

Agrégation ESPAGNOL

La memoria de la dictadura

Nocturno de Chile, de Roberto Bolaño

Interrupciones 2, de Juan Gelman

ouvrage coordonné par Fernando Moreno

Chris Andrews

University of Melbourne

Karim Benmiloud

Université de Bordeaux 3

Pablo Berchenko

Université de Provence

Adolfo Bisama - Álvaro Bisama

Université de Playa Ancha, Chili

Jorge Boccanera

Université Nacional de San Martín

Adriana Castillo-Berchenko

Université de Provence

Pablo Catalán

Université de Lille 3

Ricardo Cuadros

Université d'Utrecht, Pays-Bas

Patricia Espinosa Hernández

Université Catholique du Chili

Raphaël Estève

Université de Bordeaux 3

Milagros Ezquerro

Université de Paris IV-Sorbonne

Geneviève Fabry

Université de Louvain-la-Neuve

Philippe Friolet

Université de Tours

Cynthia Gabbay

Université Hébraïque de Jérusalem

Norah Giraldi Dei Cas

Université de Lille 3

Cecilia González - Dardo Scavino

Université de Bordeaux 3

Claude Le Bigot

Université de Rennes 2

Pierre Lopez

Université de Perpignan

Fortunato Mallimaci

Université de Buenos Aires

Joaquín Manzi

Université de Paris Nord

Celina Manzoni

Université de Buenos Aires

Teresita Mauro Castellarin

Université Complutense, Madrid

Fernando Moreno

Université de Poitiers

María Paz Oliver

Université Adolfo Ibáñez, Chili

Ramiro Oviedo

Université du Littoral

M^{re} Angeles Pérez López

Université de Salamanque

Dino Plaza

Université de Santiago du Chili

Néstor Ponce

Université de Rennes 2

Oswaldo Rodríguez Pérez

Université de Las Palmas de Gran Canaria

Marián Semilla Durán

Université de Lyon 2

María del Carmen Sillato

Waterloo University, Canada

Lilián Uribe

Central Connecticut State University

Mabel Vargas Vergara

Université Andrés Bello, Chili

Daniel Vives

Université de Rouen



Fernando MORENO	Presentación	5
-----------------	--------------------	---

NOCTURNO DE CHILE

Primera parte. Contextos históricos y culturales; el texto, la crítica, la memoria

Pablo BERCHENKO	El referente histórico chileno en <i>Nocturno de Chile</i> de Roberto Bolaño	11
Adolfo y Álvaro BISAMA	<i>Nocturno de Chile</i> : desde el paratexto a la novela de la dictadura	21
Adriana CASTILLO- BERCHENKO	"Así se hace la literatura en Chile". María Canales en <i>Nocturno de Chile</i>	31
Patricia ESPINOSA HERNÁNDEZ	Crítica literaria y autoritarismo en <i>Nocturno de Chile</i> de Roberto Bolaño	41
Celina MANZONI	Roberto Bolaño y la crítica de la crítica	49
Mabel VARGAS VERGARA	El lector enfermo: caos y catástrofe en <i>Nocturno de Chile</i>	57

Segunda parte. Iluminaciones sobre un mundo sombrío

Milagros EZQUERRO	<i>Nocturno de Chile</i> : primer asedio	69
Pierre LOPEZ	<i>Nocturno de Chile</i> : sombras y proyecciones de sombras corredizas en los corredores de la memoria o <i>Nocturno de conciencia</i>	79
Ricardo CUADROS	Lo siniestro en el aire	89
Dino PLAZA	La melancolía: textualización del horror en <i>Nocturno de Chile</i>	91
Raphaël ESTÈVE	L'ombre de Nietzsche dans <i>Nocturno de Chile</i>	100
Joaquín MANZI	El derecho del revés	111

Tercera parte. Funcionamiento, funciones, estructura, sentidos

Pablo CATALÁN	<i>Nocturno de Chile</i> . HISTORIA / historia, la producción de un texto de justificación	119
Chris ANDREWS	Estructura y ética de <i>Nocturno de Chile</i>	129
María Paz OLIVER	Sin timón y en el delirio: la digresión en <i>Nocturno de Chile</i>	139
Karim BENMILOUD	"Sordel, Sordello, ¿qué Sordello?" Forme et fonction d'un leitmotiv dans <i>Nocturno de Chile</i>	149
Fernando MORENO	Rara avis: <i>Nocturno de Chile</i>	159

ISBN 978-2-7298-3018-2

© Ellipses Édition Marketing SA, 2006
32, rue Bague 75740 Paris cedex 15

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes de l'article L. 122-5.2° et 3°a), d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective », et d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite » (Art. L. 122-4).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit constituerait une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

colaboraciones que leen *Nocturno de Chile e Interrupciones 2* desde perspectivas diversas y complementarias, por medio de aproximaciones pertinentes y enriquecedoras.

Los artículos del volumen, 34 en total, se han dispuesto de acuerdo con ciertos ejes orientativos que permiten un acercamiento coherente y lo más completo posible de los textos en cuestión. Tanto para *Nocturno de Chile* como para *Interrupciones 2*, en una primera parte se presentan determinados aspectos contextuales históricos, culturales y literarios y su relación con los textos propiamente tales (la política, la referencialidad, el papel de los paratextos y de los discursos críticos, los procedimientos de ficcionalización y de poetización). La segunda parte incluye trabajos relativos a la creación de una atmósfera y a la puesta en escena de una poética de la memoria (las implicaciones ideológicas, la representación del mal, el testimonio, su ética y su estética, los fundamentos de la producción literaria). En una tercera parte se incluyen los artículos centrados en los análisis textuales (determinadas particularidades de la estructura, de los motivos centrales, de las funciones de ciertos procedimientos narrativos y poéticos). La última parte, *Anejos*, evoca ciertos datos esenciales relativos a la biografía de Roberto Bolaño y de Juan Gelman y recopila una información bibliográfica condensada sobre las creaciones de ambos autores.

Por último, vayan nuestro agradecimientos a los colaboradores, por su excelente disposición y estudiosa clarividencia, a Marián Semilla por sus determinantes contactos para la constitución del equipo que estudió la poesía de Juan Gelman, a Joaquín Manzi por el apoyo incondicional y, evidentemente, a Julie Polidoro por su cortesía y la puesta a disposición de una sus creaciones para ilustrar el volumen.

Nocturno de Chile

Cronología de Roberto Bolaño

- 1953 Nace en Santiago de Chile (28 de abril). Padres: Victoria Avalos y León Bolaño.
- 1958 Cursa sus estudios primarios. La familia reside en distintas ciudades de Chile: Quilpué, Cauquenes, Viña del Mar y Los Ángeles.
- 1968 La familia se establece en el Distrito Federal, México. Allí, prosigue con su enseñanza secundaria, pero a los diecisiete años abandona definitivamente los estudios.
- 1973 Realiza un largo viaje por Latinoamérica. En los meses previos al Golpe Militar llega a Chile para apoyar el gobierno de Salvador Allende. Es detenido en Los Ángeles. Se le considera sospechoso y permanece ocho días en la cárcel.
- 1974 En enero regresa a México donde traba amistad con los poetas Mario Santiago y Bruno Montané, con quienes funda el movimiento literario bautizado como "Infrarrealismo". El movimiento publicó dos revistas, *Rimbaud*, *vuelve a casa* y *Correspondencia Infra*. También edita el volumen antológico *Poetas infrarrealistas mexicanos*.
- 1975 Publica *Gorriones cogiendo altura*, su primer libro de poemas.
- 1976 Publica *Reinventar el amor*, su segundo poemario.
- 1977 A los veinticuatro años se marcha definitivamente de México. Viaja por África, Francia y España. Para ganarse la vida realiza variados oficios, ente los cuales cabe citar los de camarero, lavaplatos, vendimiador, cargador de barcos, recepcionista, basurero, guarda de un campig, mayordomo.
- 1978 Se establece en Barcelona, donde su madre vivía desde hacía dos años.
- 1980 Se muda a Gerona.
- 1981 Efectúa estudios de escultura en la Escuela de Arte de Gerona.
- 1983 Con Bruno Montané crea la editorial Rimbaud vuelve a Casa Press, que publicó la revista *Berthe Trépart* y la breve compilación poética *Regreso a la Antártida*.
- 1984 Publica su primera novela: *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, la que escribe en colaboración con Antoni García Porta. Esta novela es merecedora del Premio Ámbitu Literario de Narrativa de Barcelona. Se establece en Blanes, pequeño pueblo de la costa catalana. Será su residencia definitiva.
- 1985 Contrae matrimonio con Carolina López.
- 1993 Publica el libro de poesía *Los perros románticos*, por el cual obtiene el Premio Literario Ciudad de Irún, España. Publica la novela *La pista de hielo* (Planeta), que se había hecho merecedora del Premio Alcalá de Henares.
- 1996 Publica dos novelas, *La literatura nazi en América Latina* (Seix Barral) y *Estrella distante* (Anagrama).

- 1997 Publica *Llamadas telefónicas* (Anagrama), conjuntos de relatos por el cual recibe el Premio Municipal de Santiago, Chile. Recibe el Premio Literario Internacional Ciudad de San Sebastián.
- 1998 Su novela, *Los detectives salvajes* (Anagrama), es ganadora del XVI Premio Herralde de novela. Viaja a Chile, después de una ausencia de 25 años. Es invitado por la revista *Paula* para formar parte del jurado del Concurso de Cuentos de dicha revista. El Consejo Nacional del Libro y la Lectura de Chile lo premia por su novela *Los detectives salvajes*. Además, aprovecha de asistir al lanzamiento de su primera novela publicada en Chile, *La pista de hielo*.
- 1999 Por su novela *Los detectives salvajes* recibe el XI Premio Rómulo Gallegos. Publica *Amuleto y Monsieur Pain* (reedición de *La pista de los elefantes*, de 1994). Nueva edición de *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (Anthropos).
- 2000 Publica la novela *Nocturno de Chile* y los poemarios *Tres* (Acantilado), y *Los perros románticos* (nueva edición, Lumen).
- 2001 Publica el volumen de relatos *Putas asesinas* (Anagrama).
- 2002 Publica las novelas *Amberes*, escrita en 1980 (Anagrama) y *Una novelita lumpen* (Mondadori).
- 2003 El 15 de julio fallece debido a una insuficiencia hepática. Le sobreviven su viuda Carolina y sus hijos Lautaro y Alexandra. Tras su muerte es publicado el libro de relatos *El gaucho insufrible* (Anagrama).
- 2004 Con el título de *Entre paréntesis* (Anagrama), se edita una recopilación de ensayos, artículos y entrevistas. También se publica su monumental novela *2666* (Anagrama). Por ella, a título póstumo, obtiene el Premio Salambó.
- 2006 Nuevas ediciones de *Los perros románticos* y de *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, seguido de *Diario de Bar* (ambas en Acantilado).

Bibliografía sobre la obra de Roberto Bolaño (sólo incluye libros y homenajes)

- BOLANO, Roberto, *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos* (1998-2003). Edición de Ignacio Echevarría, Barcelona, Anagrama, 2004.
- BRAITHWAITE, Andrés, *Bolaño por sí mismo*, Santiago, Editorial Universidad Diego Portales, 2006.
- ESPINOSA, Patricia (ed.), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago, Frasis, 2003.
- HERRALDE, Jorge, *Para Roberto Bolaño*, Santiago, Catalonia, 2005
- MANZONI, Celina (ed.), *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002.
- MORENO, Fernando (ed.), *Roberto Bolaño, una literatura infinita*, Poitiers, Université de Poitiers, CRLA, 2005.
- VV.AA, "La vida como leyenda: Homenaje a Roberto Bolaño", dossier de *Quimera* 241, marzo 2004.
- VA.AA, "Cartapacio: Roberto Bolaño", sección de homenaje en *Turia* 75, junio-octubre 2005.

Direcciones electrónicas de interés

- <http://www.letras.s5.com/archivobolano.htm>
- http://www.memoriachilena.cl/mchilena01/temas/index.asp?id_ut=robertobolano
(1953-2003)
- <http://www.sololiteratura.com/bol/bolanoprincipal.htm>
- <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/robertobolano/home.htm>

Primera parte

*Contextos históricos y culturales;
el texto, la crítica, la memoria*

El referente histórico chileno en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño

Pablo BERCHENKO

En *Nocturno de Chile*¹ Roberto Bolaño crea una novela en clave en que junto a la ficción pone en escena personajes, acontecimientos y espacios reales disfrazados por el autor. El escritor delega el conjunto de su texto en un solo personaje-narrador. Este es un sacerdote, poeta y crítico literario que convoca a través de sus propios recuerdos –o los recuerdos de personajes secundarios, cuya palabra recupera– todo el universo novelado. La voz narrativa introduce referentes culturales, espacios, tiempos y acontecimientos que están, aparentemente, desconectados de la experiencia privada del narrador homodieético el cual propone un relato vacilante, voluntariamente mutilado, reticente, alusivo. Este narrador básico se siente al borde de la muerte e, inducido por los efectos de la fiebre, confunde en su memoria realidades y alucinaciones, personas y acontecimientos. No obstante el protagonista-narrador, a pesar de su crisis individual o, justamente por su propia crisis, es alguien que llega a realizar seguras síntesis históricas y, a veces, contextualizaciones de gran precisión. Así, la deambulante ficción bolañesca es centrada y recentrada constantemente en la mutación de la sociedad chilena entre fines de los años 1950 y el 2000.

Los paratextos, –título de la obra², la ilustración de la portada³, la primera solapilla y la fecha de edición– resultan elementos referenciales que aluden, de un modo u otro, al contexto nacional del autor. Las historias secundarias, aparentemente desconectadas del relato central, la

1. *Nocturno de Chile*, Barcelona, Anagrama, Col. "Narrativas hispánicas", n° 293, 2000. Todas las citas entre paréntesis van por esta edición.
2. El término *nocturno* evoca, espontáneamente, una obra musical. Bajo la influencia del romanticismo, el término *nocturno* sugiere la obra para un solo instrumento, el piano, como una sola voz. Composición de carácter melancólico y patético que anuncia el tono de la ficción bolañesca, en la que sólo una voz es portadora de la novela. Pero, por otro lado, el término *nocturno*, enlazado por la preposición *de* al sustantivo *Chile*, remite a la historia del espacio político-cultural de la época que sirve de trasfondo a la ficción. Época en que el país cae en la "larga noche" de la dictadura, fenómeno conocido en el terreno intelectual como el "apagón cultural". Por ello la estructura misma del texto es asfixiante. Un texto que es un bloque, con un solo punto aparte, sin párrafos, sin diálogo en estilo directo, sin partes, capítulos o secuencias. Un texto que sugiere la circunstancia que vive el país en su pética nocturnidad.
3. Esta es un detalle de la pintura de Michael Sowa, de 1988. La imagen, que se encuentra, justamente, bajo el título de la obra, a pesar de ser sorprendente por su temática, es igualmente sugerente. En una frágil embarcación, en medio de la tormenta y bajo un cielo cerrado cuatro perros policiales navegan solitarios en un mar proceloso. Los perros, de raza pastor alemán, evocan al sabueso, instrumento de ataque, rastreo y persecución. Las fauces abiertas, las lengua colgantes, los colmillos refuerzan esta impresión amenazante y al mismo tiempo– desvalida de la imagen examinada. Los canes de esta raza sugieren, por un lado, el opresivo universo nazi. Por otro, la imagen –en que predominan las tonalidades frías del gris y del verde propias de los uniformes militares– insinúan la presencia de los cuatro miembros de la Junta militar y el opresivo universo que han creado.

evolución del espacio rural y el urbano santiaguino, la atmósfera impregnada por el miedo y el silencio, la carga ideológica de cada voz, los medios sociales en que se desenvuelven los personajes, constituyen igualmente referentes de la realidad chilena. No obstante sólo dos formas de la referencialidad nos van a ocupar en este estudio: la datación de los acontecimientos y la significación de los nombres propios de los personajes.

Una novela profusamente fechada

Con la voluntad de afirmar el carácter referencial de su obra Roberto Bolaño fecha cuidadosamente su texto. Desde la apertura hasta las últimas páginas de la novela, el autor data su obra a través de la información que se encuentra explícita en el discurso del narrador u oculta tras los acontecimientos que el lector avisado puede reconocer en relación con la historia general de Chile¹.

Este afán de precisar acontecimientos y fechas de la historia nacional no es, sin embargo, constante, porque Bolaño intercala historias secundarias que conciernen al país sólo por alusión. Así la historia de Salvador Reyes, Ernst Jünger y el pintor guatemalteco transcurre en París durante los años de la Segunda Guerra. La del zapatero vienés y el monumento a los héroes se desarrolla dentro de un amplio abanico temporal, desde la época del Imperio Austro-húngaro al término de la Segunda Guerra Mundial. Las biografías de los Papas, evocadas en desorden temporal, desde la Edad Media al temprano Renacimiento.

Las historias de Salvador Reyes, la del zapatero vienés y las de los Papas irrumpen en el texto después del viaje de Sebastián Urrutia al fundo de Farewell. Este viaje es un referente socio-cultural que permite al autor entregar un retrato de la situación del campo chileno en la "década de los cincuenta", antes de las transformaciones del mundo rural realizadas por los gobiernos de Eduardo Frei Montalva, de Salvador Allende y la dictadura militar. La referencialidad al universo histórico chileno se reanuda con el tema de la crisis creativa de Sebastián Urrutia que se desarrolla espacialmente en Santiago y sus barrios que aparecen significados socialmente. Finalmente, el viaje a Europa, para cumplir la misión encargada por los señores Oido y Odeim, parece alejar la narración del espacio nacional. Pero, en realidad alude a la lucha interna de la Iglesia católica en Chile entre conservadores y progresistas

Cuando el personaje-narrador regresa a Chile, luego de su viaje por Europa, el Presidente Frei Montalva está terminando su gestión. El narrador constata, a fines de los años 1960, que "la situación en la patria no era buena" e insiste en que "en Chile las cosas no iban bien", para

1. Bolaño establece claramente los límites del tiempo ficcionalizado en relación al acontecer nacional. El personaje central afirma al comienzo de la obra "estábamos a finales de la década del cincuenta" (p. 22). Hacia el término de la novela, una breve frase fija el cierre del tiempo narrado, a través del cambio de tiempo verbal y de una seca constatación sobre la elección a la Presidencia de la República de Ricardo Lagos en el 2000: "Hoy gobierna un socialista" (p. 121).

reiterar, por tercera vez, "la patria no iba bien" (p. 95-96). La mentalidad conservadora del narrador percibe, entonces, negativamente los efectos de la "chilenización" del cobre, la sindicalización campesina, las reformas agraria, fiscal y educacional del gobierno demócratacristiano.

A partir de allí, se propone una apretada acumulación de referentes históricos, perfectamente fechables. Estos se dan entre dos acontecimientos mayores que tienen el valor de hitos, el 4 del septiembre de 1970: "vinieron las elecciones y ganó Allende" (p. 96) y el 24 o 25 de septiembre de 1973, "una noche me enteré que había muerto Neruda" (p. 99). Tal referencialidad a los tres años de gobierno de Salvador Allende mezcla dos planos. Primero, el de los textos clásicos de historiadores y filósofos de la antigüedad que reflexionan sobre el acontecer de su propia época y el de los hechos brutos sobre la historia chilena, entregados éstos sin ningún comentario —pero con una fuerte carga ideológica— en un par de páginas (p. 97-98).

Así, luego de la elección de Salvador Allende, se desencadenan los acontecimientos del año 1970. El ritmo del texto se acelera. Los hechos se precipitan y los referentes históricos, los datos estadísticos y lo trivial se acumulan enlazados por una simple conjunción copulativa y. El narrador ficticio entrega así su relación en una cronología casi siempre ordenada que se abre 42 días después de la elección presidencial, antes de que S. Allende asuma el poder. "Y luego mataron a un general de ejército favorable a Allende". Escueta relación al atentado del 22 de octubre y la muerte del general en jefe del ejército, René Schneider, el 24 de ese mes de 1970. Atentado que perpetran los miembros de un grupo de extrema derecha, armados por el gobierno norteamericano. Asesinato destinado a provocar un golpe de Estado que impidiera la llegada del candidato electo a la Presidencia de la República. A continuación se agrega, que el 12 de noviembre de 1970 "Chile restableció relaciones diplomáticas con Cuba". Decisión de enorme importancia en el marco de la Guerra Fría porque rompe el bloqueo diplomático de la isla que los Estados Unidos mantienen desde 1962. En seguida el narrador entrega un dato totalmente anti-literario "y el censo nacional registró un total de 8.884.768 chilenos¹". Finalmente, se introduce la trivialidad de lo cotidiano, "y por la televisión empezaron a transmitir la telenovela *El derecho de nacer*". Dato ligero, pero que tiene una resonancia vivencial entre aquellos que estuvieron en el país en esa época.

Esta mezcla de lo trascendental, lo irónico, lo trágico y lo mediocre es válida también para lo que ocurre en el país al año siguiente. "Y el gobierno nacionalizó el cobre y luego el salitre y el hierro"; en efecto, el 15 de julio de 1971, con el apoyo de una aplastante mayoría parlamentaria el país recupera el cobre, su principal riqueza minera hasta entonces controlado por compañías extranjeras. Sin transición se pasa al plano de lo literario con la referencia a dos poetas: "y Pablo Neruda recibió el Premio Nobel" [el 21 de octubre de 1971]; "y [Humberto] Díaz Casanueva el Premio Nacional de Literatura" de ese mismo año. Se

1. En realidad la cifra que arroja tal censo es de 9.717.000 habitantes.

agrega, luego, una observación burlona según la cual "Fidel Castro visitó el país [entre el 10 de noviembre y el 4 de diciembre de 1971] y muchos creyeron que se iba a quedar a vivir acá para siempre"; para introducir, inmediatamente después, "y mataron al ex ministro de la Democracia Cristiana [Edmundo] Pérez Zujovic" el 8 de julio de 1971. Trágico atentado realizado por un manipulado grupúsculo de extrema izquierda. Atentado que estaba destinado a desestabilizar al gobierno de Allende, quitándole así el apoyo de la Democracia Cristiana. En contraste con las menciones a Neruda y Díaz Casanueva se informa que, en 1971, Enrique "Lafourcade publicó *Palomita blanca*". Información que es reducida a su exacta dimensión valórica con la introducción del propio personaje-narrador en medio de la historia colectiva "y yo le hice una buena crítica, casi una glosa triunfal, aunque en el fondo sabía que era una novelita que no valía nada". Se cierra la referencialidad de ese año 1971 con "y se organizó la primera marcha de las cacerolas en contra de Allende". Afirmación que da cuenta de la manifestación de las mujeres de los barrios acomodados de Santiago contra el gobierno de la Unidad Popular, en diciembre de 1971.

En seguida, el narrador focaliza su atención en los acontecimientos de fondo que caracterizan el año 1972. Año marcado por los efectos del bloqueo económico norteamericano, y la destructora acción de la extrema derecha. "Y en Chile hubo escasez e inflación y mercado negro y largas colas para conseguir comida". Luego, quien narra, mezcla, significativamente, un destino individual con la historia colectiva en la radical transformación del arcaico campo chileno: "y la reforma agraria expropió el fundo de Farewell y muchos otros fundos". Para pasar del espacio local "y se creó la Secretaría Nacional de la Mujer", en septiembre de 1972, al internacional: "y Allende visitó México", el 4 de diciembre de 1972, "y la Asamblea de las Naciones Unidas en Nueva York", en abril de 1972. Desplazamientos cuyo objeto es denunciar ante el mundo entero la agresión que sufre el país. El narrador concluye su relación sobre ese año con una breve constatación que confirma lo anterior: "y hubo atentados".

Finalmente, irrumpen en esta enumeración los referentes cada vez más dramáticos del año 1973. El tono de la enunciación es aparentemente distante y frío. Tono que contrasta con el carácter trágico de los hechos aludidos. Se crea así un crescendo insostenible que anuncia el término de la experiencia política socialista chilena. "Y hubo huelgas", afirmación que refiere a la huelga de los mineros del cobre (de tendencia mayoritariamente democristiana), de la mina de El Teniente que se desarrolla del 17 de abril al 2 de julio de 1973. Pero, también remite al paro iniciado el 26 de julio de 1973 por los empresarios del transporte, huelga financiada ampliamente por el gobierno de los Estados Unidos. Luego, sin transición, se evoca el abortado "Tancazo" del 29 de junio de 1973: "y un coronel [Roberto Souper] de un regimiento blindado intentó dar un golpe". Para focalizar los efectos de la violencia en el camarógrafo argentino Leonardo Henrichsen, que ese 29 de junio de 1973, "murió filmando su propia muerte". Tragedia de un actor secundario que es recentrada a nivel nacional con: "y luego mataron al edecán naval de

Allende", referencia a Arturo Araya asesinado el 27 de julio de 1973. De allí se propone una ampliación al polarizado y tenso espacio político nacional: "y hubo disturbios, malas palabras, los chilenos blasfemaron, pintaron las paredes". Espacio de la acción política que culmina, el 4 de septiembre de 1973, con "casi medio millón de personas desfiló en una gran marcha de apoyo a Allende". Se pasa, siete días más tarde, a otro terreno. De la violencia simbólica de las voces, de los escritos, de las manifestaciones multitudinarias se llega a la violencia pura: "y después vino el golpe de Estado, el levantamiento, el pronunciamiento militar". Ese mismo día nueva focalización en un acto que materializa la acción de guerra: "y bombardearon La Moneda", para darle, finalmente, una dimensión humana: "y cuando terminó el bombardeo el presidente se suicidó". La referencialidad forma así un todo compacto en que, al principio, lo esencial y lo accidental se intercalan sin jerarquización para llegar a una aceleración de lo narrado, un crescendo que culmina en ese trágico 11 de septiembre de 1973.

Esta apretada síntesis de acontecimientos históricos cuidadosamente datados se interrumpe para abrir paso a un "yo me quedé quieto", "y pensé: qué paz [...] qué silencio". Expresiones que definen la percepción de los hechos por parte de un narrador que adhiere al nuevo régimen. Sin embargo, agrega: "Una noche me enteré de que había muerto Neruda". ¿la noche del 24 o del 25 de septiembre de 1973? La noticia llega, pues, en medio de la nocturnidad que anuncia ya el "apagón cultural" que se inicia con la muerte del poeta. "Al día siguiente fuimos al cementerio", es decir, el 26 de septiembre de 1973. Acto que el narrador sume en lo anecdótico despojándolo de su significación histórica, puesto que en realidad se trata de la primera manifestación pública de una izquierda, todavía estupefacta, frente a la violencia del golpe de Estado.

Una ficción con nombres claves

Afirmando la referencialidad de esta obra, las claves de la historia están dadas a través de algunos nombres propios de personas reales. Algunos son de dominio público más allá del ámbito chileno. Pero otros, son reconocibles, en una primera aproximación al texto, sólo por lectores que han vivido de cerca la historia del país. En este caso se encuentran los del espacio político tales como: los del conservador, Presidente de la República, entre 1958 y 1964, Jorge Alessandri (p. 116); Eduardo Frei Montalva, el reformista socialcristiano que ejerció la presidencia de la República entre 1964 y 1970 (p. 116) y su ministro del interior Edmundo Pérez Zujovic (p. 97); el presidente marxista Salvador Allende (p. 96) elegido en 1970, derrocado en septiembre de 1973 (p. 105). También están allí los nombres del dictador Augusto Pinochet y los miembros de la Junta de Gobierno: el general de la Fuerza Aérea Gustavo Leigh, el

1. El "apagón cultural" sintagma fijo que refiere al vacío intelectual que crea el golpe de Estado como efecto de la persecución, encarcelamiento, deportación y exilio masivo de intelectuales, artistas y creadores. Noche cultural que está ya anunciada por el título de la obra, *Nocturno de Chile*.

almirante Toribio Merino y el general de carabineros César Mendoza (p. 105). Por su parte, en otro terreno, la chilena Marta Harnecker (p. 108) es evocada por los miembros de la Junta de Gobierno en su conversación con el sacerdote que les hace el curso sobre marxismo¹. La misma función designativa tienen los conocidos nombres propios del espacio literario nacional como, por ejemplo Pablo Neruda, Enrique Lihn, Nicanor Parra, José Donoso, Manuel Rojas, Salvador Reyes, etc.

Los nombres en clave

En cambio, la función referencial de los nombres en clave de algunos personajes es un elemento esencial de esta ficción que remite a la más dura realidad vivida por los intelectuales chilenos en la época de la dictadura. La opción de utilizar nombres en clave revela un rasgo del lector ideal, al cual se dirige Bolaño. Tal lector participa en la "autenticación" del contenido de la narración a través del reconocimiento de la disfrazada referencialidad propuesta por el autor.

Así el protagonista y narrador único, Sebastián Urrutia Lacroix, sugiere de manera bastante obvia al lector que conoce el espacio literario chileno la figura del sacerdote, crítico y poeta José Miguel Ibáñez Langlois. Hay una neta correspondencia, entre las referencias temporales, dadas por el ficticio narrador sobre sí mismo, y las fechas efectivas que conciernen al segundo. El imaginario Urrutia Lacroix, va al fondo de Farewell "poco antes o poco después, es decir días antes de ser ordenado sacerdote [...] a finales de la década del cincuenta" (p. 13) para, luego, integrarse como profesor en la Universidad Católica y publicar sus primeras críticas en los años 1960 (p. 36). Por su parte, Ibáñez Langlois es ordenado sacerdote en 1960, comienza a hacer crítica literaria en *El Mercurio* dominical en la segunda mitad de los años 60, cuando ya es profesor en la Universidad Católica de Santiago.

El Urrutia Lacroix, creado por Bolaño, utiliza un seudónimo como crítico literario -H. Ibacache- y publica sus poemas con su propio nombre. Por su parte, Ibáñez Langlois como crítico es Ignacio Valente y publica su obra poética bajo su nombre propio. Tal como el personaje de la ficción Ibáñez Langlois, ejerció, hegemónicamente, en la época del gobierno militar, lo que se llamó la "dictadura crítica"² a través de las crónicas publicadas dominicalmente en la Revista de Libros del diario *El Mercurio* de Santiago. Cotidiano que fue, en alguna medida, el vocero oficial de la Junta militar y de un cierto *stablishment* que representaba los intereses de la clase dominante y su alianza con los Estados Unidos. Muchos consideran que "Valente fue el crítico único", en este siniestro período³.

1. Esta es la conocida autora de *Los conceptos elementales del materialismo histórico*, obra de divulgación, editada en México, con una presentación de Louis Althusser. Este libro tuvo una amplia difusión en los medios de izquierda en Chile y en América Latina.
2. Ver declaraciones de Ibáñez Langlois en "Memorial de un crítico", en *El Mercurio*, Revista de Libros, Santiago, 5 de marzo 2004, p. 6.
3. Ver "Ignacio Valente: '¡Ojalá que aparezcan en Chile diez críticos de primera!'", en *El Mercurio*, Revista de Libros, Santiago, 7 de junio 1992, p. 5.

Tal como Ibáñez Langlois, que fue el primer sacerdote chileno que se integra al Opus Dei en Chile -el personaje bolañiano dice con ligereza: "nunca lo he ocultado" (p. 70)-, él es enviado, por los señores Odeim y Oido, a realizar un viaje por Europa, viaje que culmina en Roma. El bolañesco Sebastián Urrutia va a estudiar el uso de los halcones amaestrados para defender, en Chile, los edificios de la Iglesia de los deterioros que les causan las palomas. Ibáñez Langlois es también enviado a Roma, en 1986, para incorporarse a la Comisión Teológica Internacional presidida por el cardenal Joseph Ratzinger, prefecto de la Congregación para la Doctrina de la Fe. Por ello es que, Sebastián Urrutia es un personaje referencial en otro plano. El constituye una síntesis brillante de la problemática de la Iglesia católica que, en la época, se encuentra fracturada entre los representantes de una Iglesia conservadora (halcones) y aquellos que promueven una Iglesia progresista (palomas). La alegoría de los halcones y las palomas sirve, pues, para ilustrar esta temática. Tal lucha, se da entre el cardenal J. Ratzinger, prefecto de la Congregación para la Doctrina de la Fe y los defensores de la Teología de la Liberación. Es por ello que Sebastián Urrutia es enviado a Europa a estudiar la manera de destruir a las "palomas" que deterioran la Iglesia en Chile y, es por eso que, en sueños, encuentra a los principales "cetreros", al "Papa [Juan Pablo II] con un teólogo alemán [J. Ratzinger] hablando tranquilamente en una de las habitaciones del Vaticano" (p. 95).

Por otra parte, Bolaño prolonga sus claves a través de Farewell, personaje que recuerda a Alone, crítico literario cuyo nombre civil era Hernán Díaz Arrieta nacido en 1891. Este ejerce, desde 1939, la crítica literaria en *El Mercurio*. Así coincide la afirmación del narrador, que lo define desde el comienzo como "nuestro crítico" literario (p. 18) y, que, en 1970, "debía de rondar los ochenta años" (p. 96). La riqueza de la caracterización de Farewell, entregada a través de su universo social y su integración en el espacio literario, hace de él un personaje completo y en pleno proceso de evolución a través de toda la obra. Así es caracterizado por su seudónimo Farewell y su verdadero/ficticio apellido, González Lamarca (p. 18), sus calidades o falta de calidades morales, su sexualidad, su cultura, sus medios de existencia, su casa, su fundo, sus bibliotecas, su club, sus amistades, etc.

Por otra parte, la escritora que mantiene un salón literario durante la época de la dictadura, María Canales, es también otro nombre en clave. Descrita por el narrador principal como joven, "buena moza" (p. 125), madre de dos niños, casada con Jimmy Thompson. Hace pensar, sin ninguna duda, en Mariana Callejas, autora de narraciones publicadas en los años 1980, cuando participa en el taller literario de Enrique Lafourcade.

Roberto Bolaño atribuye también a su marido un nombre en clave, James Thompson a quien el narrador y sus amigos llaman afectuosamente, Jimmy. Este sugiere evidentemente la imagen del agente norteamericano que operó en Chile desde 1973, Michael Vernon Townley. El personaje ficticio es un estadounidense que se presenta como "representante o ejecutivo de una empresa de su país..." (p. 126). Sin

embargo, algún tiempo después se sabe que "Jimmy Thompson había sido uno de los principales agentes de la DINA" (p. 141). Es decir, de la Dirección Nacional de Inteligencia, la policía política de la dictadura. Por eso Jimmy, tal como Townley, "usaba su casa como centro de interrogatorios" (141). El narrador, marcando la asimilación del vocabulario militar afirma que los "subversivos [...] pasaban por sótanos de Jimmy" (141) y, minimizando responsabilidades, dice que en aquellos sótanos "sólo se interrogaba, aunque algunos murieron..." (p. 141).

Por otra parte, la referencialidad del personaje se afirma porque, Thompson —en la realidad Townley— "había viajado a Washington y había matado a un antiguo ministro de Allende [Orlando Letelier, ex ministro de Relaciones Exteriores] y de paso a una norteamericana [Ronnie Moffit]" (p. 141). Asesinato ocurrido, efectivamente, el 21 de septiembre de 1976 con la complicidad de cubanos anticastristas. Las similitudes entre Townley y Thompson prosiguen porque éste "había preparado atentados en Argentina contra exiliados chilenos" (p. 141). Se trata, en efecto, del general constitucionalista Carlos Prats y su esposa Sofía Cuthbert, asesinados por Townley y Callejas, el 30 de septiembre de 1974, en Buenos Aires. El narrador afirma el lazo entre Townley y Thompson señalando que "incluso había participado en algún atentado en Europa" (p. 141) lo que recuerda la tentativa de asesinato en Roma, ahora en complicidad con fascistas italianos, del exiliado demócratacristiano Bernardo Leighton (ex-ministro del Interior del gobierno de Eduardo Frei), y de su esposa Anita Fresno, el 6 de octubre de 1975.

