

Lom
PALABRA DE LA LENGUA
YÁMANA QUE SIGNIFICA
Sol

Rojo de la Rosa, Grínor

Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena:
Quince ensayos críticos [texto impreso] / Grínor Rojo
de la Rosa. — 1ª ed. — Santiago: LOM ediciones, 2016.
304 p.: Vol. II; 21 x 16 cm. (Texto sobre texto).

ISBN VOL. II: 978-956-00-0801-5

OBRA COMPLETA: 978-956-00-0799-5

1. Novela chilena — Historia y crítica I. Título. II. Serie

Dewey: Ch863.009.— cdd 21

Cutter: R741n

FUENTE: Agencia Catalográfica Chilena

© LOM EDICIONES

Primera edición, octubre 2016
Impreso en 1.000 ejemplares

ISBN: 978-956-00-0801-5
RPI: 270.303

IMAGEN DE PORTADA

«Mesa de diálogo», escultura de Valentina Vega Eck.
Fotografía de Adolfo Lübbert.

DISEÑO, EDICIÓN Y COMPOSICIÓN

LOM ediciones. Concha y Toro 23, Santiago
TELÉFONO: (56-2) 2688 52 73
lom@lom.cl | www.lom.cl

Tipografía: *Karina*

IMPRESO EN LOS TALLERES DE LOM

Miguel de Atero 2888, Quinta Normal

Impreso en Santiago de Chile

Grínor Rojo

Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena

Quince ensayos críticos

VOLUMEN II



ya lo he dicho, que se prolonga en el romanticismo y en cuyo extremo se instala uno de los tipos predilectos en el relato de mediados del siglo XX, que puede ser tanto el Meursault de Camus en *L'Étranger* como el Rick Blaine de *Casablanca*, la película de 1942 en que actuó Humphrey Bogart y dirigió Michael Curtiz.

2000
El ridículo espantoso (además de chileno) en
Nocturno de Chile

Yo no creo que los autores tengan la última palabra acerca del significado de sus obras, entre otras causas porque si lo creyera me quedaría sin trabajo. Pero, bromas aparte, si el *Quijote*, como pensaba Cervantes, no fuera otra cosa que una burla de las novelas de caballerías, lo cierto es que bien podríamos prescindir del *Quijote*. Todo lo cual no quiere decir que, puesto esto mismo en un plano de mayor profundidad, Cervantes no tuviera cierta dosis de razón: el *Quijote* era una burla de las novelas de caballerías y, precisamente por serlo, como un rebote de la burla, es que estaba inaugurando la historia de la novela moderna. Pero no fue eso lo que el manco de Lepanto pensó. Se contentó con el primer hemistiquio del verso y fue necesario que aparecieran otros, sus émulos en primer lugar y luego los críticos y los historiadores de la literatura, para que gracias a la persistencia de sus afirmaciones nos diéramos cuenta de que el libro que Cervantes había escrito podía ser considerado en una perspectiva de interpretación que era más amplia y enriquecedora que la que su autor patrocinó. El *Quijote* era un clásico, y los clásicos son obras cuya capacidad de significar excede al tiempo en que fueron escritas, pudiendo de esta manera ser re-leídas y aún re-escritas (recuérdese al Juan Montalvo de los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes. Ensayo de imitación de un libro inimitable* o al Borges de «Pierre Menard autor del Quijote») mucho tiempo después. Más exactamente: el *Quijote* es un clásico de la cultura moderna de Occidente y, mientras esa cultura moderna de Occidente siga en pie (como se sabe, no faltan los postmodernos que alegan que ya se cayó), seguirá entregando sentido, y *sentido actual*, a todos aquellos que lo leen.

Por eso, yo no creo que los autores tengan la última palabra acerca de aquello que escriben. Cuando regresan sobre lo que han escrito, lo hacen en calidad de lectores, ni más ni menos que como cualquier hijo de vecino. Pero eso no obsta para que en algunas ocasiones den en el clavo y una de esas ocasiones creo yo que es la de Roberto Bolaño hablando sobre su *Nocturno de Chile*. En el 2000, a propósito de la aparición de la novela, en una entrevista con Melanie Jösch para la publicación *Primera Línea*, Bolaño dejó caer un par de observaciones que a mi modo de ver constituyen pistas iluminantes para una buena comprensión y explicación de su obra. Respecto de la estética de la misma, la definió como del «ridículo espantoso», añadiendo que esa era, además, una

estética «a la manera chilena»¹⁶². En cuanto a la segunda observación, ella apuntaba a la construcción de su novela y a la evolución del protagonista o, en otras palabras, al «dinamismo»¹⁶³ de que éste hace gala no obstante la breve duración del tiempo del primer plano, el que, como es sabido, abarca sólo una noche:

La novela se divide en dos párrafos, uno que dura ciento cincuenta páginas y otro que dura una línea. Y, luego, está construida en una sucesión de cuadros [en otro lugar precisa Bolaño que los cuadros son siete] en donde casi no hay punto de ilación o bien los puntos de unión entre un cuadro y otro son puramente experimentales. La novela es la narración del transcurso de una noche del cura Ibacache, que comienza con la fiebre alta y ésta se va remitiendo. Los primeros capítulos están narrados desde el delirio más extremo, desde los 40 grados de fiebre, pero los últimos están narrados desde los 37.5 y en el último párrafo, cuando empieza la tormenta de mierda, ya no hay fiebre¹⁶⁴.

Ahora bien, ¿en qué consiste el «ridículo espantoso» de *Nocturno de Chile* y por qué él es o podría considerarse una estética y, lo que es más sugerente todavía, una estética «a la manera chilena»? Para empezar, aunque parezca majadero advertirlo, el ridículo espantoso al que Bolaño se refiere no es el suyo, sino el del asunto que se trae entre manos. Es el asunto, o sea lo que el cura Sebastián Urrutia Lacroix/H. Ibacache, su narrador, es y cuenta (de lo que nos da un testimonio) lo que es ridículo y espantoso al mismo tiempo. Y eso que el cura es y cuenta tiene que ver tanto con él mismo, con su propia persona, como con el funcionamiento del campo literario y cultural chileno desde finales de la década del cincuenta del siglo pasado hasta los primeros años de la postdictadura. Tal es el, que los estructuralistas franceses habrían reconocido como el tiempo de la *histoire* en *Nocturno de Chile*, que para mí es su tiempo largo y profundo y que en la novela se subdivide en cuatro grandes segmentos: desde finales de los cincuenta hasta 1970, desde 1970 a 1973, desde 1973 hasta 1989 y desde 1989 hasta el presente de la enunciación, éste en algún momento de los primeros avances del nuevo milenio. El tiempo superficial, en cambio, es el breve de la enunciación, el del *discours immédiat* en la terminología genettiana. Me refiero al monólogo dramático o monólogo interior o flujo de la conciencia (lo mismo da) de Urrutia/Ibacache, que es una suerte de autodefensa en que el cura se embarca, pero una autodefensa que finalmente se

¹⁶² Melanie Jösch. «Roberto Bolaño presenta su nueva novela en España [entrevista en *Primera Línea*. Archivo Bolaño. <http://www.lettras.s5.com/bolao_21.htm>.

