido”, en Residuos y metáforas (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición). Santiago de Chile: Cuarto propio, p. 25-50, 2001.
- ROJO, Grínor. La novela chilena. Literatura y sociedad. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2022.
- La cultura moderna de América Latina. Vol III (1973-2020). Santiago de Chile: Lom, 2023.
- SAID, Edward W. “Hablarle claro al poder”, en Representaciones del intelectual. Madrid: Random House Mondadori, p. 103-121, 2007.
- SARLO, Beatriz. Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- WILLIAMS, Raymond. Marxismo y literatura. Barcelona: Península, 1980.
- **Tragedia moderna. Buenos Aires: Edhasa, 2014.**