Bajo la presión del gobierno norteamericano de J. Carter, los militares chilenos expulsan del país a Michael Tonwley, el 8 de abril de 1978, entregándolo a los Estados Unidos inculpado por el esesinato de la ciudadana norteamericana R. Moffit y de O. Letelier. Por eso, el narrador agrega, "más tarde a Jimmy lo metieron preso en Estados Unidos" (p. 142). Así, el 9 de enero de 1979 se abre el proceso de Tonwley y los tres cubanos anticastristas que montaron el asesinato. En esa ocasión el bolañesco Jimmy "habló. Su declaración inculpó a varios generales de Chile". En efecto, Tonwley culpó al responsable de las operaciones de la DINA, al general Manuel Contreras. A Jimmy "lo sacaron de la cárcel y lo pusieron en un programa de protección especial de testigos" (142), como a Tonwley que obtuvo el beneficio de una pena de sólo 30 meses, luego cambió de identidad y es, actualmente, protegido por las autoridades norteamericanas. En cambio, dos de los cómplices cubanos fueron condenados a perpetua y, el tercero a 8 años de prisión.

Algunas páginas más lejos, el narrador confirma la referencialidad de Thompson/Townley. Allí la voz narrativa dice, "Aquí mató un empleado de Jimmy al funcionario español de la UNESCO" (p. 146). Se alude a Carmelo Soria, ciudadano español que tenía rango diplomático. Este

murió murió en una sesión de tortura en el sótano de María Canales, su cadáver fue arrojado a un canal simulando un accidente¹.

Nombres genéricos

Reforzando la referencialidad, Bolaño introduce además personajes cuyos nombres representan un colectivo antes que un individuo. Este es el caso de la "subversiva" acerca de la cual se dice: "Aquí mató Jimmy a la Cecilia Sánchez Poblete" (p. 146). Esta es, aparentemente, la representación de todas las víctimas anónimas que fueron llevadas al sótano de la casa de María Canales. La misma función tienen, en relación al espacio literario chileno, el "poeta Uribarrena autor de espléndidos sonetos de preocupación religiosa..." o "Montoya Eyzaguirre, fino estilista de prosas breves..." o "Baldomero Lizamendi Errázuriz, historiador consagrado y rotundo" (p. 16). Igual calidad de nombres genéricos tienen los del "padre García Errázuriz" (p. 75) y el del "padre Muñoz Laguía" (p. 75) con respecto a la Iglesia chilena. Por último, la referencia al "coronel Pérez Larouche" (p. 106) es también un nombre genérico.

Función emblemática de algunos nombres

Finalmente, Bolaño introduce en su ficción algunos nombres propios que tienen una función referencial porque son la representación simbólica de un tipo determinado de persona o de acción. En efecto, Oido y Odeim, son caracterizados por el sintagma fijo en que "señor(es)" precede siempre al nombre de cada uno. Son nombres cuya significación se encuentra invirtiendo sus letras, para significar Odio y Miedo, respectivamente. Estos aparecen en la novela como agentes que operan en Chile "por cuenta de un señor extranjero" (74), que el narrador no conocerá jamás. Uno es mestizo, el otro blanco, se les encuentra en calles amarillas, sondean al narrador en locales públicos de carácter equívoco y en turbias oficinas, financian becas y establecen contactos. Son ellos los que manipulan al narrador y, a través de él, las representaciones, pasiones y vivencias políticas de los medios que pueden oponerse a la acción de las fuerzas reformistas o revolucionarias. Ellos personifican la manipulación —realizada desde el extranjero— de las emociones y de las pasiones políticas (odio y miedo) que permitieron desestabilizar la vida política en Chile. Referencialidad que remite a las acciones secretas de la C.I.A., desde la primera campaña presidencial de E. Frei en 1964 hasta la dictadura de Pinochet². Tal fue la "campaña del terror" destinada a impedir la elección de S. Allende, o la campaña que hizo la oposición durante su gobierno bajo del eslogan "juntemos odio chilenos".

1. Sin embargo Bolaño modifica un detalle del referente, porque Soria era, en realidad, funcionario de la Comisión Económica para América Latina (CEPAL) y no de la UNESCO.
2. Ver *Archivos secretos. Documentos desclasificados de la CIA*, Santiago de Chile, LOM ediciones, Col. "Septiembre", trad. de H. Soto y S. Villegas, 1999.

El cura, poeta y crítico que no ve, que no oye, que se calla, ahora hombre maduro, finalmente escudriña, desvela y esclarece la realidad. Es una memoria privada que se va convirtiendo en la memoria de todo un sector social del país. El texto de ficción evoca así una atmósfera opresora y agónica, un mundo de pesadilla recreado por una mezcla de referentes reales y productos de la más pura imaginación. De lo prosaico surge, estalla, la imagen del cura que con todos sus dobleces, es figura que concatena la desolación, el pavor, un dolor visceral de existir. Del conjunto emana una sensación de sofocamiento y violencia kafkianos. Recuperación, pues, de una memoria que, por fin, hace presente a los "detenidos desaparecidos", víctimas de la dictadura, a través de aquel "cadáver que sube desde el fondo del mar o desde el fondo de un barranco" (p. 149). Mientras el "joven envejecido" en que se ha convertido Sebastián Urrutia Lacroix, "grita sin que nadie lo escuche" (p. 149) antes de que estalle la "tempestad de mierda"...

Nocturno de Chile: desde el paratexto a la novela de la dictadura

Adolfo y Álvaro BISAMA

Leía Roberto Bolaño en su discurso de aceptación del Premio Rómulo Gallegos, allá por 1999: "¿Entonces qué es una escritura de calidad? Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso. Correr por el borde del precipicio: a un lado el abismo sin fondo y al otro lado las caras que uno quiere, las sonrientes caras que uno quiere, y los libros, y los amigos, y la comida. Y aceptar esa evidencia aunque a veces nos pese más que la losa que cubre los restos de todos los escritores muertos. La literatura, como diría una folclórica andaluza, es un peligro¹".

La pregunta no es menor: ese peligro tiene que ver con los materiales inflamables que toda ficción en cierto modo contiene a la hora de referirse a la política. En ese contexto, *Nocturno de Chile*² es una obra explosiva no sólo porque se hace cargo de la vida íntima –y sexual, podría sugerir algún lector– de una clase letrada chilena que convivió y se nutrió del autoritarismo del régimen de Pinochet, sino que también porque enfoca, como centro del trabajo escritural ese riesgo.

El presente estudio analizará así, ciertas ideas respecto a esa relación intentando preguntarse la posición de la obra de Bolaño respecto a la cultura chilena, sus modos de apropiación y reversión del canon (en lo que va desde las estrategias paratextuales hasta el diseño estructural de la obra) y las relaciones entre novela, distopía y literatura como modo de proponer una relación entre cultura y política.

Políticas paratextuales

Gérard Genette en su *Palimpsestes* ha delimitado como *transtextualidad* a la trascendencia textual de la obra, reconociendo cinco formas de ésta, una de las cuales es la *paratextualidad*. El mismo autor denomina *paratexto* a toda la producción verbal o no verbal que acompaña al texto y mantiene con él una relación más o menos explícita. En este aspecto corresponde mencionar el nombre del autor, la portada, el título y subtítulo, prefacio y posfacio, advertencias, agradecimientos, epígrafes, ilustraciones, cualquier tipo de señal accesoria, etc.

Por su parte el chileno Iván Carrasco ha afirmado que "la función básica del título es [...] exegetica [...] puesto que funciona como un resumen o condensación del sentido que se desarrolla a través de los demás discursos que conforman la obra³".

1. Bolaño, Roberto, *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama, 2004. p. 37.
2. Bolaño, Roberto, *Nocturno de Chile*, Barcelona, Anagrama, 2000. Todas las citas remitirán a esta edición, indicando el número de página correspondiente.
3. Carrasco, Iván, "Los títulos en el texto poético", en *Estudios Filológicos* 19 (1984).

Estudios sobre estos elementos discursivos han existido siempre y por ello es posible anotar aquí algunos ejemplos de la tradición crítica que manejamos. Los títulos han sido una excelente puerta de ingreso para la decodificación de los discursos de las obras. Nadie titula un texto de modo azaroso, la denominación de una obra siempre guarda relación más o menos clara con éste: leemos al título como una brújula de sentidos que posteriormente el corpus textual afirmará, intencional o negará¹.

Por su lado, el sentido del epígrafe es definido por Marchese y Forradellas en su conocido diccionario, como constituido por oraciones cortas de un autor (un verso, una frase) que se coloca al principio de un libro, capítulo o poema y sirve para indicar el clima de éste².

Entendiendo, entonces, la importancia "de la función exegética" de los diversos paratextos de una obra, es nuestro interés plantear que un primer acercamiento válido a la novela de Bolaño pasa por la interpretación de dos de sus paratextos principales: su título (*Nocturno de Chile*) y su epígrafe ("Quítense la peluca", firmado por Gilbert. K. Chesterton).

En el caso del título, si se parte por lo más obvio y evidente, es decir del sentido del vocablo "nocturno", indicado por la RAE, se puede decir que, de las ocho acepciones señaladas por su diccionario –y haciendo un ejercicio no demasiado forzado de la llamada "transposición de las artes"– quisiéramos rescatar la séptima: "m. Mus. Pieza de música vocal o instrumental de melodía dulce, propia para recordar los sentimientos apacibles de una noche tranquila"³.

Teniendo en cuenta esta acepción, no cuesta demasiado darse cuenta de que en la obra de Bolaño, aparece exhibida justamente como lo contrario, ya que, como se afirma en el resumen de su contraportada (otro elemento paratextual): "Sebastián Urrutia Lacroix, sacerdote y crítico literario, miembro del Opus Dei y poeta mediocre, revisa en una sola noche de fiebre alta los momentos más importantes de su vida, convencido de que está a punto de morir" o como el mismo narrador/protagonista lo explica en el prólogo de la obra, "Yo estaba en paz. Ahora no estoy en paz. Hay que aclarar algunos puntos. Así que me

1. Villegas, analizando el poema "Pequeña Elegía" de Oscar Castro expresa que "el título puede entenderse en dos sentidos en cuanto al valor del adjetivo. Elegía, como todos saben, es canción o poema escrito en conmemoración de la muerte de algún personaje. El 'pequeña' podría aludir a la brevedad de la misma o al uso del verso de tono menor. La otra posibilidad es que el objeto de la elegía –el campesino– no corresponda a la tradición de las elegías, ya que estos suelen ser personajes famosos...". Villegas, Juan, *Interpretación de textos poéticos chilenos*, Santiago, Editorial Nascimento 1977, pp. 126 y 127.
2. La importancia del uso del epígrafe como herramienta de lectura crítica queda reflejada, por ejemplo, en el siguiente comentario extraído al azar de un antiguo texto de Nelson Osorio: "En este sentido también el epígrafe de la primera parte de 'La ciudad y los perros', tomado de 'Kean' de Sartre podría aplicarse a algunos de los aspectos básicos de la visión del mundo que subyace en la narrativa de Vargas Llosa: Se representa a los héroes porque se es cobarde y a los santos porque se es malvado; se representa a los asesinos porque uno se muere de ganas de matar al prójimo...". Osorio, Nelson, "La expresión de los niveles de realidad en la narrativa de Vargas Llosa". En VV.AA. *Asedios a Vargas Llosa*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972, p. 84.
3. DRAE, 22ª Edición; s.v. nocturno.

apoyaré en un codo [...] y buscaré en el rincón de los recuerdos aquellos actos que me justifican y que por lo tanto desdichan las infamias que el joven envejecido ha esparcido en mi descrédito en una sola noche relampagueante". (p. 12)

Por otro lado, complementario de lo recién dicho, otra definición de "nocturno" –también en el plano musical– afirma que éste "generalmente, adopta la forma de lied, o sea, el tipo ternario A-B-A'¹", estructura ternaria que calza justo con el arquitectura discursiva central de la novela –y que más abajo desarrollamos en detalle– que la vemos explicitada en el hecho de que su diégesis es manifestación de dicha secuencia ternaria: lo medular de la obra se concentra en el recuerdo de la *tertulia literaria* inicial en casa de Farewell (A), sigue con la larga lista de hechos biográficos referidos por el crítico/sacerdote (B) y termina con el recuerdo de las *tertulias literarias* finales en la casa de María Canales.

La novela parodia y problematiza el término de "Nocturno" en varios niveles. Lo hace contener su voluntad estructural para luego, en el desarrollo mismo de los contenidos intervenir su sentido más obvio. *Nocturno de Chile* remite de este modo a lo musical pero cita de paso en lo literario al "Nocturno" de José Asunción Silva, poema canónico y epifánico del modernismo continental. Consciente de la cita, Bolaño hace que Ibacache lea en el barco que lo lleva a Europa y a su paso por Buenaventura, "por la noche, [...] en medio de las estrellas, el *Nocturno* de José Asunción Silva, un pequeño homenaje a las letras colombianas que fue aplaudido sin reservas, incluso por la oficialidad italiana que no entendía del todo el español pero que supo apreciar la honda musicalidad del verbo del vate suicida". La novela plantea así un reflejo inverso: el narrador cita al "Nocturno" de Asunción Silva como "homenaje a las letras colombianas" mientras, al describir la intimidad de la conciencia tenebrosa del personaje, el texto ejecuta su negativo local, un "nocturno" que es una *diatriba*, al final de cuentas, contra las letras chilenas.

Todo lo anterior referido a la primera parte del título. En cuanto a la segunda, la alusión a Chile, encabezada por la preposición "de" señala la obvia pertenencia del 'Nocturno' a un lugar determinado y, obviamente, no escogido al azar. Esa pertenencia es inequívoca. Sugiere la adscripción de la obra a una comunidad particular productivizando los efectos de la misma en un espacio local. El gesto es una señal que sugiere un camino de lectura casi obligado en un autor cuyos efectos críticos son en cierto modo continentales. Bolaño puede ser leído alternativamente como un escritor mexicano (según J.A. Masoliver Ródenas), argentino (Gonzalo Garcés) o simplemente latinoamericano (Camilo Marks, al afirmar éste la no pertenencia de Bolaño al canon chileno). Esa indefinición de origen no es casual. Una de las estrategias de la obra de Bolaño es justamente ese camino transversal, que es, en cierto modo, un sistema de lectura del canon, una ambigüedad que el mismo autor realza en su periplo vital. De ahí que el "de Chile" del título sea una clave: el texto precisa un lugar de

1. Extraído de <http://www.melomanos.com/academia/formas/nocturn.htm>

adscripción, un canon, y un lugar donde provocar efectos. Bolaño no quiere que haya lugar a dudas: sitúa la fuerza de gravedad de su obra en medio de una tradición en la que quiere intervenir. Que el personaje central tenga sospechosas semejanzas con el principal crítico literario del territorio no es accidental: especifica la posición desde donde la novela aspira a ser leída.

El complemento del nombre "de Chile", además juega con dos tradiciones literarias. La primera, referida a la línea propositiva y canónica de obras como las de Gabriela Mistral ("Poema de Chile"), Pablo Neruda ("El cuando de Chile"), Pablo de Rokha ("Epopéya de las comidas y las bebidas de Chile"); y una segunda, posible de vincular a los títulos de los textos testimoniales de denuncia de los atropellos a los derechos humanos en la dictadura de Pinochet: "en nueve de estos se menciona el nombre de Chile. Partiendo por el título de la obra que fija cronológicamente el momento de nuestro país a partir del cual se quiere documentar (*Testimonio: Chile, septiembre de 1973*), se puede establecer entre ellos un grado creciente de indicios funestos. Todos asocian al antes 'largo pétalo, de vino, mar y nieve' nerudiano ahora con el luto (*Chili: le dossier noir*), con espacios que han adquirido una connotación siniestra (*Chile: el Estadio, los crímenes de la Junta Militar, Prisión en Chile, Chile: 11.808 horas en los campos de concentración*), con ideologías de esa misma condición (*Jamás de rodillas. Acusación de un prisionero de la Junta Fascista de Chile*), o con el miedo extremo (*Terror en Chile, Evidencia the Terror in Chile*)¹". *Nocturno de Chile*, como título alude así a un paradigma que reemplaza a otro: el de un canon literario clásico –la idea de una tradición del campo cultural republicana– que es reemplazado por la violencia de la Historia.

Respecto al epígrafe, aquella imperativa solicitud de Chesterton de un "Quítese la peluca" que abre la novela, también podemos referirla a dos ideas. La primera, vinculada a la noción de desnudamiento progresivo de la verdad que se ejecutaría en el monólogo interior del sacerdote, libre de todo afeitado o disfraz. Dice Ibacache:

[...] levantaré la cabeza, mi noble cabeza temblorosa... Hay que ser responsable. Eso lo he dicho toda mi vida. Uno tiene la obligación moral de ser responsable de sus actos y también de sus palabras e incluso de sus silencios, sí, de sus silencios, porque también los silencios ascienden al cielo y los oye Dios y sólo Dios los comprende y los juzga, así que mucho cuidado con los silencios. Yo soy responsable de todo. (p. 11)

Por supuesto, es sólo una ilusión. El mejor truco de la novela es que la parodia cede paso a la tragedia. "Allí reside el mérito de Roberto Bolaño: haber hecho verosímil el discurso de un personaje que no solamente alude a José Miguel Ibáñez Langlois, alias el cura Valente, sino también a muchos otros que tras haber pololeado con la maldad, aún separan

1. Bisama, Adolfo, *Estrategias textuales y paratextuales en discurso testimonial chileno (1973-1989)*. Tesis para optar al grado de Magister en Literatura, UPLA, Valparaíso, 1994.

aguas, alegan inocencia. Los mismos que si hoy se animaran a hablar no acogerían del todo la incitación de Chesterton [...]: 'Quítese la peluca!'

La canalla literaria chilena

No deja de ser inquietante que *Nocturno de Chile* presente, exhiba así una insistencia demoledora de ser leída en relación al mundo literario chileno. Inversamente proporcional entre la epifanía y la violencia, el largo alegato del cura Ibacache –que le sirve para soportar, disculpar y perdonar los horrores que ha presenciado, avalado y perpetrado– queda enmarcado entre dos tertulias literarias: la primera, en sus comienzos como crítico y escritor; y la segunda en su período de auge, después del 73, cuando su voz se transforma –por defecto– en el único crítico literario chileno de ejercicio válido en los medios de prensa –los únicos permitidos– prolijados por la dictadura. Ambas funcionan como polaroids, retratos de época y guiños al canon, pervertidos por una intimidad rota y envilecida.

Una suerte de mecanismo paródico que vale para su –como señala el narrador– "bautismo en el mundo de las letras", donde invitado a la casa de campo de Farewell (el pope de la época, versión apenas disfrazada de Alone) Ibacache se pierde en el fondo, es acosado por el dueño de casa y es iniciado o confirmado en lo que alguna vez describió Matías Rivas como "la canalla literaria chilena". En ese bautismo sordo, Ibacache no sólo será asediado por Farewell –¿una posta *queer* entre críticos literarios?– sino que también conocerá a Neruda, invitado principal de la velada, en una suerte de recibimiento suntuoso, descrito a la altura épica del vate:

Allí estaba Neruda recitando versos a la luna, a los elementos de la tierra y a los astros cuya naturaleza desconocemos mas intuimos. Allí estaba yo, temblando de frío en el interior de mi sotana [...] Allí estaba Neruda musitando palabras cuyo sentido se me escapaba pero con cuya esencialidad comulgué desde el primer segundo. Allí estaba yo, con lágrimas en los ojos, un pobre clérigo perdido en las vastedades de la patria, disfrutando golosamente de las palabras de nuestro más excelso poeta. (p. 24)

Pero esa altura de miras es sólo aparente: Neruda volverá a intervenir deteniendo el avance de Farewell a la hora de seducir a un Ibacache complaciente con dicho acoso pero incapaz de verbalizar el deseo, una confusión que irá de la mano de la visión horrorosa de un paraíso negado:

al cruzar los huertos, donde bajo la sombra protectora de unos paltos se cultivaba toda clase de frutos y verduras dignas de un Archimboldo, distinguí a un niño y a una niña que cual Adán y Eva se afanaban desnudos a lo largo de un surco de tierra. El niño me miró: una ristra de mocos le colgaba de la nariz al pecho. Aparté rápidamente la mirada pero no pude desterrar unas

1. Zambra, Alejandro, "Una novela pendiente", en Espinosa, Patricia (Ed.), *Territorios en fuga*, Santiago de Chile, Frasis, 2003, p. 256.

náuseas inmensas. Me sentí caer en el vacío, un vacío intestinal, un vacío hecho de estómagos y de entrañas. Cuando por fin pude controlar las arcadas el niño y la niña habían desaparecido (p. 29)

Nocturno de Chile esboza un juego de intereses contrapuestos, una comedia que deviene en tragedia y que en cierto modo define los vectores de una biografía literaria, como anotaba Alejandro Zambra, tan plagada "de delirios de nobleza como de paseos oscuros y vergonzosos en los que el sacerdote apenas ha alcanzado a reprimir su desprecio por los campesinos o los deseos de corresponder a las insinuaciones sexuales de su maestro¹".

En ese contexto, el bautismo de Ibacache, su entrada por la puerta ancha a la literatura chilena establece con su salida –o la salida del libro, por lo menos– una correspondencia perturbadora. La reuniones de Farewell, son a pesar de estos hechos, material canónico. Aquéllas, las efectuadas en casa de María Canales, son su reverso:

[...] era escritora, era buena moza, era joven. Yo creo que tenía cierto talento. Aún lo mantengo. Un talento, ¿cómo decirlo?, recogido en sí mismo, encerrado en su vaina, ensimismado. Otros se han retractado, han corrido el tupido velo y han olvidado. El joven envejecido, desnudo, salta sobre la presa. Pero yo conozco la historia de María Canales y sé todo lo que ocurrió. Era escritora. Puede que aún lo sea. Los escritores (y los críticos) no teníamos muchos lugares adonde ir. (p. 125)

Y continúa, refiriéndose al espacio de las tertulias de la escritora:

María Canales tenía una casa en las afueras. Una casa grande, rodeada por un jardín lleno de árboles, una casa con una sala confortable, con chimenea y buen whisky, buen coñac, una casa abierta para los amigos una vez a la semana, dos veces a la semana, en raras ocasiones tres veces a la semana. No sé cómo la conocimos. Supongo que apareció un día por la redacción de un periódico, por la redacción de una revista, por la sede de la Sociedad de Escritores de Chile. Es probable que asistiera a algún taller literario. Lo cierto es que al cabo de poco tiempo todos la conocíamos y ella nos conocía a todos (p. 125-126)

En ambos casos las tertulias literarias podrían aparecer en un contexto natural propio de un *locus amoenus* pero que luego se revela es un *locus infernalis*. Si en la primera visita al fundo de Farewell, Ibacache vislumbra "sin abandonar el linde del bosque, desde una suerte de altozano, se contemplaban los viñedos de Farewell y sus tierras de barbecho y sus tierras en donde crecía el trigo o la cebada. Por un sendero que caracoleaba entre potreros[...] Más allá de los sauces había árboles de gran altura que parecían taladrar el cielo celeste y sin nubes. Y más allá todavía destacaban las grandes montañas. Recé un padrenuestro. Cerré los ojos. Más no podía pedir. Si acaso, el rumor de un río. El canto del agua pura sobre las lajas" (p. 28); luego de su paso por las tertulias de María Canales, el crítico sacerdote, luego de la muerte de su maestro Farewell tiene "un atisbo de comprensión: Chile entero se había

1. Zambra, Alejandro, *op. cit.*, p. 255.

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"; ambiente absoluta y definitivamente inverso del descrito por el "maestro" Gonzalo de Berceo, al fijar el modelo español del tópico: "logar cobdiciaduro pora omne cansado" donde "podrié vevir el omne con aquellos olores [...] ¡Qui allí se morasse serié bienventurado!¹".

Lo anterior es, por cierto, una cita menor en la trama discursiva de la novela pero refleja sus aspiraciones estructurales. La voz de Ibacache, empotrada entre estas dos tertulias avanza en medio de su propia perplejidad hasta fundirse con la violencia del entorno. Para quien utiliza a la literatura como disciplina escapista –lee con dedicación a los clásicos griegos durante el periodo de la Unidad Popular allendista– luego de su visita a la casa de Canales, ya no existe vuelta atrás: la literatura es sólo el primer piso de una casa donde en su sótano se practica la tortura, un arte menor ejecutado en ceremonias más ínfimas y espurias aún, donde Ibacache –¿el lugar de la mirada crítica?– se sentará 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" (p. 131), miembros preclaros de "la alegre y despreocupada pandilla de literatos" que María Canales congregaba cada semana.

Nosotros mismos hemos anotado en otra parte que "Urrutia/Ibacache asiste a las tertulias de una tal María Canales, fiestas realizadas en una casona en cuyo subterráneo se realiza el *rendez-vous* pavoroso de los interrogatorios y torturas de la policía del régimen. La cita ya lo sabemos es real e [...] implica el gesto de cerrar un libro sobre la imposibilidad de la belleza en tanto esencia con su reverso: la explicitación absoluta de la presencia del mal. Mariana Callejas –la anfitriona verdadera, esposa de Michael Townley, nunca está demás decirlo– es escritora también. En los ochenta ganó un concurso sobre narrativa de terror donde participaba, entre otros, Poli Délano. La anécdota parece sacada de *La literatura nazi en América* pero es real. Demasiado. Sucede en el planeta Tierra, dimensión Chile²".

La novela de la dictadura

De ahí que la novela proponga además una lectura cruzada de las relaciones entre poder político, crítica y ficción. Es, en cierto modo, el camino inverso al proyecto escritural afirmado en *Los detectives salvajes* y *Amuleto*, el del ejercicio de la literatura como una afirmación vital, como un ethos lanzado hacia delante. Mientras Belano, Lima y Auxilio Lacouture, personajes de las citadas novelas configuran el martirologio simbólico de su generación en aras de una utopía que se puede identificar

1. Berceo, Gonzalo de. Milagros de Nuestra Señora. Introducción. Edición Electrónica en: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/35761618989143619754491/p0000001.htm#l1_
2. Bisama, Alvaro, "Todos somos monstruos", en Espinosa, Patricia (Ed.), *op. cit.*, p. 93.

con la ficción, Ibacache el narrador de *Nocturno de Chile* se ubica en la vereda contraria: la de una escritura interrumpida o cortada. Es en cierto modo, la paradoja del crítico: la lectura de las ficciones ajenas que reemplaza la escritura propia. Porque para Ibacache, la crítica no es un género menor con status literario propio sino más bien un sistema de lecturas parasitario y subordinado. Por supuesto que hay algo de trágico en eso, en la opinión de Farewell, modelo de Ibacache:

[...] yo le dije, con la ingenuidad de un pajarillo, que deseaba ser crítico literario, que deseaba seguir la senda abierta por él, que nada había en la tierra que colmara más mis deseos que leer y expresar en voz alta, con buena prosa, el resultado de mis lecturas, ah, cuando le dije eso Farewell sonrió y me puso la mano en el hombro (una mano que pesaba tanto o más que si estuviera ornada por un guantelete de hierro) y buscó mis ojos y dijo que la senda no era fácil. En este país de bárbaros, dijo, ese camino no es de rosas. En este país de dueños de fundo, dijo, la literatura es una rareza y carece de mérito el saber leer. (p. 14)

Ibacache opta por ese camino pero en cierto modo esconde la escritura propia. La novela plantea una tensión en este punto pues hay un momento, previo al horror —que puede ser o no una catarsis— donde el sacerdote confiesa ese conflicto entre sus escrituras públicas y secretas:

Así es que volví a frecuentar la literatura chilena. Intenté escribir algún poema. Al principio sólo me salían yambos. Después no sé lo que me pasó. De angélica mi poesía se tornó demoníaca. Tentado estuve, muchos atardeceres, de mostrarle mis versos a mi confesor, pero no lo hice. Escribía sobre mujeres a las que zahería sin piedad, escribía sobre invertidos, sobre niños perdidos en estaciones de trenes abandonadas. Mi poesía siempre había sido, para decirlo en una palabra, apolínea, y lo que ahora me salía más bien era, por llamarlo tentativamente de algún modo, dionisiaco. Pero en realidad no era poesía dionisiaca. Tampoco demoníaca. Era rabiosa. ¿Qué me habían hecho esas pobres mujeres que aparecían en mis versos? ¿Acaso alguna me había engañado? ¿Qué me habían hecho esos pobres invertidos? Nada. Nada. Ni las mujeres ni los maricas. Y mucho menos, por Dios, los niños. ¿Por qué, entonces, aparecían esos desventurados niños enmarcados en esos paisajes corruptos? ¿Acaso alguno de esos niños era yo mismo? (p. 101)

Bolaño sabe que en esa confusión del personaje, en ese camino cortado respecto a su propia creación no hay nada nuevo. Uno de los cuentos finales de John Cheever, por ejemplo, trata de lo mismo: el cómo un poeta anciano consagrado y epifánico se dedica a borrar sus propios versos obscenos, proponiendo idénticas relaciones entre literatura y represión¹. Lo interesante es que mientras el poeta de Cheever termina iluminado en un locus amoenus, Ibacache sigue el camino contrario y finaliza sumido en la violencia y el horror político.

En tanto melodrama sin salida, *Nocturno de Chile* es capaz de exhibir ese fracaso estético como una metáfora de algo mayor, como si fuera una

1. Cheever, John, "El mundo de las manzanas", en *La geometría del amor*, Buenos Aires, Emecé, 1998.

representación de la línea quebrada de la memoria republicana chilena. En cierto modo, una de las apuestas políticas de la novela va en esa dirección, el de una tradición compuesta por escritores deformes, truncos, perdidos en las redes de un campo cultural colapsado por la violencia política. Ya sea Farewell o María Canales, Ibacache o Pinochet, el relato se plantea casi siempre como una contralectura canónica, la sugerencia de una tradición paralela de una escritura del horror.

Bolaño ya ha adoptado ese modelo en *La literatura nazi en América* y *Estrella distante*, proponiendo una tradición de ficciones que exponen —o esconden— un *affaire* riesgoso entre autoritarismo y literatura, sugiriendo una identificación donde, en cierto modo, es esta última el refugio de prácticas distópicas que anticipan o inventan cierto horror continental.

Bolaño se parece en eso a Piglia y a aquella sugerencia que cerraba *Respiración artificial*, en el momento exacto en que aquella novela se fugaba hacia un plausible encuentro de Hitler y Franz Kafka en Praga. Ahí, "el insignificante y pulguento pequeño burgués austríaco que vive semiclandestino en Praga porque es un desertor, ese artista fracasado que se gana la vida pintando tarjetas postales, desarrolla, frente a quien todavía no es pero ya comienza a ser Franz Kafka, sus sueños gangosos, desmesurados, en los que entrevé su transformación en el Führer, el Jefe, el Amo absoluto de millones de hombres, sirvientes, esclavos, insectos sometidos a su dominio, dice Tardewski. La palabra Ungeziefer, dijo Tardewski, con que los nazis designarían a los detenidos en los campos de concentración, es la misma palabra que usa Kafka para designar eso en que se ha convertido Gregorio Samsa una mañana, al despertar. La utopía atroz de un mundo convertido en una inmensa colonia penitenciaria, de eso le habla Adolf, el desertor insignificante y grotesco, a Franz Kafka que lo sabe oír, en las mesas del café Arcos, en Praga, a fines de 1909. Y Kafka le cree. Piensa que es posible que los proyectos imposibles y atroces de ese hombrecito ridículo y famélico lleguen a cumplirse y que el mundo se transforme en eso que las palabras estaban construyendo: El Castillo de la Orden y la Cruz gamada, la máquina del mal que graba su mensaje en la carne de las víctimas. ¿No supo él oír la voz abominable de la historia? El genio de Kafka reside en haber comprendido que si esas palabras podían ser dichas, entonces podían ser realizadas".

Nocturno de Chile establece sincronías con aquella propuesta donde lo imposible se convierte en un modo de lectura de lo cotidiano. Su mayor radicalidad estética no es poner en entredicho la voz crítica —y a la crítica como disciplina— de Ibacache como una larga lista de discursos contrahechos o contradictorios, sino sugerir la idea de que el autoritarismo también es capaz de modificar un canon, que puede ser escrito leído como una novela.

De ahí que el episodio más perturbador del texto no sea aquel final catártico donde el sacerdote se enfrenta a la violencia de una historia en

1. Piglia, Ricardo, *Respiración Artificial*, Buenos Aires, Seix Barral, 2001.

la que se presume, a sí mismo y *a priori*, inocente; sino que es aquel donde dialoga con Augusto Pinochet sobre literatura.

Así, más allá del gesto irónico donde un sacerdote del Opus Dei aparecería enseñando marxismo a una Junta de Gobierno anticomunista —una parodia de la parodia—, importa la conversación posterior sobre literatura de Ibacache con Pinochet. Aquí aparecen dos ideas importantes. La primera, que Pinochet es un lector:

Para que sepa usted que yo me intereso por la lectura, yo leo libros de historia, leo libros de teoría política, leo incluso novelas. La última fue Palomita blanca, de Lafourcade, una novela de talante francamente juvenil, pero yo la leí porque no desdeno estar al día y me gustó. (p. 118)

La segunda, que se trata de un escritor:

Frei y de Allende. Ni leían ni escribían. Fingían ser hombres de cultura, pero ninguno de los tres [Alessandri incluido] 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. (p. 117)

Es un gesto doble pero interesante: la idea del dictador como un autor, como un intelectual, como un narrador. Bolaño, que ha leído a Piglia con atención, pero también a Norman Spinrad y Phillip K. Dick es capaz de sugerir un modelo paranoico donde en cierto modo el autoritarismo sea un modo de novelar la realidad, de interrumpirla. Si bien Ibacache es presentado como un monstruo carcomido por su propia ambigüedad moral a la hora de enfrentar el hecho literario, Pinochet es un novelista que escribe con la pluma del poder de facto: como Hitler, se trata de un artista frustrado, un escritor menor devenido en figura mayor. La política como la zona donde se soluciona el fracaso estético. La frase más recurrida de Pinochet, aquella que dice "En este país no se mueve ni una hoja sin que yo no lo sepa" puede ser también la de un novelista omnisciente decimonónico, desesperado por controlar el destino de todos sus personajes.

En fin, *Nocturno de Chile* pone, en cierto modo, en entredicho ese modelo textual: la trama de los discursos que parodian o desmantelan la historia política chilena o latinoamericana también se refiere al anacronismo respecto a esa novela total. Es de alguna manera, una rebelión contra la realidad para intervenirla, para proponerla como una trama literaria ejecutada por escritores menores que sólo pueden recurrir a la violencia, el horror, el miedo como las herramientas técnicas básicas para narrar una trama mayor que se les escapa. Una identidad y una memoria mucho más complejas que las fantasías paranoicas de un poeta frustrado devenido en crítico y un lector de malas novelas convertido en dictador.

