



Universidad de Concepción
Dirección de Postgrado
Facultad de Humanidades y Arte - Programa de Magíster
en Literaturas Hispánicas

**Estrategias discursivas del mal en
Nocturno de Chile de Roberto Bolaño**

Tesis para optar al grado de Magíster en Literaturas
Hispánicas

FERNANDO IVOR IBÁÑEZ JIMÉNEZ
CONCEPCIÓN-CHILE
2013

Profesor Guía: Mario Rodríguez Fernández
Dpto. de Español, Facultad de Humanidades y Arte
Universidad de Concepción

ÍNDICE

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	4
I. CRÍTICA PRECEDENTE	9
1. El mal como constante en la obra de Bolaño.....	10
2. Política, círculos de poder y su relación con las literatura.....	12
3. Los problemas de la memoria y la culpa.....	15
4. El lugar de la literatura en la novela. Sobre la crítica literaria.....	16
II. MARCO CONCEPTUAL	18
1. Pertinencia del modelo teórico.....	18
2. Mal delimitado, mal transparente y detalle.....	20
CAPÍTULO I: "QUÉ AGRADABLE RESULTA NO OÍR NADA"	26
1.1. <i>Nocturno de Chile</i> como novela de la memoria.....	26
1.2. Sebastián Urrutia y el discurso de la memoria.....	29
1.3. Primera estrategia del mal: la memoria selectiva.....	34
1.4. La lucidez intertextual.....	43
CAPÍTULO II: LA CONTRADICCIÓN RETÓRICA	50
2.1. Antecedentes e intenciones de la ironía	51
2.1.1. Escritura del valor frente a las prácticas del miedo.....	53
2.1.2. La 'Universidad Desconocida' y la literatura en la intemperie.....	54

2.1.3. La escritura como fracaso e imposibilidad.....	57
2.2. Manifestación de la ironía.....	59
2.3. El uso de la metáfora y los tópicos clásicos.....	66
2.3.1. La metáfora insostenible.....	69
2.3.2. <i>¿Dónde está la literatura?</i> Tópicos literarios clásicos.....	72
CAPÍTULO III: "MIS SILENCIOS SON INMACULADOS".....	77
3.1. Tercera estrategia del mal: evasión y relativización del mal.....	77
3.2. Mal, detalle y poder.....	88
3.3. "El poeta y la muerte", una lectura posible.....	94
CONCLUSIONES.....	98
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	101



PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

A casi tres décadas de su irrupción, la narrativa del chileno Roberto Bolaño (Santiago, 1953 – Barcelona, 2003) cobra una relevancia que aumenta día a día y lector tras lector. Quien comenzara como poeta *infrarrealista*¹, en el lejano México de fines de los años '70, es ya un narrador imprescindible para las letras hispanoamericanas de los últimos veinte años. No es extraño, por tanto, observar la fecunda producción crítica que origina su obra y una repercusión internacional que continúa en aumento. Sin embargo, situar al autor dentro de una determinada generación supone determinar una zona espacio-temporal en la cual ubicarlo, y aquí es donde se abre la total dimensión de Bolaño. Si bien su escritura se aproxima a la de otros autores de su círculo –Rodrigo Fresán, Juan Villoro, Enrique Vila-Matas y otros-, la crítica coincide en valorar tanto su originalidad como su diálogo con la tradición hispanoamericana y universal. La crítica² considera que, a diferencia del resto de los escritores, la escritura de Bolaño tiene un horizonte de estudio prácticamente inagotable.

En un afán ordenador, se suele separar la producción narrativa del autor en tres grupos: los compendios de cuentos, las novelas y las novelas mayores –este último integrado por *Los detectives salvajes* (1998) y *2666* (2004). Hacia el fin de su vida, Bolaño se propone con *2666* lograr su propia obra maestra, la gran novela sobre el mal de los últimos tiempos. Este propósito refleja la plena lucidez del escritor respecto de su obra, ya que la revisión de esta en su totalidad refleja uno de los grandes temas que afronta su literatura –tal vez el más notorio y comentado hasta el momento-, que no es otro sino el mal. Importantes críticos del autor, como Patricia Espinosa (2006a) y Daniuska González

¹ Movimiento surgido en México D.F. entre 1975 y 1976, e integrado por Mario Santiago, Ramón Méndez y Héctor Apolinar.

² Estudiosos como Roberto González Echeverría (2010), José Promis (2003) o Alexis Candia (2010).

(2003), coinciden en señalar que el mal aparece en todas sus dimensiones y formas, y que constituye una de las bases de la escritura de Bolaño. En su plena conciencia de la tradición, el autor tiene la habilidad de explotar un concepto clave de la literatura universal, arraigado en la actividad escritural misma –basta saber que para el propio autor, el mal permite escapar del aburrimiento, tal como escribir. Sin embargo, en novelas anteriores de Bolaño³ ya encontramos asedios a la idea del mal, emprendidos en torno a personajes, situaciones y momentos sociopolíticos determinados en correspondencia con la realidad latinoamericana.

Situada en un contexto extendido de la historia chilena (que abarca desde el inicio de los movimientos populares hasta el regreso a la democracia), la novela *Nocturno de Chile* (2000) de Roberto Bolaño da cuenta, a modo de última confesión, de la vida de Sebastián Urrutia Lacroix, sacerdote del Opus Dei y crítico literario. Esta confesión parte del desvelo intranquilo del cura Ibacache –seudónimo de Urrutia-, sujeto atormentado por los fantasmas de sus acciones y el enfrentamiento con sus creencias. Su profesionalismo objetivo de crítico y su moral propia de sacerdote, han sido contaminados por el mal, a conciencia del propio Urrutia, quien realiza un último esfuerzo vital para exorcizar sus demonios. Su práctica autoritaria de la crítica y su colaboración con el régimen militar – aspectos ya advertidos por Marcial Huneeus (2006) y Jorge de Barnola (2011)- son algunas de las claves para comprender la degradación a la que llega el oficio en un momento determinado de la historia nacional.

El objetivo general de esta investigación consiste en analizar la presencia del mal en la novela *Nocturno de Chile*, a partir de distintas estrategias discursivas. Con esta tarea pretendo avanzar en el diálogo respecto de la obra desde un lugar hasta ahora poco

³ Novelas como *Estrella distante* (1996a), *La literatura nazi en América* (1996b), o *Los detectives salvajes*.

explorado por la crítica. Buena parte de los estudios precedentes sobre *Nocturno de Chile* ha privilegiado lecturas que iluminan las relaciones de poder presentes en la novela y la idea del mal desde una perspectiva binaria, excluyente y mediada por la ideología. En oposición, en este trabajo abordo la novela a partir de una idea de mal más amplia e integradora, la cual permite comprender y relacionar las diferentes instancias en las que penetra el mal. Lejos de corresponder con la conocida disyuntiva del Mal en oposición al Bien, estamos frente a una obra de contagios, donde las virtudes y carencias morales se mezclan indistintamente en los protagonistas, cuestionando y deslegitimando su esquema de valores. *Nocturno de Chile* hace explotar toda determinación, ya sea respecto de la institución religiosa, crítica o estatal, y opera a través del lenguaje en el espacio textual, mediante estrategias que hasta el momento no han sido profundizadas.

En virtud de este problema, la hipótesis que pretendo demostrar propone que la novela se puede analizar desde la idea de mal expuesta por Jean Baudrillard en *La transparencia del mal* (1989), obra que expone el mal ya no como parte de una potencial disyuntiva moral o ideológica, sino como un verdadero motor de la sociedad. Este propósito se fundamenta en la figuración de personajes intrincados, que utilizan el lenguaje para enmascarar y desviar determinadas conductas, hechos y pensamientos que los singularizan como sujetos del mal.

Para comprobar esta hipótesis realizaré algunas operaciones que permitirán situar y comprender las diferentes estrategias discursivas. En un primer momento, analizaré la estrategia de la *memoria selectiva*, que consiste en un juego consciente de los personajes - especialmente del protagonista- por evitar la evocación del mal y enmascarar sus conductas del pasado fingiendo el olvido. La novela abunda en vacíos de la memoria, los que muchos críticos asocian a la estructura del discurso confesional y a las circunstancias del narrador

protagonista. Desde mi perspectiva, la estrategia de la selectividad propone un control total sobre la memoria, el cual se justifica en el afán del protagonista por desterrar el mal de su discurso y de su vida.

Posteriormente, analizaré la *contradicción retórica*, estrategia consciente del autor que se opone a los procedimientos intencionales del narrador protagonista. La contradicción retórica se expresa en una actitud irónica del autor respecto del discurso sobreabundante y forzosamente literario del sacerdote, repleto de tópicos, figuras literarias y citas prescindibles. Con ello, Urrutia pretende formar una imagen determinada de intelectual y poeta, imagen útil a sus fines, ya que contiene tanto la legitimación como la redención.

Una siguiente operación consiste en analizar el procedimiento de la *evasión y relativización del mal*, estrategia que pretende profundizar en la pasividad voluntaria del protagonista respecto de sucesos, acciones y omisiones cometidas por los sujetos que detentan el poder. Tal pasividad se observa en el discurso en la medida en que Urrutia omite en su narración algunos hechos y actitudes determinantes en la historia nacional reciente, para realzar y pormenorizar otros que no revisten la menor importancia. Para profundizar esta estrategia analizaré la figuración de ciertos "detalles" que revelan la presencia indisimulable del mal, tanto en las acciones y discursos que se pretende soslayar, como en la práctica sacerdotal.

Finalmente, a lo largo de esta investigación analizaré el funcionamiento de las estrategias ya señaladas en dos instancias. La primera de ellas es una instancia general, que abarca la suma total de la novela teniendo como marco la vida del protagonista. La segunda instancia está constituida por pequeñas historias presentes en el relato, cuyo trasfondo contiene las marcas del mal, del poder y del fracaso literario, aspectos fundamentales

dentro de la concepción literaria del autor y que se manifiestan directa o indirectamente en las estrategias antes descritas.



I. CRÍTICA PRECEDENTE

La crítica literaria de las últimas décadas ha consagrado a Roberto Bolaño como un escritor capital dentro de las letras hispanoamericanas. El grueso de su producción narrativa ha generado estudios críticos y teóricos sobre los distintos aspectos de las obras que la componen.

Los motivos de la ingente publicación en torno al autor se traducen, fundamentalmente, en la pluralidad de temas y propuestas que Bolaño integra en su obra. El mal, el fracaso, la literatura, las formas de violencia en Latinoamérica y otros tantos se enmarcan en una estética polémica y reflexiva a la vez, que funde la tradición literaria con una nueva forma de narrar. Esta propuesta instala a Bolaño como un renovador de la narrativa continental y lo dota de una originalidad distintiva respecto de los narradores de su generación.