¹⁶³ Uso el término como una derivación de personaje en relieve, «*round character*» en el sentido de Forster, un personaje en cuya «construcción» hay más de un «factor» involucrado y que por eso es más proclive al cambio. E. M. Forster. *Aspects of the Novel*, New York. Harcourt, Brace & World, Inc., 1954, p. 67.

¹⁶⁴ Jösch. «Roberto Bolaño presenta...».

transforma en un *boomerang*, porque lo incrimina a pesar suyo. Este otro tiempo dura una noche y tiene la forma contrita de innumerables piezas musicales (Chopin) y de poemas románticos, modernistas y postmodernistas (Silva, Darío, Lugones, Villaurrutia, Neruda) que llevan como título o subtítulo descriptivo el de «nocturno»:

rebuscaré en el rincón de los recuerdos aquellos actos que me justifican y que por lo tanto desdican la infamias que el joven envejecido ha esparcido en mi descrédito en una sola noche relampagueante¹⁶⁵.

El «Nocturno» de José Asunción Silva está referido en la novela expresamente. Pero podría haberse recurrido, con el mismo propósito y algo más, al «Nocturno» de Darío, en *Cantos de vida y esperanza*...

Quiero expresar mi angustia en versos que abolida
Dirán mi juventud de rosas y de ensueños¹⁶⁶.

Por todo lo dicho, a mí no me parece descaminado y comparto el juicio de Álvaro Bisama cuando éste sostiene que en *Nocturno de Chile* «Bolaño exhibe la historia íntima de la literatura chilena del último medio siglo pero contada con la voz aflautada de un predicador que no puede soportar la soledad de su púlpito». Y sigue Bisama: «*Nocturno de Chile* es un libro radicalmente chileno, en el peor sentido de la palabra porque Urrutia/Ibacache es una parodia a la voz institucional de las letras chilenas»¹⁶⁷. A lo que me gustaría agregar aquí que en *Nocturno de Chile* esa representación del funcionamiento del campo literario y crítico chileno se coordina con o más bien «refleja» (no es una buena elección léxica, estoy consciente de ello) el funcionamiento del campo de la cultura pública nacional en el más amplio sentido. Un campo literario y crítico que es ridículo y es espantoso y el que no sería sino una fracción más dentro de una cultura nacional y pública que adolece de características similares.

Por cierto, la estética del ridículo posee una tradición abundante y distinguida por demás, y también la poseen las reflexiones acerca de la misma. Los viejos tratadistas, como Cicerón y Quintiliano, ponían al ridículo dentro del espacio genérico de lo cómico y no faltaba quien lo considerase el elemento que por sobre cualquiera otro definía

¹⁶⁵ Roberto Bolaño. *Nocturno de Chile*. Barcelona. Anagrama, 2000, p. 11. Todas mis citas posteriores de la novela son de la misma edición.

¹⁶⁶ Rubén Darío. *Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas en Poesía*. Ernesto Mejía Sánchez, ed. Caracas. Ayacucho, 1977, p. 270.

¹⁶⁷ Álvaro Bisama. «Todos somos monstruos» en Patricia Espinosa H., ed. *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile. FRASIS. 2003, p. 91.

la comicidad. La sola etimología del término, que proviene del verbo latino *ridere* y que en nuestra lengua da reír, avala una afirmación como esa. Bolaño, por su parte, en la citada entrevista con Jösch, confiesa que mientras escribía *Nocturno de Chile* «me reía como loco. Incluso en los momentos más terribles de la novela hay sentido del humor, del ridículo»¹⁶⁸.

Y es cierto, porque lo mismo que le pasó a Bolaño escribiendo su novela nos pasa a sus lectores leyéndola, y así nada podría ser más erróneo que acceder al discurso narrativo que *Nocturno de Chile* nos presenta como si él estuviera humedecido por un llanto trágico. No obstante la seriedad tremenda de mucho de lo que *Nocturno de Chile* contiene, de casi todo en realidad, no es el extremo aristotélico de lo trágico sino el aristofánico de lo cómico el que constituye el espacio estético más apropiado para recepcionarla. Una comicidad cuyo común denominador es la unión de la parodia con la ironía sarcástica, sin tapujos ni atenuantes, y en cuyos ambivalentes placeres participan el autor implícito, en una punta del circuito comunicativo, y su lector cómplice, en la otra. Se mantiene de ese modo Bolaño fiel en *Nocturno de Chile* a las que los lectores sabemos que son figuras constantes de su literatura, la parodia, la ironía y sátira, como las mejores entre sus armas de combate, todo ello puesto al servicio de una crítica desparpajada y no pocas veces feroz. Más aún cuando, como en este caso, ella se resuelve en un despliegue (formal y no buscado, el del cura) de autocritica. Súmese a esto lo que nos recuerda el filósofo Pablo Oyarzún, que cuando empleamos la palabra ridículo «es porque asistimos a la exhibición de alguna rareza, extravagancia o enormidad» y que la risa tiene, entonces y por consiguiente, «una función detractora, reprobatoria, de burla. Y esta función es moral: de moral social, digamos, porque la función hilarante que recae sobre el ridículo lo aparta del resto, lo aísla y expone, abandonándolo en el círculo de desamparo que trazan las carcajadas en torno a él»¹⁶⁹.

Por la vía del ridículo, la novela de Bolaño incurre pues en un enjuiciamiento y éste tiene dos blancos principales. El discurso del cura pone primero en el banquillo de los acusados al campo literario y crítico chileno, como correctamente lo establece Bisama, y luego extiende la acusación al campo cultural en que el anterior se incluye. El campo literario y crítico chileno y el campo cultural chileno son ambos, para este escritor, ridículos en tanto aparentan ser lo que para cualquiera que tenga ojos para verlos (los ojos del autor y el lector implícitos, como ya lo dije) no son, y el cura Urrutia/Ibacache (y antes que el cura Urrutia/Ibacache, su mentor literario, el francófilo Farewell) constituyen en este ámbito un centro exclusivo y excluyente desde donde se reparten las legitimidades y se otorgan las jerarquías tanto a quienes poseen los merecimientos para recibirlas y ostentarlas como a los que carecen de ellos.