"Así se hace la literatura en Chile": María Canales en *Nocturno de Chile*

Adriana CASTILLO-BERCHENKO

"Así se hace la literatura en Chile" afirma María Canales a Sebastián Urrutia en la página 147 de *Nocturno de Chile*¹. La breve frase que luego evoca obstinado el cura Urrutia fija definitivamente —y ya en los confines textuales— la razón de ser de esta obra, es decir, la relación problemática existente entre Arte y entorno socio-histórico y cultural y el papel que en ella juegan el artista, la obra de arte y el poder dominante. Si tan compleja coyuntura interesa sobremanera a Roberto Bolaño² es indudable también que para él la literatura constituye el centro focalizador de su ficción. *Nocturno de Chile* es, en efecto, una obra sobre los lazos invisibles que atan la literatura al poder en ejercicio, un denso relato sobre escritores y críticos literarios, sobre poesía, novela y cuento chilenos en tiempos históricos cruentos, de vida y de muerte, de paz y de guerra, de miedo, soledad y silencio.

El enunciado de María Canales incide de lleno —y desde su posición terminal— en esta cuestión. Las reflexiones de Urrutia, las intervenciones de *Farewell* y del joven envejecido lo comentan, completándolo ¿Qué significa entonces escribir en Chile? ¿Cómo lo hicieron antes Neruda o Salvador Reyes? ¿Cómo lo hacen ahora Lafourcade, Urrutia, María Canales? Con ecos repetidos estas preguntas resuenan en todo el texto y lo subtienden esclareciéndolo de otro modo. La frase de María Canales reverbera y se vuelve esencial. Muestra inequívoca de la escritura ambigua y deslizante de Bolaño, de hecho ella sostiene conceptualmente la historia, descubriendo además la visión desencantada del autor sobre su literatura.

En esa visión, la narradora María Canales se configura como un engendro deforme, nacido de una literatura en plena descomposición. Hipérbole grotesca y sobredimensionada, ¿quién es, en rigor, María Canales? ¿ente real o ente de ficción? ¿suma y síntesis de lo indecible en las Letras nacionales? ¿qué representa ella en el imaginario de su creador? Los móviles de Bolaño y sus personajes y el lazo que les ata a las Letras chilenas son el propósito de este estudio.

1. Bolaño, R., *Nocturno de Chile*, Barcelona, Anagrama, col. "Narrativas Hispánicas" n° 293, 2000, p. 147. Todas las citas convocadas en este estudio van por esta edición.

2. En *Nocturno de Chile* el artista, la obra de arte, la creación en general son objeto de reflexión múltiples. Itinerario existencial, itinerario creador son explorados como objeto de reflexión teórica general (trabajo del crítico de arte y de literatura), como experiencia creadora individual (el pintor guatemalteco en París), en una situación de crisis excepcional (la Segunda Guerra Mundial, período de la Ocupación de París), como experiencia múltiple para entrar en la inmortalidad (el zapatero mexicano y la Cultura de los Niños). Parte de la novela concierne, por cierto, la vinculación del creador literario con un entorno socio-histórico-cultural.

El golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 y el régimen dictatorial (1973-1990) que le sucede determinan cambios fundamentales de orden sociopolítico, económico y cultural en la sociedad chilena¹. En lo cultural, artístico y literario, esas modificaciones son decisivas e inmediatas al *putsch*². En lo específicamente literario, la situación que viven los escritores es inédita y desconcertante. La violencia general, la censura de prensa, la destrucción de importantes casas de edición, el miedo producen un gran silencio creador. El golpe de Estado y la dictadura acarrean, en efecto, el estallido del hasta entonces homogéneo y coherente mundo chileno de las Letras. Grandes escritores muertos, desaparecidos o exiliados³ dejan tras de sí el vacío, una generación emergente abandonada, sin modelo y desposeída de un ámbito propio: "un lugar amable [donde] los escritores los artistas chilenos, a ser posible [pudieran] reunirse y conversar", escribe Roberto Bolaño en la página 125 de su novela.

Entre 1973 y 1979, las Letras nacionales conocen un notable período de esterilidad creativa, acentuado por la desaparición de los encuentros, conferencias, talleres de escritura y otras manifestaciones artísticas⁴. Es el "apagón cultural", metáfora cruel y realista que confirma las tinieblas, el

1. En lo político, la eliminación del régimen democrático implica persecución, tortura, muerte, desaparición o exilio de los opositores al gobierno militar; significa también, prohibición de los partidos políticos y de elecciones de sufragio libre y transparente. En lo social, la dictadura acarrea la supresión de los derechos del Hombre, la desaparición de los sindicatos, la precarización del empleo, la delación, la intimidación y la práctica permanente del terrorismo de Estado. En lo económico, la dictadura impone por decreto la privatización de los bienes del Estado, la aplicación de la economía neoliberal, la entrada en el comercio globalizado. En lo cultural, en lo artístico y en la educación se aplica una rígida censura que acarrea, en el primer período dictatorial -1973-1980- una situación de penuria y esterilidad cultural extremos. Se llama a este período el "apagón cultural".
2. Con el golpe de Estado llegan también los "bandos militares", comunicados oficiales de la Junta Militar que decretan la censura de la prensa democrática y las piras de libros declarados subversivos. El deceso de Pablo Neruda, el 23 de septiembre de 1973, y el saqueo de su morada santiaguina, "La Chascona", significan además un rudo golpe moral para los chilenos demócratas. La desaparición del poeta, la violación de su vivienda anuncian la muerte de un sistema de convivencia cultural compartida entre los intelectuales de diversos orígenes sociales.
3. La muerte de Pablo Neruda y los funerales con el homenaje nacional e internacional con que se le despide impactan fuertemente. Es el fin de una época. La escena de las Letras queda huérfana, quedan excluidos del país Gonzalo Rojas, Oscar Hahn, Waldo Rojas, Armando Uribe, Javier Campos, Gonzalo Millán, Antonio Skármeta, Poli Délano, Humberto Díaz Casanueva, Ariel Dorfman, Isabel Allende, Ana Vásquez, Luis Sepúlveda, etc.
4. En 1973 desapareció la importante Editora Nacional Quimantú. En el mismo período fueron clausurados los numerosos talleres de escritura existentes en el país. Sólo dos talleres oficiales subsistieron, el taller de escritura de la Biblioteca Nacional dirigido por E. Cárminos-Menéndez y el taller literario del Ministerio de Educación dirigido por Enrique Lafourcade. La aplicación de la censura oficial y la subsecuente autocensura de los creadores fueron inmediatas. Las medidas represivas del gobierno militar alcanzaron los programas de enseñanza de la literatura. Fueron proscritas obras de autores como P. Neruda, A. Skármeta, G. Añas entre los chilenos; N. Guillén, A. Roa Bastos, G. García Márquez, M. Benedetti, J. Cortázar, entre los latinoamericanos. La crítica literaria oficial quedó reducida al crítico del diario conservador *El Mercurio*, José Miguel Ibáñez Langlois (Ignacio Valente).

espacio de nocturnidad en que han caído las Bellas Letras nacionales. Es a partir de los años 1980 cuando la actividad creadora se reanuda. Y las obras publicadas confirman la escisión profunda del espacio literario nacional¹. Si la producción *in situ* de poetas y narradores reaparece lentamente, es la creación de los escritores de la diáspora -las novelas, los cuentos y poemas del exilio- la que más se destaca². Entre los escritores de la diáspora se encuentra Roberto Bolaño. El autor, de veinte años en 1973, parte al exilio luego de los nefastos acontecimientos y después de haber conocido los horrores de la prisión bajo la dictadura³. Veinticinco años más tarde, en 1998, Bolaño retorna al país. El impacto emocional del reencuentro con la tierra de los orígenes, el encuentro-desencuentro doloroso con su mundo de las Letras se declinan y decantan incesantemente en *Nocturno de Chile* del año 2000.

Novela densa y enmarañada, *Nocturno de Chile* debe su complejidad no sólo a una escritura volcada sobre sí misma, sino también a una arquitectura témporo-espacial de ajustada precisión. Dos párrafos componen el relato. El primero construido como un *continuum* obsesivo refleja la corriente de la conciencia del personaje narrador Sebastián Urrutia Lacroix. El flujo y reflujo de la memoria de Urrutia genera la historia. Memoria vacilante de un hombre envejecido y enfermo, la remembranza da lugar a un vaivén temporal y espacial a veces desconcertante. El marco temporal se fija entre fines de los años 1950 y el año 2000, período desde el cual se salta hacia atrás en artístico desorden (hacia los años 1940, la Edad Media, el Renacimiento, el clasicismo antiguo greco-latino, el siglo XIX). Denotados por soportes culturales, sobre todo literarios, estos saltos temporales se corresponden con aperturas espaciales múltiples. El espacio de base, soporte de la tensión narrativa es Chile y su capital Santiago. Desde allí se evocan, París bajo la

1. Las publicaciones de obras en este período fueron autorizadas por la Dirección Nacional de Comunicación (DINACOS), institución policiaco-militar de control y censura. Fueron autorizadas, por ejemplo, las obras de literatura española medieval y clásica, de literatura chilena del siglo XIX y ciertos autores chilenos contemporáneos como Marta Brunet, Mariano Latorre, M. L. Bombal, Francisco Coloane, Guillermo Blanco, Enrique Lafourcade y Adolfo Couve.
2. El espacio de expresión de los escritores de la diáspora es vasto (Europa, U.S.A., América Latina). En los años 1980 aparecen, en el extranjero, las obras de narradores como A. Skármeta, Poli Délano, Isabel Allende, José Donoso, narrador consagrado en este período publica *El jardín de al lado*, 1981, novela fundamental del exilio. Gran número de poetas editan en las revistas de la diáspora.
3. Poeta en 1953, R. Bolaño vive una trayectoria existencial y creadora marcada por viajes y travesías desde la infancia. En 1967, a los catorce años, el autor emigra a México con sus padres. La residencia mexicana es decisiva en su formación. Bolaño regresa a Chile, por una primera vez, en 1973, desea vivir la experiencia de la Unidad Popular bajo el gobierno de S. Allende. Se encuentra en Linares, región de Bío-Bío cuando se produce el golpe de Estado. Es detenido por los militares llevado a prisión. Liberado, parte al exilio. México primero, España después... Publica en México sus primeros poemarios. En España se incorpora a los grupos de poetas latinoamericanos exiliados. Crea revistas literarias (*Rimbaud vuelve a casa*, *Berthe Trépat*), participa en encuentros poéticos. A fines de los años 1980 se decide por el género narrativo sin abandonar la poesía. Sobre la prisión en Chile y el retorno, leer "Detectives", en *Llamadas telefónicas*, Anagrama, Barcelona, 1997, pp. 114-133 y "Exilios", en *Entre paréntesis*, Anagrama, Barcelona, 2004, pp. 49-58.

Ocupación, Burgos, Avignon, Navarra, Austria, Bélgica, Italia... La disposición témporo-espacial se conjuga con precisión y armonía e imprime una gran movilidad y dinamismo a la escritura. El segundo párrafo –“Y después se desata la tormenta de mierda”– es una sola frase conclusiva breve, seca, simple. Construída como un impactante alejandrino, su sentido espacial cósmico instalado en un presente eterno cristaliza en el desecho, la materia fecal pútrida que se derrama y expande sobre el mundo.

Narración de exilio *Nocturno de Chile* es, por otra parte, rememoración, despliegue de una memoria chilena viva sobre su gente, su mundo y su literatura. Esta obra es, ante todo, el relato de una memoria literaria nacional. Apasionado por la literatura, R. Bolaño, autor completo (poeta, narrador, crítico) da forma y sentido a su obra a partir del “hecho literario” y si la literatura universal ingresa con plenos poderes en sus escritos son, en rigor, la poesía, la narración, la crítica chilena las que constituyen el tapiz conceptual de base de su producción. Desde *La literatura nazi en América*, 1996, pasando por *Estrella distante*, 1996; *Los detectives salvajes*, 1998; *Amuleto*, 1999, hasta llegar a 2666 en el 2004, el “hecho literario” es componente clave y en este orden *Nocturno de Chile* no es excepción. Su permanente recurrencia genera narratividad y refuerza la evocación. Mas, si exilio y remembranza son soportes de base del relato, con ambos se conjuga también la experiencia del retorno. Los veinticinco años que separan a Bolaño de su mundo de origen gravitan en la composición y, por cierto, también en la posterior intelección del texto.

La mirada incisiva y sancionadora del autor se intensifican en las fases conclusivas de la ficción. Y esto resulta tanto más elocuente cuanto que tras los soportes del exilio, el retorno y la memoria se configura inequívocamente la omnipresencia ominosa y vigilante de la dictadura. Portador de la memoria nacional y literaria es Sebastián Urrutia, narrador-protagonista. El propone una memoria oficial que progresivamente se fisura con los asedios críticos del “joven envejecido” quien propone, por su parte, la otra memoria, la del exiliado retornado. Entre esas memorias se erige la dictadura como un muro, causa de la ruptura y consecuencia del odio, del miedo reinantes y de la traición. Todos estos elementos fusionados aportan un sello particular a la obra transformándola, así, en un relato enigmático, en una novela en clave. La composición enigmática abarca diversos niveles, de lo formal y conceptual. Además de la frase ambigua y deslizante que juega con realidades combinadas de lo imaginario y lo real (alucinaciones, visiones oníricas, imágenes hiperrealistas e infrarrealistas) hay los juegos de luces y sombras, los procesos de la metamorfosis y los efectos de lo grotesco. El uso de un léxico extraño y el despliegue inquietante de ciertas isotopías (las “tinieblas”, por ejemplo) contribuye también al desarrollo de la escritura enigmática. Completándola, por cierto, cristaliza la escritura en clave. Esta concierne sobre todo el estrato de los personajes. Los seres reales con una auténtica dimensión histórica (Salvador Reyes, Pablo Neruda, Ernst Junger, el dictador Pinochet) comparten el espacio textual con entes de ficción (los señores Odeim y Oido, el padre Antonio) y con

una significativa galería de personajes en clave: *H. Ibacache*, Sebastián Urrutia Lacroix (*Ignacio Valente*, José Miguel Ibáñez Langlois); *Farewell*, (*Alone*, Hernán Díaz Arrieta); Jimmy Thompson (Michael Townley) y, por cierto, María Canales (Mariana Callejas). Claves y enigmas reunidos conducen la trama a un máximo de tensión narrativa. Ese momento tiene lugar cuando –en la fase terminal de la historia– el crítico y sacerdote Sebastián Urrutia, penetra en los dominios de María Canales, la escritora. Este episodio concentra, en acertado golpe de gracia las tensas y oscuras relaciones entre artista y poder absoluto.

El “hecho literario” y la memoria de la literatura nacional son objeto de un doble enfoque a lo largo de *Nocturno de Chile*. Por un lado, el abordaje crítico en diacronía (desde fines de los años 1950 adelante) con los discursos cruzados de *Farewell* y Urrutia; por otro, la reflexión estética sobre la creación que plasma en las meditaciones del propio Urrutia y que, a partir de 1973 y en diacronía, son cuestionadas por el discurso ético y estético del “joven envejecido”¹. Cuando, desde la página 124 adelante, la escritora María Canales ingresa en el relato y se apodera de él, la cuestión de “cómo se hace la literatura en Chile” se vuelve obsesiva. María Canales domina el mundo de las Letras chilenas (según las precisiones de Urrutia), después del primer momento de silencio provocado por el golpe de Estado. Ella reina, en otras palabras, sobre el espacio artístico-literario del “apagón cultural”. Personaje en clave, por cierto, María Canales es el ejemplo preclaro escogido por Roberto Bolaño para encarnar las retorcidas vinculaciones de dominio y sumisión que se imponen entre el artista o escritor y el poder dominante en una situación en que impera el terror.

“Había una mujer. Se llamaba María Canales. Era escritora, era buena moza, era joven. Yo creo que tenía cierto talento. Aún lo mantengo. Un talento, ¿cómo decirlo? Recogido en sí mismo, encerrado en su vaina, ensimismado” (pp. 124-125). Con estas frases de afilada precisión el narrador protagonista introduce la presencia femenina. La enumeración de sus signos de identidad –y su orden– pueden sorprender. “Mujer”, “escritora”, “buena moza”, “joven” anteceden el rasgo *sine qua non* de todo escritor masculino o femenino: “el talento”. De entrada, el irónico Bolaño desenmascara los prejuicios nacionales frente a la mujer que busca ser reconocida como creadora y que insiste en demostrar sus capacidades siendo “joven” y “buena moza”. Urrutia, condescendiente, afirma su “cierto talento”. Sin embargo, los implícitos fluyen de los intersticios

1. El discurso crítico del “joven envejecido” recorre toda la novela. Su portador es Sebastián Urrutia. Criatura enigmática en extremo, el “joven envejecido” es una presencia-ausencia acechante que agrede y determina el discurso de autojustificación del sacerdote, crítico y poeta. Sombra o fantasma, el “joven envejecido” persigue a Urrutia, le inquiere, acusa, contradice y recrimina. El, el “joven envejecido” es también poeta, viene del exterior, es un exiliado-retornado. Su mirada sobre Chile, su gente, su literatura es implacable. Su itinerario recuerda a Bolaño ¿es Bolaño? ¿es su doble? ¿es la conciencia de Urrutia? ¿es el propio Urrutia?

textuales insinuando insidiosamente: "¿para qué quiere ser escritora María Canales si es joven y atractiva¹?"

Personaje clave, María Canales tiene su equivalente o su doble en la narradora Mariana Callejas que entre 1974 y 1978, fue figura notoria de las Letras nacionales². La presencia de la escritora es un revelador de un estado de máxima degradación, de la incapacidad de un espacio creador para echar a andar su propio proceso de reconstrucción. Bolaño instala a su personaje en el espacio-tiempo de la dictadura -"Había toque de queda [...] a las diez de la noche todo estaba cerrado. Qué época" (p. 124)³. Son los años 1973-1980, los de la "dictadura dura", de la práctica cotidiana del terror y del "apagón cultural". María Canales, "la intelectual", la "escritora" evoluciona en ese medio social y cultural como una acabada "reina de la noche"⁴. La mujer perfecciona su perfil de creadora cuando en su propia morada organiza un taller literario nocturno: "un lugar [donde] los intelectuales los artistas podían reunirse [porque] como todo el mundo lo sabe la noche es el momento propicio [...] de las confidencias y del diálogo entre iguales" (p. 124). María Canales acoge a "sus iguales", ella y su casa componen un binomio inseparable cuyo valor denotativo subraya el tradicional sentido patriarcal de la expresión -"la mujer es su casa/ la mujer es la casa"- como sinónimo de albergue, protección maternal, ternura acogedora. Pero en el caso preciso de "la casa de la escritora" estos valores se desvirtúan para connotar justamente lo contrario, "María Canales tenía una casa en las afueras. Una casa grande rodeada por un jardín lleno de árboles, una casa con una sala confortable con chimenea y buen whisky, buen coñac, una casa abierta para los amigos" (p. 125). La escritora y su

1. Es el discurso de Urrutia el que presenta a María Canales. Sus palabras reflejan la postura general del campo literario chileno oficial dominado por escritores masculinos. Demás está decir que esta opción refleja también la visión patriarcal y machista nacional.
2. Mariana Callejas (Rapel, 1934), cuentista, novelista, memorialista. Asiste a los talleres literarios de los escritores Alfonso Calderón y Enrique Lafourcade autorizados por la Junta Militar. Obtiene premios por sus cuentos en los concursos de cuentos de *El Mercurio*, 1975 y de *La bicicleta*. Autora del volumen de cuentos *La larga noche*, 1981, de la novela *Ángel de los rincones*, 1983 y de *Siembra vientos. Memorias*, 1995. Pero, además de su oficio de escritora esta mujer entre 1974 y 1978 fue agente en los servicios de la Dirección de Inteligencia Nacional, la siniestra DINA, junto a su esposo Michael Townley. Ambos participaron en los atentados contra el general constitucionalista Carlos Prats en Buenos Aires y contra Orlando Letelier en Washington, U.S.A.
3. Con variaciones e intermitencias el "toque de queda" fue mantenido a lo largo de los diecisiete años de dictadura.
4. *Nocturno de Chile* es también la novela del "apagón cultural", los oscuros años del silencio literario nacional (1973-1980). Dos figuras dominan la escena de las Letras en ese período: José Miguel Ibáñez Langlois, Ignacio Valente, crítico literario de la prensa oficial, voz autorizada del sistema cultural que publica sus crónicas dominicales en *El Mercurio*, vocero, a su vez, del gobierno dictatorial. Ibáñez Langlois es Urrutia Lacroix en la novela. Mariana Callejas es la otra figura que descuella en el espacio de las Letras. Cuentista celebrada y premiada en esos años, se insinúa como una narradora "nueva". Su presencia es destacada como una prueba viva de que hay literatura en Chile. Mariana Callejas abre en 1975 un Taller Literario en su casa concurrido por los escritores de la generación emergente. En él participa también Enrique Lafourcade escritor consagrado por la dictadura y "maestro" de Mariana Callejas. Cf. Callejas, M., *Siembra vientos. Memorias*, Santiago de Chile, CESOC, 1995.

casa se complementan. Apariencias gratas y acogedoras, amables aspectos que ocultan insondables horrores. Bajo el tibio salón y las dulces libaciones se encuentran, las cámaras de interrogatorios, tortura y muerte. Tras la encantadora anfitriona, escritora "de cierto talento" y madre de "dos niños preciosos" hay la mujer del régimen, la esposa del agente torturador y asesino, la que lo sabe todo. Para la composición del personaje y su entorno, ciertamente Roberto Bolaño leyó a Mariana Callejas y su *Siembra vientos. Memorias*. El episodio sobre María Canales en *Nocturno de Chile* plasma en un procedimiento de logradísima transtextualidad. *Siembra vientos. Memorias* es el hipotexto que nutre el episodio de María Canales. El juego de las citas ocultas provenientes de esas *Memorias* refuerza el hipertexto. Repulsivo y fascinante a la vez, el libro de Callejas es sobre todo un alegato y autojustificación de los actos terroristas cometidos por Michael Townley (Jimmy Thompson) y ella misma entre 1972 -durante la época de la Unidad Popular de S. Allende- y 1978. El libro es también una acusación a los militares que dirigieron la D.I.N.A. y una explicación en detalle de la planificación y ejecución del asesinato de Orlando Letelier en U.S.A. Las *Memorias* de Callejas son testimonio y su valor literario es mínimo. Roberto Bolaño recrea el mundo de Callejas (la casa, el jardín, el salón, la planta baja, que él transforma en sótano, con la sala de torturas). Su obra es ficción e indudablemente obra de arte, ella da una dimensión ética y estética a la mujer escritora y cómplice de terroristas, otorgándole una condición literaria, un dramatismo del que ciertamente la mujer carece.

El procedimiento de composición que Bolaño aplica a su criatura la transforma en un ser inquietante rodeado por la fuerza del mal. Heroína de novela negra o de relato gótico ¿quién es María Canales? ¿madre o hada madrina? ¿ogresa, bruja o genio del mal? Ella quiere ser un genio de las Letras, admirada por su talento. Su auténtico estatuto se justifica, sin embargo, en haber encarnado fugazmente un modelo de creador(a) que, beneficiado por las singulares condiciones de la dictadura (políticas, sociales, culturales, literarias) logra ascender a un espacio, a una colectividad cultural (los intelectuales), a una notoriedad literaria que no le corresponden. Su casa (que también es el hogar que cobija a sus hijos) se convierte en un centro literario donde se acogen además las Bellas Artes. Las veladas culturales y literarias son nocturnas y prolongadas (son las ocho horas que impone el toque de queda). Pero el centro de las Bellas Letras es también centro de tortura y sitio desde donde desaparecen las víctimas del terrorismo de Estado¹. Esta imbricación que en el relato no sólo es temporal (los hechos relativos a la casa de María Canales ocurren entre 1974 y 1978; la casa de Lo Curro de la pareja Callejas-Townley funcionó como centro de interrogatorios y tortura en el

1. La casa de Mariana Callejas es designada por la DINA como "la casa de Lo Curro" o "el cuartel de Lo Curro". Allí fue torturado hasta la muerte el diplomático español Carmelo Soria en julio de 1976. Numerosas otras víctimas pasaron por estos siniestros sótanos de Lo Curro.

mismo período¹ de las veladas literarias), sino también espacial –un centro encubre el otro, uno debajo del otro– adquiere, además, una dimensión ética por cuanto a la complicidad y colaboración abyectas con el régimen militar se alía la pretensión intelectual; la soberbia, la arrogancia, el desprecio –el cinismo– y la inhumanidad. En efecto, mientras arriba, en el salón de la tertulia se dialoga sobre Arte y literatura, se bebe, se danza y degustan manjares y buena música, en los bajos se procede a interrogatorios y se despliega la violencia y el terror. La música, risas y canciones, el mudanal ruido de arriba asfixia y cubre el clamor de espanto de abajo. La metáfora del sofocamiento se construye así, con los ágiles juegos especulares del “encima/debajo”, sugiriendo de este modo las otras caras de la dominación y el desenfreno del autoritarismo, la superioridad y arbitrariedad de los vencedores; la inferioridad de los vencidos. Esta praxis de la ruindad del Poder en la casa –“hospitalario castillo”– de María Canales, praxis en la que el Arte y la Literatura son la máscara del horror y el crimen, Roberto Bolaño la declina con sutil y matizada maestría.

En este orden de los sutiles matices, la composición del binomio casa-mujer es objeto de progresivas metamorfosis en las que la casa-jardín es hogar, castillo hospitalario y centro de torturas para terminar convirtiéndose en lúgubre morada fantasmal. Más interesante aún es la tenue transfiguración metamórfica de María Canales desde la “joven y buena moza mujer que quiere ser escritora”, la “simpática y generosa anfitriona”, la “cuentista premiada y novel escritora” que se convierte en la “ladina [...] muy ladina” intelectual de ambigua e “imperceptible sonrisa”, para acabar siendo la de la “cara de boba sufriente” o, peor aún, la de la “cara bovina” (pp. 124, 125, 126, 128, 132 y 133).

El relato de los extraños y extraordinarios sucesos que ocurren en las “veladas literarias” de María Canales alcanza su grado de máxima tensión en el momento del descenso al nivel inferior de la casa. En tres asedios sucesivos Roberto Bolaño y su héroe-narrador cuentan este acontecimiento, la clave de todos los enigmas. Por cierto, la revelación de los secretos del sótano ha sido preparada a lo largo de la diégesis por los numerosos entresijos del relato (Salvador Reyes-Ernst Junger, en París durante la ocupación nazi; el zapatero austriaco y su Emperador en el siglo XIX; las premoniciones del padre Antonio...) y adelantada, en el episodio mismo por diversos indicios inquietantes, como la tristeza (¿el miedo?) del pequeño Sebastián, la hostilidad contenida de la nana mapuche, la imperceptible –y ambigua– sonrisa de la escritora. Pero si el creador siente la necesidad de contar y recontar tres veces el mismo

1. Los servicios de policía política de la DINA utilizaron como centros de tortura no sólo locales de la policía y el ejército sino también clínicas privadas, enclaves en el mundo agrícola como la Colonia Dignidad en la región de Parral y, desde luego, diversas casas particulares, domicilios banalizados situados en el centro de Santiago o en su inmediata periferia. Algunas de estas residencias son, por ejemplo, la casa de la calle Londres n° 38 en pleno centro de Santiago; la casa de José Domingo Cañas n° 1367, en el barrio Ñuñoa; la Villa Grimaldi, casa quinta de Peñalolén y la casa de Lo Curro, llamada también Cuartel de Lo Curro, situada en vía Naranjos n° 4925 ambas en los alrededores de Santiago.

evento (una vez tras otra) es porque su puesta en abismo va mucho más lejos que la simple anécdota espectacular. Este descenso al sótano es, en rigor, el descenso a los abismos, la trayectoria siniestra y laberíntica –pero también con rasgos de humor negro– que conduce a los infiernos, allí donde el odio (o como decían las fuerzas golpistas antes de septiembre de 1973: el “juntar odio”) contra la gente de izquierdas ha alcanzado su perfecta cristalización.

Con algunos matices diferenciadores cada uno de los testimonios del “descenso al sótano” coinciden en lo esencial: al fondo del último pasillo se encuentra la víctima agónica, un “hombre desnudo atado a una cama metálica”. Si la primera versión, la del “invitado”, “el extraviado o extraviada” propone el recorrido minucioso de los pasillos y cuartos y el detalle significativo de las “cajas de embalaje” acumuladas¹, los otros dos asedios – el del “dramaturgo o actor” perdido en busca del cuarto de baño, y el del “teórico de la escena de vanguardia” se centran sobre todo en el encuentro con el “cuerpo aún vivo” de la víctima². Pero si los matices diferenciadores son importantes, el rasgo común y esencial de estos tres momentos reside en la reacción de los tres artistas que viven la experiencia: ninguno de ellos habla. Es el reflejo condicionado del miedo que las fuerzas golpistas han logrado instilar en el cuerpo social. La respuesta al terror es el silencio cómplice y culpable. Esta forma de silencio de los representantes del espacio cultural difiere del silencio complaciente, cómplice y colaboracionista de María Canales, quien nada teme ni ignora de lo que ocurre en los bajos de su morada.

El episodio de los “descensos al sótano” es un procedimiento infrarrealista, una ampliación hiperbólica hilada de la metáfora de “el arriba y el abajo” que simboliza en el relato el sofocamiento, el aplastamiento, la eliminación de los vencidos. La significación de este hecho resulta tanto más sobrecogedora cuanto que ella se sostiene sobre hechos históricos auténticamente acaecidos. A nadie puede escapársele el propósito ético que determina la escritura de Roberto Bolaño. “Así se hace la literatura en Chile” se dice a sí misma María Canales suspirando, en su última entrevista con el cura Urrutia. La constatación funciona en su discurso como una queja frente al repudio y exclusión de la que es objeto años después, cuando ya no hay régimen dictatorial visible y se vive la todavía frágil transición democrática³. Si antes del 11 de septiembre de 1973 se hizo literatura en Chile en una praxis de relativa

1. Efectivamente, según afirma Mariana Callejas en sus *Memorias*, los servicios de la DINA habían depositado en la casa de Lo Curro numerosas cajas que contenían productos químicos y explosivos utilizados por Eugenio Berríos. Este individuo, químico de profesión, instaló un pequeño laboratorio para experimentar el gas sarín con los prisioneros que traía la policía política al cuartel de Lo Curro.

2. Los tres asedios del mismo evento se siguen en el *continuum* narrativo y ocupan las pp. 138, 139 y 140 consecutivamente.

3. La exclusión del espacio cultural literario chileno de Mariana Callejas es actualmente una realidad. Silencio total sobre ella y sus libros, su imagen de escritora “vedette” del período del “apagón cultural” ha sido borrada. Su presencia fugaz en los medios de prensa ocurre sólo como representación de la ignominia y la abyección del artista en su sumisión al poder.

convivencia y, a veces, con fraternidad –la larga relación entre *Farewell (Alone)* y Neruda lo prueba– después de esa fatídica fecha, la praxis literaria se modifica, toda expresión de grupo es silenciada y reprimida, la eficacia del “apagón cultural” queda demostrada. Y es que ser intelectual, ser escritor o periodista después del golpe de Estado se vuelve oficio desprestigiado y peligroso. Esto, incluso si desde el seno mismo del régimen, María Canales quiere ser gran escritora, el cura Urrutia desea ser reconocido como poeta ilustre y, colmo de los colmos, el mismo general Pinochet, el dictador, se reivindica a sí mismo como autor. Entonces... “así se hace la literatura en Chile”... El naufragio artístico-cultural, el absurdo lo cubre todo.

Bibliografía

- BOLAÑO, R., *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama, col. “Argumentos” n° 316, 2004.
- CALLEJAS, M., *Siembra vientos. Memorias*, Santiago de Chile, CESOC, 1995.
- CASTILLO-BERCHENKO, A., “Notas sobre la narrativa femenina chilena en la última década (1975-1985)”, en *Ventanal*, Perpignan, Université de Perpignan, n° 11, 1985, pp. 17-41.
- CASTILLO-BERCHENKO, A., “La métaphore du naufrage dans la poésie chilienne d’aujourd’hui”, en *Cahiers d’Etudes Romanes*, Aix-en-Provence, Université de Provence, nouvelle série, n° 1, 1998, pp. 123-138.
- MANZONI, C., *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2002.

Crítica literaria y autoritarismo en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño

Patricia ESPINOSA HERNÁNDEZ

Estética y política: el crítico como dictador

El libro *Nocturno de Chile*¹ (2002) de Roberto Bolaño actualiza la tradición latinoamericana sobre la narrativa del Dictador, introduciendo un giro que radicaliza la relación político-estética de las discursividades crítico-literarias. El cruce de ficción y realidad resulta de tal modo inevitable, siendo la realidad una construcción, solo queda ficción tras ficción. Una ficción realista que permite leer a partir del cruce entre contexto histórico y ficción formando parte de un mismo discurso. En esta novela asistimos al espejeo entre la figura del dictador histórico (Pinochet) y el dictador literario (Farewell, H. Ibacache) en un texto que patentiza la connivencia entre un orden histórico y literario que además permite la denuncia de las elites intelectuales chilenas que ayudaron al Golpe Militar, o que simplemente optaron por voltear el rostro frente a los sucesos políticos y que desde su conservadurismo instalaron un hacer crítico centrado en el autoritarismo que construye un mapa literario del mismo modo en que el eje dictatorial (1973-1990), se propone re-fundar la nación. Refundación literaria y refundación nacional, son dos gestos que operan de modo conjunto en el hacer crítico de H. Ibacache protagonista de *Nocturno de Chile*.

La novela latinoamericana sobre el dictador se inicia con *El matadero* del argentino Esteban Echeverría, publicada en 1838. Historia de larga data que cuenta entre sus grandes cultores a los siguientes novelistas: *Yo el supremo* (1974) del paraguayo Augusto Roa Bastos; *El recurso del método* (1974) del cubano Alejo Carpentier; *El señor presidente* (1946) del guatemalteco Miguel Ángel Asturias; *Oficio de difuntos* (1976) del venezolano Arturo Uslar Pietri; *El Otoño del patriarca* (1974) del colombiano Gabriel García Márquez y *La fiesta del Chivo* (2000) del peruano Mario Vargas Llosa. Es en esta tradición que se inscribe *Nocturno de Chile*; una tradición intervenida a partir del desplazamiento de la figura del gran dictador como eje textual. El dictador opera sí, en tanto marco contenedor de la figura de un “otro dictador”: el crítico literario.

Al duplicar la figura del dictador en un crítico literario, Bolaño emprende la tarea de atacar la asepsia que han logrado mantener los discursos críticos respecto del devenir histórico. Asepsia que se basa en la disyunción entre literatura, estética e historia y que encuentra su acomodo teórico/moral en la separación moderna entre las distintas esferas del conocimiento. Esa práctica especializada de discursos que

1. Barcelona, Anagrama, 2000, 150 p. Citamos por esta edición.

llamamos crítica literaria se agotaría en la reflexión sobre el valor estético de la obra, sus dominios estarían claros y sus responsabilidades también.