En *Nocturno de Chile* el problema del mal es crucial, ya que se imbrica en las dos labores que ocupan la vida del protagonista y que a la vez funcionan como un correlato de la historia nacional. A simple vista, y como muchos estudiosos han coincidido, la práctica del religioso como crítico está marcada por una relación de complicidad con el poder autoritario, lo que repercute en una visión totalmente negativa respecto del personaje.

Los estudios considerados en esta investigación abordan las preguntas antes señaladas y constantemente reflexionan sobre la presencia del mal y la actividad del crítico, tanto dentro como fuera de la novela. El análisis de este corpus permite determinar que tal reflexión se hace a partir de cuatro grandes líneas de trabajo, que a su vez incorporan algunos temas relevantes. Las líneas son:

1. El mal como constante en la obra de Roberto Bolaño y presente en *Nocturno de Chile* en relación con las prácticas de la dictadura. Complicidad entre literatura y mal.
2. Política y círculos de poder, cómo acceder a ellos. Cuál es el panorama de la literatura en Chile en relación con el poder. Cuál es el rol que juega el Estado.
3. Qué sucede con la memoria, cómo se manifiesta en la novela y en el protagonista. Cómo se vincula esta memoria con la culpa, por qué esta culpa no se puede esconder.
4. Cuál es el lugar de la literatura en la novela y en la sociedad que se representa en ella. Para qué se ocupa y quiénes la ocupan. Qué sucede con la crítica literaria.

1. El mal como constante en la obra de Bolaño

La crítica coincide en que el mal (desde sus distintas teorías y prácticas) constituye un tema primordial en la narrativa de Roberto Bolaño. Sin ir más lejos, el propio autor lo propone como un asunto constitutivo en sus novelas, al extremo de proponer su última novela (la póstuma *2666*) como su gran relato sobre el mal. Por tal razón, buena parte de los análisis acerca de su obra en general (especialmente de sus novelas) está basada en la ocurrencia del mal de acuerdo a alguna concepción determinada, o es aludido como uno de los temas importantes.

La revisión de los estudios indica que *Nocturno de Chile* no es la excepción. A simple vista, un lector común y de conocimientos básicos no podría pasar por alto la evidente manifestación del mal presente en la novela tanto explícita como implícitamente.

La crítica, sin embargo, no ha estudiado específicamente este concepto en la obra en cuestión. Las ideas sobre el mal en *Nocturno de Chile* las encontramos a modo de referencia o ejemplo en los análisis de la obra completa del autor, según los cuales la novela señala un tipo de mal específico o da cuenta de relaciones entre mal y literatura, política, ideología y otros.

Uno de los análisis esclarecedores es el propuesto por Daniuska González en “Roberto Bolaño: El resplandor de la sombra. La escritura del mal y la historia” (2003). Según González, en la obra de Bolaño se logra evidenciar que el mal es una práctica histórica, es decir, sus valores se modifican constantemente de acuerdo a la idea del mal imperante en un momento y un lugar determinado. Tras un período en que las distintas ideologías eran capaces de distinguir, clasificar e indicar el mal sin ningún problema, se aproxima un nuevo momento histórico –el nuestro-, en que estos límites se han difuminado y el mal se camufla, llegando incluso a parecerse al bien y a actuar bajo su nombre. Al respecto, *Nocturno de Chile* es una obra que da cuenta de esa dificultad para clasificar el mal, pero a su vez entrega ciertos saberes cruciales para identificarlo. En el juego entre violencia y culpa inevitable muestra, a juicio de González, un punto muy importante: “en la indiferencia frente al terror, habita el mal” (2003: 40). Esta observación se refiere a las prácticas del cura Ibacache durante la dictadura, específicamente a su silencio cómplice en el momento en que podía denunciar los atropellos a los Derechos Humanos.

La actitud del sacerdote y crítico dista bastante de la ética propia de un religioso y se acerca, más bien, a la indiferencia que denota el mal. En este sentido, la opinión de Alexis Candia (2010) en “Todos los males el mal. La “estética de la aniquilación” en la narrativa de Roberto Bolaño” plantea una crítica similar a la de González respecto a la actuación del protagonista. El cura Ibacache personifica la concepción de mal que Candia percibe en

Bolaño, que no es sino “el egoísmo narrado de diferentes formas” (2010: 47). A partir de una llamada “estética de la aniquilación”, Candia propone la ocurrencia de varios tipos de mal en la obra completa de Bolaño, que se materializa en todas sus formas como la destrucción de los seres humanos, destrucción propia y ajena tras la anulación de las ataduras morales. Así, en *Nocturno de Chile* se apela al llamado a la verdad que percibe implícitamente el cura Ibacache y que podría evitar la destrucción de muchos de sus compatriotas. En este punto, ya percibimos que para la novela en cuestión el análisis sobre el mal recae fundamentalmente en el protagonista, sus omisiones y sus vacilaciones. Al respecto, Roberto González Echevarría (2010) concuerda con las manifestaciones del mal aducidas por otros críticos y propone que la novela “delata la complicidad de la literatura con el mal” (2010: 126). Esta complicidad se haría aún más notoria cuando la culpa comienza a hacerse evidente tras la mención de un personaje clave, el joven envejecido. La crítica no concuerda si se trata efectivamente de una parte interior del sacerdote (lo sugiere al final de la obra) o de un personaje diferente, pero concuerda en que su figura es la representación de una verdad incorruptible, en la que el mal no ha hecho su trabajo.

2. Política, círculos de poder y su relación con las literatura

El análisis en el cual se reflexiona sobre el poder y la política en la novela también estudia estos temas en relación al protagonista, el cura Ibacache. En una primera aproximación podemos citar la opinión de Sergio Domínguez y Gustavo Ramírez, quienes en su artículo “Tormenta de mierda: un diálogo entre ética y estética en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño” (2009) proponen que la novela es una crítica al campo literario e intelectual, en la medida en que expone la sumisión respecto del poder político. Tal

aseveración es representativa de una gran parte de la crítica, para la cual la relación entre literatura y poder es indisoluble y significativa en la obra. Domínguez y Ramírez reconstruyen este vínculo analizando a los personajes que denotan la complicidad más evidente entre literatura y poder. El primero de ellos es el crítico Farewell, capaz de abrir las puertas del panorama intelectual a un joven Sebastián Urrutia, pero a un alto precio. A la correspondencia ideológica y estética que debe suponer el joven sacerdote, se suma una tendencia sodomita que Urrutia apenas puede detener –aunque la novela no lo deja absolutamente claro. Otro personaje analizado es el escritor alemán Ernst Jünger, miembro del partido nazi y oficial de la Wehrmacht. Se trata de un hombre ambiguo, que se ubicó al filo entre la obediencia nazi y la defensa de los valores humanos –aunque la visión que entrega la obra sobre el militar es a todas luces negativa. Se le menciona por su vínculo con el escritor chileno Salvador Reyes, con quien dialogaba de arte mientras Europa sucumbía ante la guerra. Finalmente, se menciona la relación con uno de los personajes más oscuros de la novela, la escritora María Canales, quien se reunía con escritores e intelectuales en su amplia casa, mientras su esposo torturaba a los disidentes de la dictadura. Esta es la relación más perversa del cura Urrutia, aquella en que se experimenta una cercanía pavorosa entre la escritura del poder –por la legitimación que buscaba Canales- y el mal llevado a su práctica más abyecta, privar de la vida al otro.

En el análisis sobre el protagonista, Marcial Huneeus (2006) se refiere a la figura del crítico presente en la novela como a la de un “patrón de fundo” (2006: s/p), lo que da cuenta de los cánones oligárquicos que rigen el acceso al panorama cultural. Para Huneeus, la crítica literaria se ejerce “de un modo autoritario, nepotista y paternalista” (2006: s/p), observación refrendada en diversas oportunidades a lo largo de la novela. La iniciación de Sebastián Urrutia como crítico se completa luego de superar algunas etapas, como la

afinidad de gustos literarios (hace suyas las preferencias de Farewell), la correspondencia entre las ideologías que figuran en la obra y su carácter como sacerdote del Opus Dei, y el respeto por las figuras canónicas de la literatura chilena (Pablo Neruda, Vicente Huidobro y otros). Una vez instalado, el cura Urrutia contará con orgullo cómo ayudó a muchos escritores, que en algunas oportunidades no lo merecían. Finalmente, tiene la oportunidad de legitimar la carrera de María Canales, en el contexto de las tertulias literarias donde el crítico es visto como una autoridad. Al respecto, Patricia Espinosa (2006b) considera que *Nocturno de Chile* es una novela de dictador. En su artículo “Crítica literaria y autoritarismo en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”, Espinosa homologa al protagonista con la figura del dictador Pinochet y lo considera, dentro de su círculo, como un “dictador literario” (2006b: 41). Para Espinosa, esta correspondencia está emparentada con el espíritu de servicio que adopta Ibacache en su trabajo como crítico, que es asumido como un servicio a la patria (lo que se aprecia en su total dimensión en las clases de marxismo que imparte a la Junta Militar). Por otra parte, considera que Ibacache utiliza la lógica de la dictadura para realizar su trabajo. Exilia, excluye y hace desaparecer autores y obras, así como también los puede hacer brillar. En definitiva, las lecturas de la obra centradas en el funcionamiento del poder cuestionan fundamentalmente las relaciones entre literatura y dictadura, aspecto primordial en la crítica que expone Bolaño en esta novela. La tensión generada por esta relación se conecta con los otros grandes temas comentados por la crítica, que son la memoria, la culpa y la literatura -como metaliteratura.