¹⁶⁸ Jösch. «Roberto Bolaño presenta...».

¹⁶⁹ Pablo Oyarzún. «La ridiculidad (sobre unas cerámicas de Valentina Vega)». *Esteka*, 13 (2012), 3.

Por eso, yo no creo que sea una mala idea acercarse a esta novela como lo hace Bisama, como si ella contuviera un ataque de Roberto Bolaño, uno más, uno entre muchos, diremos, contra las deformidades de nuestro canon literario, un canon que fueron estableciendo a lo largo de varios decenios quienes quiera que hayan sido los críticos de turno del diario *El Mercurio* (en la novela, Farewell primero y después Urrutia Ibacache: Alone/Hernán Díaz Arrieta e Ignacio Valente/José Miguel Ibáñez Langlois respectivamente. En rigor, estamos hablando aquí de una carrera de postas, con una entrega periódica del bastón de relevo, cuyo origen es recomendable ir a buscarlo cien años atrás¹⁷⁰) y sirviendo a los intereses o por lo menos a los «gustos» de los dueños de esa publicación y sus aliados. Eso es lo «raro», esto es lo «extravagante», esto es lo «enormemente» bizarro, al menos en términos de un campo literario y cultural moderno, en el cual, por definición, existen o debieran existir fuerzas diversas que compiten entre ellas democráticamente por el control hegemónico. En nuestro caso, lo discordante (lo que está «fuera de lugar», como diría Roberto Schwarz¹⁷¹) es la pretensión de sentirnos modernos haciendo caso omiso de esa disputa tan necesaria para la definición del campo de la cultura según los criterios de la historia en cuya casa habitamos desde hace doscientos o más años; que sean un solo periódico y un solo individuo, éste casi siempre embutido en el interior de una sotana, los que en la literatura y en la cultura nacionales ponen y quitan valor:

Me dije a mí mismo que mi anfitrión era sin duda el estuario en donde se refugiaban, por períodos cortos o largos, todas las embarcaciones literarias de la patria, desde los frágiles yates hasta los grandes cargueros, desde los odoríficos barcos de pesca hasta los extravagantes acorazados. ¡No por casualidad, un rato antes, su casa me había parecido un trasatlántico! En realidad, me dije a mí mismo, la casa de Farewell era un puerto (22-23).

¹⁷⁰ Sobre la referencialidad de la novela, un buen artículo, pero que no por ello está libre de vacíos, como en su desconsideración de las alusiones a la «escena de vanguardia» durante la dictadura o de las también alusiones a los varios escritores que asistían a las «veladas» de Mariana Callejas, pertenece a Pablo Berchenko. «El referente histórico chileno en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño» en Fernando Moreno, ed. *La memoria de la dictadura. Nocturno de Chile, de Roberto Bolaño/ Interrupciones 2, Juan Gelman*. París. Ellipses, 2006, pp. 11-20. En cuanto a la tradición de los curas críticos de *El Mercurio*, hasta donde yo sé el primero fue Emilio Vaïsse, seudónimo Omer Emeth (1860-1935).

¹⁷¹ Roberto Schwarz. «I, As idéias fora do lugar». *Ao vencedor as batatas. Forma literaria e proceso social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo. Duas Cidades, 1992, p. 13 et sqq.

Es grave que la cultura pública nacional en su conjunto obedezca a esta ley del árbitro único y que esa ley sea la que también nos dicta el comportamiento respectivo e inclusive a aquellos que aseguran discrepar con la línea editorial de *El Mercurio* y sus satélites (y los satélites de sus satélites. En la novela de Bolaño, el poeta epónimo, Pablo Neruda, una de sus bestias negras, pero la realidad es que es o puede ser cualquiera que asuma y solidarice con la cultura oligárquica chilena como si ella fuera la cultura sin más). Pero además habría que añadir que dicha tendencia se magnificó hasta el paroxismo durante el período dictatorial. Los retratos de Pinochet que orgullosamente hizo públicos ese periódico, convertido como un Pedro de Valdivia redivivo en Capitán General del Reino de Chile o envuelto en una capa de emperador romano asistiendo a los funerales de Francisco Franco, podrían ser un par de ejemplos entre mil.

Puestas las cosas de este modo, si a mí me piden elegir el cuadro más ridículo de *Nocturno de Chile*, tendré que coincidir con la mayoría de los críticos y seleccionar los nueve días durante los cuales el cura Urrutia/Ibacache se convierte en profesor de marxismo para los integrantes de la junta militar golpista. Se recordará que este cuadro se abre con la teatral salida a escena de la junta en pleno: «La puerta se abrió y entraron los edecanes o los ayudantes, uniformados todos, y luego un grupo de asistentes o de oficiales jóvenes, y luego hizo su aparición la Junta de Gobierno al completo» (108). Lo que sigue es la semana y media durante la cual Urrutia/Ibacache repasa vigorosamente, para sus improbables alumnos, el *Manifiesto comunista*, el *Mensaje del comité central a la liga de los comunistas*, *Las luchas de clases en Francia de 1848 a 1850*, *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*, un resumen de *El Capital*, *La guerra civil en Francia*, *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado*, el *¿Qué hacer?* de Lenin y el *Libro rojo* de Mao y, sobre todo, *Los conceptos elementales de el materialismo histórico*, «de nuestra compatriota Marta Harnecker» (108), una autora por la cual el almirante Merino y el general Leigh sienten una curiosidad pornográfica y el general Pinochet un rechazo procaz:

El almirante Merino me preguntó si conocía personalmente a Marta Harnecker, ¿Es buena moza? [...] Hablamos de Marta Harnecker. El general Leigh dijo que la señora en cuestión tenía amistad íntima con un par de cubanos. El almirante confirmó la información. ¿Es eso posible?, dijo el general Pinochet. ¿Puede ser eso posible? ¿Hablamos de una mujer o de una perra? La información es correcta, dijo Leigh (109-111).