De ahí que en *Nocturno de Chile* se realice el desplazamiento que va desde hacer hablar al dictador (*El otoño del patriarca* de García Márquez) hasta hacer hablar al crítico: es una violencia que ataca aquello que se autoerige como incontaminado, puro, el metatexto/el crítico, sobre todo por la historia. Así en el entrecruce historia-política-estética se hace posible el agenciamiento del mal, que en Bolaño tiene mucho que ver con las prácticas discursivas que se tornan violencia simbólica. El ejercicio de tal violencia opera a través de la escritura como una práctica que identifica el campo literario como débil. Es éste, el sitio privilegiado para exponer su palabra purificadora y extremadamente autoconsciente de los peligros que puede entrañar el visualizar la literatura en diálogo con la biografía de autor, la correlación del arte con lo social, la resonancia política del hacer literario en tanto sumisión o resistencia a los paradigmas de hegemonía.

Al respecto, cabe señalar algunos puntos sobre la tradición autoritaria de la crítica literaria en Chile. En las primeras décadas del siglo XX, la crítica, aun cuando es una actividad profesionalizada, no es todavía una disciplina, ya que no ha ocurrido aún la formalizada reflexión teórica universitaria. Habrá que esperar hasta la década de los sesenta, para que la crítica académica, asuma el acervo teórico europeo "con el afán de darle mayor sistematicidad y rigor a los estudios de literatura¹". La crítica literaria abordada por Bolaño, es aquella publicada en prensa y, aunque en términos históricos siempre ha estado dominada por el impresionismo, la reseña o glosa y el carácter publicitario, ha sido respecto a la crítica devenida de la academia, la que más peso ha tenido en el campo cultural literario chileno. Específicamente, la crítica publicada en el diario *El Mercurio*², donde han escrito tres de los más relevantes críticos de prensa nacionales durante todo el siglo XX.

Pedro Nolasco Cruz, abogado de profesión, es el crítico ultraconservador más importante de la segunda mitad del XIX. Publica en la *Revista de Artes y Letras* entre 1884 y 1891 y en los diarios *El Independiente*, *El Porvenir*, *La Unión* y *El Diario Ilustrado*³. En su libro *Estudios sobre la literatura chilena* señala: "Los artículos recopilados por primera vez en estos volúmenes tienen doble objeto: estudiar a nuestros principales escritores en su aspecto literario y rebatirlos cuando atacan a la Iglesia Católica⁴". El discurso de Nolasco representa el orden intelectual chileno excluyente y focalizado en la mantención del *status quo* literario. Su ideario crítico se basa en la identificación de las tareas de la

1. Subercaseaux, Bernardo, *Historia, literatura y sociedad*, Santiago, Ceneca, 1991, pp. 121, 122.

2. *El Mercurio* de Valparaíso fue fundado en 1827 y el de Santiago en 1900.

3. Cf. Fernández, Maximino, *La crítica literaria en Chile*, Santiago, Edebe, 2003, p. 170.

4. En Catalán, Gonzalo. "Antecedentes sobre la transformación del campo literario en Chile" en José Joaquín Brunner y Gonzalo Catalán, *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*, Santiago, Flasco, 1985, p. 155.

crítica literaria con las de la 'policía¹'. El continuador de Nolasco Cruz es el sacerdote francés Emilio Vaisse, cuyo seudónimo Omer Emeth, en hebreo es 'el que dice la verdad'. Su trayectoria en el diario *El Mercurio* comienza en 1906 y culmina en 1935. El crítico que sucede a Vaisse, es Hernán Díaz Arrieta cuyo seudónimo es *Alone* quien ejerce la crítica durante más de 50 años en el diario *La Nación* (entre 1921 y 1939) y *El Mercurio* (entre 1939 y 1984). Finalmente cabe mencionar a José Miguel Ibáñez Langlois, cuyo seudónimo es Ignacio Valente, sacerdote del Opus Dei, que sucede a *Alone* en las páginas semanales del diario *El Mercurio*, entre 1966 y 1994, y le toca asumir el rol de crítico único durante la dictadura militar. Valente fue acusado de "crítico único" tanto por escritores como por los propios críticos². Cabe señalar, además, que Valente dictó clases de marxismo a los miembros de la Junta Militar presidida por Augusto Pinochet Ugarte.

La tormenta de mierda y el ángel de la historia

Nocturno de Chile reinstala la problemática del hacer crítico y la función del crítico mediante la parodia. Entiendo la parodia como una citación con diferencia crítica; es decir, la relectura del pasado, su puesta en escena, mediante la distancia irónica. Al decir de Linda Hutcheon: "Lo que el nuevo texto logra es, una recontextualización, una refracción del texto primario³". Es, en definitiva un recurso ambiguo, en términos que el nuevo texto se independiza y dialoga con el texto parodiado. *Nocturno de Chile* así, parodia la historia moderna de la crítica literaria en la prensa chilena mediante las figuras de Farewell y H. Ibacache; representantes de la razón ilustrada, sujetos a quienes el proyecto de la razón iluminista les confiere poder y legitimidad. Es a este sujeto crítico y a su modo de ver y hacer crítica, que Bolaño expone a partir del binarismo espacio público/espacio privado. El espacio público es la escena donde se inscribe su palabra "verdadera" en tanto paradigma para el universo no letrado. La posesión de la letra es el dominio. Una vez desaparecida la escena, emerge lo privado. Urrutia Lacroix/H. Ibacache, expone su vida mediante un discurso ligado a la confesión, donde el lector es su destinatario. Una escena anamórfica, vertiginosa, visibilizada en la conciencia, en el monólogo caotizado de Urrutia Lacroix. Estamos, de tal modo, ante la caída del discurso moderno que instaló un referente único

1. Nolasco Cruz señala que: "puede decirse que la crítica viene a desempeñar en la república literaria el papel de la policía en las ciudades, es decir, que está encargada de velar por el orden literario conforme a las prescripciones de la belleza [...] prevenir lo que pudiere hacerse en contra de ellas [...] revisar las patentes de ingenio para dar libre paso a los que las tuvieran legítimas y estorbar a los que estuviesen con patentes falsas". Cf. Catalán, Gonzalo, "Antecedentes sobre la transformación del campo literario en Chile" en José Joaquín Brunner y Gonzalo Catalán, *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*, op. cit., p. 156.
2. Camilo Marks y Mariano Aguirre, destacados críticos que ejercen su labor de manera marginal durante la dictadura, ligan apagón cultural, exilio y censura. Llegan incluso a sostener que durante el gobierno militar no hubo crítica. Cf. Fernández, Maximino, *La crítica literaria en Chile*, op. cit., p. 61.
3. En Amícola, José, *Camp y posvanguardia*, Buenos Aires, Paidós, 2000, p. 113.

de significación donde la crítica literaria funcionó como metonimia de los dispositivos de control que la modernidad impuso en Chile. El discurso de Urrutia Lacroix expone la fractura de aquel proyecto moderno, mediante la visibilización de un discurso metafísico y socio-histórico. La crisis de lo moderno es la crisis del sujeto y de los ámbitos en los que se ha desplegado la actividad crítica.

El relato de Urrutia Lacroix es el contrapunto justificatorio a la palabra del joven envejecido; solo mediante la necesaria presencia del otro puede emerger su confesión que nos remonta al pasado, a su adolescencia y al primer encuentro con Farewell a fines de la década de los cincuenta:

[...] cuando yo le dije, con la ingenuidad de un pajarillo, que deseaba ser crítico literario, que deseaba seguir la senda abierta por él, que nada había en la tierra que colmara más mis deseos que leer y expresar en voz alta, con buena prosa, el resultado de mis lecturas [...] En este país de bárbaros, dije, ese camino no es de rosas. En este país de dueños de fundo, dije, la literatura es una rareza y carece de mérito el saber leer. (14)

Urrutia Lacroix y sus deseos: ser crítico, seguir la huella de Farewell y exponer el resultado de sus lecturas. Farewell de inmediato configura el territorio desde donde se realiza la crítica y el destinatario de ésta: un "país de bárbaros" marcando con ello el lugar privilegiado de su letra, de su canon, de sus gustos literarios. La visita al fundo de Farewell, es el rito de iniciación de Urrutia Lacroix para ingresar al mundo literario. En *Lâ-Bas* se aproxima a un escenario campestre degradado, una naturaleza mancillada por los campesinos y su pobreza, su lenguaje popular, sus feos rostros.

En la historiografía literaria nacional, el criollismo fue una de las tendencias más cultivadas por la narrativa. Durante las tres primeras décadas del siglo XX, hay un fuerte interés por narrar la chilenidad buscando la originalidad identitaria; para ello, los escritores se vuelcan a la naturaleza. En opinión del crítico Domingo Melfi: "El campo chileno, en la creación estética, fue descubierto por la generación literaria de 1900¹". Lo propio, se identificó preferentemente con el paisaje para luego instalar al sujeto popular: el campesino idealizado. Cuando Urrutia Lacroix manifiesta su repugnancia frente al campesinado, está clausurando la tendencia a tal mitificación lo cual significa, además, bloquear el realismo social que tuvo su auge durante la década del cuarenta y que ve en la figura del pobre el símbolo de la explotación capitalista.

Urrutia Lacroix comienza a publicar sus primeras críticas a fines de la década de los cincuenta, al respecto dice:

Enrique Lihn, el más brillante de su generación, Giacone (sic), Uribe Arce, Jorge Teillier, Efraín Barquero, Delia Domínguez, Carlos de Rokha, la juventud dorada. Todos o casi todos, bajo el influjo de Neruda salvo unos pocos que cayeron bajo el influjo o más bien el magisterio de Nicanor Parra. Y recuerdo también a Rosamel del Valle. Lo conocí, claro. Hice críticas de todos ellos:

1. Melfi, Domingo, *Estudios literarios de literatura chilena*, Santiago, Nascimento, 1938, p. 71.

de Rosamel, de Díaz Casanueva, de Braulio Arenas y de sus compañeros de La Mandrágora, de Teillier y de los jóvenes poetas que venían del sur lluvioso, de los narradores del cincuenta, de Donoso, de Edwards, de Lafourcade. Todos buenas personas, todos espléndidos escritores. De Gonzalo Rojas, de Anguita. Hice críticas de Manuel Rojas y hablé de Juan Emar y de María Luisa Bombal y de Marta Brunet. Y firmé estudios y exégesis sobre la obra de Blest Gana y Augusto D'Halmar y Salvador Reyes [...] Y entonces adopté el nombre de H. Ibacache. (36)

Estamos ante un itinerario fragmentado de la historia literaria chilena que intenta cubrir el siglo XX. Una lista azarosa de narradores y poetas instalados/legitimados por el crítico. Un recorrido marcado por un criterio binario que divide la poesía en el bando de los nerudianos y los parrianos, autores atados a la filiación literaria¹, en sus homogenizados a partir de calificarlos como "buenas personas"; es decir, desasidos de sus textos. Solo nombres, sin historia, ideología, obras, propuestas estéticas particulares. Sin embargo, Urrutia Lacroix no aparece sometido a la lógica homogenizante. Urrutia Lacroix es el poeta y H. Ibacache, el crítico. El poeta pertenece al ámbito de lo privado mientras el crítico se enfrenta al espacio público:

Ibacache leía y explicaba en voz alta sus lecturas tal como antes lo había hecho Farewell, en un esfuerzo dilucidador de nuestra literatura, en un esfuerzo razonable, en un esfuerzo civilizador, en un esfuerzo de tono comedido y conciliador, como un humilde faro en la costa de la muerte. Y esa pureza, esa pureza revestida con el tono menor de Ibacache, pero no por ello menos admirable, pues Ibacache era sin duda, entre líneas u observado en su conjunto, un ejercicio vivo de despojamiento y de racionalidad, es decir de valor cívico, sería capaz de iluminar con una fuerza mucho mayor que cualquier otra estrategia la obra de Urrutia Lacroix. (37)

El narrador habla, esta vez, en tercera persona para aludir a H. Ibacache quien ahora ocupa el lugar de Farewell. La crítica literaria cumplirá para H. Ibacache, una doble función: servir de plataforma u estrategia para potenciar su escritura poética y, a la vez, en tanto "valor cívico", contribución a la sociedad. La crítica estaría configurada entonces, a partir de los siguientes rasgos: dilucidadora, por tanto orientada a aclarar; razonable, es decir, ligada a la razón y civilizadora, tendiente a romper con la barbarie. Sin embargo, el término "pureza" resulta ser el más importante dentro de tal categorización. La crítica pura es aquella, entonces, que cumple con los ideales del proyecto moderno letrado que asume al crítico como parte de la pequeña elite. No olvidemos que estamos hablando de un campo cultural latinoamericano, en el cual -hasta hoy en día- las brechas económicas y educacionales son

1. Ver el texto a partir de sus filiaciones, no es más que destacar el privilegio de la perspectiva genética que impera en el crítico. La búsqueda del origen se vuelve un tema central, específicamente si es un origen literario, por tanto puro, alejado de todo eco social, histórico, ideológico.

cada vez más intensas. El crítico conoce la verdad del texto, el sentido último al cual los no letrados o bárbaros pocas veces accederán sino son guiados a la trascendentalidad de la obra jamás vista como producción sino como representación. Sin embargo, Urrutia Lacroix y Farewell no son tan diferentes. Farewell confiesa que la literatura, los libros son "sólo sombras" (64), que "no hay consuelo en los libros" (65) frente a un Urrutia Lacroix que ve la realidad siempre transida de divinidad. Cuando la obra poética del crítico decae, deja de realizar clases y sus críticas comienzan a perder claridad. Cae en el "aburrimiento y el abatimiento" (72) mientras recorre las calles de la ciudad, cubierto con su sotana: "pozo donde se hundían los pecados de Chile y ya no salían más" (74). Su figura es asumida claramente como un receptáculo o contenedor último del mal que impera en el país. La situación política vivida en Chile, emerge a través de una serie de interrogantes que el narrador le dirige al país. Chile es esta vez su narratario, otras veces lo ha sido el joven envejecido; pero no hay respuesta frente a las interrogantes del cambio, la posible locura de los chilenos, la búsqueda del culpable, el futuro monstruoso que le esperaría a la nación. Todo lo cual tiene su punto culmine cuando el crítico señala: "Después vinieron las elecciones y ganó Allende" (96). Es decir, el mal llega y Urrutia Lacroix visita a Farewell para luego, en un gesto de repliegue, señalar: "Cuando volví a mi casa me puse a leer a los griegos. Que sea lo que Dios quiera, me dije. Yo voy a releer a los griegos." (97). A partir de entonces el texto magistralmente realiza un recorrido literal de sucesos que cubren tanto la llegada de la Unidad Popular hasta al suicidio del Presidente Allende y el bombardeo de la casa de gobierno. Momento en que el crítico dice: "Entonces yo me quedé quieto, con un dedo en la página que estaba leyendo, y pensé: qué paz" (97, 98, 99). Urrutia Lacroix asume la literatura como evasión, es su escape ante una realidad que le es adversa. Leer es asumir, entonces, el recogimiento, la pasividad, un autoexilio ante el devenir de una historia que le resulta destructiva. Hasta que nuevamente para el crítico el orden se reinstala con el Golpe Militar: "los días que siguieron fueron bastante plácidos y yo estaba cansado de leer a tantos griegos. Así que volví a frecuentar la literatura chilena" (101).

Golpe Militar/crítica literaria/literatura chilena: tres ámbitos que para Urrutia Lacroix significan recuperación tras la supuesta carnavalización impuesta por la política de Allende. En el nuevo orden, el crítico es convocado como profesor de marxismo para los miembros de la Junta Militar. Es en este instante, cuando podemos advertir el gran espejo entre el poder militar y el poder del crítico. La dictadura necesita sus servicios y el crítico se los brinda. En el último diálogo con Pinochet, éste señala: "¿Por qué cree usted que quiero aprender los rudimentos básicos del marxismo?" (118) y Urrutia responde: "Para prestar un mejor servicio a la patria, mi general". Es aquí donde se devela la razón del accionar del crítico: las clases de marxismo son parte de una estrategia mayor, estaría de tal modo prestando un servicio a la patria y no particularmente al dictador. Es a Chile, a quién Pinochet y el propio Urrutia Lacroix estarían ayudando. Por tanto el accionar "necesario", según sus propias palabras,

rompería las fronteras del hacer netamente literario; estaría ahora instalado/legitimado en tanto intelectual, poseedor de un saber que le permite intervenir ya no solo en el espacio limitado de la literatura sino en la política de la nación. El devenir histórico resulta así unificado al hacer crítico. Porque la dictadura no pensó en Farewell, sino que en él, en H. Ibacache. Farewell es el pasado, la figura detentadora de poder, pero restringida al territorio literario; en estos nuevos tiempos, el nuevo crítico, H. Ibacache, ha traspasado las coordenadas del poder convencional atribuible a un crítico literario. Su figura ahora acogida por el autoritarismo de Estado, amplía su territorio de poder; tiene una misión de servicio a la patria que obviamente deberá poner en ejercicio mediante la práctica de una crítica que opere de acuerdo con la misma lógica de la dictadura: exilio, exclusión, desaparición, mediante la omisión/desvalorización de autores, escrituras, estéticas divergentes al discurso autoritario. Es, en definitiva, la consolidación de un hacer crítico no autónomo; pero no en términos de disidencia, sino inclinado a ver en el arte un instrumento de dominación¹.

En la página 147 del volumen que leo, hay una cita que me parece vinculable con el desenlace: "Si las aguas fueran turbulentas yo sabría que la muerte está cerca". En su enfebrecida cabeza, su cama gira en un río de aguas rápidas. Sin embargo, en la última línea del texto señala: "Y después se desata la tormenta de mierda" (150). Al desatarse la tormenta, las aguas se vuelven turbulentas; es decir, la muerte está allí.

Ha llegado el fin de Urrutia Lacroix, no así el término de un estilo de hacer crítico en tanto dominancia. Walter Benjamín respecto al ángel de la historia señala que:

Hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus. En él se representa a un ángel que parece como si estuviera a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irretentiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso².

Es posible ver acá una relación con el segmento final de *Nocturno de Chile*. El relato de Urrutia Lacroix es sobre el pasado en tanto desastre; tal como el ángel, el crítico pareciera querer reinstaurar el orden pasado. Es el instante en que emerge la tormenta de mierda y lo impulsa hacia el

1. Cf. Bourdieu, Pierre, *Creencia artística y bienes simbólicos*, Córdoba y Buenos Aires, Aurelia-Rivera, 2003, p. 87.
2. Benjamín, Walter, *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989, p. 183.

futuro al cual él vuelve la espalda. El futuro, Benjamín lo identifica como progreso. Nosotros diríamos que el futuro para el crítico, es el terror.

En efecto, la actual e innegable hegemonía alcanzada por los medios conservadores de prensa escrita en la sociedad chilena ha impuesto la figura de un crítico literario que ha refundado la supremacía del impresionismo trascendentalista, mitificador, metafísico, estetizante, dócil con el mercado y nulo en su función de oposición respecto a la institucionalización de la literatura: es el pasado que emerge como un *zombie* (Benjamín señala que el ángel anhelaba revivir a los muertos) negándose tajantemente a la vinculación arte/política. Desde la restauración democrática, esta ha sido la tendencia hegemónica de la crítica. Es esta práctica la que Bolaño ataca al evidenciar su constructo ideológico subyacente: la falaz apuesta del neoconservadurismo crítico. Podemos hablar, entonces, de la pervivencia del ideograma¹ autoritario como uno de los mecanismos fundamentales de control dentro del campo discursivo literario. Así la apuesta de Bolaño, trasciende a sus precursores genéricos en el ámbito de la narrativa del dictador, en tanto los dictadores, especialmente en la historia latinoamericana, no terminan desapareciendo; es más, sus sistemas políticos son modificados, perfeccionados, el control ideológico se reactualiza constantemente y la crítica literaria debe estar plenamente consciente de tal amenaza.

1. Asumimos la perspectiva de Edmond Cros en el sentido de que el ideograma es "un micro sistema semiótico-ideológico subyacente en una unidad funcional y significativa del discurso. Esta se impone en un momento dado en el discurso social con una recurrencia excepcionalmente alta", *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, Buenos Aires, Corregidor, 1997, p. 122.

Roberto Bolaño y la crítica de la crítica

Celina MANZONI

En *Nocturno de Chile* Roberto Bolaño reflexiona una vez más sobre los modos en que se constituye el canon literario, un ademán que ya había realizado de manera notoria en *Amuleto* y en otros textos y al que volverá en cuentos, novelas y artículos periodísticos. Si a través de biografías imaginarias, en su mayor parte de artistas, los personajes de sus relatos, muchas veces escritores, participaban en arduos pero también divertidos debates por el dominio de la interpretación, en esta novela, publicada en el año 2000, el referente privilegiado es un crítico, un personaje que, íntimamente integrado a la institución literaria, participa de los rasgos propios del intelectual orgánico (en los términos propuestos por Antonio Gramsci y luego recuperados por Edward Said). Un largo monólogo desgranado en una larga noche de fiebre y agonía construye una figura patética y al mismo tiempo temible, cuyo modelo pudo haber sido el sacerdote José Miguel Ibáñez Langlois, quien dominó el campo cultural chileno desde las páginas del tradicional diario *El Mercurio* en el que publicó más de mil doscientos artículos entre 1966 y 1992, a veces con el seudónimo de Ignacio Valente.

Hostigado por la enigmática figura silenciosa del joven envejecido, las ensoñaciones del crítico —que en la novela se llama Sebastián Urrutia Lacroix y usa el seudónimo de H. Ibacache (el mismo apellido de Nicasio Ibacache quien había celebrado la poesía bárbara de Wieder en *Estrella distante*)—, no sólo desnudan los mecanismos de validación del gusto y el carácter monológico de su discurso, sino que también recrean, a partir del epígrafe ("Quítese la peluca" de Chesterton, hasta el segundo párrafo que también es el último: "Y después se desata la tormenta de mierda"), una imagen despiadada de la institución literaria puesta en crisis y desenmascarada en sus articulaciones más perversas.

En la escena con la que el cura moribundo rememora el inicio de su aprendizaje literario confluyen la figura de Neruda, invitado como él al fondo de Farewell, su maestro, y la del poeta Sordello, convocado por la erudición y la memoria del mismo Farewell, cuyo seudónimo, como es obvio, reproduce el título de uno de los más famosos poemas de Neruda, mientras que el nombre de Sordello, trovador italiano en lengua provenzal famoso no sólo por un comentario que Dante le dedica en el Purgatorio sino sobre todo por sus cualidades de cortesano que lo llevaron de la gloria a la ruina, desata una pregunta que va puntuando diversas instancias del desarrollo del relato y que persigue al crítico por la insistencia de su alucinada evocación: "Sordello, ¿qué Sordello?" y "Sordel, Sordello, ¿qué Sordello?".

1. Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 28. Todas las citas remiten a esta edición, en adelante, los números de página van entre paréntesis.

Nocturno de Chile: primer asedio

Milagros EZQUERRO

NOCTURNO

*Concerniente o relativo a la noche, o que se hace en ella,
Que anda siempre solo, melancólico y triste,
Animales que de día están ocultos y buscan el alimento
durante la noche*

*Cada una de las partes del oficio de maitines, compuesta de
antífonos, salmos y lecciones*

*Pieza de música vocal o instrumental de melodía dulce, propia para
recordar los sentimientos apacibles de una noche tranquila,*

Serenata en que se cantan o tocan composiciones de carácter sentimental.

Hay que reconocerle a Roberto Bolaño un talento que salta a la vista: el de los títulos. Desde *La literatura nazi en América*, hasta *Putas asesinas*, pasando por *Los detectives salvajes*, son títulos a la vez provocativos y misteriosos que llaman poderosamente la atención del lector, despertando su curiosidad, y hasta cierta sensación de extrañeza. El título de la novela que nos ocupa es quizás el más complejo: primero por la polisemia de "nocturno" que abarca las diversas acepciones arriba apuntadas, todas las cuales, pensándolo bien, se le pueden aplicar a la novela. Luego por la sintaxis del segmento "nocturno de Chile", que no equivale a "nocturno chileno", sino que tiene la misma forma que "nocturno de Chopin", por ejemplo. Con lo cual Chile ocupa el lugar de productor de la pieza musical, que, por otra parte, alude sin duda alguna a la "música vocal" del discurso oral del protagonista agonizante, salvo que no se trata para él de "recordar los sentimientos apacibles de una noche tranquila". Hay pues, a este nivel del análisis, una identificación del protagonista con Chile, y asimismo una perversión del nocturno en tanto que pieza musical. Muy interesante es obviamente la acepción que remite a la música sagrada por las características del protagonista narrador que es sacerdote: los nocturnos son partes del oficio de maitines que se canta antes del alba. Dice el narrador en el incipit: "[...] también los silencios ascienden al cielo y los oye Dios y sólo Dios los comprende y los juzga..." (p. 11). El título condensa pues una serie de impresiones relacionadas con el sujeto y las circunstancias de la enunciación, y estrechamente vinculadas con Chile como agente productor de nocturnidad.

La breve cita de Chesterton que sirve de epígrafe al conjunto textual, "Quítese la peluca", funciona como clave musical de un discurso confesional producido por un personaje narrador que se describe en el mero umbral de la muerte, en la última noche: va a tratarse de decir, por fin, la verdad, sin tapujos. Se abre entonces el flujo discursivo con un enunciado violentamente disfórico: "Ahora me muero, pero tengo muchas cosas que decir todavía", núcleo generador del relato entero que será la expansión retórica de este primer enunciado. La oposición entre la

inminencia de la muerte y el apremio de necesitar tiempo para decir todavía muchas cosas crea una sensación de angustia que se expresa en el hacinamiento de las frases caóticas y en la confusión de los tiempos verbales: me muero / tengo que decir / estaba en paz / no estoy en paz / hay que aclarar / rebuscaré... Enseguida aparece el elemento perturbador, estructurado en la misma tensión de oposición: "Ese joven envejecido es el culpable". Elemento desencadenante de la zozobra del personaje narrador, el joven envejecido¹ vuelve a aparecer, como un leitmotiv, a lo largo de la novela, hasta el final donde se insinúa la posible identificación de éste con el narrador:

Y entonces me pregunto: ¿dónde está el joven envejecido?, ¿por qué se ha ido?, y poco a poco la verdad empieza a ascender como un cadáver [...] y me pregunto: ¿soy yo el joven envejecido? ¿Esto es el verdadero, el gran terror, ser yo el joven envejecido que grita sin que nadie lo escuche? ¿Y que el joven envejecido sea yo? (p. 149-150)

Doble antagónico del protagonista, el joven envejecido desempeña múltiples funciones: es primero el gran perturbador que no le deja al moribundo gozar de la paz silenciosa ("mudo y en paz") en la que descansaba, y le obliga a recordar su vida para justificarse. La actuación propiamente diabólica del joven envejecido aparece misteriosa: "rebuscaré en el rincón de los recuerdos aquellos actos que me justifican y que por lo tanto desdichan las infamias que el joven envejecido ha esparcido en mi descrédito en una sola noche relampagueante" Nunca sabremos qué son esas infamias, sin embargo desencadenan el relato confesional del moribundo que se da, de entrada, como un alegato en defensa propia, desarrollado en un discurso sin pausas, sin articulaciones, con una organización errática y fluctuante, cuyo cauce parece seguir un orden cronológico pero irregular. Flujo de conciencia que arrastra, como islotes flotantes, episodios de la vida del protagonista en medio de un agua turbia y revuelta. Entre las diversas apariciones del joven envejecido, una es particularmente intrigante: se sitúa durante la primera visita que hace Sebastián Urrutia Lacroix, apenas egresado del seminario, al fundo del crítico literario Farewell. El joven sacerdote ha salido a pasearse solo por el campo y llega al galpón de unos miserables campesinos que le ofrecen un pedazo de pan:

Me llevé un trozo a los labios. Entonces me pareció ver al joven envejecido en el vano de la puerta. Pero sólo eran los nervios. Estábamos a finales de la década del cincuenta y él entonces sólo debía tener cinco años, tal vez seis, y estaba lejos del terror, de la inyectiva, de la persecución. (p. 22)

Se trata de la primera aparición del personaje fantasmal, con lo cual comprobamos que el doble diabólico ha acompañado al protagonista durante gran parte de su vida, a partir del momento en que se afirma su doble vocación literaria de poeta y de crítico, siguiendo los pasos de

1. Acerca del "joven envejecido" ver Moreno, Fernando "Sombras... y algo más. Notas en torno a *Nocturno de Chile*", en Roberto Bolaño. *Una literatura infinita*, Fernando Moreno, coordinador, Université de Poitiers-CNRS, 2005, p. 199-210.

Farewell. Como lo apunta F. Moreno en su artículo citado, los datos cronológicos que se refieren al joven envejecido tienden a sugerir una identificación con la persona de Roberto Bolaño, nacido en 1953. Si superponemos las dos identificaciones –con el protagonista y con Bolaño– tenemos que admitir, dentro de la lógica afantasmada del nocturno, que el protagonista es también un doble de R. Bolaño, y que el joven envejecido sirve de puente de identificación, objeto transicional o mediador. Esto no puede extrañar realmente a quien conoce algo de la obra del escritor chileno, explícitamente plagada de dobles. El protagonista –no vuelvo sobre su génesis intratextual, descrita por Fernando Moreno– es múltiplemente doble: sacerdote y mundano, poeta y crítico, usa un seudónimo que redobla la H (H Ibac H), pero estas dobleces son sólo indicios de una estructura ideológica que abarca la obra entera.

En el delirio errático de Sebastián Urrutia Lacroix aparecen múltiples indicios de algo que podríamos llamar, tentativamente, una fisura ontológica. Aparece claramente en la estructura del personaje: de entrada el narrador subraya su origen doble, vasco por el padre, francés por la madre, como si ser chileno no bastara para definir sus raíces. A partir de este comienzo autobiográfico, el lector espera el relato, más o menos cronológico, de la vida del protagonista narrador. Sin embargo, la infancia, que suele ser un periodo esencial para definir la personalidad del personaje, viene resumida en un episodio único, el de la temprana vocación religiosa, primero contrariada y luego aceptada por el padre. La relación con el padre se reduce a un borroso recuerdo:

Aún recuerdo su sombra deslizándose por las habitaciones de nuestra casa, como si se tratara de la sombra de una comadreja o una anguila. Y recuerdo, no sé cómo, pero lo cierto es que recuerdo mi sonrisa en medio de la oscuridad, la sonrisa del niño que fui. Y recuerdo un gobelino en donde se representaba una escena de caza. Y un plato de metal en donde se representaba una cena con todos los ornamentos que el caso requiere. Y mi sonrisa y mis temblores. (p. 12-13)

Hay algo inquietante en la comparación del padre con una comadreja o una anguila, animales nocturnos, alargados y predadores, que se deslizan furtivamente en cualquier agujero. Además de connotar la poca consideración que le inspiraba su padre, estas comparaciones pueden evocar un peligro de agresión sexual, evocación corroborada por la representación de una escena de caza (agresión) y de una cena (consumición). La reacción ambigua del niño: "mi sonrisa y mis temblores" puede ser el indicio de la atracción / repulsión que suelen experimentar los niños ante un peligro, real o fantasmático, de agresión sexual por parte de un adulto.

La figura de la madre es todavía más borrosa, sólo habla de ella en el momento de su regreso del seminario. La escena en la cual la madre le besa la mano y le llama "padre" a su hijo, pone de relieve el cambio de estatuto del protagonista y el carácter facticio y absurdo de este cambio. El título de "padre" que le otorga su estatuto de sacerdote aparece

totalmente desplazado cuando lo usa su madre. Hay algo burlesco, e incluso blasfematorio en el juego verbal con las tres instancias de la familia que asimismo remiten a las figuras de la Sagrada Familia:

Padre: padre del hijo / sacerdote / San José

Hijo: hijo de la madre / niño Jesús / Cristo

De entrada, la vocación y el estatuto religioso del protagonista aparecen inconsistentes y superficiales. El relato se va a desplazar de inmediato hacia el episodio que narra la auténtica vocación y la verdadera filiación de Sebastián Urrutia Lacroix, alias H. Ibacache. El paralelismo narrativo de los dos episodios es significativo: todo pasa "poco antes o poco después, es decir días antes de ser ordenado sacerdote o días después de tomar los santos votos", o sea en el momento en que su vida va a tomar su verdadero derrotero. Lo importante no es la vocación religiosa, sino la vocación literaria, su verdadero padre no es su padre, sino Farewell.

Mucho habría que decir acerca de este personaje, modelo y maestro de Sebastián Urrutia Lacroix, por ahora sólo cabe observar que su nombre literario inglés, Farewell (adiós), constituye una clara alusión al seudónimo del famoso crítico literario chileno Hernán Díaz Arrieta, alias Alone (solo). Si tenemos en cuenta que el narrador protagonista de *Nocturno de Chile* deriva de Nicasio Icabache, que aparece en *Estrella distante*¹, acompañado de una referencia a Alone: "uno de los más influyentes críticos literarios de Chile (algo que literariamente hablando no quiere decir casi nada, pero que en Chile, desde los tiempos de Alone, significa mucho), un tal Nicasio Ibacache...", podemos apreciar el modo peculiar de desarrollo de la obra bolañiana. *Nocturno de Chile* constituye una derivación / amplificación de dos personajes aludidos en *Estrella distante*, novela que a su vez constituye una derivación / amplificación de uno de los últimos capítulos de *La literatura nazi en América*².

Es de subrayar, en estas primeras páginas, el balbuceo narrativo: "me dijo / o creí entender; se puso / o púsose; poco antes / o poco después; acudí a su casa / o a su oficina / o en el club". Sin duda, en un primer nivel, son las incertidumbres de la memoria moribunda, pero es también, para la instancia narradora, un juego irónico con las nociones de ficción y realidad, tan frecuente en la obra de Roberto Bolaño. Nuevo indicio de la fisura ontológica que estructura la novela: la borrosidad de las oposiciones mentira / verdad, ficción / realidad, sinceridad / fabulación, existencia / inexistencia. El sujeto receptor se halla sumido en un mar de incertidumbre donde todo puede ser y no ser, ser de esta forma, o de otra, o ser una mera ilusión. De entrada, el discurso narrativo zapa los fundamentos del pacto de lectura y deja al lector en un paisaje desolado de arenas movedizas. A semejanza del protagonista que, de vez en cuando, se pierde en su propia irrealidad: "la visión (y todo lo que ella conlleva), pese a su brevedad, consiguió alterar mi equilibrio mental y

físico, el feliz equilibrio que minutos antes me había obsequiado la contemplación de la naturaleza".

La escritura, a través de la metáfora de la voz agónica, procede a una despiadada, violenta, minuciosa deconstrucción: mueve, arraca, desplaza los elementos constitutivos del discurso literario, y, al hacerlo, descoloca al sujeto receptor, lo deja "con un pie en el aire", obligado a componerse un nuevo, improbable equilibrio.

1. Bolaño, Roberto, *Estrella distante*, Barcelona, Anagrama, Compactos 242, 2003 [1996], p. 45.
2. Bolaño, Roberto, *La literatura nazi en América*, Barcelona, Seix Barral, Biblioteca Breve, 1996, "Carlos Ramírez Hoffman, el infame", p. 193-219.