3. Los problemas de la memoria y la culpa

Los temas de la memoria y la culpa coinciden en el hecho de que ambos se experimentan a partir de lo pasado, y en la novela este pasado corresponde a las prácticas inmorales y reprobables del protagonista durante su ejercicio como crítico literario – especialmente durante la dictadura. Para Stefano Brugnolo y Laura Luche, en su artículo “Recordar sin recordar. Figuras de desplazamiento en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño” (2010), la memoria y la culpa se ven en una clara confrontación con el pasado, en la medida en que al protagonista le cuesta asumir su implicación en una dictadura. Brugnolo y Luche explican el comportamiento del cura Ibacache desde la idea de “zona gris” propuesta por Primo Levi (1956). Esta zona es la que agrupa a quienes sin ser parte directa dentro de la estructura del poder, colaboran con este, incluso fingiendo que no saben cómo funciona. A juicio de estos críticos, el cura Ibacache desplaza de su narración todo lo que lo inculpa, haciendo aparecer como rutinario o menor aquello que no lo es. El principal ejemplo de este proceder es su nula narración del Golpe de Estado, la cual es hecha como si se estuviera hablando de algo cotidiano y sin importancia, que no vale la pena recordar y que termina en una agradable paz posterior. Esta opinión es compartida por Cristóbal Moya (2009), quien hace hincapié en las grietas que presenta la memoria del cura Ibacache, que también lo hacen olvidar el período de la Unidad Popular dentro de su narración, por mera conveniencia. Moya, sin embargo, es tajante al afirmar que, no obstante estos vacíos, la narración general que da cuerpo a la novela persiste como “memoria del horror” (2009: 182), memoria que intentaría exorcizar la culpa y que integra la violencia, la cual funciona relacionada con la idea de patria –tal como la describe Espinosa en su homología entre crítico y dictador. Para Lorena Amaro Castro (2010) la intención del cura es controlar la

memoria –la memoria colectiva y, dentro de lo posible, la personal-, para finalmente justificar la forma de hacer literatura en Chile y en Occidente frente al joven envejecido, utilizando la misma respuesta que le dio María Canales.

Las conclusiones de la crítica para cada problema son similares, y ambas confluyen en aspectos negativos. En cuanto a la culpa y el miedo, Brugnolo y Luche observan que la negación de Ibacache respecto de estos sentimientos es tan grande, que finalmente consigue el efecto contrario. Cuando el cura trata de invisibilizar aquello que lo inculpa, esto aparece como en extremo evidente, y esta desviación frustrada de la historia es lo que marca su condena y no le permite vivir en paz. Por su parte, en “Meta literatura e identidad: Roberto Bolaño” (2010), Luis Veres señala que la obra de Bolaño muestra, tal como lo anunciaba el autor chileno, la fragilidad de la memoria colectiva, en la que no se puede confiar. Para Veres, el ejercicio de memoria no solo es individual, sino que es una práctica que los sujetos tienden a descuidar y que termina siendo olvidada, y con esto posibilita la ocurrencia de nuevos males.

4. El lugar de la literatura en la novela. Sobre la crítica literaria

La lectura de la totalidad de la crítica indica que los temas expuestos hasta el momento se vinculan indefectiblemente a un gran tema principal, que es la literatura. Para Luis Veres, la literatura es la protagonista en toda la obra de Bolaño, afirmación que parecieran compartir muchos otros críticos. Bajo este supuesto, los estudios sobre *Nocturno de Chile* cumplen la función de tratar de establecer un lugar determinado donde situar a la literatura, o de dar cuenta de sus desplazamientos en relación con el poder, la moral y una posible verdad.

En “Los amuletos salvajes de un novelista” (2001), Gonzalo Aguilar sostiene que la propuesta de la novela considera la pérdida de autoridad de la literatura y de los escritores. Frente al notorio influjo de distintos poderes –el Estado, la Iglesia, los críticos-, la literatura, representada en la obra literaria, ha relegado su espacio a otros discursos y por ende, carece de importancia. En consonancia con Aguilar, Huneeus se basa en la arrolladora ambición del cura Ibacache para afirmar que es el mismo intelectual quien desplaza la literatura a un segundo plano. En su afán por legitimarse dentro del campo cultural, tanto el crítico como el escritor utilizarán cualquier medio a su alcance para acceder a las privativas cuotas de poder disponibles. En “Malestar en la literatura: escritura y barbarie en *Estrella distante* y *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño” (2009), Ignacio López-Vicuña sostiene que en la novela en cuestión la figura del intelectual presenta un manifiesto apoyo a la barbarie, actitud que da cuenta de “una visión antihumanista de la literatura” (2009: 201), la cual indicaría que la literatura en Latinoamérica ya no tiene una función redentora. En otras palabras, para López-Vicuña la obra propone que la literatura ya no es capaz de “cambiar, justificar o redimir la catástrofe que es la historia contemporánea” (2009: 212). Para González Echevarría, en cambio, la obra aborda la extinción de la conciencia creadora de literatura, que en este caso se ve dividida entre un crítico que ha cedido al mal (el cura) y la voz que lo interpela (el joven envejecido). Con la inclusión del mal, González Echevarría considera, finalmente, que la obra es un ajuste de cuentas de la literatura chilena consigo misma en su relación con la política y el poder. Como en el resto de la crítica, podemos apreciar que la literatura como tema es inseparable de otras instancias ya criticadas, y que en todos los casos se ha estudiado como una relación.

II. MARCO CONCEPTUAL

1. Pertinencia del modelo teórico

Al comenzar el examen sobre la teoría utilizada en esta investigación, podemos convenir en que la crítica emprendida por Jean Baudrillard en *La transparencia del mal* tiene como objeto las sociedades occidentales más desarrolladas, las cuales -en manifiesta oposición- designan e indican el mal portado por otras sociedades y grupos, como el Islam o el terrorismo. Para Baudrillard, el escenario en que tiene lugar su teoría es un presente "después de la orgía" (1991a: 9), el momento posterior a la modernidad y las revoluciones fallidas. Tal presente se caracteriza por una indiferenciación de los valores y por el principio de la indeterminación, realidades tan problemáticas que se unifican en una sola respuesta, la de la profilaxis, la expulsión absoluta del mal. Según el filósofo francés, esta respuesta sería letal para el hombre ya que el exceso de positividad en las sociedades y la voluntad de eliminar los fenómenos extremos provocan una explosión del mal aún mayor que la que se pretende prevenir.

La teoría de Baudrillard es emprendida en un momento paradigmático de la historia, esto es, a comienzos de la década de los noventa. El *cambio de enemigo* de las superpotencias occidentales -lideradas por Estados Unidos- desplaza a la desarticulada Unión Soviética por un nuevo enemigo en la muy publicitada Guerra del Golfo, donde ya no serán las diferencias ideológicas, sino las religiosas, las que encuentren al adversario en Oriente Medio. Al respecto, Baudrillard publica *La guerra del golfo no ha tenido lugar* (1991b), ensayo en el que propone este conflicto bélico como una *guerra muerta*, en la cual las comunicaciones transmiten a occidente el curso de una guerra virtual, el simulacro de una

catástrofe que está lejos de ocurrir. De acuerdo a lo propuesto en *La transparencia del mal*, podemos entender esta guerra como un conflicto satélite que no tiene referencia en las condiciones reales: la guerra sólo será *observada* a través del video, pero nunca será experimentada o sufrida como las guerras de antaño; todo se ha puesto en órbita para generar un efecto que no tendrá consecuencias materiales.

El efecto comunicacional y las escasas consecuencias materiales de la guerra bien podrían haberse previsto desde las ideas de Baudrillard y, de hecho, el propio filósofo lo advirtió antes de desencadenarse las hostilidades. Ahora bien, a la luz de nuestra realidad latinoamericana y situando el mismo momento histórico a nuestras sociedades, ¿podemos asegurar que estas ideas se corresponden con nuestros problemas? Para América Latina el principio de los años noventa también representa la superación -por lo menos oficial- de violentas dictaduras militares que polarizaron la región, mientras que nuestra participación en la Guerra Fría fue la de partidarios de uno u otro grupo, adoptando sus principios y defendiendo sus intereses. Bien cabe preguntarnos, entonces, qué papel cabe a América Latina en la locura postmoderna, en el xerox planteado por Baudrillard.

Para el caso de Chile, la llegada de una nueva década marca el fin de un largo período dictatorial y el inicio de la llamada *transición a la democracia*, cuya extensión no se termina de acordar. El primer período está lejos de la virtualidad planteada por Baudrillard; los efectos materiales de la dictadura militar son reconocidos internacionalmente y su prueba más fehaciente es la desaparición de miles de personas. La distancia mediática y real que separa a las grandes potencias de la realidad chilena permite que en los peores momentos de la dictadura se instale la lógica de una guerra unilateral cuyas consecuencias es posible apreciar hasta el día de hoy. No obstante, en el período dictatorial se puede observar la delimitación oficial de un enemigo -el mal-, singularizado

en la ideología socialista desplazada del poder. La erradicación de este mal hasta su desaparición constituye una política de gobierno largamente documentada e innegable. Ahora bien, para nuestros fines no es el período dictatorial el verdaderamente problemático, sino los desplazamientos que plantea el período de transición, en el cual la identificación del mal queda en un xerox similar al de las potencias de occidente, con la diferencia de que Chile no encuentra su Irak y la delimitación del mal -siempre a expulsar, en la búsqueda perpetua de la transparencia- se mueve entre las culpas del pasado reciente y la positividad de un olvido forzado. Es en este complejo escenario donde tiene lugar *Nocturno de Chile*, y las preguntas y temores de su protagonista no son otros sino los de Chile mismo. Pensada desde este punto, la novela de Bolaño es un acierto -y, a su vez, una respuesta- a aquella prolongada y vacía expectativa de hallar la *novela de dictadura* chilena. El autor advierte que el problema fundamental del país se manifiesta en la postdictadura, y que es un problema que nos comunica no sólo con el mundo -temporalmente olvidado-, sino también con todo lo que implica pertenecer a la humanidad, si es que esta no se ha perdido después de la catástrofe. En tales circunstancias, el pensamiento de Baudrillard es vital para comprender y relacionar las dos vertientes más complejas de la novela -la vida del protagonista y el retorno a la democracia- en virtud de un problema mayor: qué hacer con el mal.

2. Mal delimitado, mal transparente y detalle

En *Nocturno de Chile* el comienzo del relato es muy significativo en relación con la propuesta de este estudio y la teoría sobre el mal utilizada. En una reducida presentación, Sebastián Urrutia se da tiempo para emprender una defensa moral de sus principios, de la

verdad y de la responsabilidad contra las acusaciones del joven envejecido, personaje que imprecas al sacerdote y le hace perder la paz cuando está a momentos de morir. La defensa de Urrutia es una defensa contra el mal y una toma de posición respecto de los lugares oficiales que trata de defender (la religión, la institución literaria y la razón). Como anuncia en un principio, el protagonista recordará su historia para rectificar falsas acusaciones y para negar terminantemente toda sospecha de mal que pese en su contra. En este punto podemos pensar ya en la propuesta concreta de Baudrillard en relación al mal, en la medida en que el relato de Urrutia intenta una negación del mal que poco a poco se revela como una expulsión, y que pretende armonizar la ausencia del mal con la nueva sociedad emergente. Baudrillard explica esta expulsión como una *teoría*, que postula:

Todo lo que expurga su parte maldita firma su propia muerte. Así reza el teorema de la parte maldita.