Pero el momento más desopilantemente ridículo, al interior de este mismo cuadro, se produce cuando el generalísimo Pinochet hace a un lado al sacerdote y reivindica ante él su condición de hombre culto, de hombre «leído», autocomparándose con los que antes del golpe lo antecedieron en el sillón que ahora usurpa:

¿Usted recuerda algún artículo de Alessandri, algo que escribiera el solo y no uno de sus negros? Creo que no, mi general, murmuré. Claro que no, porque nunca escribió nada. Lo mismo se puede decir de Frei y de Allende. Ni leían ni escribían. Fingían ser hombres de cultura, pero ninguno de los tres leía ni escribía. No eran hombres de libros, a lo sumo hombres de prensa. En efecto, mi general, visto así, dije sonriendo beatíficamente. Y entonces el general me dijo: ¿cuántos libros cree que he escrito yo? Me quedé helado, le dije a Farewell. No tenía ni idea. Tres o cuatro, dijo Farewell con seguridad. En cualquier caso yo no lo sabía. Y tuve que admitirlo. Tres, dijo el general. Lo que pasa es que siempre he publicado en editoriales poco conocidas o en editoriales especializadas. Pero beba su té, padre, se le va a enfriar. Qué noticia más sorprendente, qué noticia más buena, dije. Bueno, son libros militares, de historia militar, de geopolítica, asuntos que no interesan a ningún lego en la materia. Es fantástico, tres libros dije con voz quebrada. E innumerables artículos que he publicado incluso en revistas norteamericanas, traducidos al inglés, por supuesto. Con qué gusto leería alguno de sus libros, mi general, susurré. Vaya a la Biblioteca Nacional, allí están todos. Mañana mismo lo pienso hacer sin falta, dije (117).

Todos los ingredientes del ridículo están en este cuadro: la pretensión que tiene el conductor del golpe de Estado más cruento de la historia de Chile de ser un «hombre de libros», la satisfacción que siente al declarar que algunos de sus artículos se han traducido al inglés y publicado en revistas de Estados Unidos, la necesidad de hacérselo saber al crítico supremo de las letras nacionales y la complaciente acogida que ese crítico le da a la noticia de que tales afamadas publicaciones se encuentran disponibles en la Biblioteca Nacional junto con su hipócrita promesa de leerlas.

Recuérdese, sin embargo, que el ridículo al que ahora me estoy refiriendo es también un ridículo «espantoso», según la aclaración de Bolaño. Y lo es porque toda esta pretensión, toda esta dignidad engalonada y condecorada, toda esta fatuidad absurda e irrisoria, está montada en *Nocturno de Chile* sobre un fondo de horror. La duplicidad hipócrita es también, en estas circunstancias, una duplicidad escalofriante. Así, si desde este costado, para decirlo sarmientinamente, se supone que se encuentran los campeones de la civilización o de las pretensiones de civilización (Martí la captó bien cuando dijo que se trataba sólo de una «falsa erudición»), del otro estarían los que encarnan la barbarie. Pero resulta que a veces, no pocas veces, como tan bien lo supo y lo sufrió Walter Benjamin, lo que pasa por civilización es en realidad la barbarie, y eso es lo que determina que en *Nocturno de Chile* la representación estética del ridículo acabe siendo espantosa, algo en lo que Bolaño y su lector implícito concuerdan. Nos hace esa representación desternillarnos de la risa, pero la carcajada en que explotamos nos deja a la postre con un mal gusto en la boca. Son ridículos esos cuatro generales, quién podría

dudarlo, es ridícula su apariencia circense y son ridículos sus preocupaciones y sus dichos, pero ellos son los dueños del poder, de un poder que ejercen «espantosamente» y sin contravenir por eso las preferencias profundas de quienes están al mando de la cultura pública chilena. Por debajo de la risa, en el sótano de la risa, lo que está operando aquí, y a todo vapor, son las máquinas del horror. Bolaño anticipó en la entrevista con Jösch que si él viviera en Chile, nadie le «perdonaría» su *Nocturno de Chile*. Habría tenido razón si es que en Chile hubiese habido alguien capaz de leer su novela competentemente.

Y ya que empecé a hablar del sótano de la risa, si bien es cierto que el cuadro de los cuatro generales a los que el cura Urrutia/Ibacache les enseña marxismo, junto con un Capitán General que quiere que la excelencia de su prosa sea reconocida por el crítico supremo del país, es en efecto el más ridículo de toda la novela, hay otro en el que se condensa aún mejor el significado, que es más perfecto, por lo menos en este sentido. Me refiero a las «tertulias o *soirées* o malones ilustrados» (126) de María Canales (Mariana Callejas, en el mundo histórico, la entonces mujer de Michael Townley, un agente de la DINA y de la CIA, torturador y asesino desalmado), donde los literatos chilenos se reúnen «una vez a la semana, dos veces a la semana, en raras ocasiones tres veces a la semana» (125), a intercambiar experiencias y opiniones: «¿Dónde se podían reunir los intelectuales, los artistas, si a las diez de la noche todo estaba cerrado y la noche, como todo el mundo sabe, es el momento propicio de la reunión y de las confidencias y del diálogo entre iguales?» (124), se pregunta el narrador en el tiempo de la enunciación.

Entre esos «intelectuales iguales», en un lugar de la sala escogido estratégicamente, está, ¡cómo no!, el cura Urrutia/Ibacache en el goce de sus plenos poderes: «solía sentarme en un rincón. Junto a una gran ventana y una mesa donde siempre había un florero de greda cocida con flores frescas, cerca de la escalera, y de ese rincón no me movía, en ese rincón hablaba con el poeta desesperado, con la novelista feminista, con el pintor de vanguardia» (131). Es, como puede apreciarse, un rey que adopta respecto del campo de la literatura y la cultura la posición del otro rey, el que simultáneamente domina la vida de la *polis*. Y que por eso no es un rey que vaya hacia sus súbditos sino que aguarda a que sean sus súbditos los que acuden hasta él, los que se aproximan hasta el trono del monarca dispensador de los favores que humildemente se le solicitan. Reproduciendo a su modelo epónimo, desde su particular esquina, desde su «camarilla blindada» (131), el cura controla el paisaje cultural de la casa, de la misma manera en que desde su propia esquina los del periódico (¿también ése su camarilla blindada?) controlan el paisaje cultural del país. Más significativo aún es que en este cuadro de *Nocturno de Chile* incluso la materialidad del escenario, la casa de tres pisos de María Canales, provista con un subterráneo donde lo que se hace es por definición

lo contrario de lo que se hace (o se pretende hacer) en el piso de más arriba, responda al gran tema de la obra, el de la lógica a la vez cómica y siniestra de la duplicidad¹⁷².