Para alguien que desconozca el caso real, el personaje Sebastián Urrutia Lacroix de *Nocturno de Chile*¹ –ese cura-crítico literario que firmaba sus reseñas como H.Ibacache–, podría evocar una parodia del Padre Brown de Chesterton o, ya en Chile, de Camilo Henríquez, el “fraile de la buena muerte”, agitador político y periodista republicano de comienzos del XIX. Pero, lo cierto es que Urrutia Lacroix / Ibacache es trasunto desfigurado, transfigurado por la mano de Bolaño, de un sacerdote del Opus Dei, José Miguel Ibáñez Langlois², que firmaba sus reseñas como Ignacio Valente y dominó sin contrapeso la crítica literaria chilena durante la dictadura pinochetista y los primeros años de la transición democrática, y la sigue dominando hasta nuestros días como autoridad ausente.

Tal como el Urrutia Lacroix de la novela, Ibáñez Langlois dio clases de marxismo a los generales de la Junta –en 1964 había publicado un ensayo hoy más que olvidado: “El marxismo como teoría y como práctica”– y fue el sucesor del maestro nacional de la reseña literaria, Hernán Díaz Arrieta, de seudónimo Alone, el Farewell de *Nocturno de Chile*. Y si bien Ibáñez Langlois nunca ha reconocido ni negado su asistencia a las veladas literarias de Mariana Callejas³ en el caserón del barrio alto santiaguino que compartía con su marido, el agente de la DINA Michael Townley, aquellas reuniones fueron reales y en los sótanos del caserón fue torturado hasta la muerte, entre otros, Carmelo Soria, funcionario español de la ONU.

En un ensayo anterior⁴ me parecía sostenible afirmar que la obra central de Roberto Bolaño era *Los detectives salvajes*⁵. En esa novela el autor aplicó al máximo un par de recursos característicos suyos: lo que podríamos llamar “el arte de la primera persona” como voz narrativa y el fragmento –fragmento-cuento o fragmentación de una historia en varios episodios– como unidad de sentido. Las novelas y cuentos anteriores a *Los detectives salvajes*, en particular *La literatura nazi en América*⁶ y *Estrella*

1. Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile*, Barcelona, Anagrama, 2000.
2. Ibáñez Langlois es también autor de varios libros de poesía, el primero de ellos editado en 1954, el mismo año en que aparece *Poemas y antipoemas* de Nicanor Parra.
3. En la novela, Callejas es María Canales y Townley es Jimmy Thompson.
4. Ricardo Cuadros, “La escritura y la muerte en *Los detectives salvajes*” en Fernando Moreno (coord.), *Roberto Bolaño. Una literatura infinita*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-américaines / Archives Université de Poitiers, 2005, pp. 159-64.
5. Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama, 1998. El caso de 2666 (Barcelona, Anagrama, 2004) necesita un tratamiento aparte y un reposicionamiento crítico. En esta novela, publicada póstumamente, el autor echó nuevamente a funcionar el mecanismo de la búsqueda de un autor perdido, pero la forma de trabajo y los resultados conseguidos no permiten hablar ya de *Los detectives salvajes* como “la novela central”. 2666 utiliza una matriz parecida, pero conduce hacia otro sistema literario.
6. Roberto Bolaño, *La literatura nazi en América*, Barcelona, Seix Barral, 1996.

*distante*¹, pueden ser leídos como capítulos preparatorios, anticipadores, de esa obra mayor en progreso.

Visto así, *Nocturno de Chile* —después de *Estrella distante*— es el segundo capítulo chileno de la obra de Bolaño centrada en *Los detectives salvajes*. La novela de Urrutia Lacroix / Ibacache, casi sobra decirlo, es una obra independiente, pero tanto algunas de sus técnicas como su entonación narrativas, remiten al modelo de la novela de Arturo Belano y Ulises Lima.

Ya sabemos que Bolaño, entre sus técnicas más fáciles de reconocer, suele derivar personajes de novelas o cuentos anteriores: lo hace con el teniente Ramírez Hoffman de *La literatura nazi en América* que se convierte en el Carlos Wieder/Alberto Ruiz-Tagle de *Estrella distante*; con Auxilio Lacouture que pasa directamente de *Los detectives salvajes* a *Amuleto*². En las dos novelas de tema chileno hay también un traspaso de personaje: en *Estrella distante* se menciona a un tal "Nicasio Ibacache, anticuario y católico de misa", "uno de los más influyentes críticos literarios de Chile" (pp. 44-45), antecesor embozado de H. Ibacache.

Pero, lo que más hermana a estas novelas de tema chileno es la atmósfera algo densa en la que se mueven los personajes, la sensación de temor aplazado, de catástrofe pendiente que transmite la prosa. ¿O habría que decir que toda la escritura de Bolaño está empapada de esta sensación de catástrofe por llegar? En tal caso, estaríamos ante una justificación de fondo para hablar de Roberto Bolaño como un escritor chileno.

Maestro del claroscuro (con más tendencia al oscuro, claro está) Bolaño escoge en su escritura los intersticios donde aguarda lo siniestro, pero a diferencia de E. A. Poe o del Conde de Lautréamont, que inventaban escenarios y personajes truculentos, Bolaño habla de lo siniestro que flota a plena luz del día, más aún, lo siniestro como parte integral, inseparable de la historia no entendida como texto oficial sino como experiencia cotidiana.

En el caso de *Nocturno de Chile* se trata de un tramo de la historia de Chile —entre mediados de la década del cincuenta y el año 2000— seguido a través de la literatura³. Y para traer a la página lo siniestro —la normalidad amenazada por lo siniestro en sus manifestaciones concretas y fantasmales— el novelista instala un personaje que es una voz, la de un hombre preocupado por parecer sensato.

"Estaba en paz conmigo mismo" (p. 11), dice Urrutia Lacroix al inicio de su relato, pero entonces apareció esa figura borrosa, esa voz que lo ha insultado y puesto en descrédito: la voz de un elusivo "joven envejecido", al que me referiré más adelante. "Yo no busco la confrontación, nunca la he buscado, yo busco la paz, la responsabilidad de los actos y de las

1. Roberto Bolaño, *Estrella distante*, Barcelona, Anagrama, 1996.

2. Roberto Bolaño, *Amuleto*, Barcelona, Anagrama, 1999.

3. Para los efectos de este ensayo, dejaré sin tratar algunas de las historias insertadas en *Nocturno de Chile*: la de Salvador Reyes y Ernst Jünger en París; la del zapatero vienés y "La colina de los héroes"; la de los halcones en las iglesias y parroquias europeas.

palabras y de los silencios" (p. 12). Su discurso será el de un hombre consciente de su posición en la Iglesia Católica, en la sociedad, en la literatura chilena, obligado a hablar de sí mismo, con firmeza y vacilaciones, para responder a las invectivas del fantasmal joven envejecido.

El monólogo de Urrutia Lacroix-Ibacache —claro ejemplo de narración a la Bolaño— se va construyendo mediante el engaste de relatos de tema quizás dispar, pero familiares en su entonación.

El primero de ellos es el viaje del joven cura al fundo de su admirado González Lamarca-Farewell, donde conocerá a Pablo Neruda. Aquí Bolaño pone en la mesa una carta abierta: a diferencia del cura y del crítico, el poeta nos es presentado con nombre y apellido. Lo mismo sucederá, más adelante, cuando se refiera a otros poetas y escritores chilenos, entre ellos Enrique Lihn, Carlos de Rokha, Juan Emar, Marta Brunet. Esta táctica narrativa pone al lector en la sintonía adecuada: *Nocturno de Chile* habla de una realidad verificable, el Chile del medio siglo e inicios del XXI, pero la voz-personaje pertenece al orden de la ficción, es decir al orden de las imposturas creativas del novelista.

La aparición de Neruda en el primer relato implica una selección del repertorio de intereses del cura-crítico, pero, inevitablemente, mueve a preguntarse por la intencionalidad del selector primero o autorial: Roberto Bolaño. Esta pregunta se ve reforzada por el hecho de que el seudónimo elegido para el crítico mayor, González Lamarca, es el título de uno de los poemas más populares de Neruda: *Farewell*.

Si atendemos a la secuencia del monólogo del cura, el único poeta que aparece y reaparece es Neruda, pero siempre ligado a la persona de *Farewell*. Neruda es en realidad el favorito de *Farewell*. El cura-crítico no parece tener poetas o escritores chilenos favoritos, no se detiene en ninguno, casi se podría decir que los poetas y los narradores le importan poco: lo suyo es *quedar bien* ante sí mismo y ante su oyente-lector; el cura habla para desmentir las innombradas ofensas del joven envejecido, para curarse en lo posible de la decepción, no para enseñarnos nada sobre literatura chilena.

No obstante lo dicho, en la página en que Urrutia Lacroix-Ibacache hace un breve resumen de los poetas y escritores que le interesaron en las décadas del cincuenta y sesenta, aparecen, con justicia, los dos nombres que orientaban la poesía de la época: "Todos o casi todos [los nombrados] bajo el influjo de Neruda salvo unos pocos que cayeron bajo el influjo o más bien el magisterio de Nicanor Parra" (p. 36). Hacia el final de la novela, o mejor dicho, en el momento en que el cura crítico hace su *racconto*, corre el año 2000¹, y el poeta vivo más influyente en Chile seguía siendo Nicanor Parra, nacido en 1914, acompañado de cerca, o en paralelo, por Gonzalo Rojas, nacido en 1917. Hoy mismo, en mayo de 2006, la situación no ha cambiado mucho: con Neruda al fondo, los únicos poetas vivos que cuentan con el respeto indiscutible de sus pares,

1. "Hoy gobierna un socialista y seguimos exactamente igual". (p. 121) Referencia al presidente Ricardo Lagos, que gobernó entre 2000 y 2006.

de la crítica y de los lectores son todavía estos dos hombres, que rondan los noventa años.

En *Nocturno de Chile* el único poeta, el único nombre de poeta que se repite, es el de Pablo Neruda. Dado que la historia –la historia de la literatura chilena– que opera como referente de la novela es más o menos conocida tanto en sus personajes como en sus fechas y peripecias¹, es evidente Bolaño ha escrito esta novela eligiendo con cuidado, sin atender de manera refleja a la historia, los datos que le interesaban para construir su imagen de Chile y su literatura contemporánea, imagen que cuajará en la última parte –último relato insertado–, cuando entra en escena María Canales, su casa hospitalaria y las veladas literarias con torturados en el sótano.

La secuencia de hechos narrados que conduce a este final arranca con el cura sumido en la lectura de los griegos, durante el gobierno de la Unidad Popular. En el contrapunto entre datos de la historia y datos de lectura Bolaño esboza un preámbulo al espanto mezclando datos de la cultura oficial con noticias de prensa:

Empecé con Homero, como manda la tradición, y seguí con Tales de Mileto y Jenófanes de Colofón y Alcmeón de Crotona y Zenón de Elea (qué bueno era), y luego mataron a un general del ejército favorable a Allende y Chile reestableció relaciones diplomáticas con Cuba y el censo nacional registró un total de 8.884.768 chilenos y por la televisión empezaron a transmitir la telenovela El derecho de nacer, y yo leí a Tirteo de Esparta y a Arquíloco de Paros y a Solón de Atenas y a Hiponacte de Éfeso y a Estesícoro de Himera. (p. 97)

A reglón seguido se van hilvanando otros datos y nombres como el Nobel de Neruda, la visita de Fidel Castro a Chile, las primeras manifestaciones contra Allende, Esquilo, Sófocles y Eurípides, la inflación, el mercado negro, Demóstenes, Menandro, Aristóteles, el golpe de Estado, el suicidio de Allende. “Entonces yo me quedé quieto” dice el protagonista, “con un dedo en la página que estaba leyendo, y pensé: qué paz. Me levanté y me asomé a la ventana: qué silencio” (p. 99).

El contrapunto de información histórico periodística y nombres de autores griegos produce el efecto de una enajenación, la del sujeto de la novela, que utiliza la literatura como refugio, como puente levadizo que lo separa y pone a salvo de la ingrata vida cotidiana. Urrutia Lacroix-Ibacache deplora el proceso de la Unidad Popular sin necesidad de hacer un análisis político, sin siquiera decir nada en contra de Allende o su gobierno. Le basta con dejar en claro que mientras Chile vivía uno de sus momentos históricos más singulares, él leía autores griegos –siguiendo el índice de cualquier manual de literatura griega clásica– y que llegada la hora de los militares, pudo finalmente decir “qué paz”, “qué silencio”.

1. Ibáñez Langlois-Valente, el modelo “histórico” de Urrutia Lacroix-Ibacache, ha privilegiado en su crítica a Nicanor Parra sobre Gonzalo Rojas o cualquier otro poeta poerior a Neruda, y durante la dictadura elevó a condición de “grande” a un poeta más joven, Raúl Zurita. Si bien en los últimos años el interés y admiración de Ibáñez Langlois-Valente por Raúl Zurita han decaído, su apoyo inicial fue clave en el posicionamiento de este poeta en la historia literaria nacional. Estos hechos no son mencionados en *Nocturno de Chile*.

A partir de este punto, en una atmósfera que oscila entre el sueño y la pesadilla, acosado por fantasmas que intentan desordenar o ensuciar su escritura de poemas, el protagonista entra en las secuencias finales y decisivas de la novela: el relato insertado de sus clases de marxismo a la Junta Militar y el de las veladas literarias en la casa de María Canales/Mariana Callejas.

El relato de las clases de marxismo a los jefes castrenses es un ejemplo del talento de Bolaño para crear atmósferas enrarecidas, eficaces como representación análoga de lo real histórico. La voz-mirada del cura, en su descripción de la primera cita con los generales, nos muestra un espacio ascético: “Entramos en una sala cuyos muebles y paredes eran de un blanco cegador”, donde “un camarero vestido de blanco, con una bandeja de plata, me sirvió una taza de té”. Poco después, siguiendo a un grupo de edecanes y oficiales jóvenes, hace su entrada

[...] la Junta de Gobierno al completo. Me puse de pie. De reojo me vi reflejado en un espejo. Los uniformes brillaban ora como cartulinas de colores, ora como un bosque en movimiento. Mi sotana negra, amplísima, parció absorber en un segundo toda la gama de colores. (p. 108)

Los generales se mueven en el recinto como “cartulinas de colores” o “bosque” y la sotana, que está allí como uniforme entre uniformes, negra en el espacio blanco, absorbe “toda la gama de colores”. El cura, vestido de negro, entregará conocimientos acerca del enemigo a los militares vestidos de colores, en un espacio inmaculadamente blanco: esta escena sintetiza bien las relaciones de poder tal como se dieron en Chile entre la brutalidad militar y el Opus Dei, representado aquí por el cura de sotana: los generales y la tropa ponían la mano dura para instaurar el nuevo orden, los sacerdotes y la elite laica del Opus Dei –empresarios e intelectuales– ponían el conocimiento, ya fuera éste político, social o económico.

En las reuniones con los generales Urrutia Lacroix les habla de Marx, de Engels, de Lenin, Trotski, Mao y Tito, de obras como *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado* de Engels, *¿Qué hacer?* de Lenin o *Los conceptos elementales del materialismo histórico* de la teórica marxista chilena Marta Harnecker, mujer que intriga sobremanera a los generales por “buena moza”, inteligente y amiga de cubanos. Una noche, Urrutia Lacroix, en un paseo por el jardín con Pinochet le recita versos de Leopardi y el general comenta lacónicamente: “Buena poesía”. Esta última escena es ridícula o por lo menos de una cursilería insoportable, pero el tono del relato es puramente descriptivo, sin el menor atisbo de ironía o burla. Es justamente en esta contención del narrador, en la entrega de la voz al protagonista, donde radica la fuerza analógica del relato: el mundo desde la mirada del cura es un espacio cerrado donde tienen cabida y función personajes como los señores Oido y Odiem –odio y miedo– o los generales Leigh, Mendoza, Merino y Pinochet. En la voz del Urrutia Lacroix aparecen dudas, rachas de temor y desvarío, pero dentro del equilibrio, la justificación cristiana de los propios actos, del absurdo y las debilidades humanas. Lo siniestro palpita fuera del relato: lo siniestro está en las calles de Chile.

El último relato insertado recoge la tesis de *Nocturno de Chile*, sintetizada en una frase de apariencia anodina. "Así se hace la literatura" (p. 147). Urrutia Lacroix ha vuelto a la casona del barrio alto cuando ya nadie quiere saber nada de María Canales, cuando todos los escritores chilenos que asistían a sus veladas durante la dictadura han perdido la memoria, cuando la mujer ha quedado sola en esa casa en ruinas, cargada de susurros de muertos. En un momento del diálogo, la mujer, como confesándose dirá:

Aquí mató Jimmy a la Cecilia Sánchez Poblete. A veces yo estaba viendo la tele con los niños y se iba la luz por un rato. No oíamos ningún grito, sólo la electricidad que se iba de golpe y después volvía. ¿Quiere ir a ver el sótano? (p. 146)

En la despedida, esa mujer lúcida y destruida "dijo que así se hacía la literatura en Chile" (p. 146). En espacios como esa casona donde tenían lugar, al mismo tiempo, los comentarios inteligentes sobre un poema y el espanto de la tortura. "Así se hace la literatura en Chile", pensará poco más tarde el cura:

[...] pero no sólo en Chile, también en Argentina y en México, en Guatemala y en Uruguay, y en España y en Francia y en Alemania, y en la verde Inglaterra y en la alegre Italia. Así se hace la literatura. O lo que nosotros, para no caer en el vertedero, llamamos literatura. (p. 147)

Lo siniestro no es privativo de un país en dictadura o del gremio literario chileno que ha negado parte de su memoria por vergüenza o miedo: lo siniestro es el oxígeno que alimenta la literatura occidental desde la Biblia con su crimen inicial entre hermanos hasta esta misma novela de Bolaño, donde una conciencia busca ponerse a salvo de la caída mediante un discurso coherente, permanentemente amenazado por los fantasmas del fracaso, la enfermedad y la muerte. La voz de Urrutia Lacroix, después de la última visita a María Callejas, después de su reflexión sobre el fundamento de la literatura, se preguntará obsesivamente, "¿tiene esto solución?", al tiempo que siente cómo se aleja, cómo lo abandona el fantasma del elusivo "joven envejecido" que ha sido su interlocutor. La voz de Urrutia Lacroix, cuyo propósito era justamente neutralizar a ese otro representado por el joven envejecido, se ve enfrentado a la posibilidad, cada segundo más cierta, de que el joven envejecido y él mismo sean uno solo: "¿soy yo el joven envejecido? ¿Esto es el verdadero, el gran terror, ser yo el joven envejecido que grita sin que nadie lo escuche?" (pp. 149-50)

En *Nocturno de Chile*, la escritura "lo que nosotros, para no caer en el vertedero, llamamos literatura" se sostiene en un clima incierto, mejor o peor equilibrada entre los polos de la belleza y el horror. En su soledad, la conciencia del cura Urrutia Lacroix inventó un interlocutor insultante, necesario para recordar y narrar. Cuando esa misma conciencia cae en cuenta de que su interlocutor es en realidad un espejo, queda sola y se derrumba: sin interlocutor, sin ese otro polo que posibilita el diálogo, se hunde como se hundiría un relato que solamente hablara de la belleza, o solamente del horror.

La melancolía: textualización del horror en *Nocturno de Chile*

Dino PLAZA

La actitud confesional en la que encontramos a Sebastián Urrutia Lacroix, narrador de *Nocturno de Chile*¹, se abre a una dimensión perturbadora y desconcertante. A través del despliegue discursivo que ofrece el texto se va configurando un mundo que poco tiene de coherente y ordenado. Aunque la intención es la contraria, la de dar cuenta de los actos de un hombre desde una perspectiva racional², lo cierto es que el contenido de la realidad recordada delata un escenario aterrador y caótico. Todo lo que muestra el protagonista, el espacio en el que se ha desenvuelto, los diversos momentos que marcan su destino, da cuenta de una incoherencia que disloca la perspectiva desde la cual se enfrenta al mundo. Aferrado a una voluntad que quiere imponer la certeza como sustento existencial, trata de llevar adelante un acto de organización de los episodios que han determinado su vida. Sin embargo, a pesar de esa voluntad, el nivel de la enunciación va revelando una voz que a través de inflexiones, deriva hacia la pérdida de su seguridad narrativa³. Dicha situación pone de relieve el carácter

r del discurso del narrador que se manifiesta en función de un deseo testimonial y, por consiguiente, da lugar a la expresión de su estado de ánimo⁴. En tanto la función testimonial se configura como elemento característico del discurso del narrador se hace manifiesto un juego⁵ que expresa la obra, esto es, la relación entre texto y paratexto⁶. El mecanismo

1. Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile*, Barcelona, Anagrama, 2000 (todas las citas posteriores corresponden a la misma edición).
2. "Yo busco la paz, la responsabilidad de los actos y de las palabras y de los silencios. Soy un hombre razonable, siempre he sido un hombre razonable" (p. 12).
3. "Y tomé la decisión, o tal vez lo decidí antes, probablemente antes, todo en esta hora es vago y confuso, (p. 36).
4. Respecto de la función narrativa, Rimmon señala que "el discurso del narrador puede tener otras funciones: función de gestión [...]; función comunicativa [...]; función testimonial, que orienta la narración hacia el mismo narrador". Shlomith Rimmon. "Tiempo, modo y voz (en la teoría de Genette)". En Enric Sullá (ed.), *Teoría de la novela*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 191.
5. Tomamos la noción de juego desde la nomenclatura de Barthes, que lo entiende como el texto escribible, el texto de goce. Al respecto afirma: "El texto practica [...] un retroceso infinito del significado, el Texto es dilatorio; su campo es el del significante [...], el infinito del significante no remite a idea alguna inefable (de significado inabarcable), sino a la de juego; el engendramiento del significado perpetuo [...] no se produce según una vía orgánica de maduración, o según una vía hermenéutica de profundización, sino mejor según un movimiento serial de desenganchamientos, de encabalgamientos, de variaciones". Roland Barthes, *El placer del texto*, Barcelona, Crítica, 1974, p. 74.
6. "Entre los elementos de la obra literaria que Genette llamó paratextuales está el título. El título de un libro es la puerta de entrada al mismo y origina 'un horizonte de expectativas' determinado. En la comunicación literaria el título pertenece -al menos en los últimos tiempos- de pleno derecho a la semántica del texto y constituye, por ello mismo, una

que articula esa relación se expresa en la especificidad que denota el término "nocturno". Esto es que, desde un punto de vista, el término puede ser entendido como una composición que tiende a reflejar:

Los sentimientos que la vida inspira, sentidos en el recogimiento solitario y obscuridad de la noche. Su tono es melancólico, sombrío y reconcentrado, su expresión delicada, su ritmo el de una ondulación vaga y apenas pronunciada, su carácter el abandono a la rememoración contemplativa y sentimental de las ideas que emocionan al espíritu¹.

El nocturno supone entonces una predisposición anímica particular. Éste se abre como escenario de un sentimiento de tristeza vaga, de añoranza, de taciturnidad. La melancolía es lo que mejor define a ese estado. Es decir, se manifiesta a través de un ensimismamiento, de una lejanía respecto del mundo, una especie de extrañeza. El individuo melancólico padece un cierto pesimismo. Observa lo que lo rodea desde una óptica que se abre a la desesperanza, a una realidad donde las condiciones de su mundo muestran el fracaso o la imposibilidad de sus actos. En el caso de Urrutia Lacroix es precisamente este sentimiento el que lo determina. Todo aquello que rescata del pasado, las situaciones que vuelve a rememorar en el acto de narrarse a sí mismo, está marcado por un estado melancólico de profunda derrota. Desde el instante en el que la novela se abre, el lector comprende que el narrador enuncia desde una situación en la que la muerte se cierne como un hecho inevitable y esperado. Es por eso que una vez que esto se sabe la complicidad en el plano de la recepción indaga en los pasos que articulan el acto narrativo.

"Ahora me muero, pero tengo muchas cosas que decir todavía" (p. 11), señala el sacerdote en la primera línea. Así comienza un recorrido que lo conducirá por diversos momentos y que, en un intento organizador, lo hará rescatar aquello que más ha condicionado su presencia en el mundo, las opciones que tomó en cada uno de esos episodios rememorados. El acto de rescatar esos retazos del pasado, sin embargo, no son producto del azar, sino la selección de aquellas escenas que lo desasosiegan y afectan². Por eso apenas ha señalado la inminencia de la muerte, agrega: "Estaba en paz conmigo mismo. Mudo y en paz. Pero de improvisto

especie de información catafórica o condensadora del mensaje íntegro que preanuncia y al cual remite". José E. Martínez F, *La intertextualidad literaria*. Madrid, Cátedra, 2001, p. 136.

1. En cuanto tal, la acepción considera el registro musical de compositores como Chopin o Mozart. Es evidente, entonces, su pertenencia a la tradición que funda el Romanticismo. Ver *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Tomo XXXVIII. Madrid, Espasa Calpe, 1994, p. 925 [1ª edición, 1919].
2. Cuando se trata de retomar aquello que nos explica hay que asumir que "estamos ceñidos por fuertes convenciones respecto no sólo de qué decimos cuando hablamos de nosotros mismos, sino de cómo lo decimos, a quién y demás". [Lo anterior supone que] "el acto de informar sobre uno mismo separa al yo o 'los yo' pasados acerca de quienes se cuenta". [Así] "la autobiografía hace forzosa la interpretación, y la interpretación requiere manejo". [La autobiografía] "convierte la vida en texto [...], a través de la textualización puede uno conocer su vida, [es una] "forma importante no sólo de tomar en cuenta (selectivamente) el pasado, sino también de desprenderse de los modos de responder previamente establecidos y de reorganizar las respuestas frente al futuro". Jerome Bruner y Susan Weisser. "La invención del yo: la autobiografía y sus formas". En *Cultura escrita y oralidad*, Barcelona, Gedisa, 1991, pp. 177-186.

surgieron las cosas. Ese joven envejecido es el culpable. Yo estaba en paz. Ahora no estoy en paz. Hay que aclarar algunos puntos" (p. 11).

Debemos comprender que todo aquello que el narrador enuncia está subordinado a una inquietud. Los episodios revisados son los que producen efectivamente la falta de paz, las sombras que en el instante de la muerte enrarecen la posibilidad de un desenlace apacible. Desde esta perspectiva se va imponiendo al mundo ese permanente estado melancólico, la nocturnidad¹, síntoma de la sensación de imposibilidad que determina al protagonista. De hecho, si hacemos un recorrido por el texto, encontramos marcas que reiteran esta observación. Así vemos, por ejemplo, que Urrutia Lacroix ha olvidado casi por completo el día en que conoce a Farewell. Sin embargo, queda una impronta que no ha olvidado:

Y poco antes o poco después, es decir días antes de ser ordenado sacerdote o días después de tomar los santos votos, conocí a Farewell, al famoso Farewell, no recuerdo con exactitud dónde [...], puede que lo viera por primera vez en el club del que era miembro, una tarde melancólica como muchas tardes de abril en Santiago. (p. 13. Aquí y en las citas ulteriores las negrillas son nuestras)

El estado anímico del narrador impregna el conjunto de episodios que su memoria va seleccionando. La tarde melancólica se impone con fuerza por sobre las inexactitudes del momento en el que conoce al famoso Farewell. Del mismo modo el día que viaja al fondo del crítico una sensación de extrañeza, de distancia y lejanía lo hace mirar el paisaje desde ese mismo estado:

Por momentos el traqueteo del tren conseguía adormecerme. Cerraba los ojos. Los cerraba tal como ahora los cierro. Pero de golpe los volvía a abrir y allí estaba el paisaje, variado, rico, por momentos enfervorizador y por momentos melancólico. (p. 16)

Y luego la sensación de no pertenencia se manifiesta en el momento en que el narrador ya ha bajado del tren y se interpreta a sí mismo frente al entorno que lo rodea:

Triste figura debí componer parado en ese desamparo, con mi maleta del seminario y con la Antología de Farewell sujeta en la mano. De detrás de una arboleda volaron algunos pájaros. Parecían chillar el nombre de esa aldea perdida, pero también parecían decir quién, quié, quién. (p. 17)

La manera en que manifiesta esa extrañeza frente al mundo hace que en el presente de la narración, se interprete a sí mismo como un individuo que está lejos de allí, fuera del entorno que lo rodea. El espacio pareciera desconocerlo, pero también desconocerse él. Por eso el canto de

1. Como señala Fernando Moreno "la paz y el silencio, propios del nocturno y de la nocturnidad, son aquí antecedentes, territorios que se abandonan para entrar en el espacio de lo insospechado, de la conciencia que se debate y que indaga para recuperar un estado de difícil autocoplacencia en la medida en que se sabe que la inocencia no existe". Fernando Moreno, "Sombras... y algo más. Notas en torno a *Nocturno de Chile*", en Fernando Moreno (coordinador), *Roberto Bolaño una literatura infinita*. Poitiers, CRLA-Archivos, Université de Poitiers-CNRS, 2005, p. 203.

los pájaros remarca la pregunta, el desconocimiento del individuo que está parado en el lugar. De la misma manera Urrutia Lacroix se siente distante, o se interpreta distante frente a la situación social que tendrá que enfrentar en el fondo de Farewell:

Pensé que Farewell se iba a forjar una impresión errónea de mí. Y pensé que el joven poeta que lo acompañaba también se iba a forjar una imagen equivocada. Y finalmente pensé en los invitados sorpresa, que seguramente eran gente de importancia, y me vi a mí mismo [...] acoquinado comiendo en un rincón apartado de la mesa, sin atreverme a levantar la mirada (p. 21)

Esta es una característica propia de la obra de Bolaño. El narrador, como ocurre con Urrutia Lacroix, pierde su seguridad narrativa y revela la precariedad de su condición. En tanto el discurso en *Nocturno de Chile* intenta desplegarse desde la perspectiva ordenadora del sacerdote, desde su posición "razonable", lo cierto es que el estado melancólico del que se impregnan las imágenes recordadas va socavando la pretendida certeza. Así se configura un mundo interior plagado de espectros. La presencia de escenas que amenazan la conciencia del narrador (simbolizada en la imagen del "joven envejecido") hace que se entregue al acto de revisar algunos episodios de su vida, intentando encontrar la paz. En esta perspectiva se advierte el esfuerzo que lleva adelante por manifestar una distancia respecto de su entorno. Cada uno de los momentos que trae al presente están signados por la extrañeza. El acto de narrarse a sí mismo constituye un esfuerzo por evitar la zozobra en el instante final. Ante la presencia del joven envejecido quiere expresar su lejanía, su no implicancia, en los acontecimientos escabrosos que rodearon su vida y la del país. En ese contexto es que fija su atención en lo que ha determinado su destino: la actividad de crítico literario. Respecto de este asunto cabe descatacar una vez más el carácter desesperanzado que adquiere esta tarea en un escenario como el chileno:

Cuando yo le dije, con la ingenuidad de un pajarillo, que deseaba ser crítico literario, que deseaba seguir la senda abierta por él, que nada había en la tierra que colmara más mis deseos que leer y expresar en voz alta, con buena prosa, el resultado de mis lecturas, ah, cuando le dije eso Farewell sonrió y me puso la mano en el hombro [...] y buscó mis ojos y dijo que la senda no era fácil. En este país de bárbaros, dijo, ese camino no es de rosas. En este país de dueños de fundo, dijo, la literatura es una rareza y carece de mérito el saber leer. (p. 14)

Lo que pone en juego la cita es un cruce entre la perspectiva anímica del narrador y una cierta concepción de lo que es la actividad crítica. Farewell lo advierte de manera precisa: "saber leer" supone un acto heroico en un contexto en el cual lo único importante es la posesión de la tierra, el poder carente de refinamiento. Esto significa que la tarea más importante desarrollada por Urrutia Lacroix durante su vida estará signada por un derrotero casi imposible, por un oscuro y pedregoso camino. La hazaña emprendida entonces le depara un futuro impredecible. Con ello se manifiesta que aquello que hemos destacado, la distancia inscrita en la enunciación, el estado melancólico de la voz

narrativa, se proyecta sobre aquella labor que ha constituido el centro de las preocupaciones del protagonista. Por eso Urrutia Lacroix rememora así sus primeros pasos por esa aventura:

Y entonces adopté el nombre de H. Ibacache. Y poco a poco H. Ibacache fue siendo más conocido que Sebastián Urrutia Lacroix, para mi sorpresa y también para mi satisfacción, pues Urrutia Lacroix planeaba una obra poética para el futuro, una obra de ambición canónica que iba a cristalizar únicamente con el paso de los años, en una métrica que ya nadie en Chile practicaba, ¡qué digo!, que nunca nadie jamás había practicado en Chile, mientras Ibacache leía y explicaba en voz alta sus lecturas tal como antes lo había hecho Farewell, en un esfuerzo dilucidador de nuestra literatura, en un esfuerzo razonable, en un esfuerzo civilizador, en un esfuerzo de tono comedido y conciliador, como un humilde faro en la costa de la muerte. (p. 37)

Hacer crítica es como andar por el desierto, llevando la luz por esos espacios donde la oscuridad de la barbarie todo lo envuelve. El trabajo del crítico es concebido por Urrutia Lacroix como misión civilizadora. No hay nada más trascendental que revelar aquella literatura que se oculta a los ojos de la ignorancia y del vacío. "Como un humilde faro en la costa de la muerte", dice, refiriéndose al acto iluminador que implica arrancar del olvido a aquellas obras y autores que se hunden en la nada. Dilucidar la literatura, iluminar a los que no la pueden ver, constituye una imprescindible misión. Si la muerte es el olvido, el extravío en la ignorancia, el trabajo que emprenden Ibacache y Farewell resulta fundamental para construir un referente, un bastión, una memoria sobre la cual articular una tradición. Para iluminar a los bárbaros hay que ordenar y fijar una columna de obras que permita explicar aquella tradición literaria que corre el riesgo de perderse. Llevar a cabo esa labor es civilizar, salvar a los otros.

La concepción que registra la acumulación de términos da luces sobre los supuestos que dan sustento ideológico¹ al narrador. Se configura así un texto que revela un determinado discurso de ideas². El modo como se entiende la crítica dice directa relación con la construcción de un acervo cultural que tienda a fijar en el tiempo una continuidad literaria. Desde esta perspectiva se asume que transformarse en crítico es tener la misión de fijar para la posteridad. Es el crítico quien ilumina, quien dicta con una verdad revelada los títulos que pasan a constituir esa gran columna vertebral de la memoria. En otras palabras, el esfuerzo que despliegan un

1. "Es sólo en sus mentes donde los actores sociales pueden combinar sus propias restricciones, únicas, personales y contextuales, sobre las prácticas ideológicas, con su conocimiento y opiniones socialmente compartidas sobre su pertenencia a un grupo, sobre las relaciones de grupo y sobre la estructura social". Teun A. Van Dijk, *Ideología*, Barcelona, Gedisa, 1999, p. 177.
2. Sobre el discurso de las ideas Segre plantea que "el fin del desarrollo narrativo no es exponer serie de acciones verosímiles, sino más bien una experiencia o una concepción de mundo que aquellas acciones puedan convalidar. El discurso sobre hechos y acciones desarrolla otro discurso, el de las ideas". Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 355.