La energía de la parte maldita, la violencia de la parte maldita, es la del principio del Mal. Bajo la transparencia del consenso está la opacidad del mal, su tenacidad, su obsesión, su irreductibilidad, su energía inversa trabajando por doquier en el desarreglo de las cosas (1991a:15).

En consecuencia, a lo largo de la novela podemos observar un discurso personal que domina el relato -manifestado por el narrador protagonista-, cuyo propósito es desviar la mirada del lector respecto de la presencia del mal en su vida personal y profesional. Antes que nada, debemos tener en cuenta que este discurso funciona como una apelación desesperada -pero lúcida y consciente- al lector y que pretende transparentar una conducta vital que se ve amenazada en su imagen y poder. Como plantea Baudrillard, el mal que se oculta a la sombra de la transparencia está dotado de una energía inagotable, que funciona

como energía destructora en el caso de querer expulsarlo. En armonía, la novela plantea una dificultad teórica en virtud de esta fallida búsqueda de transparencia; la expulsión del mal que lleva a cabo el protagonista bien se puede leer como la necesidad de enmendar su nombre, pero también como un suicidio, como la huida desesperada ante lo que pareciera ser un descubrimiento -un problema- mayúsculo, la inmensa atracción del mal. En una notable ironía, la novela banaliza y juega con estas posibilidades que atormentan a Urrutia, toda vez que sabemos que su colaboración con el régimen militar "a nadie le importaba un pepino" (Bolaño, 2012: 120).

Un problema muy interesante radica en determinar los alcances del discurso del protagonista y las voces que tal discurso reúne. Como se verá en este estudio, la historia principal que articula la novela nos muestra otras historias, relacionadas en mayor o menor medida con la vida del protagonista, pero determinantes en sus concepciones sobre literatura y vida. Frente a tales cercanías bien cabe preguntarse si el texto de la novela comprende sólo un discurso personal o la voz de Urrutia es la voz de una escuela de crítica literaria, una colectividad o de toda una sociedad. Desde las ideas de Baudrillard podemos enfocar esta interrogante como un problema gradual, en la medida en que la novela nos revela la profundidad del mal de manera progresiva; sobre este punto cabe destacar la habilidad de Bolaño para conformar una red que abre diversas aristas de la vida de Urrutia, no sólo concentrándose en su imagen, sino también relatando diferentes momentos de la historia nacional. Como sugiere la lectura de la obra, la vida del protagonista narra, entre otras cosas, el acceso a cuotas y círculos de poder cada vez más elevados, privilegios que a su vez revelan la degradación total de las personas, las instituciones y finalmente, de la sociedad en su totalidad. Paradójicamente, es de estos círculos desde donde se establece el discurso del bien, el canon literario y la transparencia de la sociedad desde el discurso

positivo. Como apunta Baudrillard, las formas contemporáneas del mal se caracterizan por la confusión, en una sociedad que busca frenéticamente expulsar lo negativo y que sólo da cabida al discurso del bien, situación que finalmente origina la metamorfosis del mal, su silenciosa adaptación en todas las esferas de la sociedad.

Las historias referidas por el protagonista son relatos alternos, pero también son pequeñas –y grandes- lecciones sobre cómo funciona el poder en sus distintos círculos, y cómo estos se hallan emparentados dentro de prácticas y comportamientos que encuentran en el mal su denominador común. Como reflejo de la vida, la trama principal de la obra ofrece también pequeñas ventanas donde se refleja la ética, la opción de la responsabilidad frente a la corrosión, pero sin llegar a constituir una cartografía del bien. En este punto las ideas de Baudrillard se ajustan a la obra, en tanto la teoría del pensador francés como la novela aluden al actual problema de la indeterminación y de la caída de los binarismos frente a las experiencias límite. Desde este punto de vista, *Nocturno de Chile* nos permite vislumbrar la *experiencia del mal*, pero en caso alguno nos ofrece una delimitación sobre sus principios, ni mucho menos un contraste establecido frente al concepto del *bien*. En este caso, apreciamos lo que Baudrillard considera una *crisis del valor*:

Para ser exactos, ya no habría que hablar de valor, puesto que esta especie de desmultiplicación y de reacción en cadena imposibilita cualquier evaluación. Ocurre una vez más como en la microfísica: es tan imposible calcular en término de bello o feo, de verdadero o falso, de bueno o malo, como calcular a la vez la velocidad y la posición de una partícula. El bien ya no está en la vertical del mal, ya nada se alinea en abscisas y en coordenadas (1991a: 11-12).

Esta lectura representa un cambio de enfoque respecto de cierta parte de la crítica, que considera *Nocturno de Chile* como una obra alegórica, dada la constante presencia de metáforas en la novela. A la luz de las ideas de Baudrillard, habitamos una realidad en que toda posibilidad de metáfora se ha desvanecido, ya que todos los campos han entrado en contagio y en tales condiciones es imposible establecer un referente. En consonancia, este estudio explora tal imposibilidad como la propuesta de una metáfora degradada, que el autor hace coincidir con el sistema de realidad defendido por el protagonista y que hacia el final de la obra revela su fracaso, su equivocación vital. Las ideas e instituciones que defiende Urrutia revelan de manera indiscutible su dimensión maligna y su nula correspondencia frente al nuevo modelo social que acaece en todos los niveles. Ahora bien, si situamos el lugar de la novela en una realidad donde han caído -por indeterminación- los metarrelatos dominantes del siglo XX, cabe preguntarse cuál es el simulacro nacional que se construirá después de la dictadura. Desde Baudrillard entendemos una idea que para Bolaño pareciera ser clave, y que dice relación con el escenario virtual de lo incierto: el último campo de lo establecido fue un régimen violento y autoritario, fuera del cual sujetos como Urrutia no pueden -y no saben- funcionar; han caído las fronteras de lo antiguamente inteligible, y el sacerdote -como la novela- sólo pueden plantear interrogantes.

Finalmente, este estudio pretende analizar algunas de las operaciones que ponen en evidencia la adscripción e identificación de diversos personajes con el sistema que es revelado y criticado en la novela. Este análisis se basa en la inclusión de ciertos detalles especialmente significativos, cuya figuración revela la compleja red de poderes y saberes que vemos concentrados en Urrutia. Uno de ellos es la acción cotidiana de sentarse y pararse de un sillón, elemento que cruza toda la obra y que examinado minuciosamente introduce una significación particular, que se anticipa al comienzo de la obra y se desarrolla

hasta el final. También es particularmente importante el gesto del protagonista de apoyarse en el codo, cuya significación reviste un profundo análisis que va desde la postura del pensamiento hasta la actitud de la extremaunción. Respecto de estos detalles, podemos observar en la novela, a partir de Foucault, ciertas

técnicas minuciosas siempre, con frecuencia ínfimas, pero que tienen su importancia, puesto que definen cierto modo de adscripción política y detallada del cuerpo (...). Pequeños ardides dotados de un gran poder de difusión, acondicionamientos sutiles, de apariencia inocente, pero en extremo sospechosos, dispositivos que obedecen a inconfesables economías, o que persiguen coerciones (Foucault, 2003: 142).

La detención sobre estos detalles implica considerar su estudio como el análisis de una *anatomía política*, concepto foucaultiano establecido sobre la base de la disciplina. Desde este punto, los asedios teóricos a los detalles seleccionados permitirán articular un diálogo con las ideas de Baudrillard, en la medida en que desde Foucault podremos situar algunos de los problemas clave que se manifiestan hacia el final de la novela y proponer un punto de partida que nos lleve hacia las grandes preguntas, las preguntas sobre la crisis.

CAPÍTULO I: "QUÉ AGRADABLE RESULTA NO OÍR NADA"

Tengo una memoria excelente para olvidar
Robert Louis Stevenson

1.1. *Nocturno de Chile* como novela de la memoria

Un mes después de publicar -por primera vez- *Nocturno de Chile*, Roberto Bolaño afirmó en una entrevista: "si viviera en Chile, nadie me perdonaría esta novela" (Jösch, 2000: s/p). Si desatendemos -en un primer momento- la ponderación de la obra, resulta particular la idea de pensar a un autor o uno de sus trabajos como 'imperdonable'. Tal clasificación responde, en un nivel superficial, al bullicio que Bolaño intuía respecto de la novela, que bien pudo llamarse *Tormenta de mierda*⁴. Al complejo vínculo del autor con su país natal y, en especial, con algunos círculos literarios chilenos, se une la vasta referencialidad que puebla *Nocturno de Chile*; lugares donde se descubren importantes actores del panorama cultural chileno, cuyas prácticas modelan el carácter que -para Bolaño- define el panorama literario chileno, la mediocridad. La animadversión que despierta el autor en gran parte de este grupo se vislumbra en el impacto de la novela, "cuya recepción crítica llama la atención por lo mezquina" (Espinosa, 2003: 14). Ahora bien, el gesto de lo imperdonable no solo responde a la exaltación inmediata que produjo su publicación, sino, más profundamente, al complejo ejercicio sobre la memoria que introduce *Nocturno de Chile*; memoria que se actualiza sobre la base de herencias, filiaciones y prácticas que se leen como una provocación -para Bolaño, jamás una

⁴ Bolaño cambia el título a *Nocturno de Chile*, influido por su editor, Jorge Herralde, y por el escritor Juan Villoro.

denuncia. Dentro de su limitada lucidez, cada heredero de Sebastián Urrutia comprenderá que *Nocturno de Chile* no es una novela sobre la dictadura, sino sobre un país, y que nunca se terminará de escribir.