Dicho esto, ¿de qué manera podemos aprovechar nosotros ahora lo que Bolaño nos señala acerca de la construcción de su obra y la presentación dinámica de su protagonista? Para responder a esta pregunta, conviene que cerremos el foco de nuestro *close reading* y nos acerquemos a la letra un poco más. Confirmaremos entonces que, efectivamente, en el comienzo de la novela el cura Urrutia/Ibacache es un sujeto que delira, que su delirio es paranoico y que consiste, muy precisamente, en el acoso del que se siente víctima por parte de un misterioso «joven envejecido». Pablo Catalán, quien es autor de un artículo a lo Pierre Macherey sobre *Nocturno de Chile*, ha escrito respecto de este joven envejecido que él «es la *fuerza* del discurso, el productor del sujeto de la enunciación y de la cartografía del enunciado» y que «todo el relato del cura Urrutia está asentado en el discurso acallado del «joven envejecido». Es más: que éste es «la imposición irrefragable a Urrutia Lacroix de relatar lo que el joven envejecido ya sabe»¹⁷³.

Pues bien, sin desmentir con esto lo que afirma Catalán y en el fondo coincidiendo con él de alguna manera, yo tiendo a contestar afirmativamente a la conjetura de Urrutia/Ibacache en el *dénouement* de la novela: «¿soy yo el joven envejecido? ¿Esto es el verdadero, el gran terror, ser yo el joven envejecido que grita yo?» (149-159). Si se responde a esa conjetura con la afirmativa, el joven envejecido constituiría ni más ni menos que un desdoblamiento del cura, convirtiéndose por lo tanto en algo así como su inconsciente reprimido. Un «otro» entonces que no es sino el otro de sí mismo, también él un escritor o más bien el escritor que el cura pudo ser y no fue, es decir el responsable por una literatura corajuda y honesta (como la del propio Bolaño, que es la posibilidad que sugiere psicoanalíticamente Catalán y por eso yo tiendo a concederle por lo menos una parte de razón).

Desde ese punto de vista, Urrutia/Ibacache se nos convierte en el juez de su propia cobardía, de una traición cuya primera víctima no es otro que él mismo y que desde ahí se extiende a la victimización de los demás. Un crítico aficionado a la intertextualidad descubrirá sin dificultades que lo que tenemos aquí al frente es una recurrencia del motivo del doble y, más precisamente todavía, una reescritura de «El otro», el cuento tardío de Borges, en el que el maestro argentino incurre una vez más en su permanente obsesión con la figura de los opuestos, *pero esta vez resolviendo*

¹⁷² Interesante también, en el mismo sentido, es el doblote del cura con el hijo mayor de María Canales, un imbunche que también se llama Sebastián y tiene grandes ojos: «esos grandes ojos veían lo que no querían ver» (129).

¹⁷³ Pablo Catalán. «*Nocturno de Chile*. Historia/historias, la producción de un texto de justificación» en Moreno, ed. *La memoria de la dictadura...*, 125. El subrayado es suyo.

la contradicción a su favor. En ese cuento, Borges logra triunfar finalmente ante el sí mismo juvenil que lo asedia por el abandono de sus principios políticos y estéticos de antaño. Cito:

Le pregunté qué estaba escribiendo y me dijo que preparaba un libro de versos que titularía *Los himnos rojos* [...] me aclaró que su libro cantaría la fraternidad de todos los hombres. El poeta de nuestro tiempo no puede dar la espalda a su época. Me quedé pensando y le pregunté si verdaderamente se sentía hermano de todos. Por ejemplo, de todos los empresarios de pompas fúnebres, de todos los carteros, de todos los buzos, de todos los que viven en la acera de los números pares, de todos los afónicos, etcétera [...] Mi *alter ego* creía en la invención o descubrimiento de metáforas nuevas; yo en las que corresponden a afinidades íntimas y notorias y que nuestra imaginación ya ha aceptado¹⁷⁴.

¿Triunfa, como Borges, el cura Urrutia Ibacache en el asedio de que lo hace objeto el joven envejecido? Siento yo que su viaje a través de la noche, el que lo lleva desde el terror y el delirio hasta la calma y la serenidad, son un par de indicios perturbadores.

Porque el personaje cambia durante el curso de la noche, como nos lo advierte el propio Bolaño. No es el mismo el sujeto delirante y acobardado del crepúsculo que el más sereno del alba. Pero lo que no cede, ni en él ni en el mundo que se despliega en torno suyo, es el imperio de la duplicidad. Cobra entonces su pleno sentido lo que ha escrito que Karim Benmiloud, que «*Nocturno de Chile* es una novela en que los dobles se multiplican al infinito y acaban por pulular»¹⁷⁵. No por azar, evidentemente. Y esto es así porque, aun cuando superado el contexto histórico al que la novela se refiere de preferencia, que es el de la dictadura, la duplicidad hipócrita, el decir que uno es el que no se es y el aparentar que uno hace lo que no se hace, como una actitud *generalizada socialmente*, se mantuvo en Chile incólume. Por ejemplo, prometiendo democracia y justicia a sabiendas de que nada de ello se quería (o se podía) concretar.

Por eso, no está demás reparar en que el tiempo de la enunciación del discurso de Urrutia/Ibacache no es el tiempo de la dictadura sino el de la postdictadura y, más exactamente aún, en que es el del comienzo de la presidencia de un socialista: Ricardo Lagos Escobar (2000-2006). Es ésa, entonces, una noche que está sucediendo *diez o más años después* del cierre de la época oprobiosa que abarca el enunciado de fondo, cuando, pudiéndose disponer de información abundante acerca de los actos criminales

¹⁷⁴ Jorge Luis Borges. «El otro» en *El libro de arena. Obras completas*, III. Buenos Aires. EMECE, 2007, pp. 16-17.