Ibacache o un Farewell supone la construcción de la inmortalidad en el ámbito de la literatura. Ahora, si consideramos esto y lo confrontamos con el carácter melancólico de la voz narrativa, notamos que Urrutia Lacroix rememora desde una certeza silenciada: el intento de articular esa tradición ha sido una tarea inútil. Por eso es que en el acto de recordar a Farewell, selecciona aquellas escenas que dan fundamento a esta tesis:

¡Cuántas imágenes a menudo contradictorias se instalaron en las noches posteriores, durante las reflexiones y los desvelos! A menudo veía la silueta de Farewell, negra y rotunda, recortada en el quicio de una puerta muy grande. Tenía las manos en los bolsillos y parecía observar con detenimiento el paso del tiempo. También veía a Farewell sentado en un sillón de su club, con las piernas cruzadas, hablando de la inmortalidad literaria. Ah, la inmortalidad literaria. (p. 34)

Es indudable que el narrador refiere al tema central en la conversación de Farewell con un dejo de pérdida, de derrota. Y por eso no resulta incomprensible tampoco la anécdota posterior, que operará como centro articulador de sentido en la lectura que aquí se propone. Nos referimos a la Colina de los Héroes o Heldenberg, historia que Farewell le cuenta a Ibacache:

[Farewell] me contó la historia de la Colina de los Héroes o Heldenberg, una colina que se encuentra en alguna parte de la Europa central [...]. Lo que Farewell me contó fue la historia de un zapatero, un zapatero que era súbdito del emperador austrohúngaro [...]. Y el zapatero [...] tenía entre sus clientes al mismísimo emperador del Imperio [...], y era invitado, o se hacía invitar y lo conseguía, a algunas recepciones donde a veces acudía el Emperador y sus ministros y los mariscales [...] y que no le denegaban a éste algún aparte en donde se solían cruzar frases intrascendentes [...] pero teñidas con esa suave [...] melancolía de palacio de otoño, que era la melancolía de los austrohúngaros. (p. 53)

No es posible ni necesario reproducir la cita completa. Sin embargo, resulta útil llamar la atención sobre las palabras anteriores. La historia de la Colina se revela como centro gravitante que traza puentes con el texto en su conjunto y el paratexto (título). Es decir, se articula con la instancia textual y paratextual para dar mayor contundencia a la connotación ideológica que revela el sujeto del discurso, ésa que hemos identificado antes en relación con una cierta mancha de concebir la función del crítico. Pero, por otro lado, el puente que traza la historia de la Colina se cruza con la focalización narrativa¹, la que revela una situación que apunta a enfatizar la extrañeza del narrador frente a lo otro. Al provocar este nuevo cruce, la anécdota del zapatero opera además como un texto

1. "Cuando se presentan acontecimientos, siempre se hace desde cierta concepción. Se elige un punto de vista, una forma específica de ver las cosas, un cierto ángulo [...]. Me referiré con el término focalización a las relaciones entre los elementos representados y la concepción a través de la cual se presentan. La focalización será, por lo tanto, la relación entre la visión y lo que se ve, lo que se percibe". Mieke Bal, *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 107-108.

adicional (con sentido alegórico en este caso), que semantiza de un modo específico la totalidad del universo novelesco. Dado esto, se puede identificar un juego de relaciones dentro de la novela, el que permite construir una posible lectura¹.

En relación a lo anterior hay que recordar que la historia de la Colina alcanza un desenlace trágico en la empresa que lleva a cabo el zapatero. Empeñado en su esfuerzo de construir un recinto que consagre la memoria de los héroes de la patria, se gasta los ahorros de toda su vida con el objetivo de terminar la tumba. No obstante, todos los elementos atentan contra su proyecto. Desde que el emperador no cumple la promesa de ayudarlo a la mantención del lugar hasta el hecho de que el mismo monarca muere y luego viene una crisis mundial, una guerra y después otra, los acontecimientos que rodean al zapatero hacen que él y sus designios caigan en el olvido. Una vez terminada la cadena conflictiva, llegan los tanques soviéticos y descubren la Colina:

Un labriego, que en su niñez había trabajado allí, al ser preguntado dijo que eso era un cementerio, el cementerio donde iban a estar enterrados todos los héroes del mundo. Y entonces el coronel y sus hombres traspusieron la entrada [...]. Y no vieron estatuas de héroes ni tumbas sino sólo desolación y abandono, hasta que en lo más alto de la colina descubrieron una cripta similar a una caja fuerte, con la puerta sellada, que procedieron a abrir. En el interior de la cripta, sentado sobre un sitial de piedra, hallaron el cadáver del zapatero, las cuencas vacías como si ya nunca más fueran a contemplar otra cosa que el valle sobre el que se alzaba su colina, la quijada abierta como si tras entrever la inmortalidad aún se estuviera riendo, dijo Farewell. Y luego dijo: ¿entiendes? ¿entiendes? (pp. 61-61)

La pregunta de Farewell apela a nuestra comprensión. Se enmarca en la perspectiva de sentido que proponemos. Es decir, establecer la constancia de que la inmortalidad es imposible, una causa absurda e inútil. Tan inútil como la tarea emprendida por el zapatero, quien entregó su fuerza vital a una causa que lo condenó al olvido y el absurdo. La tumba que el zapatero construye para las grandes glorias de la patria, el recinto de la memoria, únicamente sirve para que él mismo hubiese sucumbido al anonimato, enterrado solo allí. Por eso Farewell construye un relato que representa el cadáver de su protagonista con una mueca de risa aún evidente. Tras haber entrevisto la inmortalidad, ha comprendido el error, el acto vacío, imposible. Lo que hace Farewell es establecer un paralelo entre la historia del zapatero y la actividad crítica que él y su discípulo, Ibacache, llevan adelante. Advierte, ya anciano, el acto inútil que supone la pretensión de construir una tradición, una memoria literaria que fije los títulos y nombres que deben pasar a la posteridad. La derrota de su causa se manifiesta con toda evidencia: entregarse al

1. Dice Todorov sobre la lectura: "Dos versiones de un mismo texto no serán jamás idénticas. ¿Cómo se explica esta diversidad? Por el hecho de que estas versiones describen, no el universo del libro mismo, sino su versión al ser transformada por la psiquis de cada lector individual". Tzvetan Todorov, "La lectura como construcción". En Manuel A. Jofré y Mónica Blanco, eds., *Para leer al lector*, Santiago, UMCE, 1989, p. 60.

esfuerzo de elaborar un posible listado de nombres inmortales supone hundirse en el olvido. Pretender erigirse con voz autorizada para señalar a los elegidos anuncia ni más ni menos que el fracaso de la causa, es decir, el fracaso personal. Dado que, como hemos señalado, la concepción dentro de la que se mueven los dos críticos implica el entendido de que su función es fijar para la posteridad, su destino está signado por la suerte que corrió el zapatero. Ahora, si observamos esto y lo relacionamos con el asunto del narrador y su perspectiva anímica, la figura del crítico se manifiesta con la impronta de la precariedad. Dado que la tarea a la que se han entregado Farewell e Ibacache resulta inútil, la melancolía es la huella de esa convicción. En otras palabras, proponemos que no sólo Farewell, sino también Urrutia Lacroix en el presente de la narración ha asumido la derrota de su causa. Así, el texto configura un escenario del fracaso. Todo lo que rememora el protagonista está impregnado por esa señal. Por eso es que en el acto de recordar a Farewell, el narrador describe el estado en el que queda su maestro, tras haber contado la historia:

Farewell: de qué sirve la vida, para qué sirven los libros, son sólo sombras [...] No hay consuelo en los libros; (p. 65)

Y más adelante:

Farewell: todo se hunde, todo se lo traga el tiempo, pero a los primeros que se traga es a los chilenos. (p. 67)

La actitud de derrota de Farewell no es más que el anuncio de lo que sobrevendrá para Ibacache. Si bien es cierto que el joven crítico entiende las palabras de su maestro como consecuencia de su estado senil, se constata después que él mismo sucumbe bajo el efecto:

Farewell estaba sentado en su sillón y yo estaba sentado frente a él, en el sillón de los amigos íntimos. Recuerdo que cerré los ojos y agaché la cabeza. ¿Quién se acuerda hoy de Juan Armaza?, pensé mientras atardecía con un ruido de serpientes. Sólo Farewell y alguna viejita memoriosa. Algún profesor de literatura perdido en el sur. Algún nieto enloquecido, rayado en un pasado perfecto e inexistente. No tenemos nada, murmuré. (pp. 130-131)

Posteriormente, agrega:

Qué lejos estaba Farewell de todo. A veces hablaba de Pablo y uno tenía la impresión de que Neruda estaba vivo. A veces hablaba de Augusto, Augusto para acá, Augusto para allá, y uno tardaba horas, si no días, en comprender que se refería a Augusto D'Halmar. La verdad es que ya no se podía hablar con Farewell. A veces me lo quedaba mirando y pensaba: viejo chismoso, viejo alcahuete, viejo borracho, así pasa la gloria del mundo. Pero luego me levantaba y le buscaba las cosas que me pedía, bibelots, esculturillas de plata o hierro, viejos libros de Blest-Gana o de Luis Orrego Luco que él se limitaba a acariciar. ¿Dónde está la literatura?, me preguntaba a mí mismo. (pp. 134-135)

Surge para Ibacache la sombra, la duda respecto de lo que ha sido la tarea desarrollada. El hecho de fijar nombres y obras no ha dado los

resultados que se suponía. ¿Dónde está la literatura?, se pregunta en un acto de incertidumbre y precariedad absoluto. El corpus establecido, la tradición que han construido Farewell y él ha pasado al olvido, al silencio. Y lo que es peor, Ibacache cae en la confusión total cuando debe discernir entre los nombres que su maestro pronuncia. Entre un Augusto y otro no hay claridad. En este escenario la literatura entra en un terreno aún más abstruso. Pinochet o D'Halmar se confunden en la conciencia de Ibacache. Se sugiere aquí una interrogante que cuestiona los sustentos de la tradición literaria chilena. Su debilidad es tal que puede confundirse con la historia reciente del país. Y a tal punto puede llegar esta confusión, que la tarea crítica de Ibacache puede también pasar a ser cuestionada por el propio Pinochet, dictador que cierne el terror sobre el país:

Para que sepa usted que yo me intereso por la lectura, yo leo libros de historia, leo libros de teoría política, leo incluso novelas [dice Pinochet]. La última fue Palomita Blanca, de Lafourcade, una novela de talante francamente juvenil, pero yo la leí porque no desdeño estar al día y me gustó. ¿Usted la ha leído? Sí, mi general, dije. ¿Y qué le pareció? Excelente, mi general, publiqué una crítica sobre ella y la ponderé bastante, respondí. Bueno, tampoco es para tanto, dijo Pinochet. (p. 118)

Aquí se cifra la suerte de la crítica sustentada por Ibacache. La precariedad de su trabajo es víctima de los juicios del militar, sin que tenga buenos motivos con que contrarrestar lo que dice. La afirmación final del dictador, ese "tampoco es para tanto", clausura toda posibilidad de defender la opinión literaria que antes ha elaborado Ibacache. Dentro de ese marco, lo que se sugiere es que la institución de la crítica puede pasar de mano en mano sin que haya claridad sobre sus soportes. ¿Quién es el crítico, Ibacache o Pinochet? Es la pregunta que sugieren las líneas comentadas. La autoridad literaria impuesta por Farewell e Ibacache queda aquí sumida en el vacío. No hay suficientes elementos con qué defenderla de la "crítica" que un individuo como Pinochet, en este caso, pueda hacer.

Y a lo anterior hay que agregar otro añadido: el trasfondo que merodea al escenario de producción literaria chilena está sumido en el terror, ese terror que ya antes Ibacache ha entrevisto, a propósito de unas palabras proféticas de Farewell. El caso de María Canales subraya en este sentido aún más la voz agónica del narrador:

Un amigo me contó que durante una fiesta en casa de María Canales uno de los invitados se había perdido. Iba muy borracho, o iba muy borracha, pues no quedaba claro su sexo, y salió en busca del baño [...]. En vez de tomar el pasillo a la derecha, tomó el de la izquierda, luego se metió por otro pasillo, bajó unas escaleras, estaba en el sótano [...]. Finalmente llegó a un pasillo más estrecho que todos los demás y abrió una última puerta. Vio una especie de cama metálica. Encendió la luz. Sobre el catre había un hombre desnudo, atado de las muñecas y de los tobillos. Parecía dormido, pero esta observación es difícil de verificar, pues una venda le cubría los ojos. (pp. 138-139)

Frente al horror descrito Ibacache toma distancia para relatar. Revela la situación de la literatura chilena que ha pasado por un episodio como el descrito. El trasfondo que lo envuelve dice relación con prácticas de tortura y acontecimientos silenciados. La casa de María Canales, su cordialidad como dueña de casa, la alegría con que organiza eventos para los escritores, da cuenta de un entorno escabroso. Mientras abajo se llevan a cabo sesiones de tortura, arriba los escritores, los críticos, toda la escena local, se entrega al ritual de la discusión literaria y el esparcimiento. El contraste de tal situación pone de manifiesto un cuestionamiento. ¿Qué es la literatura? ¿Dónde está? ¿Cuál es su lugar? Todo queda suspendido en la duda.

En el contexto novelesco reaparece con fuerza entonces la figura del joven envejecido. Tal como Urrutia Lacroix lo señala, su presencia es la que lo ha intranquilizado. Si ha tenido que recordar ciertos episodios de su vida es porque ese joven envejecido ha venido a cuestionar cada uno de sus sustentos existenciales. Esa pregunta por la literatura es un juicio sobre lo que representa el protagonista. La figura del joven envejecido se levanta como la de otro crítico, aquel que viene a poner bajo sospecha todo lo que ha hecho el protagonista, todo aquello en lo que ha creído Ibacache. El acto de leer, la autoridad con que han establecido los cimientos de una tradición, cae en el terreno de la incertidumbre. ¿Qué tipo de tradición fija? ¿Es válida la concepción con que ha llevado adelante ese establecimiento? Las interrogantes se multiplican. Por eso es que el narrador enuncia desde un estado de inseguridad. Aun cuando trata de imponer orden en su relato, una mirada razonable, observamos que va cayendo en la precariedad existencial. No puede abstraerse a la revisión de los episodios recordados. De ahí que sus comentarios finales apunten a establecer una certeza sobre la condición de la literatura chilena:

Poco a poco la verdad empieza a ascender como un cadáver. Un cadáver que sube desde el fondo del mar o desde el fondo de un barranco. Veo su sombra que sube. Su sombra vacilante. Su sombra que sube como si ascendiera por la colina de un planeta fosilizado. Y entonces, en la penumbra de mi enfermedad, veo su rostro feroz, su dulce rostro, y me pregunto: ¿soy yo el joven envejecido? ¿Esto es el verdadero, el gran terror, ser yo el joven envejecido que grita sin que nadie lo escuche? (pp. 149-150)

Sumido en el instante final de su existencia, Ibacache se aproxima a la verdad que lo aterra. La imagen del joven envejecido representa en su conciencia la aparición de otro crítico, aquel que ha venido a socavar los cimientos de las concepciones que justificaron su vida. Nada queda para él después de esto, salvo la aterradora pregunta por todo. Entregado al acto de justificarse, de narrarse a sí mismo, entrevé la posibilidad de no encontrar respuesta. Esa melancolía desde la cual enuncia, el estado de pesimismo, de desconexión con respecto al mundo, da cuenta de una falta de sustento. La impronta que se erige con fuerza entonces es la de la imposibilidad de sus soportes existenciales. Por eso, en tanto narrador, se ofrece como figura contradictoria, sometido al deseo de la razón por una

parte y al peligro de la locura, por otra. Una forma de locura que no es nunca la pérdida de la razón, sino el peligro acechante de comprender que todo lo que ha hecho, todo lo que vivió, todo aquello en lo que ha creído, no ha servido para nada. En la línea final de la novela es donde esta posibilidad adquiere más fuerza:

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

Allí se inscrua esa amenaza que advierte como pesadilla: morir sabiendo que todo lo realizado ha sido inútil. Es aquí donde reaparece la imagen del zapatero. La inmortalidad, el tipo de inmortalidad que ha construido, no ha servido de nada. La "tormenta de mierda" anuncia el momento de su final, el instante de la muerte, pero también del olvido, el olvido de los otros, de las obras pretendidamente canónicas, de él mismo. La melancolía que impera en el texto, la nocturnidad del paratexto, no es más que una constatación del estado existencial de Urrutia Lacroix o Ibacache, sujeto que se ha extraviado entre los vericuetos de una memoria amenaza por su extinción. Pero el paratexto despliega aquí un juego adicional. En tanto que alude a ese estado tan propio del romanticismo¹, se revela como un intertexto² que *Nocturno de Chile* emplaza en un nuevo registro cultural. Así se manifiesta en una doble dimensión: el paratexto (nocturno) se recontextualiza como gesto cuestionador en el presente (novela: texto). La melancolía del narrador opera en clave para realizar una modificación del registro romántico. Su estado anímico ya no sólo sirve para indicar el juego de relaciones aquí descritas, sino que también ejerce un desplazamiento significativo que dice relación con la melancolía como referente a una actitud en el ámbito de la literatura. Esto es, el texto bolañista refiere a la ruptura, al carácter vanguardista que lo moviliza con afanes transgresores y de cuestionamiento. De hecho, la vanguardia en cuanto gesto refiere inevitablemente a sus antecedentes modernistas y románticos. Lo que se configura bajo este prisma es un proceso de transducción³, donde la novela de Bolaño viene a constituirse en obra que remite a otro registro, a otra variación de aquello que surge en el pasado con el afán rebelde de la obra literaria romántica. De esta manera

1. El romántico es un idealista que vive no la realidad externa, sino la idealidad de sus ilusiones proyectadas hacia el mundo. Las decepciones ante la vida por un ideal soñado, provocan la melancolía, sentimiento de tristeza, dolor sufrimiento, desengaño. Al respecto ver Paul Van Tieghem, *El romanticismo en la literatura europea*, Barcelona, Seix Barral, 1968.
2. Más específicamente habría que denominarlo intertexto implícito, puesto que, siguiendo a Martínez Fernández "el intertexto implícito no aparece marcado como tal y su reconocimiento depende exclusivamente de la competencia del lector. ¿Por qué el autor oculta -o, al menos, no manifiesta- sus citas, sus 'hurto's? La tradición literaria es un campo abierto y la literatura toda puede concebirse como el libro del que todos somos autores. Inmerso en ese ámbito, el escritor toma, reelabora lo que ha recibido como un 'don' y lo entrega a su vez renovado, recontextualizado". José E. Martínez F., *op. cit.*, p. 96.
3. "La transducción literaria, en sentido lato, abarca fenómenos tan diversos como la tradición literaria, la intertextualidad, la influencia y la transferencia intercultural. Las actividades de transducción incluyen la incorporación de un texto literario (o de alguna de sus partes) en otro texto, las transformaciones de un género en otro [...]. En estos distintos 'canales' de transducción se producen transformaciones textuales que abarcan desde citas literales hasta textos *metateóricos* substancialmente diferentes". L. Dolezel, *Historia breve de la poética*, Madrid, Síntesis, 1990, pp. 231-232.

Nocturno de Chile se instaure en la escena local chilena como provocación a lo ya conocido. A través de sus estrategias ficcionales genera un nudo cronotópico¹ que apela a un momento y un espacio específicos. Así, interroga a una cierta tradición, a sus modos de constitución y sustentos ideológicos².

L'ombre de Nietzsche dans *Nocturno de Chile*

Raphaël ESTÈVE

Si nous avons choisi d'évoquer ici l'ombre de Nietzsche, c'est que, des trois philosophes du soupçon¹, il est celui qui présentait le plus d'affinités avec un texte où le rapport à l'être moral est au centre du dispositif narratif. Il s'agit en effet de l'examen de conscience d'un ecclésiastique nommé Lacroix, questionnant sa complaisance à l'égard d'un régime totalitaire. Le soupçon² que des enjeux spécifiquement nietzschéens structuraient la dialectique spiritualité/matérialisme au centre de l'œuvre s'est alors imposé. En premier lieu dans l'établissement d'un rapport à la vérité dont nous montrerons, à travers la figure du peintre Guatémaltèque, comment il nuance le jugement moral en des termes liés à l'accomplissement de l'être, notamment dans le rapport à l'art. Cela nous autorisera par conséquent à examiner les paradigmes, individuels – en l'occurrence, Farewell, le mentor de Lacroix – ou symboliques, d'un matérialisme uniquement préoccupé par cette forme d'émancipation, en voyant s'ils sont à leur tour soumis à une forme d'évaluation. Les conditions seront alors réunies pour penser l'intermittence de la culpabilité du personnage principal en fonction de ces deux pôles et expliquer comment le premier s'impose, finalement, au second.

Lors du déjeuner à Santiago entre Sebastián Lacroix, et Farewell, le spectacle, dont ils sont témoins, des « figuras chinescas que aparecían y desaparecían como rayos negros en los tabiques del restaurante³ », est ramené par Lacroix⁴ au mythe platonicien de la caverne. L'allégorie de Platon, promoteur, on le sait, un type de connaissance stigmatisant l'illusion liée à nos sens trompeurs. La véritable connaissance doit donc les dépasser et s'émanciper

du monde sensible, pour atteindre celui de l'intelligible, c'est-à-dire celui du concept ou de l'idée. Dès qu'on postule l'existence d'un dépassement idéal de ce monde sensible, il y a instauration mécanique de valeurs transcendantes au nom desquelles un jugement pourra s'exercer. Car une instance supérieure, ne serait-ce que par la dépréciation contrastive de ce à quoi elle est supérieure est en soi un jugement. La transcendance suprasensible est donc au fondement de la morale puisque dès qu'il y a un idéal, il y a un étalonnage par rapport à cet idéal, qui devient

1. "La obra y el mundo representado en ella entran en el mundo real y lo enriquecen, y a su vez, éste entra en la obra y en el mundo representado en ella, tanto en el proceso de su creación como en el proceso de su vida ulterior, en la constante renovación de la obra en la percepción creadora de sus oyentes". Mijaíl Bajtín. "Formas del tiempo y del cronotopo en la novela", en *Problemas literarios y estéticos*, La Habana, Arte y Literatura, 1986, p. 464.
2. "El texto posee una verdad propia; la contiene: ningún elemento externo permite juzgarlo, porque el juicio se acompañaría entonces de una formación arbitraria [...]. Sin embargo, no hay que confundir autonomía e independencia. La obra no instituye la diferencia que la hace ser, sino estableciendo relaciones con lo que no es ella; de otro modo no tendría ninguna realidad y sería propiamente ilegible y hasta invisible [...]. La obra literaria no habrá de ser estudiada, por lo tanto, como si fuese una totalidad suficiente en sí misma". Pierre Macherey, *Para una teoría de la producción literaria*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela, 1974, pp. 54-56.

1. Qui dénoncent les processus d'aliénation pesant sur les individus, notamment celui de la « fiction » religieuse.
2. Naissant du fait que Freud et Marx sont présents dans le roman selon des modalités et à des degrés divers.
3. Bolaño, Roberto, *Nocturno de Chile*, Barcelona, Anagrama, 2000 (3^e ed. 2005), pp. 62-63. Toutes les références paginées entre parenthèses renverront à cette troisième édition.
4. Il y a bien une distanciation dans la forme « Platón tiene un libro muy interesante sobre ese asunto » (p. 64), car l'article indéfini est bien sûr volontairement régressif, la référence étant triviale compte tenu des compétences culturelles des deux interlocuteurs. Mais c'est précisément cette régression qui la rend viable, par l'humour sans lequel cette référence deviendrait naïve et scolaire.

Au final, l'itinéraire de Lacroix ne semble pas marquer, en acte, d'inflexion, mais bien plutôt une succession de reconsidérations rétrospectives et donc synthétiques. Si l'on en croit en effet Gilles Deleuze dans son ouvrage sur Nietzsche, « L'innocence est la vérité du multiple¹ ». Or, le concept nietzschéen de l'innocence du devenir² est bien un moteur de réalisation et de fruition pour Lacroix, pajarillo avec Farewell et Pinochet, et ingénu jusque dans le salon de María Canales³. Si, au même titre que les dénis explicites de sa culpabilité (à commencer par le plaidoyer inaugural), cette innocence subit le poids de son inscription contextuelle, le parcours du personnage est toutefois à notre sens moins transgressif du point de vue factuel que du point de vue symbolique⁴. Mais on le sait, la fiction littéraire ne respecte pas la hiérarchie entre le factuel et le symbolique, précisément parce qu'elle assume de façon constitutive son émancipation référentielle. La vérité de l'œuvre est d'abord symbolique et par là corrélative de sa valeur esthétique : de là à penser qu'« il n'y a pas de faits, il n'y a que des interprétations »...

1. Deleuze, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, PUF, Paris, 1962, p. 26.
2. Qui fait la grandeur de la tragédie grecque, si présente dans l'œuvre, et notamment durant la période précédant le coup d'état, vécue sous l'égide littéraire de cette inéluctabilité.
3. « 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 ». (p. 135)
4. Sur le plan symbolique il tue le Padre Antonio et est directement responsable du déferlement barbare des forces dictatoriales : on concèdera qu'il s'agit d'une image exprimant par l'intensification sa culpabilité factuelle, de bien moindre envergure.

El derecho del revés

Joaquín MANZI

No hay nada que hacer.

Desde que retomé *Nocturno de Chile*¹ hace poco más de un mes, una y otra vez me convenzo de leerlo al revés.

Literalmente y en todos los sentidos, como escribió el pibe de Charleville.

Esto es, y para empezar:

- narrativamente, del final al principio (de la tormenta de mierda a la muerte);
- sintácticamente, de derecha a izquierda (Miedo y Odio en lugar de Odeim y Oido);
- discursivamente, desde el humor feroz a la seriedad raciocinante (de los chistes a la ética);
- temáticamente, yendo primero hacia los otros y luego hacia el yo (el prójimo tan temido en el espejo roto del narrador).

Y así habría para rato.

Pero no.

Ni hay tanto espacio, ni tampoco es para tanto.

Lo que hay, lo que queda, es tiempo, el de la lectura.

1. En abril, ni bien releí la novela, dos palabras resonaron inmemoriosa y misteriosamente en mi cabeza: "Ich sterbe". Primero pensé que ese "Me muero" en alemán venía de algún resto de mis abuelos, extraviado quién sabe cómo en mi memoria. Pero no, mucho después, dí con un verso de Goethe al final del "Auto de Bolaño"²: "stirb und werde" había sido para mí una invitación del chileno a morir y a devenir otro, un copiloto, un pasajero ya muerto -Belano, aquí presente en el apartado 8.

Como el rumor interno no cesaba a pesar de ese verso recuperado, seguí leyendo hasta que días después supe que la frase existía textual y que pasó a la historia no tanto porque quien la pronunció fue Chekov, sino porque acto seguido falleció. La frase, dicha en su viva boca también en lengua extranjera, es un caso ejemplar de performativo: él, un médico ruso agonizante, la pronunció en un sanatorio y se murió. En el artículo homónimo³, Nathalie Sarraute recrea rápidamente la escena para desplegar los matices que esas palabras en alemán hacen surgir en quien las toma a cuenta propia. Insiste en la oposición entre el laconismo de la frase y todo aquello que flota, tiembla y se deshace en el momento en que la muerte se apodera del alma y del cuerpo de uno. Termina ese bello

1. Barcelona, Anagrama, 2000, 150 p.
2. Joaquín Manzi, "L'auto de Bolaño", *Chili 1973-2003, Arts et histoire, Néo-Latines* n° 330, Septiembre 2004, p. 65-84.
3. "Ich sterbe", *L'usage du monde, Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1996, p. 923-927.

texto de prosa poética con la imagen de los círculos creados por esas dos palabras una vez que pronunciadas —en el momento oportuno— caen en nosotros y nos sacuden de cabo a rabo hasta matarnos.

2. Atando cabos, pude entender mejor qué estaba sugiriendo esa reminiscencia alemana respecto a mi lectura anterior de la novela: mientras que Chekov, en tanto que buen escritor, fue consecuente con su frase, y una vez que la hubo pronunciado, feneció, Sebastian Urrutia Lacroix, poeta malo, comienza su largo monólogo con ella y una vez terminado el interminable primer párrafo, no está todavía muerto.

La primera parte de la oración inicial de la novela es una mera *captatio benevolentiae*, literalmente negada en la segunda segunda parte (“... pero tengo muchas cosas que decir todavía”). Su valor adversativo cobra plenamente sentido frente a lo anterior (Chékov, muriéndose): para este cura escribidor, las letras y los actos están escindidos, opuestos, porque hablar es una manera de ocultar la realidad y de menguar el pánico. En lugar de entregarse a la muerte desnudo —o mejor dicho, pelado, recuérdese el epígrafe de Chesterton—, el narrador va probándose distintas pelucas, distintos disfraces (los del cura recién ordenado, del crítico novel, del poeta) hasta que sobreviene el final y no hay palabra ni peluca que valga.

3. Ese doble desplazamiento (hacia atrás en el tiempo, hacia adelante en la sintaxis) me trajo enseguida otra reminiscencia: el primer título de la novela provino del final de la novela. Esa última frase me parecía entonces el substrato, el centro de gravedad de la novela, por su contundencia y su arrastre en resto del texto. Tardé en verificar que la reminiscencia no era falsa, sino una declaración repetida del chileno¹, en la que admite haber desechado “La tormenta de mierda” por recomendación de su editor y sobre todo por “sentir asco” al leerlo.

Como en el caso anterior, lo esencial es el segundo término de la frase porque, si el autor se deshizo de ese título no fue en pos de la sensibilidad o del pudor del lector, sino todo lo contrario: fue para abonar el libro con toda esa materia vieja y maloliente que alberga y remueve la memoria. El desecho del título original, en consonancia con lo fecal de su referencia y con su sentido ambiguo, literal y figurado a la vez, me indicó una senda por la que iré de ahora en más en presente y a tientas.

4. Volviendo al *incipit*, descubro que el decir del narrador tiene un doble disparador: el malestar hacia “las cosas” y el resentimiento hacia el “joven envejecido” (cuarta y quinta frases de la novela, p. 11). Ambos referentes, ausentes, irán reapareciendo en las seis o siete retrospecciones centrales, pero también y sobre todo en los intermedios digresivos en presente que signan una parte esencial del binarismo de la novela. En la

1. Ver Mónica Maristain, “Estrella distante. Entrevista de R. Bolaño”, en Roberto Bolaño, *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama, 2004, p. 329-343. Y también Rodrigo Pinto, “Bolaño a la vuelta de la esquina”, *Las Últimas Noticias*, 28.01.2001. Fuente: <http://www.sololiteratura.com>.

entrevista de R. Pinto ya citada, Bolaño definió a esos pasajes textuales como “las ramitas y los tubos” que conectan con los cuadros principales.

Allí circula todo lo que fue rechazado y alejado para que el narrador permanezca vivo, a flote en su cama, aunque amenazado por su retorno.

Allí surge lo inservible, lo que se aleja una y otra vez del cuerpo y de la mente para seguir viviendo.

Allí cobra forma y peso todo lo que le da al yo su carácter frágil y efímero: todo eso existió y existirá, antes y después de esa máscara parlanchina que es también un personaje.

Dejando de lado los eufemismos iniciales del narrador, ¿de qué “cosas” se trata?

5. Por un lado, son excrementos, objetos subterráneos y genitales. Es una red anal en la que convergen la homosexualidad —varias veces instigada por Farewell (p. 27, 65, 66)— y lo velado, lo ocultado por la memoria y las buenas costumbres. Tanto para Ibacache como para el propio personaje autoficcional de Bolaño ése es el territorio donde se produce la literatura: el pozo ciego (p. 47), el sótano (p. 139) y el vertedero (p. 147).

Por otro lado, la “cosa” en cuestión es una alteridad que excede y amenaza: la de los niños pobres y mocosientos que le generan náuseas, arcadas, “un vacío intestinal, un vacío hecho de estómagos y entrañas” (p. 29); la de los moribundos que le inspiran apenas algo de piedad (p. 90); la de los marginales que lo asaltan y lo insultan (p. 73); la del joven envejecido que lo hostiga sin cesar (p. 22 y sq). Son objetos que el sujeto es incapaz de rechazar totalmente, porque lo atraen y lo aterrizan, pero también porque le son ajenos y también propios (aquí los excrementos, los intestinos, las mucosas y los genitales). Ambas series objetales parecieran plantear un conflicto al yo narrador a través de formas diversas de abyección.

Esta es una noción poliforma y central en la obra de Bolaño entera, y por lo demás “Una proposición modesta”, texto recogido en *Entre paréntesis*, la utiliza explícitamente para referir e interpretar la herencia del golpe chileno en el siglo XXI¹. Allí, su visión política del Chile actual se asemeja a la de Urrutia Lacroix en la novela. Y no me extraña que así sea, porque en el fondo lo que Bolaño ha buscado desde *La literatura nazi en América* es escribir con el otro, abyecto, y por ese rodeo acceder al mal en acción, haciéndose en uno mismo como enfermedad, o ejerciéndose sobre los demás como maldad².

6. Hay algo en la abyección misma que hace posible ese contacto y esa circulación entre el sujeto y el objeto. Pero para dar con ello es preciso completar primero —con ayuda de Alain Rey³— la etimología de la palabra dada por Bolaño:

1. *Op. cit.*, p. 82-84.

2. En “Lire, voir le mal à l'oeuvre”, *Les langues modernes*, P. Frath (éd.), 2/2006, estudié este aspecto comparando *Soldados de Salamina* de Javier Cercas y *Estrella distante* de R. Bolaño.

3. *Dictionnaire historique de la langue française*, París, Le Robert, 1995, p. 3.

ab: algo bajo;

jectus: algo arrojado, abandonado;

ergo: lo que yace en tierra, deyección o cadáver.

Esta última asociación, mía, encuentra su lógica en el psicoanálisis –que no es extraño al narrador como se verá– porque cierce lo abyecto en tanto que objeto de amor fronterizo, según Julia Kristeva¹. Por más que sea perturbadora –confundiendo los límites entre el sujeto y el objeto–, la abyección le asegura al yo una cierta unidad a través del asco y su goce eventual. En todo caso, la abyección es síntoma de una crisis narcisística que busca conjurar la caída en la indiferenciación materna originaria. Ese peligro toma aquí la forma de una “zozobra” (p. 25) que se encadena luego en imagen del flotar, en la cama, a la deriva y ser arrastrado por la famosa tormenta (p. 71, 147, 150).

El psicoanálisis, utilizado por el narrador en la interpretación de uno de sus sueños, aparece paradójicamente invertido, con un superyó al que se le atribuye el movimiento y la conducción de las imágenes oníricas (provenientes del ello en realidad, p. 35-36). Por esta desviación, el texto muestra reflexivamente otro núcleo fundamental²: todo se origina en el superyó, la instancia paterna del deber y la ley, para resistir a los embates y los ataques de lo que literalmente sobra (las heces, los cadáveres) y se excede (el ello, la sexualidad). Si el narrador se complace en presentarse a sí mismo como un hombre de paz, “razonable” (p. 12), o como “un chileno resplandeciente” (p. 122), lo hace desde esa instancia superyoica, paterna, ignorando el lenguaje violento del ello, que en el sueño habla una “jerga que parecía micénica” (p. 36).

7. Aquí y ahora leer la novela al revés es dar lugar a esa jerga antigua e ignorada –la de los sueños, la de la juventud con su alegría y su desparpajo– y también ir al fondo, al final, para sacar a flote la verdad, el cadáver que viene a cerrar el desfile incesante de imágenes de ese yo rancio y enfermo, pero que sobrevivirá al relato –como Ignacio Valente a Bolaño.

Ese revés de la trama, en el que se convergen “la jerga” y el cadáver, es el de dos pozos anímicos depresivos, antes y después del golpe de estado, en los que el narrador se entregó a la escritura de una *poesía perdida*.