Desde un punto de vista general, y situando la novela en la categoría de *tema*, podemos comprender que la obra encuentra su motivación principal en un esfuerzo por reconstruir la memoria con un fin específico, la justificación. "Yo estaba en paz. Ahora no estoy en paz"⁵ (Bolaño, 2012: 11), nos dice Urrutia, y con su último hálito de vida emprende una vertiginosa defensa de su verdad, una verdad-nocturno que se asienta en su capacidad -y fracaso- con el lenguaje. Esta justificación del protagonista toma la forma de un extenso monólogo que, junto a un segundo párrafo de una línea de extensión, constituyen la novela. Ahora bien, es el carácter oscuro y contradictorio del discurso lo que motiva la crítica y hace explotar la significación de la obra. Como menciona Bolaño, *Nocturno de Chile* "está construida en una sucesión de cuadros en donde casi no hay punto de hilación o bien los puntos de unión entre un cuadro y otro son puramente experimentales" (Jösch, 200: s/p). Estos cuadros y sus cambios permanentes -sin aviso alguno- delinean un discurso que se modifica constantemente y que complejiza su unidad y, por ende, la verdad que pretende demostrar el protagonista. Por consiguiente, la memoria que Urrutia pone en práctica es dispareja y de nula documentación, exigiendo a su interlocutor una suerte de 'pacto de fe'. Para Cristóbal Moya, los quiebres de la memoria de Urrutia manifiestan no sólo la enfermedad del sacerdote, sino también su estrecha vinculación con la historia nacional reciente y la precariedad de la memoria colectiva:

⁵ La pérdida de la paz vital resulta interesante si pensamos que la petición de paz es uno de los ritos constitutivos de la eucaristía. En el marco de esta solemnidad, se comprende a través de la oración que el estado de paz libera a los fieles de todo pecado y perturbación. En palabras del sacerdote, podemos leer la falta de paz como la confirmación del desasosiego y de la necesidad de justificar sus actos frente a las palabras del joven envejecido.

Nocturno de Chile se enuncia desde la memoria como lugar de narración, lugar que es necesariamente temporal, primordialmente retrospectivo. La situación motivada desde la enfermedad, el cuerpo delirante del sacerdote, contiene una (im)precisión del recuerdo que se sostiene éticamente con el ímpetu de justificación desplegado confesionalmente. Como cura la instancia confesional le es conocida, el gran párrafo que constituye su elección discursiva es el recorrido memorial por una historia personal y nacional (2009: 181).

Las palabras de Moya cobran mayor sentido si observamos, junto con otros críticos como Paula Aguilar (2008), que el protagonista ejercita su memoria en “aquellos actos que me justifican” (2012: 11), recordándonos que la memoria es, en este caso, una selección. Sin embargo, un aspecto que hace aún más interesante este juego de la memoria radica en que el control de los recuerdos y su elección se hacen sobre la base de una memoria de la cual no se puede escapar y que, aunque invocada por el propio protagonista para su apología, se vuelve un problema revelador para el lector. Como señala Paula Aguilar, el discurso del protagonista “recurre en imágenes del silencio, el olvido, la memoria, el paso del tiempo como marcas de una resistencia al recuerdo, resistencia que parece imposible” (2008: 130). Aún así, no debemos olvidar que tal resistencia remite a la motivación de la novela y que junto con ser una defensa del protagonista, se convierte en una lucha –patética y finalmente inútil- contra la muerte. “Ahora me muero, pero tengo muchas cosas que decir todavía” (2012: 11), nos dice el protagonista, comienzo de la novela en extremo significativo y que bien nos hace pensar en si asistimos a una confesión, a una extremaunción o a ambas simultáneamente. Frente a esta ‘vitalidad’ a partir de la palabra encontramos uno de los aspectos primordiales de la propuesta poética de Bolaño, quien

considera la escritura como una experiencia extrema, transformadora y que siempre termina en un fracaso rotundo: “También hay que recordar que en la literatura siempre se pierde, pero que la diferencia, la enorme diferencia, estriba en perder de pie, con los ojos abiertos, y no arrodillado en un rincón rezándole a San Judas Tadeo y dando diente con diente” (2011a: 104). Las palabras del autor bien podrían leerse como una condena a la figura del protagonista, pero la literatura de Bolaño tiene entre sus principales virtudes la apertura (o incluso, la inexistencia) de fronteras y una constante indagación sobre los límites del miedo y el valor, que siempre son parciales. El miedo y el valor constituyen, por tanto, problemas que en esta investigación no podemos soslayar y que se conectan con las propias impresiones del protagonista respecto de su memoria.

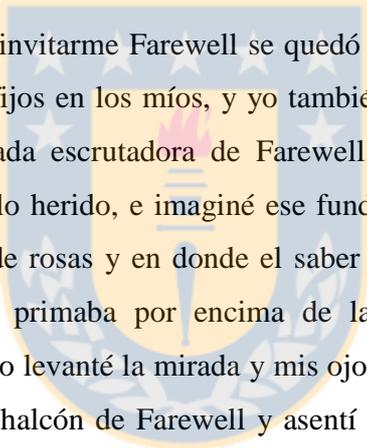
1.2. Sebastián Urrutia y el discurso de la memoria

Los críticos que han abordado *Nocturno de Chile* coinciden en estudiar la obra como una novela de personaje, ya que su estructura narrativa y su trama giran en torno al protagonista, quien, a su vez, plantea los distintos niveles narrativos, concatena los relatos ‘menores’ y ordena la memoria. Sobre esta última, sin embargo, la crítica ha desestimado algunos aspectos relevantes. Como observamos en palabras del propio autor, la novela está construida a partir de cuadros, unas ocho historias que Urrutia trae al recuerdo para articular el relato de su vida y obra y que nos enteran de algunos fragmentos de la historia chilena reciente. Es digno de recordar, sin embargo, que aunque todas estas historias están mediados por la memoria del sacerdote, hay tres de ellas que sólo son referidos y cuya experiencia corresponde a otros personajes, que en este caso son Salvador Reyes, quien cuenta la historia de Ernst Jünger y el pintor guatemalteco; Farewell, quien relata la historia

del zapatero vienés; y María Canales, que hacia el final de la novela recuerda su propia historia sobre las tertulias literarias y la tortura. Hasta el momento, la crítica no se ha detenido a reflexionar sobre la significación que tiene la disposición de estos cuadros en la novela ni sobre la importancia de la memoria propia o ajena, en circunstancias de que muchas de estas historias introducen (y tratan iluminar) un problema fundamental en la narrativa de Bolaño: “así se hace la gran literatura de Occidente” (2012: 148). Por otra parte, e introduciéndonos en el análisis de cada una de las historias presentes en el relato, podemos aventurar que además del protagonista, María Canales es otro ‘personaje de la memoria’ capital en la novela. La historia de las tertulias literarias en casa de la escritora y su esposo –un agente de inteligencia policial- es la única que está reseñada desde la memoria del protagonista y luego desde los recuerdos de la propia Canales, dualidad de miradas que entrega un trasfondo complejo –cruel y revelador- sobre estas reuniones, la naturaleza del protagonista y la seducción del mal.

Si hablamos de la apología como motivación del discurso, es necesario indagar sobre las rutas que llevan al protagonista a considerar que su esquema de valores y su trabajo están justificados y libres de toda imprecación. Luego de los ‘insultos’ proferidos por el joven envejecido, que rompen la mudez y la paz posibilitada por el silencio, Urrutia emprende su defensa bajo la bandera de la responsabilidad y la moral, las cuales enmarcan una verdad que, sobre todo, debe quedarle clara a Dios; “lo demás es prescindible. Dios no” (2012: 12). De esta forma, al comenzar su testimonio el protagonista dogmatiza su verdad y luego trata de legitimar su discurso con el relato de su sacerdocio, después de sentir “la llamada de Dios” (2012: 12). Sin embargo, su decisión de ingresar al ministerio religioso plantea cierta ambigüedad respecto del momento en que comienza su carrera de crítico literario; no sabemos si conoció a Farewell antes o después de tomar los votos, dato que

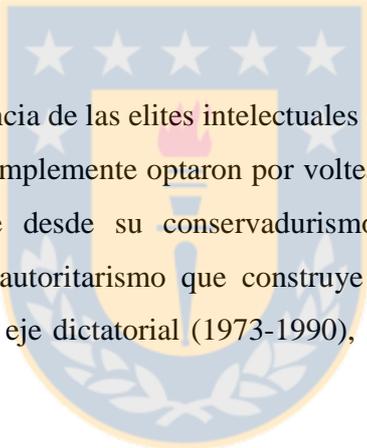
Urrutia pareciera no recordar. Este olvido, que el protagonista considera circunstancial, es relevante si nos interesa establecer cuál fue su filiación primera, si la Iglesia o la literatura. Desde este punto de vista, la aproximación al mundo de las letras se vuelve problemática cuando sabemos que se materializa con el primer encuentro entre el protagonista y Farewell, reunión en la que el célebre crítico provoca en el joven Urrutia una admiración cercana a la fascinación. “La seducción es siempre la del mal” (1981: 9), nos dice Baudrillard, y en el encuentro –evocado, enigmáticamente velado- se adivina el germen de la complicidad y la transformación:



...y después de invitarme Farewell se quedó callado aunque sus ojos azules permanecieron fijos en los míos, y yo también me quedé callado y no pude sostener la mirada escrutadora de Farewell, bajé los ojos humildemente, como un pajarillo herido, e imaginé ese fundo en donde la literatura sí que era un camino de rosas y en donde el saber leer no carecía de mérito y en donde el gusto primaba por encima de las necesidades y obligaciones prácticas, y luego levanté la mirada y mis ojos de seminarista se encontraron con los ojos de halcón de Farewell y asentí varias veces, dije que iría, que era un honor pasar un fin de semana en el fundo del mayor crítico literario de Chile (2012: 15).

Los efectos de esta fascinación son en extremo significativos y su estudio comprende internarse en un problema complejo de la novela, que nos hace reflexionar sobre la literatura como una posibilidad de redención frente al panorama infinito que pareciera plantear el mal. De la figura y de los encuentros con Farewell, sin embargo, el protagonista extrae progresivamente una enseñanza que se vuelve convicción, y que no es otra sino la construcción de la verdad mediante el discurso del poder hegemónico. En el

relato del protagonista reconocemos a un joven sacerdote obnubilado por el poder de la *gran crítica literaria*, de fuertes vínculos con los grandes escritores chilenos de la época y reunida en la figura de un solo hombre, Farewell. La apropiación del discurso (y posteriormente, del poder) es un tema ampliamente tratado por la crítica, que no pasa por alto el carácter autoritario del protagonista. A juicio de Patricia Espinosa (2006b), el relevo tomado por Urrutia perpetúa el modelo del crítico autoritario ejercido por Farewell (clara referencia a Hernán Díaz Arrieta, *Alone*), practicado desde Omer Emeth y que calza a la perfección con el momento histórico que cubre mayor parte de la novela, la dictadura militar. Desde este punto de vista, para Espinosa la novela



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 (2006b: 41).