¹⁷⁵ Karim Benmiloud. «Odeim y Oido en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño». *Aisthesis*, 48 (2010), 230.

que la dictadura perpetró (pienso en el Informe Rettig, que se dio a conocer en 1991) y de los que el cura fue un cómplice pasivo a veces y activo en otras, su conciencia ha venido a pasarle (¿sólo a él?) la cuenta. Creyendo que se muere («Ahora me muero, pero tengo muchas cosas que decir todavía», 11), se mete en esta parodia de un acto de exculpación. Pero ése es sólo el comienzo de la noche, en el doble sentido de un oscurecimiento del mundo y de un oscurecimiento de la conciencia, cuando a causa del insomnio y la fiebre la situación por la que atraviesa a él le parece más irresoluble de lo que es o acabará por ser. La luz de la madrugada le aclara la cabeza. Llega entonces a la misma conclusión a la que después hemos llegado muchos de los ciudadanos de este país, algunos (como el cura) para celebrarlo y otros (como el que escribe estas notas) para lamentarlo. En la última fase de la historia recordada, reflexiona Urrutia/Ibacache que:

Todos, tarde o temprano, iban a volver a compartir el poder. Derecha, centro, izquierda, todos de la misma familia. Problemas éticos, algunos. Problemas estéticos, ninguno. Hoy gobierna un socialista y vivimos exactamente igual. Los comunistas (que viven como si el Muro no hubiera caído), los demócratacristianos, los socialistas, la derecha y los militares. O al revés. ¡Lo puedo decir al revés! ¡El orden de los factores no altera el producto! ¡Ningún problema! ¡Sólo un poco de fiebre! ¡Sólo tres actos de locura! ¡Sólo un brote psicótico excesivamente prolongado! (121)

El reencuentro de Urrutia/Ibacache con María Canales en postdictadura corona esta reflexión:

¿Usted sabía todo lo que hacía Jimmy? Sí, padre. ¿Y se arrepiente? Igual que todos, padre (145).

Upstairs downstairs, en definitiva, y eso *ad libitum* y *ad nauseam*. Una cara visible, de orden y civilidad, por muy ridícula que ella sea, y una cara invisible, de violencia y espanto. Éste, y no otro, es el ridículo espantoso «a la chilena», que como bien dice Bolaño es la estética de *Nocturno de Chile*. Este es el rasgo identitario con el que un Bolaño aliviado ya de ilusiones, un Bolaño que viene de vuelta de toda expectativa redentora, ha caracterizado la cultura pública del que alguna vez fue su país. Tómese cualquiera de los siete cuadros de *Nocturno de Chile* y el resultado que arrojará el análisis va a ser siempre el mismo. Urrutia/Ibacache adula a Farewell, y disfruta del calor y las comodidades de su fundo, mientras que en las escasas oportunidades en que asoma la nariz al frío del exterior y se relaciona allí con la naturaleza y los campesinos siente «miedo», «asco» y una irreprimible sensación de «fealdad». Urrutia/Ibacache

empieza a leer a los clásicos griegos no bien la Unidad Popular entra en escena, aun cuando no ignore lo que simultáneamente está ocurriendo en el país, desde la nacionalización del cobre a las expropiaciones de fundos, bancos e industrias, y hasta las primeras intentonas golpistas, como cuando «hubo huelgas y un coronel de un regimiento blindado intentó dar un golpe» (98). Pero él sigue con su cabeza hundida en los clásicos griegos, contra viento y marea, y sólo la saca cuando se produce un golpe de Estado de veras. Ese golpe de Estado le trae de nuevo la paz, el silencio y la posibilidad de un regreso a su vida normal, esto es, a sus recomendaciones semanales en el diario *El Mercurio* sobre lo que vale y no la pena leer, así como a los deleites de su propia poesía. «En aquellos años de acero y silencio, al contrario, muchos alabaron mi obstinación en seguir publicando reseñas y críticas. ¡Muchos alabaron mi poesía! ¡Más de uno se me acercó para pedirme un favor!» (121).

Afuera, mientras tanto, se persigue, se tortura y se mata. Urrutia/Ibacache les enseña marxismo a Pinochet y a sus secuaces no sin los escrúpulos tartufescos que son de rigor: «¿Quién te ha visto, Sebastián, y quién te ve?, me dije. Ganas me dieron de tirar la taza contra una de las impolutas paredes, ganas me dieron de sentarme con la taza entre las rodillas y llorar?» (108). Pero también es enteramente capaz de sobreponerse a esos escrúpulos y de colaborar con los generales a sabiendas del uso que ellos van a darles a los conocimientos que les imparte. Urrutia/Ibacache asiste a las veladas literarias de María Canales cuando un piso más abajo, en el subterráneo de la casa, le están aplicando electricidad en los genitales a algún prisionero: «Pensaba que era curioso que nunca apareciera una patrulla de los carabineros o de la policía militar, pese a la algarabía y a las luces de la casa» (135). Etcétera.

Es, repito, un personaje doble, pero su falsa ingenuidad (o su mala fe) es también la falsa ingenuidad (o la mala fe) de una cultura pública, que hipócritamente le dio vuelta la espalda o, en el mejor de los casos, que miró con un ojo aquello para lo cual hacían falta dos: «Yo hubiera podido decir algo, pero yo nada vi, nada supe hasta que fue demasiado tarde» (142).

Son importantes, además, en la novela de Bolaño, una serie de las llamadas figuras retóricas de significación, esto es, traslados metonímicos y metafóricos, desplazamientos y analogías refractantes en los que, de una u otra manera, con más y menos nitidez, espejea el tema central de la novela. El primero que me interesa destacar es el epígrafe tomado de Chesterton y que, como suele ocurrir con los epígrafes, es un paratexto que le adelanta al lector (y aprovechando la apelación que también lo involucra en ese juicio) el rasgo de carácter que mejor define al protagonista de la obra y al país que lo ha puesto donde está: «Quítese la peluca» (9).

El segundo es, formalmente, tanto una «puesta en abismo» como una «remisión metapoética», y emerge por medio de una anécdota que se pone en boca del escritor

chileno Salvador Reyes. Mi impresión es que las figuras de esa anécdota «doblan» la dicotomía hipocresía/verdad que como he dicho es la «manera chilena» del «ridículo espantoso» que permea la novela. Durante la ocupación de París, estando Reyes ahí como representante diplomático de Chile, se relaciona con una de las bestias negras de Bolaño, el conservador, nietzscheano y protonazi Ernst Jünger (objeto de algunas menciones irónicas en *La literatura nazi en América* y, con más acidez en 2666, donde, debido a la influencia de sus colegas españoles, el joven Manuel Espinoza «sólo conocía un autor alemán y ese autor era Jünger»¹⁷⁶), y juntos conversan de «todo cuanto quisieron, de lo humano y de lo divino» (46), lo que acontece en la buhardilla de un pintor guatemalteco que entre tanto se muere de hambre y que es el único de los tres dotado con verdadero talento. Uno de los cuadros del guatemalteco es el titulado *Paisaje de Ciudad de México una hora antes del amanecer* y en él el pintor ha puesto una imagen que conduce hacia otra (y hacia otras). Ha pintado la ciudad de México, pero teniendo ante los ojos la ciudad de París e, implícita o connotativamente, el lector de *Nocturno de Chile* descubre que lo que al describir la pintura del guatemalteco el escritor Roberto Bolaño tiene ante sus propios ojos es la ciudad de Santiago al mismo tiempo que su descripción pone de manifiesto un cierto tipo de conciencia creadora:

El cuadro era un altar de sacrificios humanos, y a su modo el cuadro era un gesto de soberano hastío, y a su modo el cuadro era la aceptación de una derrota, no la derrota de París ni la derrota de la cultura europea briosamente dispuesta a incinerarse a sí misma ni la derrota política de unos ideales que el pintor vagamente compartía, sino la derrota de él mismo, un guatemalteco sin fama ni fortuna pero dispuesto a labrarse un nombre en los cenáculos de la Ciudad Luz, y la lucidez con que el guatemalteco aceptaba su derrota, una lucidez que infería otras cosas que trascendían lo puramente particular y anecdótico, hizo que a nuestro diplomático se le erizasen los vellos de los brazos o que, como dice el vulgo, se le pusiera la carne de gallina. Y entonces don Salvador se bebió de un sorbo lo que restaba de su coñac y volvió a escuchar las palabras del alemán (48).

El cuadro acaba siendo de este modo un constructo poético y metapoético a la vez, y metapoéticamente funciona como una triple «derrota». Aunque por eso no haya que perder de vista que lo que está en el primer plano de la imagen, lo que funge como el trampolín de las otras, por así decirlo, es la ciudad de París en los años cuarenta, cuando la ocupan las tropas de Hitler.

¹⁷⁶

Roberto Bolaño. 2666. Barcelona. Anagrama, 2004, p. 19.

Otro de estos traslados, antiguo como el mundo, pero a pesar de todo de una tremenda eficacia, y que se repite como un *leit motiv* o un *ritornello* a lo largo de la narración (diez veces conté, la primera en la página 26 y la última en la 133), es una alusión literaria: «Sordel, Sordello, qué Sordello». Se trata, a primera vista, de una mención erudita, una de las innumerables de Bolaño, en esta ocasión a un trovador italiano del siglo XIII, Sordel o Sordello di Goito y de quien se acordarán después Dante, Browning, Pound y hasta Beckett. Pero lo interesante no es tanto eso como el ejemplo de duplicidad que involucra el que la mención sea a un individuo que fue el servidor de amos diversos, pero cuyo poema más famoso es una invectiva contra los grandes de su hora: el *planh* a la muerte de Blacatz y que Farewell menciona¹⁷⁷. Y, *last but not the least*, habría que darle algún crédito aquí al juego fónico: Sordel, Sordello, sordo. Urrutia/Ibacache es, está siendo, sordo a todo lo que su cristiana investidura lo obliga a escuchar.

Un cuarto traslado, que no debe escapárseme en este breve recuento, lo configura la parábola sobre la futilidad de los empeños patrióticos de un ingenuo zapatero vienés, que Farewell le cuenta al cura. El buen zapatero se gasta todo cuanto tiene en servir al imperio austrohúngaro. Compra con su propio dinero la colina de Heldenberg para transformarla en la Colina de los Héroes y construir sobre ella un monumento «no sólo a los héroes del pasado y a los héroes del presente, sino también a los héroes del futuro» (56) Pero el imperio desaparece y viene una guerra y otra guerra hasta que un día, cincuenta años después, cuando ya nadie se acuerda del ambicioso proyecto ni del entorno histórico que lo posibilitó, descubren al zapatero muerto en la cripta de los héroes, con «las cuencas vacías como si ya nunca más fueran a contemplar otra cosa que el valle sobre el que se alzaba su colina» (62). Farewell, que como dije es el que le cuenta al cura Urrutia esta parábola, la termina interpeándole: «¿entiendes?, ¿entiendes?» (*Ibid.*).

En quinto lugar, constituyendo esta vez un espectro alegórico más vasto y de significación también tradicional e incluso lexicalizada (por la religión católica, por Picasso y por las Naciones Unidas, entre muchos otros), es indispensable destacar en *Nocturno de Chile* el cuadro en que el cura recuerda su *tournee* europea, cuando ya está por concluirse la primera y a esas alturas problemática fase de su historia. Son los años sesenta, después de la Revolución Cubana y de creciente fervor revolucionario en América Latina, no lo olvidemos, antes de la elección de Salvador Allende en Chile, y en un momento en que, a través de la mediación de los señores Odeim y Oido (no tendré que insistir en la caracterización nominal de esta pareja siniestra, que es la

¹⁷⁷ Un artículo exhaustivo sobre este asunto es el de Karim Bemiloud, «Sordel, Sordello, ¿qué Sordello? Forme et fonction d'un leitmotiv dans *Nocturno de Chile*» en Moreno, ed. *La memoria de la dictadura...*, 149-158.

contribución de Bolaño a las parejas de que está llena la historia de la literatura), una misteriosa Casa de Estudios del Arzobispado lo beca para investigar cuáles son las mejores «soluciones antidesgaste» que las «iglesias punteras» de Europa utilizan (80-81) En Chile, el problema se ha debido nada más que a un exceso de «contaminación»; en Europa, en cambio lo crea la sobreabundancia de «palomas», cuyas «cagadas» dañan los edificios eclesiásticos y a las que es preciso exterminar. Para eso están los «halcones», que los curas párrocos europeos, con excepción del párroco de Burgos, don Antonio, que piensa que las palomas son «como el símbolo terrenal del Espíritu Santo» (90), emplean profusa y alegremente. Según lo indica la simbología que todos conocemos, los halcones destrozan a las palomas, las «deshacen», las «fulminan», cosa que Urrutia/Ibacache se complace en informar a sus superiores:

Y después me fui a París, en donde estuve cerca de un mes escribiendo poesía, frecuentando museos y bibliotecas, visitando iglesias que me llenaban los ojos de lágrimas, tan hermosas eran, bosquejando a ratos perdidos mi informe sobre protección de monumentos de interés nacional, con especial hincapié en el uso de halcones (94).