Perdida porque ignorada y destruída luego por su carácter vergozoso, indecente, llena de insultos y blasfemias (p. 73).

Perdida también porque lo lleva a su pérdida, hacia ese otro censurado que hiere a mujeres y menudea con “invertidos y niños perdidos” (p. 101).

Esta poesía “rabiosa” y “demoníaca” (*idem*) es su escritura del mal, la que lo maltrata y lo posee en dos largos periodos de soledad, uno de errancia urbana, otro de encierro.

1. *Pouvoirs de l'horreur*, París, Points-Seuil, 1983, p. 23, 65.

2. Otro tanto ocurre con la novela en su conjunto, reflejada en algunos emblemas invertidos y abismados que evoco en el apartado 15.

Entonces el narrador no habla, tan sólo se escucha. Entonces es cuando más cerca está del joven envejecido y de su literatura de “infierno y caos” (p. 24).

Estas dos crisis son la prefiguración de la locura final, cuando aparece “la verdad”, el cadáver de rostro “feroz”, capaz de suscitar el terror de la verdadera identidad imposible: ser otro, ser en el otro deseado y temido a la vez (p. 149). Tal es el giro abyecto que desencadena el cierre de la novela: confrontarse a ese otro que fue Urrutia Lacroix a pesar suyo, inconscientemente, y que no quiso o no pudo ser, ni siquiera a través de su poesía.

Por eso también la tormenta final no puede ser sino de mierda: porque lo lleva hacia todo lo que el narrador ha negado y desechado para ser quien finalmente fue, hacia todo aquello que el joven envejecido le ha echado en cara con una sonrisa irónica en boca: sus taras –ser un “opusdeísta maricón” (p. 70) por ejemplo– y, para decirlo vulgar pero claramente, su propia mierda.

8. Si el joven envejecido es un fantasma, lo es entre otras cosas porque proviene del territorio infantil del personaje, de las sombras del deseo negado y desviado. En una cena con Farewell, la vecindad con las sombras que rodean a los dos amigos recibe la forma metafórica de “un negativo de una fotografía” (p. 68). Pues bien, el otro es el negativo de esa negación que es Urrutia Lacroix al final de su vida, defendiéndose y justificándose ante un tribunal anónimo –el de la supuesta posteridad, el de la dura ley paterna–, o si se prefiere, el positivo de esa faz escondida y censurada.

Y el joven envejecido es ese otro.

Él es la conciencia cuestionadora, insobornable, que hostiga y habita en los remansos del discurso.

El es la figura a la vez verdadera (p. 147), oximonónica –joven y anciana a la vez–: abyecta.

Él es el sucedáneo de Belano en la novela: ni bien aparece, ya está afantasmado. Pero además, cuando no ha llegado todavía el final del narrador moribundo, él ya ha caído en cadáver.

Como Belano, es un poeta del que se tienen noticias a través de otros, pero él mismo carece de voz y palabra franca y directa en la novela¹. El tono y del talante de su escritura aparecen así denostados:

Yo he leído sus libros. Y no hay nada en ellos, nada que se le parezca. Errancia sí, peleas callejeras, muertes horribles en el callejón, la dosis de sexo que los tiempos reclaman, obscenidades y procacidades, algún crepúsculo en Japón, no en la tierra nuestra, infierno y caos, infierno y caos, infierno y caos (p. 24).

9. En éste y otros pasajes pareciera perfilarse una posible identidad entre el joven envejecido y el personaje de Bolaño, ya señalada por

1. Ver “L'Auto de Bolaño”, *op. cit.*, p. 79.

P. Catalán y F. Moreno¹. Esa identidad es indefinible dentro del vaivén espejado del yo mismo y el otro, que como venimos viendo hasta ahora, resulta mucho más lábil que la dicotomía entre la identidad y la alteridad². Por eso, pesa mucho más lo que la figura del joven envejecido produce y genera: el temblor dentro del canon literario –estudiado aquí mismo por Celina Manzoni– y el conflicto generacional entre padres e hijos putativos.

A la orfandad de los jóvenes poetas, se opone la filiación reivindicada por los críticos, los profesores, los escritores y los poetas bestsellerizados. La obsecuencia y la sed de reconocimiento de Urrutia Lacroix respecto a su “maestro” Farewell (p. 63), signa su historia desde el principio hasta el final: desde la visita del fundo y “el comienzo de una carrera brillante” (p. 70), hasta el paseo terrorífico en su biblioteca una vez que aquél ya está muerto (p. 147). Convertirse en el crítico que él deseaba ser pasaba entonces por ese recorrido iniciático de la mano de Farewell, y entregarle –literal o metafóricamente– todo lo que quedó atrás: su ingenuidad, su virginidad y también su cadera, pero no así su trazo, claro está.

En cambio, para el joven envejecido, como para el personaje de Bolaño, faltan los apoyos, las ayudas, los enganches. Y de ahí mana la caución moral de sus irreverencias: de ese territorio hostil, vacío y a la intemperie. Su palabra, ausente y faltante del canon, tiene su basamento ético en la falta, en la muerte: la suya, la de sus colegas poetas sacrificados.

De ahí la valentía del poeta, varias veces ensalzada por Bolaño en *Entre paréntesis*³.

Y de ahí también la experiencia ética fundamental: la de ser alguien ya muerto o condenado a morir, aunque provisoriamente sobreesfido de esa condena. Esa experiencia es la única capaz de dar a ver algo así como “el secreto de la vida”, a saber:

- la fragilidad pero también la alegría feroz de estar vivo;
- la certeza de ser un fantasma en vida –como ya lo decía Joanna Silvestri al final del relato homónimo de *Llamadas telefónicas*⁴–, una presencia fugaz cuya luz titila más viva a medida que se afianza la práctica de la escritura;
- pero ella no nos salva, ni puede salvarse tampoco de la irrisión de sus oropes y sus pretensiones a la eternidad.

10. Mientras que la actividad literaria, juvenil y desenfadada, es el motor existencial y uno de los motivos centrales de varios otros libros de Bolaño, aquí en cambio la juventud ya pasó y es apenas un recuerdo lejano. Desde el inicio, el final está cerca y sólo resta el desencanto y el mundo gris de “los momios” (los viejos retrógrados). Por eso la novela da

1. Respectivamente “R. Bolaño: un laberinto narrativo”, y “Sombras y algo más”, R. Bolaño, *una literatura infinita*, F. Moreno, (coord.), Université de Poitiers, 2005, p. 53-67 y p. 199-210.
 2. En la narrativa argentina de la (post)dictadura, este vaivén fue estudiado por Fernando Reati, *Nombrar lo innombrable*, Buenos Aires, Legasa, 1992, 268 p.
 3. *Op. cit.*, p. 94-101, 317-320.
 4. Barcelona, Anagrama, 1997, p. 174.

lugar sólo a la parte melancólica del secreto, una en boca de Farewell (“De qué sirve la vida, para qué sirven los libros, son sólo sombras” p. 64) y la otra en boca de Urrutia Lacroix (“le dije que lo importante era la vida y no la literatura y ella me miró con su cara bovina” p. 138). Cuando aparece algún atisbo de juventud, es a través de una ferocidad reprimida (la escritura del otro, ya evocada en el apartado anterior), o de un ímpetu vital rápidamente frustrado: el de Farewell, deseando “arrastrarlo al baño y culeár[s]elo de una vez por todas” (p. 65) al narrador.

En lugar de abandonarse a esta impetuosa festiva y “dionisíaca” de Farewell (p. 19, 25), tolerada con hipocresía en la sociedad santiaguina, el cura narrador se desdice y se escabulle: se arrepiente. En este sentido, Urrutia Lacroix calza a la perfección con el retrato moral hecho por F. Nietzsche:

*Los sacerdotes son, como es sabido, los enemigos más malvados, ¿por qué? Porque son los más impotentes. A causa de esa impotencia, el odio crece en ellos hasta convertirse en algo monstruoso y siniestro, en lo más espiritual y lo más venenoso (p. 39)*¹.

Si quedaran dudas para confirmar este perfil moral, doy dos ejemplos más: en un bar alejado, Urrutia Lacroix descubre el rostro sufrido de algunos de los parroquianos y se dice que “también los cerdos sufren”, pero es incapaz de levantarse e irse (p. 77); él, que hubiera querido abofetear a María Canales, apenas farfulla unas palabras cobardes (p. 145).

Porque es impotente, porque se ha castrado de su propia “parte maldita²”, pero sobre todo porque lo sabe y lo niega, Urrutia Lacroix es el peor de los resentidos, uno de los más malvados de la novela.

11. A esta altura, no es de extrañar Urrutia Lacroix salga de las dos crisis de rabia y de maldad abortada gracias a los señores Odeim y Oido. En ellos Bolaño eligió encarnar alegóricamente la acción de los agentes de CIA –como lo sugiere aquí mismo Pablo Berchenko. Pero es también sintomático que la referencia ficcional sea además de alegórica y humorística, sintácticamente invertida para dar a leer el Odio y el Miedo *al revés*, esto es bajo su forma aparentemente banal y generosa.

Así, después de haber cedido a sus tentaciones (un viaje de un año a Europa, un curso particular a los criminales de la Junta), el narrador se confiesa a sí mismo que “a fin de cuentas no eran unos caballeros” (p. 119), vistos los fines, espúreos y descubiertos a destiempo, que perseguían. Nada dice el narrador de la verdadera finalidad de sus encomiendas: participar en la purga de las tendencias renovadoras de Iglesia católica chilena de los 60 y 70, y también en la exterminación de

1. Friedrich Nietzsche, *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza editorial, 1986, 203 p.
 2. En *La transparence du mal*, Paris, Galilée, 1990, Jacques Baudrillard actualiza esta noción de Georges Bataille viéndola como un principio opaco, tenaz, irreductible, que nos liga a la vida a través del mal y no de la muerte. En consonancia con los aspectos morales ya señalados, Baudrillard da una razón más para que Urrutia Lacroix se muera de una vez por todas: “Tout ce qui expurge sa part maudite signe sa propre mort” (p. 111).

los enemigos ideológicos de los golpistas. Gracias a ellos, Urrutia Lacroix se convierte en un soldado más de la Iglesia y del Ejército, dos de los pilares de la dictadura, impuesta a fuerza de miedo y violencia sobre el tercero, la "población" –que entonces había dejado de ser gente o ciudadanía.

12. Prolongando el diagnóstico moral de Nietzsche, se podría decir que estas parejas de personajes son las que mejor ejemplifican la moral de los esclavos¹. Urrutia Lacroix-Ibacache porque es incapaz de decir sí, desdiciéndose y arrepintiéndose constantemente. Y también los "señores Odeim y Oido", verdaderos esclavos de un régimen odioso, el yanki, que obra en función de sus propios intereses políticos y económicos.

Y si conjugo todo esto en presente es porque el oscuro negocio de "exportaciones e importaciones" con que los Estados Unidos ocultaban sus acciones en aquel entonces (p. 74), sigue en vigor hoy en día en otras latitudes pero según Juan Gelman bajo el mismo nombre: "Export-Import²".

13. El presente –el de la dictadura– fue largo y penoso. Aunque yo no lo sepa del todo, o mejor dicho no totalmente, sigue estando también presente en mí inconciente y el de todos aquellos que crecieron y vivieron bajo su opresión. El arte, en sus diversas formas, nos fuerza a veces a recordar cómo ésto (y aquéllo) fue y sigue siendo posible. El arte es el mejor acicate para que la memoria salga del letargo y que el resto corra sin memoria, por los genes y la sangre donde van también nuestros antepasados. Por eso, pensar la memoria de la dictadura significa abrir también el aquellarre de aquella época, irónico y jocoso³, donde están para mí las pinturas de Antonio Seguí, los films de Marco Bechis y Marcela Said, y los tangos de A. Piazzola.

En *Nocturno de Chile* el aquellarre del golpe de Estado es contado según una lógica onírica que se suplanta, se concatena y también se superpone a la de la vigilia conciente (p. 99-100). A la inversa, cuando el personaje sueña, cree estar despierto (p. 137). Más allá de la reversibilidad y de las referencias que despierta –Borges, Vassarely y otros–, lo que me importa –ahora que va quedando poco tiempo– es la reducción del mundo diurno al nocturno, porque el pensamiento racional está entonces anestesiado y "todo puede ocurrir y uno acepta que todo ocurra" (p. 99). La lógica inconsciente obra también en los dos últimos episodios narrados, los protagonizados por Pinochet (p. 108-119) y María Canales (p. 124-147), estudiado aquí en detalle por Adriana Castillo de Berchenko. Aunque esta elección narrativa sea frecuente en Bolaño a la hora de evocar su historia íntima, tiene ante todo un asidero antropológico bien conocido

1. "Mientras que toda moral noble nace de un triunfante sí dicho a sí mismo, la moral de los esclavos dice no, ya de antemano, a un 'fuera', a un 'otro', a un 'no-yo'; y *ese* no es lo que constituye su acción creadora", *ibid.*, p. 43.
2. Buenos Aires, *Página 12*, 4.06.2006. Fuente: <http://www.pagina12.com.ar>.
3. Uso a propósito esta imagen para sugerir una brecha, que quedará pendiente para *Nocturno de Chile*, pero que ya fue abicrta en "Mirando caer otra *Estrella distante*", *Caravelle* n° 83, Toulouse, juin 2004, p. 125-141.

por aquellos que estudiaron la opresión política del siglo XX, y el nazismo en particular.

14. Después del 11 de septiembre de 1973, en Chile reinó la "mentira totalitaria", de funcionamiento similar al desenmascarado por Hannah Arendt ya en los años cincuenta¹. Por esa mentira impuesta a sangre y a fuego, el narrador reconoce que "nuestra cotidianidad se desarrollaba conforme a esos parámetros anormales: en los sueños todo puede ocurrir y uno *acepta* que todo ocurra" (p. 99). Y esa lógica demencial fue tanto más efectiva y duradera que quedó rápidamente banalizada y aceptada, tal como lo admite luego: "la rutina matiza todo horror" (p. 142).

La realidad de la ficción totalitaria se convirtió en una (a)normalidad impuesta, por la que se pudo ocultar toda clase de crímenes, haciendo realidad el submundo fastasmático de los campos de concentración, haciendo desaparecer del mundo concreto a miles de niños, mujeres y hombres. Por eso es justo que la ficción literaria asuma a su vez esos parámetros totalitarios y narre la vida cotidiana en tanto que confuso entremedio de sueño y vigilia.

15. Las formas de la inversión y del revés en *Nocturno de Chile* fueron hasta aquí de orden temporal, psíquico, moral y político. Analizarlas me permitió iluminar la otra faz, la del derecho, lineal y maciza.

Como toda buena novela heredera de los clásicos modernos, esas formas, esas vueltas están frecuentemente tematizadas en la novela misma para metaforizar sus principios formales, sus orígenes abismados.

Ahora me gustaría mencionar tan sólo dos de ellas; la primera es una boutade del narrador sobre la vida cotidiana, igual, sin cambios de un gobierno militar a otro socialista (el de Alwyn):

O al revés. ¡Lo puedo decir al revés! ¡El orden de los factores no altera el producto! ¡Ningún problema! (p. 121).

Y la segunda abre el último cuadro diegético, el de María Canales –textualizado ya por Pedro Lemebel²– develando de antemano el tono confuso y perturbador de esa anécdota:

Y es simple y cruel y verdadera y nos debería hacer reír, nos debería matar de la risa. Pero nosotros sólo sabemos llorar, lo único que hacemos con convicción es llorar (p. 124).

Para Urrutia Lacroix, socialistas y golpistas son en el fondo iguales. La historia, la "verdadera historia", no invita a la reflexión, sino que debe mover a risa (o a llanto) hasta matarnos.

1. *Les origines du totalitarisme*, Callimard-Quarto, 2002. Los capítulos XII y XIII, p. 719-838, me parecen ineludibles para acercarse a este tema.
2. "Las orquídeas negras de Mariana Callejas", *De perlas y cicatrices*, Santiago de Chile, LOM, 1998, p. 14-16.

Estos son los extremos (carnavalescos quizás, abyectos en verdad) de ese otro lado de los códigos religiosos, morales e ideológicos según Julia Kristeva¹.

La novela tiene allí su origen, en la inversión, el revés, la desmistificación de todos los tonos y géneros y también de todas las jerarquías, entre ellas las de la escritura, puesto que ella misma lo hace sintáctica y gráficamente posible.

Así, tomándolo, inventándolo, escribiéndolo, me fue dado a ejercer éste, nuestro derecho del revés.

Dedicado a PereRa, otro gaucho insufrible.

Tercera parte

*Funcionamiento, funciones,
estructura, sentidos*

1. "Car l'abjection est en somme l'autre côté des codes religieux, moraux, idéologiques, sur lesquels reposent le sommeil des individus et les accalmies des sociétés. Mais le retour du refoulé constitue notre 'apocalypse' [...]" *Op. cit.*, p. 246-247.

Sin timón y en el delirio: la digresión en *Nocturno de Chile*

María Paz OLIVER

En una digresión disfrazada de discurso, Roberto Bolaño agradece el Rómulo Gallegos relatando una anécdota: dice que él siempre pensó que Caracas era la capital de Colombia. Y que Bogotá lo era de Venezuela. A partir de esa asociación entre las letras iniciales –o lógica verbal, como él mismo la llama–, termina sosteniendo esa idea tan suya de la literatura como un oficio peligroso.

Bajo este esquema, sin duda cercano a los lectores habituales de Bolaño, se estructura gran parte de su obra. La simplificación de la fórmula nos remite a la digresión de lo aparentemente anecdótico como un soporte encubridor de lo que el texto se niega –al menos explícitamente– a comunicar.

Comúnmente entendida como una supresión del hilo narrativo, la digresión funciona como una ampliación del campo narrativo, como un eje constructor de historias, pero a la vez como un mecanismo que paradójicamente concentra y expande el mensaje. Y de paso, claro, lo distorsiona o cifra en un nuevo código. En uno que sugiere la aproximación subversiva al canon policial.

Esta idea, apreciable también en *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, en Bolaño se presenta al modo de una analogía sintomática del cuestionamiento al género, pues así como la digresión dispersa la lógica narrativa (o la necesidad de continuidad que el lector y el mismo texto reclaman), de paso disuelve la relación de pertenencia de la obra a los parámetros impuestos por un género, particularmente el policial –en *Los detectives salvajes*, *Amuleto*, *Estrella distante* o *2666*, se desarrollan ambas vertientes.

La digresión entendida, en primer lugar, bajo un orden textual es el medio con el que el narrador o el personaje construye historias a partir de una libre asociación de ideas. Pero, por supuesto, supone una actitud previa al mismo discurso marcada por la incertidumbre de lo que se pretende contar. Desde un presente, el acto de volver al pasado, de recapitular hechos para luego situarlos en una posible lógica narrativa, plantea el problema de la reconstrucción de ese pasado que, a la vez, se extiende a la creación de la ficción. Y es entonces cuando el texto se abre a la construcción de historias. Durante este proceso, el presente desde el cual se elabora la ficción apunta a quebrar el orden que debiera guiar al discurso –secuencial, desde luego– hacia su progresivo desarrollo.

En *Nocturno de Chile*, el monólogo de Sebastián Urrutia Lacroix sugiere desde un comienzo el devenir digresivo de su testimonio: “Divago y procuro estar en paz conmigo mismo¹”. La confesión en cuanto método

1. Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 12.

UNA ASOCIACIÓN DE LETRAS
+ IMPERDIBLE EN UNA DE LAS PARTES MÁS IMPORTANTES

ASOCIACIÓN DE LETRAS

discursivo y el fluir de la conciencia abren de antemano esta posibilidad de libre asociación de ideas. A fin de cuentas el intento autobiográfico que subyace en tal monólogo implica al mismo tiempo ampliar el territorio de la ficción: es la recapitulación del pasado y esta especie de examen de conciencia el principio desde el cual nacen las historias, lejanamente similar a cualquier otro relato que se proponga contar, obviamente, una historia. Es entonces cuando la digresión se sitúa ya como un elemento estético o "modo de hacer" que impulsa aquellas cinco historias: el viaje del protagonista al campo de Farewell, el episodio de Salvador Reyes, Ernst Jünger y el pintor guatemalteco en París; la historia del zapatero contada por Farewell; el viaje a Europa propuesto por Odeim y Oido y las posteriores clases de marxismo a la Junta Militar; y los siniestros sucesos en la casa de María Canales. La unión, como escribe Rodrigo Fresán respecto a su propia obra, no es más que el soporte, al modo de un collage, en donde se pegan los relatos que, en la práctica, se reduce a la construcción de un estilo –"El desafío estará, entonces, en encontrar historias donde estas digresiones encajen!". Ensamblando historias, Bolaño logra expandir la ficción, dejarla abierta a una posible e ilimitada nueva unión, que se aleja de la perfección acabada del discurso literario. El material anecdótico, improvisado, el cortar y pegar –en el caso de *Nocturno de Chile* activado por la conciencia–, crea así una cadena con eslabones perdidos.

Sin respiros y al borde la locura, los relatos fluyen de la voz de Urrutia Lacroix sin una dirección definida. Si hay algo que los une es la sola vivencia o esa zona inexplorada de la conciencia que sólo el personaje conoce y que se revela más abiertamente entre cada una de las historias. Por ejemplo, luego del episodio con Neruda en el campo, leemos la siguiente meditación:

Toda conversación, todo diálogo, decía una voz, está vedado. A veces me interrogaba por la naturaleza de esa voz. ¿Era la voz de un ángel? ¿Era la voz de mi ángel de la guarda? ¿Era la voz de un demonio? No tardé mucho en descubrir que era mi propia voz, la voz de mi superero que conducía mi sueño como un piloto de nervios de acero, era el superyó que conducía un camión frigorífico por en medio de una carretera en llamas, mientras el ello gemía y hablaba en una jerga que parecía micénico. (35, 36)

El doble, el otro, el demonio, el propio Urrutia Lacroix. Ese juego asociativo suspendido en la duermevela nos remite a la figura de Carlos Wieder en *Estrella distante*, y específicamente al mal que encarna aquel "ángel del infortunio" y "horrendo hermano siamés". Más allá de su relación con el horror de la historia que sirve en ambas obras de marco, Urrutia Lacroix y Wieder comparten una singular visión respecto al arte. Con absoluta soberbia, ambos aspiran a la creación de un gran proyecto renovador, patriótico y artísticamente totalizador, donde el otro –H. Ibacache y Alberto Ruiz-Tagle, respectivamente– pasa a segundo plano. Para Urrutia Lacroix sería "una obra poética para el futuro, una

1. Rodrigo Fresán, "Tener estilo", *Barcelona Review*, Julio-Agosto de 2005, número 49, en http://www.barcelonareview.com/49/s_rf.htm

obra de ambición canónica que iba a cristalizar únicamente con el paso de los años [...] la pureza de su doble" (37). Y nótese el uso de la tercera persona. En el caso de Carlos Wieder, su arte criminal manifiesta ya por completo un aire casi mesiánico –recordemos a Wieder volando por los cielos, proclamando la verdad poética, como un enigma análogo a la ballena blanca–; que bastante se parece a la propuesta de Urrutia: "se trataba de poesía visual, experimental, quintaesencia, arte puro". Pero paradójicamente la plena confianza en su misión de gran poeta él mismo la pone en duda. O más bien la entiende como una realidad eventual, como algo que podría haber sido. La duda, el tedio y la certeza de que ya es imposible acceder a esa zona inexplorada, se resume en la derrota de la literatura y de su vocación sacerdotal. Dos caminos que en Urrutia están torcidos por su propia figura, como si la apertura sin límites del discurso incluyera de antemano la sentencia. Y para recordarlo está el joven envejecido –¿Rimbaud/Baudelaire?, ¿Belano/Bolaño?–: "¿Dónde está la literatura?, me preguntaba a mí mismo. ¿Tiene razón el joven envejecido? ¿Finalmente tiene él la razón?" (135).

La relación entre arte, peligro y vida no es casual. Los realvisceralistas, el mismo Bolaño o Urrutia Lacroix –aunque desde otra orilla– son ejemplo de ello. El precio, el boleto sin retorno, de la marginalidad aparece en ambos lados del río toda vez que se avanza peligrosamente hacia lo desconocido –incluso Auxilio Lacouture ya veía la marcha de los poetas al abismo en *Amuleto*. Ni la reputación, ni la literatura institucional, correcta, apegada al canon logra entrar a ese territorio cerrado con llave. Por eso quizá lo inabarcable de la experiencia artística, dentro de la novela, no puede ser sostenido si no a partir de un discurso confuso, disgregado y a veces errático, que confirma el trayecto del personaje. Y, más aun, que se concentra en un yo delirante. Urrutia, el capitán de su conciencia, navega a la deriva.

Bolaño, a pesar de estar a un paso de morir, navegó durante años del lado outsider de la orilla. Luego, en una carrera sorprendente, sostuvo una literatura en donde la marginalidad de sus personajes se vive absolutamente y sin reparos. Se vive para el arte. Lo demás es, precisamente, lo demás. Y en esa entrega absoluta y contra el tiempo, la lectura de una figura como Urrutia y su monólogo asfixiante, remite en dos sentidos a la de otro sacerdote: Joyce.

Molly Bloom, cerrando *Ulises*, comienza a divagar mientras el sueño se va, lentamente, apoderando de su cabeza. A Urrutia no es el sueño el que lo llama, pero la radicalidad del párrafo continuo, del desvarío, de la ausencia de puntos aparte, de los recuerdos desordenados –incluidas las referencias a experiencias sexuales–, no hace más que enviar al lector hacia el monólogo de Molly. Y por otro lado, claro, está la terquedad que llevó a Joyce a vivir prácticamente sólo del arte, a tener una fe inquebrantable en su trabajo. Pero lo que interesa es el desvarío, la supresión del hilo conductual que pareciera, tanto en Molly como en

1. Roberto Bolaño, *Estrella distante*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 87.

Urrutia, resistirse al sueño y a la muerte. Es, en otras palabras, la conciencia desordenada y alterada que lucha para no desaparecer.

Vila-Matas, en *Doctor Pasavento* y a raíz de *Tristram Shandy* y la importancia de la digresión en las novelas, cita a Carlo Levi:

Todos los medios, todas las armas, son buenos para salvarse de la muerte y del tiempo. Si la línea recta es la más breve entre dos puntos fatales o inevitables, las digresiones la alargarán. Y si esas digresiones, nos señala Levi, se vuelven tan complejas, enredadas, tortuosas, tan rápidas que hacen perder las propias huellas, tal vez la muerte no nos encuentre, el tiempo se extravíe y podamos permanecer ocultos en los mudables escondrijos¹.

Esa digresión que salva, durante 150 páginas, a Urrutia puede servir, al modo de Vila-Matas y Levi, para entender una estética que rebalsa a *Nocturno de Chile* y se extiende a toda una obra. El pavor por la línea recta, la necesidad de "irse por las ramas" y recorrer lugares en apariencia prescindibles conforma un modo de hacer que le teme a la pérdida, al olvido, a la muerte. Sólo el patchwork desesperado que se apropia de elementos de todas las partes posibles, que ingenuamente busca el retrato absoluto y fidedigno, puede comportarse como parte de una literatura digresiva. A eso responde también el extraño anhelo de retratar casi el día completo de un tal Leopold Bloom, desde lo que cruza por su cabeza hasta lo que sucede en "el mundo real". O el retrato de decenas de asesinatos en Santa Teresa. O las mil peripecias de un grupo de jóvenes poetas mexicanos que no le temen ni a la poesía ni a la muerte.

La digresión, a fin de cuentas, como la fibra que impide la caída al puente, como el salvavidas.

Juan Villoro, en el prólogo a un conjunto de entrevistas a Bolaño y parafraseando al cine de Jim Jarmusch, dice que "los conversadores que fuman tienen tendencia a las digresiones. En esa primera llamada habló de suficientes cosas para que yo me pusiera nervioso por el costo²". En la cita, Villoro recuerda la vez que Bolaño lo llamó, después de años, para saber de Mario Santiago. Tal como cuando se fuma a veces el cigarro no es lo importante, en las novelas de Bolaño lo fundamental no son las historias sino lo que sugieren, lo que se suspende en los vacíos textuales.

1. Enrique Vila-Matas, *Doctor Pasavento*, Barcelona, Anagrama, p. 45.

2. Juan Villoro, "La batalla futura", en Andrés Braithwaite (selección y edición), *Bolaño por sí mismo*, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2006, p. 12.

« Sordel, Sordello, ¿qué Sordello? » Forme et fonction d'un leitmotiv dans *Nocturno de Chile*

Karim BENMILOUD

Parmi les nombreux leitmotiv que contient *Nocturno de Chile*¹, il en est un qui peut attirer l'attention et exciter la curiosité du lecteur : c'est le fameux « Sordello, ¿qué Sordello? » qui apparaît à onze reprises dans le roman. Présent sous deux formes, la forme originelle « Sordello, ¿qué Sordello? », et la forme étendue « Sordel, Sordello, ¿qué Sordello? », il s'agit en effet d'un court refrain lancinant et obsessionnel, qui surgit de façon imprévisible dans le roman, sans que son rôle ni sa fonction dans la diégèse apparaissent d'emblée très clairement.

Le noyau générateur : un malentendu

Alors qu'il a été invité chez le critique Farewell à la campagne, Sebastián Urrutia Lacroix, le narrateur, sort prendre l'air sur la terrasse à l'issue du repas. Là, il est « abordé » par son hôte, Farewell, qui cherche à le séduire. C'est sous le signe de la musique qu'apparaît pour la première fois le « refrain » qui nous intéresse, puisque, sur la terrasse où ils conversent, parviennent les échos des disques que l'on passe à l'intérieur : « En sordina me llegaron unos acordes de tango y una voz meliflua que se quejaba cantando » (25). Dans ce récit, le syntagme « en sordina » (et la racine *sord-*) fonctionne en réalité comme un noyau générateur puisque, peu après, alors que Farewell berce le narrateur par ses paroles sur « la nuit des poètes italiens », le critique lui demande s'il a déjà lu Sordello : « ¿Y a Sordello?, dijo. ¿Qué Sordello? El trovador, dijo Farewell, Sordel o Sordello » (26).

Dans ce court dialogue, il est donc question d'un premier *malentendu* : le narrateur ne sait pas qui est ce Sordello, puisque, à la question que lui pose Farewell (« ¿Y a Sordello?, dijo »), il répond par une autre question (« ¿Qué Sordello? »). Comme l'annonçait déjà l'expression « en sordina », *Sordello* surgit dans la conversation comme une autre source d'incompréhension ou de *malentendu*, et ce d'autant plus que ce nom lui-même, Sordello, semble renvoyer étymologiquement à la surdité. L'adjectif latin *surdus*, qui signifie « qui n'entend pas » et, par figure, « qui ne veut pas entendre, insensible » a en effet fourni le même mot à l'italien et à l'espagnol : *sordo* (Sordello étant bien en l'occurrence le nom d'un poète italien). Le nom de Sordello est donc doublement associé à l'idée de *malentendu*, puisque le narrateur ne sait pas de qui veut parler Farewell, et que ce nom lui-même évoque la surdité. Mais ce malentendu verbal exprime aussi un malentendu non verbal : ce geste déplacé que le critique

1. Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile*, Barcelona, Anagrama, 2000 (3^e ed. 2005). Toutes les références paginées entre parenthèses renverront à cette troisième édition.

désespoir et l'anéantissement d'un pays qu'il aurait pu ouïr, comme Salvador Reyes, des années plus tôt, dans la mansarde parisienne du peintre guatémaltèque, avait soudain senti « el miedo de oír aquello que no se puede oír, las palabras esenciales que no podemos escuchar y que con casi toda probabilidad no se pueden pronunciar » (43). Au lieu de cela, le narrateur agit, comme au restaurant avec Farewell, « como haciéndose [el] distraíd[o], a la chilena » (62), en niant sa propre responsabilité et rejetant la faute sur un peuple tout entier. Comme son double Sebastián, le fils de María Canales, il n'a donc rien vu, ni rien entendu : « mi pequeño homónimo, que miraba sin ver [...], los labios sellados, los ojos sellados, todo su cuerpecito inocente sellado, como si no quisiera ver ni oír ni hablar en medio de la fiesta semanal de su madre » (134).

La fonction du leitmotiv « Sordel, Sordello, ¿qué Sordello? » pourrait donc bien être de matérialiser *poétiquement* dans le récit le retour du refoulé, c'est-à-dire la culpabilité morale du narrateur liée à sa complaisance à l'égard de la dictature. C'est la raison pour laquelle le refrain finit par métaphoriser en dernière instance, non pas un simple *malentendu*, mais une surdité coupable face aux cris des victimes¹. C'est toute l'ambivalence de ce *Sordello*, tout à la fois symbole puissant du courage politique et, dans le roman, rappel cruel et lancinant du renoncement et de la lâcheté du narrateur. Une dernière façon de lire le refrain serait alors de le comprendre comme un signe de la *mauvaise foi* du narrateur, un narrateur qui se ferait désormais volontairement le « *desentendido*² », c'est-à-dire qui ferait la *sourde oreille* ou, plus exactement, l'*innocent* : « *Sordel, Sordello, ¿qué Sordello?* ».

1. Sur l'opposition parole/silence, surdité/écoute, et sur la plainte (poétique) des victimes, voir le noyau générateur : « En sordina me lleg[ó] [...] una voz meliflua que se quejaba cantando » (25). Et aussi l'ultime occurrence de la racine sord-, à la fin du roman, lorsque le narrateur rencontre une vieille femme « medio sorda » (148).
2. Voir cet aveu significatif à la fin du roman : « Un día, tras la muerte de Farewell, fui a su fundo, el viejo Là-bas, en compañía de unos amigos, en una suerte de viaje sentimental del que yo me desentendí apenas llegamos » (148).

Rara avis: *Nocturno de Chile*

Fernando MORENO

La novela de Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile*¹, ha provocado y seguirá provocando el interés de lectores y estudiosos. Es indudable que dicho interés es justificado: candentes, densos, varios y variados son los temas y problemas que se entrecruzan y que cruzan el discurso del personaje central. Esas problemáticas, entre las cuales cabe citar, por ejemplo, el papel de la crítica y la constitución de un canon, las relaciones entre la política y la cultura, la culpa y el poder del mal, los vínculos entre la estética y el horror, los lazos de la perversidad con la moral, el ambiente ominoso, sin olvidar la manera cómo ahí se entrevé y se transcribe un determinado referente socio-cultural, son aspectos que han sido evocados, tratados y analizados en diferentes reseñas, comentarios y artículos dedicados al texto², un texto que, por su excepcional singularidad, continúa exigiendo y provocando nuevos abordajes hermenéuticos³. Al examen, por cierto rápido y somero, de algunos aspectos de esa singularidad dedicamos estas páginas.