En un sentido similar, Marcial Huneeus observa el desplazamiento desde el discurso crítico hasta el discurso de la justificación a partir de la adscripción del protagonista a los círculos de poder, para los cuales el protagonista modifica su esquema de valores y, cómo no, sus apreciaciones literarias. Desde el intento de sodomía perpetrado por Farewell, hasta la *lección de literatura* que Pinochet le otorga en la clase final, Urrutia acomoda su moral de sacerdote y su lucidez de crítico a las necesidades de sus mentores, toda vez que aprende el funcionamiento del poder de primera fuente. Espinosa observa que el poder conseguido de este aprendizaje es posteriormente ejercido bajo la tutela del autoritarismo de Estado y

que funciona "mediante la práctica de una crítica que opera de acuerdo con la misma lógica de la dictadura: exilio, exclusión, desaparición, mediante la omisión/desvalorización de autores, escrituras, estéticas divergentes al discurso autoritario" (2006b: 46). Ahora bien, al comienzo de la novela observamos al protagonista en una situación incierta, aparentemente desprovisto de su poder dictatorial o, lo que es peor, olvidado, sorteando una realidad social que ya no es la suya. Es en este contexto donde Urrutia pretende construir el discurso de su verdad con las herramientas propias de su condición, las de un autoritarismo solapado y de dudoso valor.

En su esfuerzo por establecer una historia que responda a las imprecaciones, el protagonista intenta mover el 'estatuto de la verdad' hacia territorios que le son ajenos o, en otras palabras, desvirtúa el concepto de *verdad* al restarle algunos de sus supuestos fundamentales. Como observamos anteriormente, Urrutia trata de legitimar su discurso bajo los principios morales de la religión y su condición de sacerdote, haciendo creer al potencial lector, en primer lugar, que la verdad existe y es una sola, "la verdad final, la única verdad" (2012: 13). A su vez, el protagonista sitúa la verdad como una deuda del hombre con Dios ("lo demás es prescindible"), y desconoce su carácter de instrumento útil al poder. Este complejo enmascaramiento encuentra sentido en las ideas de Michel Foucault (1992) respecto del concepto de *verdad*, que en principio es social y se explica dentro del contexto donde funciona:

Lo importante, creo, es que la verdad no está fuera del poder, ni sin poder (...). La verdad es de este mundo; está producida aquí gracias a múltiples imposiciones. Tiene aquí efectos reglamentados de poder. Cada sociedad tiene su régimen de verdad, su "política general de la verdad": es decir, los tipos de discursos que ella acoge y hace funcionar como verdaderos; los

mecanismos y las instancias que permiten distinguir los enunciados verdaderos o falsos, la manera de sancionar unos y otros; las técnicas y los procedimientos que son valorizados para la obtención de la verdad; el estatuto de aquellos encargados de decir qué es lo que funciona como verdadero (1992: 187).

El carácter de imposición al que se refiere Foucault es fundamental para reconocer la práctica utilitaria de la verdad en el discurso del sacerdote; para Urrutia existe una cantidad de hechos, *aquellos actos que me justifican*, de los cuales el lector se debe apropiarse para construir un panorama invariable, sin ninguna posibilidad de reflexión - empresa indudablemente fracasada. Con Foucault sabemos, sin embargo, que la verdad no debe entenderse como un cúmulo de 'cosas verdaderas' que hay que imponer, sino como "el conjunto de reglas según las cuales se discrimina lo verdadero de lo falso y se ligan a lo verdadero efectos políticos de poder" (1992: 188). En este caso, tales efectos políticos se descubren en la construcción del discurso de la justificación, discurso en el que la memoria se maneja con una estrategia clara y consciente, y en el que vemos funcionando el influjo - el poder- del mal a través del lenguaje.

1.3. Primera estrategia del mal: la memoria selectiva

El análisis y la reflexión sobre el funcionamiento de la memoria en *Nocturno de Chile* se ve complejizado porque tal idea a menudo funciona en conjunto con otra fundamental, que se nos revela desde la primera lectura y que corresponde a la idea de *responsabilidad*. Urrutia ha sido parte -por acción y por omisión- de un régimen que ha violado todos los principios que un sacerdote debe defender, conducta que trasciende su

discurso. Dentro del juego por legitimar su verdad, es el propio protagonista quien sostiene enérgicamente que "uno tiene la obligación moral de ser responsable de sus actos, y también de sus palabras e incluso de sus silencios" (2012: 11), declaración que introduce el problema de la responsabilidad con el otro. La caída personal de esta responsabilidad y el acto gravoso de intentar enmascararla, ejemplifican el influjo del mal que opera desde la memoria a partir de una estrategia determinada, la *memoria selectiva*.

Una primera lectura relativa al tema de la memoria es la que considera *Nocturno de Chile* como una novela del delirio, interpretación basada fundamentalmente en dos puntos. El primero de ellos dice relación con la forma y la situación del discurso, que el grueso de la crítica ha convenido como un *discurso de la confesión*, y que justifica el delirio en la proximidad de la muerte de Urrutia y en el peso de la culpa. En armonía con esta concepción surge un segundo punto, que sitúa y demuestra el delirio en aquel primer párrafo interminable y 'desesperado' que ocupa prácticamente toda la novela, y ante el cual la crítica no tiene una respuesta definida⁶. Ahora bien, para Mireia Companys (2010), "nos enfrentamos a un discurso delirante y visionario" (2010: 75) mediado por la locura, la cual entrega algunos instantes de lucidez al protagonista; lucidez que el sacerdote aprovecha para viajar por su memoria y afrontar la culpa. Según Companys, el discurso de Urrutia "se articula como el de un loco, llenándose de pesadillas, visiones y delirios" (2010: 75), y en la persistencia de sus valores es posible apreciar "una suerte de inversión de la locura, puesto que la razón, la cordura, parece hallarse (a través de la perspectiva de Urrutia) del lado de los que en realidad se avecinan más a la locura" (2010:75). La lectura desde el delirio es compartida por Lorena Amaro Castro (2010), para quien esta idea funciona en

⁶ Parte de la crítica ha efectuado un intento de respuesta bajo las formas de la metáfora y la alegoría, posibilidad que niega este trabajo en el punto 2.

conjunto con la marginalidad del protagonista⁷ y se traduce en un narrador capaz de “ver, percibir o intuir rasgos aislados de la sociedad” (2010: 149), los que modelan un discurso fragmentario.

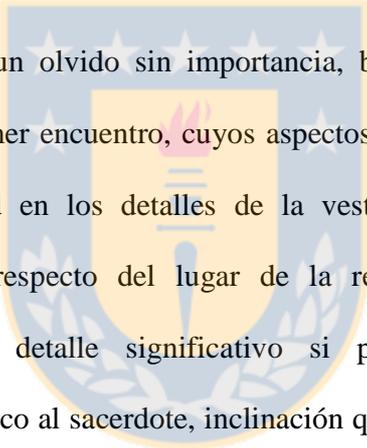
En las lecturas que explican el funcionamiento de la memoria a partir del delirio distingo un problema que ya ha sido esbozado por otros críticos, y que dice relación con el recuerdo y el olvido en algunos momentos clave de la narración. Como se puede observar, el sacerdote recuerda algunos episodios o detalles de su vida que resultan útiles para enmendar su imagen, pero donde la memoria se vuelve capital es en el olvido, ya que sus recuerdos parecen fallar –para su conveniencia- en situaciones que revelan su carácter de colaborador con el poder y de sujeto del mal. Paula Aguilar (2008) observa un querer ambivalente en el discurso de Urrutia, “a veces delirante, por momentos de una fría lucidez, pues el recuerdo aparece siempre perturbador” (2008: 130). Esta lucidez, sin embargo, se puede leer como una estrategia de conveniencia por parte del protagonista, cuya memoria presenta grietas muy sospechosas y significativas. Sobre este punto, resulta pertinente ubicar la memoria manipulada en la práctica que Paul Ricoeur (2000) denomina *uso y abuso de la memoria*, la cual entiende junto con el olvido como fenómenos sociales -parte de la *memoria colectiva* que bien pueden servir a los fines del poder. La figura de la memoria selectiva, en este caso, estaría justificada por el propio carácter selectivo del recuerdo y el olvido: "la idea del relato exhaustivo es performativamente imposible. El relato entaña por necesidad una dimensión selectiva" (2004: 572). Ahora bien, el examen de la obra a partir de esta estrategia debe orientarse a establecer cuáles son los criterios para

⁷ Marginalidad que Amaro Castro reconoce en la falta de pertenencia de Urrutia Lacroix en el panorama literario chileno. Se trata de un poeta sin éxito ni filiación, y de un crítico que trabaja en solitario y cuya vocación religiosa lo separa de todo grupo.

seleccionar los recuerdos y el olvido, y qué fines persigue el protagonista con estas preferencias.

Como mencioné anteriormente, la memoria selectiva –y plenamente consciente- del protagonista se opone a la lectura desde el delirio, que pretende la aparición de los recuerdos de manera precipitada y azarosa en comunión con la locura. La primera manifestación de la memoria selectiva posiblemente la hayamos advertido al comienzo de la obra, en el pasaje que se refiere a la búsqueda de recuerdos que puedan justificar al protagonista. Luego de hacer una declaración de principios y de fidelidad a la palabra de Dios, Urrutia pareciera perder el control de su discurso en el momento menos indicado, contraste del todo dudoso. "No sé de qué estoy hablando. A veces me sorprende a mí mismo apoyado en un codo. Divago y sueño y procuro estar en paz conmigo mismo. Pero a veces hasta de mi propio nombre me olvido" (2012: 12); a las palabras del sacerdote siguen descripciones muy precisas sobre su linaje y sobre el momento en que tomó la decisión de ordenarse como religioso. Lo repentino de estas variaciones y los olvidos del protagonista - que nos hacen dudar sobre su lucidez- se observan a cada momento en que el carácter, la responsabilidad y los valores de Urrutia son puestos a prueba o cuestionados por los mismos acontecimientos. En este sentido, es particular el hecho de que la memoria del sacerdote funcione a la perfección hasta que comienza a hablar de Farewell. Una vez introducido este personaje, el juego de sucesiones entre memoria absoluta y olvido repentino se intensificará progresivamente. La narración del primer encuentro con Farewell es abundante en expresiones que introducen la duda y el olvido. Este relato, que el protagonista pareciera no recordar, evoca recuerdos muy minuciosos antes de aquel primer contacto con su mentor:

Y allí estaba Farewell, alto, un metro ochenta aunque a mí me pareció de dos metros, vestido con un terno gris de buen paño inglés, zapatos hechos a mano, corbata de seda, camisa blanca impoluta como mi propia ilusión, mancuernas de oro, y un alfiler en donde distinguí unos signos que no quise interpretar pero cuyo significado no se me escapó en modo alguno, y Farewell me hizo sentarme a su lado, muy cerca de él, o tal vez antes me llevó a su biblioteca o a la biblioteca del club, y mientras mirábamos los lomos de los libros empezó a carraspear, y es posible que mientras carraspeaba me mirara de reojo aunque no lo puedo asegurar pues yo no quitaba la vista de los libros, y entonces dijo algo que no entendí o que mi memoria ya olvidó (2012: 13-14).