Más allá de la esfera estrictamente religiosa, la de las disputas entre palomas y halcones en el seno de la Iglesia Católica, por ejemplo la de la jerarquía oficial con (contra) los curas tercermundistas en los sesenta y, más tarde, en los ochenta, la del prefecto Ratzinger con (contra) los reformadores, o de la «prefiguración» mediante esta alegoría de la sevicia de «los militares chilenos y agentes de la DINA que poco después iban a matar y torturar»¹⁷⁸, yo creo que ella puede y debe extenderse al período histórico en su totalidad. Es la subversión de las jóvenes palomas sesenteras, con o sin sotana, y la furia de los halcones que se encargaban ya para ese entonces de hacerlas añicos (en la época, el cura ve en sus sueños «una bandada de halcones, miles de halcones que volaban a gran altura por encima del Océano Atlántico, en dirección a América», 95) lo que aquí está sugerido.

Finalmente, no puedo dejar de incluir en esta lista de traslados el sueño del cura con el «árbol de Judas»:

Chile entero se había convertido en el árbol de Judas, un árbol sin hojas, aparentemente muerto, pero bien enraizado todavía en la tierra negra, nuestra fértil tierra negra en donde los gusanos miden cuarenta centímetros (138)

¹⁷⁸ Chris Andrews. «Estructura y ética de *Nocturno de Chile*» en Moreno, ed. *La memoria de la dictadura...*, 138.

En el árbol de Judas, como es bien sabido, se ahorcó el réprobo después de traicionar a Jesús. En *Nocturno de Chile*, el país se ha convertido en ese árbol. Es un sueño del cura, pero el desasosiego que lo alimenta y lo desborda no es otro que el de su culpabilidad y como metáfora cierta de una culpabilidad colectiva.

Y paso ahora el final de la novela, el que está compuesto, según se sabe, de una sola frase:

Y después se desata la tormenta de mierda (150).

Se ha dicho que «tormenta de mierda» iba a ser el título de la novela de Bolaño y que fue cambiado por las razones editoriales que son imaginables. Se ha especulado también acerca de su significado. Para Patricia Espinosa, la «tormenta de mierda» es la que benjaminianamente impulsa al cura «hacia el futuro al que le vuelve la espalda»¹⁷⁹. Para Chris Andrews, es el «apocalipsis personal» del cura¹⁸⁰. Para Fernando Moreno, más cauto que Espinosa y que Andrews, «el sujeto de la enunciación» de la frase «no queda suficientemente explícito, hasta el punto de que no puede afirmarse a ciencia cierta si es la misma conciencia narradora la responsable de la totalidad del conjunto textual»¹⁸¹.

Por mi parte, prefiero pensar que la tormenta de mierda del final de *Nocturno de Chile* es la que «después de todo», lo que quiere decir que ya en el tiempo de la enunciación, cae sobre la literatura en la que Bolaño creyó alguna vez y también sobre el mundo histórico al que alguna vez se propuso redimir. El Bolaño que escribe esta novela es, como lo dije antes y como lo he planteado en otros sitios¹⁸², un paciente del desánimo que en Chile y en América Latina sucedió a un doble agotamiento revolucionario: político y estético. Me refiero al agotamiento del fervor revolucionario, que incendió el continente después de la Revolución Cubana, y al agotamiento de la estética de las vanguardias, de las postvanguardias y de las neovanguardias, que se envejecieron asimismo y se volvieron formulaicas y repetitivas¹⁸³. El discurso de Bolaño en Caracas, en 1999, en su recepción del Premio Rómulo Gallegos, lo puso en

¹⁷⁹ Patricia Espinosa Hernández. «Crítica literaria y autoritarismo en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño» en Moreno, ed. *La memoria de la dictadura...*, 47-48.

¹⁸⁰ Andrews. «Estructura y ética...» en Moreno, ed. *La memoria de la dictadura...*, 140.

¹⁸¹ Fernando Moreno. «*Rara avis: Nocturno de Chile*» en Moreno, ed. *La memoria de la dictadura...*, 160.

¹⁸² Véase: «Sobre *Los detectives salvajes* [de Roberto Bolaño]» en Espinosa, ed. *Territorios en fuga. Estudios en torno a la obra narrativa de Roberto Bolaño*, 65-75; y «Bolaño y Chile». *Anales de Literatura Chilena*, 5 (2004), 201-211.

¹⁸³ «En realidad, hablaba con los artistas que prometían, con los que estaban dispuestos a crear de la nada (o de unas lecturas secretas) la nueva escena chilena, un anglicismo un poco torpe para designar el vacío dejado por los emigrantes, y que ellos pensaban ocupar y poblar con sus obras entonces en ciernes» (129)

claro inequívocamente, pues fue ahí donde él definió su escritura como «una carta de amor o de despedida a mi propia generación» a la vez que insistía en que la literatura o era un «oficio peligroso» o no era nada¹⁸⁴.

Este sentimiento, de desilusión, de crítica paródica, irónica y burlona, pero no por eso menos dolorido, es el que constituye la columna vertebral ideológica que sostiene no sólo esta novela sino la totalidad de su obra. En la trayectoria de Urrutia/Ibacache, el circuito histórico se nos muestra completo: el cura heredó (porque de eso se trata, de una herencia que a él le llegaba desde quienes lo precedieran en las páginas literarias de *El Mercurio*, o sea en las páginas literarias del periódico que más fielmente representó y representa los intereses y valores de la oligarquía chilena) un orden de cosas que hizo de él el árbitro supremo de las letras y la cultura nacionales hasta 1970; la tentativa de transformación de ese orden que tuvo lugar entre 1970 y 1973 abrió una ventana de cambio que lo despojó transitoriamente de ese sitio de privilegio, obligándolo a replegarse (a refugiarse) en la lectura de los clásicos griegos; finalmente, la dictadura lo reinstaló en su lugar original y la postdictadura lo confirmó. Ahora, en el tiempo de la enunciación de su discurso, es él quien observa complacidamente que «gobierna un socialista y vivimos exactamente igual». He ahí pues, y tal vez Fernando Moreno acierte al sospechar que el que habla en la última línea de *Nocturno de Chile* ya no es el cura sino Roberto Bolaño en persona, la «tormenta de mierda», una tormenta cuyo calificativo hay que tomarlo *prima facie*, porque esa es una tormenta opaca, excrementicia, sin ni un ápice de grandeza, pero presumiendo, siempre presumiendo, ser lo que no es. He ahí pues, de cuerpo entero, nuestro «ridículo» y todavía «espantoso» presente.

¹⁸⁴ Roberto Bolaño. «Discurso de Caracas (Venezuela)» en Celina Manzoni, ed. *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires. Corregidor, 2002, p. 207 et sqq.