Al término de la lectura de *Nocturno de Chile* nos damos cuenta de que antes de ingresar en la extensa confesión de un confesor, lo cual de por sí aparece como una curiosidad, antes de sumergirnos en las múltiples variaciones y disgresiones de un esquema que parece repetirse, el título ya nos había informado a propósito de uno de los aspectos fundamentales de su configuración, esto es, la concreción, en distintos niveles y tonalidades, de una doble factura discursiva y referencial. Dicho de otro modo, acontecimientos, razones, actitudes y expresiones se mueven constantemente en ámbitos diferentes, se presentan y pertenecen simultáneamente a distintos órdenes, estableciéndose así una interminable cadena de polaridades, de dobles, de reiteraciones, dualidades, de multiplicación de desdoblamientos, de reduplicaciones en serie. Coexisten, por ejemplo, lo evidente y lo ambiguo, lo alusivo y lo eludido, lo aparente con lo oculto, lo explícito con lo críptico, lo literal con lo lato, lo recto con lo oblicuo, lo correcto y lo deformado; recibimos, en suma, un discurso híbrido y movedizo, un discurso que bifurca, hecho también con anumeraciones y variaciones, todo lo cual, a nuestro juicio, determina en gran medida la particularidad, la singularidad y la riqueza de esta novela de Roberto Bolaño, una *rara avis* en la que, por supuesto, las aves no pueden estar ausentes.

1. Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile*, Anagrama, Barcelona, 2000. Todas las citas se hacen por esta edición.
2. Sobre la obra de Roberto Bolaño y *Nocturno de Chile*, ver Patricia Espinosa (ed.), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago, Frasis, 2003; Celina Manzoni (ed.), *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002; Fernando Moreno (ed.), *Roberto Bolaño, una literatura infinita*, Poitiers, Université de Poitiers, CRLA, 2005.
3. Lo prueban los demás trabajos reunidos en este volumen.

Ya el título, como decíamos, revela la presencia concatenada de dos órdenes. Aparece, por un lado, lo múltiple y extensivo representado por el "Nocturno" y sus varias y variadas acepciones, muchas de las cuales parecen corresponder tanto a la estructura como a la imagen y a la representación del mundo de la novela; por otro lado se representa lo singular, lo exclusivo y específico: "Chile". A su vez, el epígrafe, una cita de Gilbert Keith Chesterton ("Quítese la peluca", p. 9), reitera el doble movimiento. Es una imperiosa invitación para la realización de un gesto que debe dejar en evidencia aquello que no se percibe, para manifestar aquello que permanece oculto bajo el artificio y el ornamento. Pero, a su vez, esta recepción y orientación "literal" de la cita del escritor inglés se desdobra y nos conduce a otros niveles, porque si rascamos la superficie de la escritura, como quiere el protagonista, el cura Urrutia Lacroix (p. 123), resulta que pueden surgir conexiones en un primer momento insospechadas: Chesterton, escritor proteiforme y anticonformista, admirado por Borges, fue el creador de un personaje singular, el padre Brown, un sacerdote que oficia de detective y que gracias a su ingenio y capacidad de raciocinio logra resolver misteriosos y escalofriantes crímenes. Este personaje, en contacto permanente con el mal, aparece por primera vez en "The Blue Cross" y para su concepción Chesterton se basó en la figura "real" del padre John O'Connor¹. Los dos elementos paratextuales recién aludidos anticipan y confirman, entonces, las características de un discurso que juega permanentemente con la dualidad, el desdoblamiento, la anfibia; un discurso de luz y sombra, una claro oscuro que repite, reitera, yuxtapone, simplifica, amplía, se multiplica; un discurso que recurre a la hipérbola y el oxímoron.

Desde un punto de vista compositivo, *Nocturno de Chile* escenifica dicho fenómeno puesto que, como sabemos, el texto está configurado por dos partes que son dos párrafos o dos movimientos. El primero, es la larga reconstitución de una vida efectuada por la voz del yo de Sebastián Urrutia Lacroix, ese sacerdote y crítico literario (llamado también, y sobre todo, por su seudónimo, H. Ibacache), quien, durante una noche de pesadilla, rememora ciertos episodios o momentos que parecen haber marcado su existencia. El segundo párrafo es sólo una frase, que aparece como marca conclusiva, como signo de cierre pero también de apertura, una afirmación cuyo sujeto de la enunciación 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. Podría decirse entonces que dicha disposición del conjunto discursivo es signo de dualidad, pero de una dualidad que no significa el reflejo de lo idéntico, ni siquiera de lo similar; una dualidad que reúne elementos dispares y que conforman una totalidad. Ella marca la presencia de un desequilibrio fundamental, de una desproporción mayor, que provoca sobre todo extrañeza y que orienta hacia la indagación y al cuestionamiento, pero con la seguridad de que no se podrán obtener

1. Ver, por ejemplo, Luis Ignacio Seco, *Chesterton. Un escritor para todos los tiempos*, Ediciones Palabra, Madrid, 1997.

respuestas relativamente satisfactorias. Al contrario, se impone la incertidumbre y la certeza de lo inacabado; una vacilación que, sin embargo, no es sinónimo de vacío o esterilidad pues inaugura una serie ininterrumpida de intentos de elucidación y, por ello, de producción de sentidos.

Desde esta perspectiva, existe un motivo recurrente en el discurso del protagonista, motivo que es, lógicamente, otra manifestación del fenómeno: es la figura del "joven envejecido", expresión y caracterización que reúne términos antinómicos y que constituye un motor del relato, pero que, al mismo tiempo, plantea y problematiza la cuestión de la identificación y de la identidad. Recordemos que la figura del "joven envejecido", constituye, según lo revela el personaje, el punto de partida de su confesión; es la presencia de ese "personaje" el punto de partida del proceso de reactivación de la memoria, es el aguijón para aquella conciencia cada vez más atormentada:

Estaba en paz conmigo mismo. Mudo y en paz. Pero de improviso surgieron las cosas. Ese joven envejecido es el culpable. [...] y buscaré en el rincón de los recuerdos aquellos actos que me justifican y que por lo tanto desdican las infamias que el joven envejecido ha esparcido en mi descrédito en una sola noche relampagueante. (p. 11)

De manera sistemática el recuerdo del joven envejecido, la percepción imaginada de su silueta, recorren los hilos sinuosos del discurso de Ibacache-Urrutia. Se convierte en punto de referencia obsesivo, que hasta puede adquirir presencia más allá de los límites temporales ("Entonces me pareció ver al joven envejecido. Pero eran sólo los nervios [...] y él entonces sólo debía de tener cinco años, tal vez seis...", p. 22); es también un punto de comparación ("Una historia como ésta seguro que no la tiene el joven envejecido.", pp. 23-24); un personaje de referencia ("[...] según el joven envejecido de don Salvador Reyes nadie en París guarda el más mínimo recuerdo...", p. 49), entre muchas otras concreciones (véanse, por ejemplo, las páginas 12, 24, 41, 68, 69, 70, 71, 90, 124, 128, 133, 135, 148). De acuerdo con la dinámica interna del texto, en la parte final del discurso, cuando Ibacache constata que aquella figura ha desaparecido y se inquieta por la ausencia de aquella figura ("Y entonces me pregunto: ¿dónde está el joven envejecido?, ¿por qué se ha ido?", p. 149), el joven envejecido parece convertirse en una suerte de doble terrible, y temible, del protagonista-narrador:

Y entonces, en la penumbra de mi enfermedad, veo su rostro feroz, su dulce rostro, y me pregunto: ¿soy yo el joven envejecido? ¿Esto es el verdadero, el gran terror, ser yo el joven envejecido que grita sin que nadie lo escuche? ¿Y que el joven envejecido sea yo? (pp. 149-150).

Ese rostro, simultáneamente dulce y feroz, deviene el paradigma de ese movimiento dialéctico, del proceso que fusiona transparencia y opacidad, que invierte las zonas de configuración referenciales y simbólicas del mundo, de ese discurso oblicuo y fluctuante que solicita y provoca

inquietudes, despierta y pone en escena interrogantes, cuyas resoluciones son siempre aproximaciones aproximadas y nunca definitivas.

Se ha visto entonces como en el paratexto, en la construcción y en la repetición de un motivo central de *Nocturno de Chile* se manifiesta y se consolida esta representación de la dualidad y de la paradoja, de la sencillez engañosa, de la pregunta sin fin. Ahora podemos encaminarnos hacia otros niveles y ámbitos, en particular hacia el personaje narrador y su discurso, hacia lo que dice y también hacia cómo lo dice.

Para empezar, quizá convenga recordar que primera una manifestación de la dualidad se evidencia en el propio personaje y bajo múltiples aspectos. En la autocaracterización que realiza el narrador se pone de manifiesto de inmediato su doble origen: "Me llamo Sebastián Urrutia Lacroix. Soy chileno. Mis ancestros, por parte de padre, eran originarios de las Vascongadas [...]. Por parte de madre provengo de las dulces tierras de Francia..." (p. 12). Además, también lo sabemos, es un personaje dual, en la medida en que adopta una identidad diferente para firmar sus trabajos de crítica, al tiempo que conserva su nombre para publicar sus libros de poesía:

Y entonces adopté el nombre de H. Ibacache. Y poco a poco H. Ibacache fue siendo más conocido que Sebastián Urrutia Lacroix, para mi sorpresa y también para mi satisfacción, pues Urrutia Lacroix planeaba una obra poética para el futuro, una obra de ambición canónica que iba a cristalizar únicamente con el paso de los años, en una métrica que ya nadie en Chile practicaba, ¡qué digo!, que nunca nadie jamás había practicado en Chile, mientras Ibacache leía y explicaba en voz alta sus lecturas tal como antes lo había hecho Farewell, en un esfuerzo dilucidador de nuestra literatura... (pp. 36-37)

Cabe aquí observar no sólo la expresión de la dualidad, reiterada a su vez por la repetición de la "hache" del seudónimo, sino también la experiencia del extrañamiento, de disyunción de la identidad, de la separación de la voz narrativa tanto de la imagen del crítico como de la del poeta, configurándose así una tercera instancia que navega en el espacio de lo incierto y de lo atópico. Agreguemos que estamos además en presencia de otra manifestación de la dualidad en la medida en que Ibacache está repitiendo el trabajo de un predecesor, el escritor González Lamarca, un personaje, que también a su vez escribe y publica crítica literaria bajo aquél seudónimo citado, Farewell. Otros desdoblamientos se dan cita si pensamos que dichos personajes aluden a sendos eminentes críticos literarios chilenos, como ya la crítica lo ha señalado en múltiples ocasiones. Sin olvidar que otros personajes presentes en el discurso del Ibacache pueden también considerarse como manifestaciones o variantes de dobles del protagonista (el tantas veces evocado "Sordello", el hijo de María Canales —el niño Sebastián—, a quien se refiere como su "homónimo", por ejemplo).

Por otro lado, y en lo que se refiere al trabajo poético del protagonista, se expresa también un fenómeno similar. A pesar de que, y de acuerdo con sus opciones ideológicas, goza de un contexto favorable —ha ocurrido

el golpe militar, lleva una vida tranquila, ordenada y controlada— la poesía que intenta escribir y que escribe expresa todo lo contrario: "De angélica mi poesía se tornó demoníaca" (p. 101). Aunque, como ya se ha constatado en otro nivel, no se trata simplemente de la manifestación de una polaridad, sino de una experiencia irresoluta porque para él resulta incomprendible:

Mi poesía siempre había sido, para decirlo en una palabra, apolínea, y lo que ahora me salía ora, por llamarlo tentativamente de algún modo, dionisiaco. Pero en realidad no era poesía dionisiaca. Era rabiosa. [...] ¿Porqué, entonces, aparecían esos desventurados niños en esos paisajes corruptos? ¿Acaso algunos de esos dos niños era yo mismo? [...] ¿Pero por qué entonces tanta rabia? (Id.)

Es como si la Historia, de la que en personaje piensa mantenerse al margen, o que al menos intenta evacuar por todos los medios, se impusiera por sobre los intentos de su razón y de su juicio a través de la vía oblicua del inconsciente¹. De todas maneras, y al margen de su sexualidad desorientada, se encuentran muchas otras manifestaciones de esta ambigüedad del personaje, de ese personaje que asegura ser un hombre responsable y "razonable"; que busca la paz, "la responsabilidad de los actos y de las palabras y de los silencios". Es, sin embargo, y en múltiples oportunidades, un individuo que se implica manteniéndose distanciado, optando por el silencio, aceptando compromisos, justificando lo injustificable. De ahí puede resultar todavía más iluminador el nombre que Bolaño escogió para su personaje: Sebastián. La etimología de nos recuerda que este nombre propio aparece asociado con sentidos fundamentalmente positivos: digno de respeto, venerable, majestuoso². Se aprecia la ironía del procedimiento de caracterización onomástica, es decir, la presencia efectiva de un doble nivel de significación y del sentido adecuado que conviene otorgar al nombre de Urrutia.

Este doble nivel, el desdoblamiento, la cadena de dobles niveles que a veces parece no tener fin, se concreta por medio de la presencia de determinados procedimientos tales como las repeticiones, la yuxtaposición, la simplificación, la ampliación y la desviación en el nivel del lenguaje.

En *Nocturno de Chile* las repeticiones atañen distintos estratos textuales. Así, por ejemplo, se observan las duplicaciones o reiteraciones de estructuras sintácticas, entre las cuales se destaca la múltiple presencia de oraciones construidas en torno a la conjunción *o*, para expresar alternativas, elección, indiferencia o desconocimiento: "ella se puso a

1. El propio personaje, en momentos de extrema lucidez, tiene conciencia de su desdoblamiento: "¿Era la voz de mi ángel de la guarda? ¿Era la voz de un demonio? No tardé en descubrir que era mi propia voz, la voz de mi superego que conducía mi sueño como un piloto de nervios de acero, era el superó que conducía un camión frigorífico por en medio de una carretera en llamas, mientras el ello gemía y hablaba en una jerga que parecía micénico. Mi ego, por supuesto, dormía.", pp. 35-36.
2. Véase Gutierre Tibón, *Diccionario de nombres propios de persona*, México, Fondo de Cultura Económica, 2a edición corregida, 1986, p. 214.

llorar o púsose a llorar [...] Y poco antes o poco después..." (p. 13); "para componer una figura más acorde con lo que yo era o con lo que en aquel tiempo creía ser." (p. 17) "[...] vi una especie de tálburi o de cabriolet o de carroza tirada por dos caballos..." (id.); "Parecía el dios Pan, o Baco en su madriguera, o algún demente conquistador español..." (p. 19); "[...] pero igual dijo que sí, que evidentemente, que por supuesto o tal vez sólo carraspeó el hum hum de los diplomáticos que puede significar cualquier cosa o su contrario." (p. 49); "[...] que ponderaban su belleza infantil o su buena educación o el evidente parecido que tenían con su papá o su mamá..." (p. 127).

También se repiten las situaciones, como las conversaciones de Ibacache con Farewell, o la presencia de Ibacache en dos funerales (el de Neruda y el de Farewell) los que, por lo demás, presentan similitudes significativas:

[...] no se preocupe, ya estamos llegando al cementerio. ¿Y dónde va Pablo?, preguntó Farewell. Allí delante, en el ataúd, le dije. No sea imbécil, dijo Farewell, todavía no me he vuelto un viejo gagá. Perdona, dije yo. (p. 100)

Durante el entierro, mientras recorríamos calles que eran como refrigeradores, pregunté donde estaba Farewell. En el ataúd, me respondieron unos muchachos que iban delante. Imbéciles, dije, pero los muchachos habían desaparecido. (p. 147)

Sin duda la repetición de mayor envergadura es la que concierne aquellas escenas que poseen una estructura similar. En ellas, un grupo de personajes habla y discute sobre arte (pintura, literatura) haciendo caso omiso o ignorando la suerte de otros personajes que, al mismo tiempo, son víctimas de un sistema, experimentan un sufrimiento, una miseria física y/o existencial. Es el esquema que estructura los episodios de la visita de Ibacache al fundo de Farewell (el dueño de casa y los invitados por una lado, los miserables campesinos por otro); del encuentro de Salvador Reyes con Ernst Jünger en el París ocupado, olvidados del sufriente y famélico pintor guatemalteco; de las veladas literarias de María Canales, donde la intelectualidad chilena se rejocija y autosatisface mientras en el sótano de la casa se torturan a los presos políticos. También encontramos una suerte de parodia de dichos escenarios en el episodio de la conversación sobre poesía que Ibacache mantiene con Pinochet luego de la quinta clase de marxismo (p. 110-111). Por lo demás, la repetición de ideas y expresiones asociadas participa también en la multiplicación del proceso de repetición. Así, por ejemplo, al comienzo del relato, cuando Ibacache, todavía Urrutia Lacroix, le confiesa a Farewell su intención de dedicarse a la crítica literaria, éste le indica que "la senda no era fácil. En este país de bárbaros, dijo, ese camino no es de rosas." (p. 14); por su parte, hacia el final de del autodiálogo, al evocar las reuniones en casa de María Canales, recuerda haberle dicho a su anfitriona "[...] todos somos, al fin y al cabo, escritores, y nuestro camino es largo y pedregoso." (p. 133).

También se repiten las situaciones oníricas, los viajes, las imágenes, como las sombras, de diversa factura y consistencia, que acompañan al

personaje durante todo su periplo. Así tenemos, y para recordar algunos casos, la sombra de su padre, que aparece al comienzo del discurso "Aún recuerdo su sombra deslizándose por las habitaciones de nuestra casa, como si se tratara de la sombra de una comadreja o de una anguila", (p. 12); una evocación que repite más adelante ("Otras veces volvían las las imágenes de mi infancia y de mi adolescencia y veía la sombra de mi padre, escurriéndose por los corredores de la casa como si fuera una comadreja o un hurón o más apropiadamente una anguila encerrada en un poco adecuado recipiente" (p. 35) y que vuelve a aparecer ("Y yo vi otra vez a mi padre, encarnado en las sombra de una comadreja o de un hurón, escurriéndose por los rincones de la casa..." p. 62), aunque, como se puede comprobar, no se trata de la reiteración de lo idéntico. Se destacan además, y entre otras, la sombra de Neruda (p. 23), la sombra de Farewell (p. 50), o la sombra de escritores homenajeados (íd.). Hay una escena paradigmática a este respecto. Es la de la recuerdo de una conversación con Farewell en un restaurante, donde, después de que éste le ha relatado la historia de la Colina de los héroes y rodeados por las sombras de los paseantes que se proyectan en las paredes del establecimiento, se produce una suerte de parodia de "diálogo platónico", uno de cuyos puntos álgidos lo constituye la idea emitida por el viejo crítico según la cual el mundo y la escritura son ilusiones, imágenes ilusorias, dobles fantasmagóricos de una realidad inmaterial: "[...] de qué sirve la vida, para qué sirven los libros, son sólo sombras." (p. 64).

Por lo demás, en esta misma escena se materializa otra manifestación del fenómeno del doble por medio de la presencia de la alteridad textual, de la intertextualidad -que de todas maneras se constata a través de todo el discurso de Ibacache-, pero que aquí se manifiesta hipertrofiada en la medida en que no sólo Farewell se expresa con versos de César Vallejo, específicamente de "Intensidad y altura", texto perteneciente a *Poemas humanos* ("Quiero escribir, pero me sale espuma", dice el texto del poeta peruano¹; "quiero hablar, quiero escribir, pero sólo me sale espuma", dice Farewell, p. 64), sino que además se propone la parodia de conocidos versos de Pablo Neruda, precisamente del poema titulado "Farewell" del libro *Crepusculario*. Dice Neruda: "Amo el amor de los marineros/ que besan y se van./ Dejan una promesa./ No vuelven nunca más².", lo que en *Nocturno de Chile*, en la escena indicada, da pábulo para dos variantes:

Y Farewell: discierno un cuadro campestre. Y yo: ¿algo así como un grupo de campesinos que rezan y se van y vuelven y rezan y se van? Y Farewell: discierno putas que se detiene una fracción de segundo a contemplar algo importante y luego se marchan como meteoritos [...] Y yo: ¿y qué más? Y Farewell: putas que llegan y se van, un río de lágrimas. (pp. 64-65)

1. "Intensidad y altura", en César Vallejo, *Poemas en prosa. Poemas humanos*. España, aparta de mí este cáliz. Edición de Julio Vélaz, Madrid, Cátedra, 1988, p. 206.
2. "Farewell", en Pablo Neruda, *Crepusculario, Obras completas I*. Edición de Hernán Loyola, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999, p. 122.

La expresión "un río de lágrimas", figura retórica convertida en cliché, vacía de significado pero plena de significante, nos orienta esta vez hacia el nivel del lenguaje y a constatar que también en este ámbito se manifiestan las dualidades, los saltos cualitativos, los cambios de registro. Sin salir todavía de la escena del restaurante, en el diálogo ya referido entre ambos críticos asoma de pronto la expresión coloquial e incluso soez, la que alterna con un discurso neutro y a veces hasta delicado o exquisito:

Y yo: Dios está en todas partes, incluso en los sitios más peregrinos. Y Farewell: si no me sintiera tan mal de la guata procedería a confesarme ahora mismo. Y yo: para mí sería un honor. Y Farewell: o procedería a arrastrarlo al baño y a culeármelo de una buena vez [...] Y yo: todos los hombres son sodomitas, todos llevan un sodomita en el arquitrabe del alma, [...] Y Farewell: habla usted como un chupador de picos. (pp. 65-66)

Junto con provocar un efecto de comicidad, precisamente y entre otras razones, por la conjunción de dos estilos que parecen antagónicos, la cita nos recuerda que a lo largo de todo el discurso de Ibacache se produce este fenómeno de alternancia y alteridad. El idiolecto de Ibacache es rico en frases hechas (la "noble cabeza temblorosa", p. 12; las "postreras horas", p. 12); en expresiones afectadas, rimbombantes lugares comunes ("grato al paladar, manjar ambrosiano, deleitable fruto de la patria, buen sustento de nuestros esforzados labriegos, p. 22), que alternan con afirmaciones tales como "Me marché con viento fresco" (id), o con frases del estilo de "Imaginé un vultúrido muerto en un pequeño valle no hollado por persona" (p. 31).

En determinadas circunstancias, la actitud del personaje ante el contexto le hace elaborar un discurso construido sobre la base de simplificaciones y yuxtaposiciones. Es lo que sucede inmediatamente después de que evoca la elección de Salvador Allende como presidente de Chile, situación que lo sume en un estado de impotente desesperación. Por ello prefiere encerrarse en un espacio ajeno a toda contingencia. El discurso de Ibacache alterna una relación de sus lecturas, que parecen copiadas del índice de un Manual de historia de la filosofía y de la cultura griegas, y un compendio algunos de los acontecimientos destacados que se produjeron en Chile durante esos años, que a su vez parecen extraídos de un calendario de efemérides o de titulares de periódicos:

Que sea lo que Dios quiera, me dije. Yo voy a releer a los griegos. Empecé con Homero, como manda la tradición, y seguí con Tales de Mileto y Jenófanes de Colofón y Alcmeón de Crotona y Zenón de Elea (qué bueno era), y luego mataron a un general del ejército favorable a Allende y Chile restableció relaciones diplomáticas con Cuba y el censo nacional registró un total de 8.884.786 chilenos [...] y se organizó la primera marcha de las cacerolas contra Allende y yo leí a Esquilo y a Sófocles y a Eurípides, todas las tragedias, y a Alceo de Mitilene y a Esopo y a

Hesiodo y a Herodoto (que es un titán más que un hombre), y en Chile hubo escasez e inflación y mercado negro... (pp. 97-98)

Frente a este tipo de relación encontramos también su doble invertido. En vez de la condensación, del compendio -y de la oposición de los tipos de referente- Ibacache puede proceder por medio de un discurso que abunda en detalles e informaciones, que introduce una cantidad significativa de datos, incluso aparentemente anodinos, y que se ramifica, como si una enciclopedia hubiese reemplazado la información periodística. En el recientemente referido diálogo con Farewell, Ibacache confiesa conocer la vida de todos los papas, y lo prueba, recitando casi de memoria, y por lo mismo, sin sentido y sin sentidos, los aspectos más destacados de la biografía de algunos de aquellos personajes:

Y Farewell: ¿quién fue Pío II? Y yo: Pío II, llamado Eneas Silvio Piccolomini, nacido en los alrededores de Siena y cabeza de la Iglesia desde 1458 hasta 1646, estuvo en el concilio de Basilea, secretario del cardenal Capranica, luego al servicio del antipapa Péliz V, luego al servicio del emperador Federico III, luego coronado como poeta, es decir escribía versos, conferenciante en la Universidad de Viena sobre los poetas de la antigüedad, en 1444 publicó su novela Euryalus y Lucrecia, bocacciana, en 1445, justo un año después de publicar la mencionada obra, recibió las órdenes sacerdotales y su vida cambió, hizo penitencia, reconoció los errores pasados, en 1449 obispo de Siena y en 1456 cardenal, sin otro pensamiento que el de emprender una nueva cruzada, en 1458 lanzó la bula Vocavit nos Pius, en la que se convocaba a los indiferentes soberanos en la ciudad de Mantua, vanamente... (p. 66).

No hay interrupción en la parrafada de Ibacache. El cura, imperturbable, continúa emitiendo una información en la que alterna datos generales, anécdotas y que incluso adquiere las características de un relato:

[...] luego se llegó a un acuerdo y se decidió emprender una cruzada cuya duración sería de tres años, pero todos se mostraron sordos a las palabras del Papa, hasta que éste tomó el mando y lo notificó, Venecia se alió con Hungría, Skanderberg atacó a los turcos, Esteban el Grande fue proclamado Atleta christi; miles de hombres acudieron a Roma desde toda Europa, sólo los reyes siguieron sordos e indiferentes, luego el Papa peregrinó a Asís y luego a Ancona, donde la flota veneciana tardó en aparecer, y cuando finalmente aparecieron los barcos de guerra venecianos el Papa agonizaba, y dijo "hasta hoy lo que me faltaba era una flota, ahora seré yo quien faltará a la flota", y luego murió y la cruzada murió con él. (p. 67)

Al término de esta larga tirada, y para confirmar lo señalado más arriba, se produce un brusco cambio de registro con la conclusión de Farewell: "los escritores siempre la cagan" (id.). También aquí, en la información proporcionada por Ibacache, surge la intertextualidad para corroborar el fenómeno de alteridad y desdoblamiento, para fortalecer y

sancionar esta constante alternancia y contigüidad sobre la que hemos insistido¹.

Por último, y para terminar este breve recorrido por algunos aspectos de la estructuración discursiva de *Nocturno de Chile*, relato que hemos caracterizado como una *rara avis*, no podemos dejar de detenernos un instante en un episodio central y que a nuestro parecer, ilustra el conjunto de implicaciones significativas que se ponen en juego por medio de la interminable cadena de dualidades, de sus desplazamientos y modalidades. Se trata de la misión, encomendada por la pareja Odeim y Oido y que se traduce por el viaje a Europa y la visita de varias iglesias para estudiar el método de conservación de los edificios, amenazados por las palomas.

Resulta ya curioso, y no tan sólo en el nivel de la intriga sino en el de la materialidad y de la política ambiental más elemental, que sean precisamente estas aves, cuya imagen ha estado desde siempre vinculada con las ideas de pureza, armonía, felicidad, entre otras, las que provoquen tanto daño y deterioro. Esta contradicción existente entre el símbolo y la "realidad" aparece aquí aprovechada y desarrollada en pos de la creación de un tejido simbólico que revela las oposiciones, sobre todo en el medio latinoamericano, en el seno de la iglesia católica y que alude a la política de "exterminio" de los fuerzas progresistas adoptada por la jerarquía eclesiástica. Se trata de que los halcones acaben con las palomas, que se terminen las veleidades de un clero que ha optado por una teología de la liberación. De ahí que, por ejemplo, en algún sueño de Ibacache, éste vea "una bandada de halcones, miles de halcones, que volaban a gran altura por encima del océano Atlántico, en dirección de América" (p. 95). Parece, en cierta medida, un anticipo, como ave de mal agüero, del tristemente célebre "Plan Cóndor" puesto en marcha por las

1. Las palabras de Ibacache son, con algunas variaciones y adaptaciones, las mismas que se encuentran en el sitio informativo de la Legión de María de Hermosillo, en México (<http://www.legionhermosillo.com.mx/pioll.html>). Allí se dice que "Eneas Silvio Piccolomini había nacido cerca de Siena [...] Participó en el concilio de Basilea, donde conoció al cardenal Capraniza, del que fue secretario durante algún tiempo. Entró al servicio del antipapa Félix V, luego al del emperador Federico III. En Frankfurt, el emperador le coronó como poeta. En la Universidad de Viena dio varias conferencias sobre los poetas de la antigüedad y abrió así el camino de las humanidades a los intelectuales alemanes. En 1444 fue publicada su novela Euryalus y Lucrecia, escrita bajo el influjo de Boccaccio. En 1445, al recibir las órdenes sacerdotales, su vida emprendió un nuevo rumbo. Hizo penitencia y reconoció todos sus errores pasados. En 1449 fue nombrado obispo de Siena y en 1446 cardenal. Al recibir la tiara no tuvo más que un pensamiento: el de emprender una nueva cruzada. [...] lanzó la Bula Vocavit nos Pius, en octubre de 1458, convocando a los soberanos en Mantua, donde esperó su llegada durante cuatro meses. Se llegó, sin embargo, a un acuerdo y se decidió emprender una cruzada cuya duración sería de tres años. Nada sucedió. En 1463 el Papa tomó al mando de la cruzada, notificándolo a todo el mundo cristiano. Venecia se alió con Hungría; Skanderbeg atacó a los turcos; Esteban el Grande fue proclamado por Pío II Atleta christi; miles de hombres acudieron a Roma desde toda Europa. Sólo los reyes quedaron indiferentes. Después de una peregrinación a Asís, el Papa se dirigió hacia Ancona, donde la flota veneciana tardaba en aparecer. Cuando finalmente los navíos de guerra del dux aparecieron en el puerto, Pío II agonizaba. "Hasta hoy -dijo-, lo que me faltaba era una flota. Ahora seré yo quien faltará a la flota". Falleció el 15 de agosto de 1464, día de la Asunción. La cruzada moría con él". Algo similar ocurre con los demás papas de los que habla Ibacache (pp. 67-69).

dictaduras del Cono Sur de los años setenta para acabar los opositores políticos¹. Pero en *Nocturno de Chile* las palomas y las aves participan además en un contexto más amplio y presentan otras connotaciones que nos conducen a los niveles de la cultura, de la política y de la identidad.

Desde el comienzo de su relato, Ibacache establece una diferencia fundamental entre él y Farewell, una oposición para la cual utiliza las imágenes de la cetrería:

[...] la voz de Farewell era como la voz de una gran ave de presa que sobrevuela ríos y montañas y valles y desfiladeros, siempre con la expresión justa [...] y cuando yo le dije, con la ingenuidad de un pajarillo, que deseaba ser crítico literario [...] Farewell sonrió y me puso la mano en el hombro (una mano que pesaba tanto o más que si estuviera ornada por un guantelete de hierro) y buscó mis ojos... (p. 14)

[...] y no puede sostener la mirada escrutadora de Farewell, bajé los ojos humildemente, como un pajarillo herido, e imaginé... (p. 15)

Indudablemente, y desde el punto de vista de la historia rememorada, esta situación evoluciona y casi insensiblemente, el "pajarillo" se transforma en halcón, aunque su actitud de humildad e inferioridad se mantenga en casos excepcionales como frente a Pinochet ("Me encogí de hombros, como un pajarillo herido", p. 115). Su figura, envuelta en el hábito eclesiástico puede evocar otras aves de rapiña e incluso puede hacer pensar en una suerte de vampiro ("Mi sotana negra, amplísima, pareció absorber en un segundo toda la gama de colores", p. 108; "y yo por allí pasaba, con mi sotana revoloteando...", p. 12). Dicha transformación se explica por el hecho de que Ibacache, desde la situación de poder que le confiere su oficio de crítico y la institución a la que pertenece, y a pesar de sus intentos por mantenerse al margen de las contingencias político-sociales, a pesar de los argumentos con lo que intenta -se intenta- convencer de su neutralidad y objetividad. Es también una paloma, pero esta vez literaria, la que pone al descubierto, otra vez, la doble faz del personaje. En una conversación con Pinochet a propósito de lectura y literatura, cuando el militar comenta *Palomita blanca*², Ibacache no se atreve a confesar su verdadera opinión con respecto a esa novela, acomodándose al juicio del dictador. Peor todavía, su reseña crítica sobre la novela es una absoluta falacia

[...] leo incluso novelas. La última fue *Palomita blanca de Lafourcade*, una novela de talante francamente juvenil, pero yo la leí porque no desdén estar al día y me gustó. ¿Usted la ha leído? Sí, mi general, dije. ¿Y qué le pareció? Excelente, mi general, publiqué una crítica sobre ella y la ponderé bastante, respondí.

1. Véase, entre otros, John Dinges, *Operación Cóndor: Una Década de Terrorismo Internacional en el Cono Sur, Madrid*, Ediciones B, 2004.
2. La novela primera edición de *Palomita blanca*, del controvertido escritor Enrique Lafourcade, es del mes de junio de 1971 (Santiago, Zig-Zag). Es una suerte de *Love Story* local, ambientada en el convulsinado Chile de la época, que narra la conflictiva relación sentimental de dos jóvenes pertenecientes a capas sociales infranqueables. A pesar del éxito editorial y del sinnúmero de reediciones, compartimos el juicio inconfesado de Ibacache.

Bueno, tampoco es para tanto, dijo Pinochet. En efecto, dije.
(p. 118)

Y Lafourcade publicó Palomita blanca y yo le hice una buena crítica, una glosa triunfal, aunque en el fondo sabía que era una novelita que no valía nada (p. 98)

Por lo demás, los pájaros están siempre presentes en el relato de Ibacache, como en aquella escena, remedo de la inicial con Farewell y Neruda, en la que recita poemas de Leopardi al dictador, escucha la comunicación de los pájaros: "Un pájaro cantó y acto seguido, desde el mismo parque o desde el jardín vecino, otro pájaro de su misma especie, y después oí un aletear que pareció rasgar la noche y luego volvió, incólume, el silencio profundo." (p. 110). No se trata, evidentemente, de las mismas aves que, cuando se dirige al fundo de Farewell para asistir a su primera velada literaria, parecen, interrogarlo, increparlo y arrostrarle una falta de identidad, una ausencia fundamental:

Detrás de una arboleda volaron algunos pájaros. Parecían chillar el nombre de esa aldea perdida, Querquén, pero también parecían decir quién, quién, quién. Premuroso, recé una oración y me encaminé hacia un banco, para componer una figura más acorde con lo que yo era o con lo que yo creía ser [...] Virgen de Lourdes, no desampares a tu pobre clérigo, murmuré, mientras otros pájaros [...] chillaban más bajito quién, quién, quién [...] Virgen de la Poesía no dejes a la intemperie a tu servidor, murmuré, mientras unos pájaros minúsculos de colores magenta y negro y fucsia y amarillo y azul ululaban quién, quién, quién, al tiempo que un viento frío se levantaba de improviso helándome hasta los huesos. (p. 17)

El chillido de los pájaros posee también aquí un doble nivel. Por un lado apuntan, al menos así cree percibirlo el narrador, al ámbito de la referencialidad, por otro, al espacio simbólico de la identidad y, por ello, de la problematización, del cuestionamiento, del vacío que necesita ser llenado. La indefensión y el desconcierto de Ibacache parecen comprensibles si se considera que se trata de un personaje fundamentalmente equívoco, ambiguo, incierto, una *rara avis*, cuyo oblicuo retrato sólo podía hacerse a través de un texto que, por las modalidades y procedimientos que rigen su estructuración discursiva, es también una *rara avis*, una gran tragicomedia por cuyos vericuetos circula la savia de una intensa y constante ironía. Así se hace la literatura de Roberto Bolaño.

Interrupciones 2