Lo que pareciera ser un olvido sin importancia, bien podría ser la clave de la relación que siguió a este primer encuentro, cuyos aspectos primordiales nos son vedados por el sacerdote. La claridad en los detalles de la vestimenta de Farewell contrasta violentamente con la duda respecto del lugar de la reunión y de cómo surgió la comunicación entre ambos, detalle significativo si pensamos en las posteriores insinuaciones sexuales del crítico al sacerdote, inclinación que este último prefiere dejar en suspenso y que sólo es sugerida en la novela, sin mayor explicación. La siguiente escena encuentra a Urrutia en el fundo de Farewell, invitado para consumir una suerte de iniciación en el círculo de la crítica literaria. Al panorama casi idílico que el sacerdote describe con motivo de la cena -con Neruda cantando a la luna-, sigue el extravío del protagonista en la hacienda, situación que descubre el egoísmo y la falta de generosidad de Urrutia con los campesinos. La memoria, en este caso, sólo guarda recuerdos que asimilan la condición de *campesino* a lo otro, lo feo y lo maligno, negando toda condición de prójimo a los labriegos:

Lo único que queda de él [un campesino] en mi memoria, sin embargo, es el recuerdo de su fealdad. Era feo y tenía el cuello extremadamente corto. En realidad, todos eran feos. Las campesinas eran feas y sus palabras incoherentes. El campesino quieto era feo y su inmovilidad incoherente. Los campesinos que se alejaban eran feos y su singladura en zigzag incoherente. Que Dios me perdone y los perdone. Almas perdidas en el desierto. Les di la espalda y me marché (2012: 33).

Al catalogar a los campesinos el protagonista marca una distancia que los separa de su propio grupo, pretendidamente superior o *coherente*, en vista de la supuesta incoherencia rural. El desamparo que Urrutia no pudo -o *no quiso*- advertir, se suma al mismo abandono que produce su huida, y establece una segregación que se encuentra arraigada en el inconsciente del grupo de poder al que está accediendo⁸. La conducta del protagonista contradice la responsabilidad propia a la que se refiere al comienzo de la novela, en la medida en que desatiende no sólo sus obligaciones como sacerdote, sino la más mínima consideración ética. Atendiendo a las ideas de Emmanuel Levinas (1982) sobre el concepto de *responsabilidad*, el sacerdote actúa de manera negligente con los campesinos si sabemos que "desde el momento en que el otro me mira yo soy responsable de él sin siquiera tener que tomar responsabilidades en relación con él; su responsabilidad me incumbe" (Levinas, 2000: 80). Esta indolencia del protagonista, que parte con la descalificación hacia los

⁸ Este grupo corresponde a lo que podemos convenir como la poesía chilena o, en términos generales, la literatura chilena. La opinión de Bolaño, en este sentido, ayuda a comprender la naturaleza del grupo que integra Urrutia: "Esto es lo que aprendí de la literatura chilena. Nada pidas que nada se te dará. No te enfermes que nadie te ayudará. No pidas entrar en ninguna antología que tu nombre siempre se ocultará. No luches porque siempre serás vencido. No le des la espalda al poder porque el poder lo es todo. No escatimes halagos a los imbéciles, a los dogmáticos, a los mediocres, si no quieres vivir una temporada en el infierno" (Bolaño, 2011a: 66-67).

campesinos, aumentará gradualmente hasta el silencio cómplice frente a situaciones abyectas, conducta que el sacerdote considera digna de ser justificada.

Observamos también la memoria selectiva, de manera más imperceptible, en la reunión referida por Farewell entre Salvador Reyes –en ese entonces, embajador de Chile en Francia- y el escritor y militar alemán Ernst Jünger. Según Urrutia, mientras Farewell relataba el encuentro entre ambos escritores, “habló de una fiesta, no sé ahora si en la embajada chilena, o en la alemana, o en la italiana” (2012: 38). Este aparente olvido del lugar donde ocurrió aquella primera reunión es crucial, ya que sucede en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, y las embajadas alemana e italiana pertenecen a naciones miembros de las Potencias del Eje, en circunstancias de que Chile mantuvo una postura neutral y hacia el final de la guerra apoyó al bando Aliado⁹. El olvido de Urrutia pareciera esconder las oscuras relaciones políticas que se han tejido desde siempre en Chile e incluso más allá de sus fronteras; olvido que el propio Jünger refiere como “los pozos ciegos de la memoria”, lección que el sacerdote aprende muy bien¹⁰. La tradición del olvido voluntario y la memoria forzada se hace parte del discurso del protagonista, quien comprende que al escribir un capítulo de la historia oficial está no sólo modificando -y *re-creando*- los hechos, sino también formando identidad social. Como afirma Ricoeur, la fragilidad de esta identidad construida por el poder hegemónico abre las puertas a la manipulación de la memoria:

⁹ Aspecto anteriormente advertido por Marcial Hunneus en "El patrón del campo cultural: *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño", 2006. (Ver referencia bibliográfica).

¹⁰ Para Sergio Domínguez y Gustavo Ramírez (2009) los olvidos de Urrutia tienen un claro trasfondo político y se enmarcan en una propuesta determinada, el de la invisibilización de las relaciones políticas. El narrador protagonista intenta reflejar cierta "indiferencia de la literatura respecto de su realidad más próxima" (175), pero diferentes pasajes de la novela terminan por revelar su propósito y mostrarlo en su dimensión de colaborador y herramienta de un grupo político.

¿Por qué los abusos de la memoria son de entrada abusos del olvido? Lo habíamos dicho entonces: precisamente por la función mediadora del relato, los abusos de memoria se hacen abusos del olvido. En efecto, antes del abuso hay uso, es decir, el carácter ineluctablemente selectivo del relato. Si no podemos acordarnos de todo, tampoco podemos contar todo (2004: 572).

Percibir en la estrategia de la memoria selectiva la construcción y la manipulación de la memoria colectiva entraña una operación fundamental para el lector, en la medida en que a lo largo de la novela esta pierde todo crédito en la voz del protagonista y no logra su legitimación. Al respecto, Luis Veres menciona el descrédito que el propio Bolaño otorga a la memoria colectiva, la cual "es tal vez una de las más débiles, de las más flacas memorias que puedan existir. Nunca se debe confiar en la memoria colectiva"¹¹ (2010: s/p). Ahora bien, a partir de los ejemplos ya mencionados valoro la propuesta de Companys respecto a la obra como una novela sobre el enmascaramiento, en este caso, de saberes que podrían descubrir al mal. Desde este punto, considero que la práctica de la memoria selectiva se puede leer, en palabras de Baudrillard, como un intento de eliminar la parte maldita del discurso, de podar la realidad de sus aspectos más oscuros para encontrar una justificación insostenible. En tal intento no hay futuro ni éxito posible, ya que el discurso de Urrutia está dominado por un afán de consenso y pérdida de la memoria. Ahora bien, podemos observar el afán por exorcizar la parte maldita y la confirmación de la memoria selectiva en un

¹¹ No obstante el descrédito que Bolaño otorga a la memoria colectiva, sería una equivocación (a juicio del autor chileno) considerar que la novela tiene como objetivo *hacer recordar*, evitar que se olvide. En palabras de Bolaño, "mi misión sin duda no es esa. Yo no intento que nadie recuerde nada (...). Más que recordar es mirar. Simplemente mirar algo que uno muchas veces no quiere ni ver. Pero la misión de un escritor (si es que algún escritor tuviera una misión, que no la tiene) no es servir de recordatorio de nada. El escritor simplemente escribe" (Gras, 2000: 59).

episodio muy significativo de la novela, que tiene lugar después de las invectivas del joven envejecido contra Urrutia¹²:

Me gustaría decirle que así no vamos a ninguna parte. Me gustaría decirle que hasta los poetas del partido comunista chileno se morían por que escribiera alguna cosa amable de sus versos. Y yo escribí cosas amables de sus versos. Seamos civilizados, susurro. Pero él no me oye. (...) Luego mi cama da un giro y ya no lo oigo más. Qué agradable resulta no oír nada. Qué agradable resulta dejar de apoyarse en el codo, en estos pobres huesos cansados, y estirarse en la cama y reposar y mirar el cielo gris y dejar que la cama navegue gobernada por los santos y entrecerrar los párpados y no tener memoria (2012: 70-71).

Al comienzo de la novela, la acción de apoyarse en el codo estaba relacionada con la evocación de ciertos recuerdos, como si este gesto permitiera la actualización de saberes que están presentes y que sólo deben ser rememorados. Por el contrario, el dejar de apoyarse en el codo significa el silencio voluntario de los recuerdos, el agrado de no ejercitar la memoria y no tener que responder ninguna acusación, de no enfrentar el mal. En su pretensión por desterrar el mal del discurso y lograr el consenso, el protagonista hace un llamado a la calma, a la civilización de las conductas, y este llamado es desoído no por el joven envejecido –lo cual sería irrelevante–, sino por la historia, escenario en el que resurge el mal cada vez que trata de ser exorcizado. Detalles como el gesto de afirmarse en el codo figuran en la narración general de la novela –la que relata la vida del sacerdote–, pero también en las historias subordinadas, tal como sucede con el factor crucial de la intertextualidad. La mención de ciertos autores y obras en momentos específicos del relato

¹² Episodio que, paradójicamente, Lorena Amaro cita a razón del discurso del delirio (2010: 154).

responden a una selección significativa, y es en extremo sugestivo establecer si la intertextualidad -instalada en el recuerdo, en la evocación- se suma a la estrategia de la memoria selectiva o si escapa de las intenciones del protagonista.

1.4. La lucidez intertextual

La obra plena de Roberto Bolaño, lector incansable, se caracteriza -entre otros aspectos- por estar dotada de una profusa referencialidad a la cultura y, específicamente, a la vida y obra de otros escritores¹³. *Nocturno de Chile* es ejemplo patente de la red intertextual puesta en práctica por el autor, y en su dimensión de obra culta, presenta un desafío constante para el lector. A partir de los postulados de Julia Kristeva (1997), entendemos el concepto de intertextualidad en la medida en que

(...) todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad, se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble (1997: 3).

Desde este concepto, entendemos la intertextualidad como un fenómeno que implica una condensación de textos, y que logra "un espacio que trasciende el texto como unidad cerrada" (Villalobos, 2003: 137). Ahora bien, analizar las relaciones intertextuales presentes en *Nocturno de Chile* comprende un problema de límites. Una vez identificados los enunciados o ideas subyacentes que pudieran comunicar la novela con otros discursos,

¹³ Escritores que conforman lo que Bolaño llama "la Universidad Desconocida", término detallado en el punto 2.1 de esta investigación.

entramos en el territorio incierto de la conciencia narrativa, aspecto que a Bolaño pareciera no importarle. Desde el punto de vista de los personajes, el autor es claro al afirmar que en la novela "la referencialidad no sirve para nada. (...) [La referencialidad] puede ser leída desde múltiples perspectivas, pero no creo que signifique mucho en la obra de un escritor" (Jösch, 2000: s/p). Sin embargo, la referencialidad enfocada en la relación intertextual plantea el ya comentado problema de la conciencia del narrador; en términos sencillos, la tarea principal radica en examinar el carácter de las citas, los parafraseos y las evocaciones de obras literarias (como también de personajes, escritores y figuras ligadas a la literatura), para establecer si la intertextualidad funciona como una estrategia mediada por el mal. Es preciso, por tanto, explorar algunos de los momentos clave de la obra, en que figuran los cruces intertextuales de mayor relevancia.

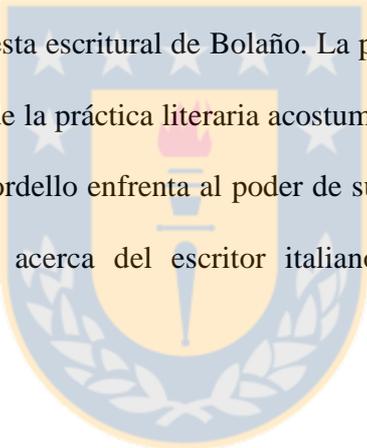
Una de las primeras oportunidades en que observamos el diálogo entre la novela y otra obra o autor ocurre al momento en que el protagonista se refiere al fondo de Farewell, "que se llamaba como uno de los libros de Huysmans, ya no recuerdo cuál, puede que *À rebours* o *Là-bas* e incluso puede que se llamara *L'oblat*, mi memoria ya no es lo que era, creo que se llamaba *Là-bas*" (2012: 15). En este caso, lo que pareciera ser un detalle superfluo intensifica las dudas sobre el momento de la adscripción del protagonista a la crítica literaria, y si esta decisión fue la correcta. El fondo donde Urrutia es presentado en sociedad como un iniciado, tiene el nombre de alguna novela de Joris-Karl Huysmans, decadentista francés del siglo XIX. Esta duda sobre el nombre no es, en ningún caso, un factor casual. Las dos posibilidades erróneas, *À rebours* y *L'oblat*, encierran lecturas que se comunican con el carácter excluyente de la morada de Farewell, monasterio oscuro de la literatura chilena donde muy pocos tienen acceso. La primera novela, *À rebours* (1884) - título traducido al español como *A contrapelo*- es considerada una de las obras clave del

decadentismo, movimiento de respuesta a la poética parnasiana, que se opone a la moral burguesa y plantea una evasión respecto de la realidad¹⁴. *À rebours* es una novela de personaje, y en el contraste entre su protagonista y Sebastián Urrutia se abre una lectura contradictoria y sugestiva del mal. El duque Jean Floressas des Esseintes, figura arquetípica del malditismo francés, encarna la corrupción total de lo que Urrutia entiende por *virtudes morales* y sus aventuras ven estetizada la práctica de todo *pecado*. Desde esta lectura, la figura de Urrutia se ve comprometida entre la atracción del mal de des Esseintes y la posibilidad de alejarse del mal y convertirse en un oblato como Durtal, el protagonista de *L'oblat* (1903), que enmienda sus errores y opta por la rectificación espiritual. Ahora bien, el nombre definitivo del fundo, *Là-bas*, se corresponde con la novela de Huysmans traducida como *Allá lejos* o *Allá abajo*. Como respuesta a la disyuntiva entre el malditismo y la redención, la referencia a *Là-bas* plantea una salida indeterminada, una lectura abierta de la opción que finalmente toma el protagonista. *Là-bas* es una novela que esboza la difícil relación entre misticismo y mal extremo, sugerida en la investigación que el protagonista Durtal (común en las novelas de Huysmans) lleva a cabo respecto de Gilles de Rais, héroe nacional de Francia y asesino de niños. Desde la poética de Bolaño, la referencia a *Là-bas* sugiere el problema de cómo el mal desterrado -en este caso, el satanismo medieval- se actualiza no sólo en los hechos, sino en la práctica misma de la lectura y la escritura; desde esta relación apreciamos en Urrutia el reflejo de Durtal en la encrucijada ética e irresoluta del arte y el mal: que "[el horror puede hallarse] en cualquier cosa. La capacidad de

¹⁴ *À rebours* encuentra su referencia intertextual más conocida en *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde (1891). La obra de Huysmans sería una influencia crucial para que Wilde escribiera su novela, en la cual figura un libro que contribuye a la degradación del protagonista. Aunque Wilde no menciona el nombre de la obra ni del autor, Richard Ellmann (1990) observa que en juicio el autor inglés reconoció que su novela hablaba indirectamente sobre *À rebours* o que, incluso, podía considerarse como su variación fantástica.

subvertir un orden dado que tiene el mal absoluto es enorme" (Gras, 2000: 58). En este punto, nos resta pensar que tal referencia pertenece al autor, y que no se podría considerar un guiño voluntario del narrador protagonista, quien tiene plena consciencia de la memoria, pero que no termina de distanciarse de la disyuntiva ética frente a la cual sólo se sabe culpable y no crítico.

La estrategia de incluir elementos intertextuales de diversa significación encuentra un ejemplo paradigmático en la mención de Sordello da Goito, trovador italiano del siglo XIII. La constante alusión a Sordello a lo largo de la novela basta para un análisis extenso y pormenorizado sobre esta relación intertextual, pero en este punto nos detendremos en dos lecturas pertinentes a la propuesta escritural de Bolaño. La primera de ellas encuentra en la figura de Sordello la antítesis de la práctica literaria acostumbrada por Farewell y luego por Urutia, en la medida en que Sordello enfrenta al poder de su época de una manera digna y frontal. La primera mención acerca del escritor italiano en la novela clarifica esta oposición:



¿Y [ha leído usted] a Sordello?, dijo. ¿Qué Sordello? El trovador, dijo Farewell, Sordel o Sordello. No, dije yo. Mire la luna, dijo Farewell. Le eché un vistazo. No, así no, dijo Farewell. Vuélvase y mírela. Me volví. Oí que Farewell, a mi espalda, musitaba: Sordello, ¿qué Sordello?, el que bebió con Ricardo de San Bonifacio en Verona y con Ezzelino da Romano en Treviso, ¿qué Sordello? (¡y entonces la mano de Farewell volvió a presionar mi cintura!), el que cabalgó con Ramón Berenguer y con Carlos I de Anjou, Sordello, que no tuvo miedo, no tuvo miedo, no tuvo miedo (2012: 26).

Como observa Marina Cantamutto (2012), el Sordello aludido en esta oportunidad se corresponde con la figura de Sordello propuesta por Dante en el canto VII del

Purgatorio, de la *Divina Comedia* (2006); el trovador despierta la admiración de Alighieri por su crítica del poder y por el consejo otorgado a los gobernantes de Italia en tiempos de crisis. La mención de Sordello en *Nocturno de Chile* se comunica, por tanto, con la idea fundamental de Bolaño de desenmascarar la literatura que nace del temor, personificada por el protagonista. Tal temor motiva la búsqueda de un lugar estable -de trabajo, de notoriedad, de sustento- que una vez conseguido se debe mantener a cualquier precio:

¿De dónde viene la nueva literatura latinoamericana? La respuesta es sencillísima. Viene del miedo. Viene del horrible (y en cierta forma bastante comprensible) miedo de trabajar en una oficina o vendiendo baratijas en el Paseo Ahumada. Viene del deseo de respetabilidad, que sólo encubre al miedo (2011a: 312).

Esta lectura se ve refrendada en la constante figuración del nombre de Sordello en los momentos en que el protagonista se pregunta por una oposición a la voz de la crítica institucionalizada. No hay voz que disienta de los hechos oficiales ni de los funcionarios establecidos, incluso cuando se sabe que Urrutia dictó clases de marxismo a la Junta Militar; las voces autorizadas avanzan "hacia un horizonte gris y desconocido en el que apenas se vislumbraban unos rayos lejanos, unos relámpagos, unas humaredas. ¿Qué había allí? No lo sabíamos. Ningún Sordello. Eso sí" (2012: 120).

La segunda lectura, advertida por Alberto del Pozo (2010), propone la inclusión de Sordello como un recurso para develar de una manera irónica la profunda ignorancia del campo literario chileno, cuyos adalides no tienen la menor idea sobre la existencia del trovador italiano. La escena en que Farewell se manifiesta en todo su esplendor de

erudición sirve como enseñanza para el protagonista, que recibe una mordaz lección de supervivencia:

Y nuestro poeta le preguntó a Farewell de qué Sordello hablábamos y de qué Blacatz, y Farewell se volvió hacia Neruda y yo me volví hacia Farewell y sólo vi su espalda cargada con el peso de dos bibliotecas, tal vez de tres, y luego oí la voz de Farewell que decía Sordello, ¿qué Sordello?, y la de Neruda que decía eso es precisamente lo que quiero saber, y la de Farewell que decía ¿no lo sabes, Pablo?, y la de Neruda que decía no, huevón, no lo sé, y la de Farewell que se reía y me miraba, una mirada cómplice y fresca, como si me dijera sea usted poeta si eso es lo que quiere, pero escriba crítica literaria y lea, hurgue, lea, hurgue, y la de Neruda que decía ¿me lo vas a decir o no me lo vas a decir? (2012: 27).

Del Pozo observa el trasfondo de dominación de Farewell respecto de su círculo íntimo en la risa, cuyo sentido sólo el crítico está facultado para entender y que reafirma su hegemonía. "Este 'Sordello, ¿qué Sordello?' que marca la ignorancia de Urrutia joven, (...) contiene toda la ironía y el abuso del crítico afamado, del sabio que se ríe malignamente de sus ignorantes semejantes, a los que explota directamente" (2010: 210). Ahora bien, es significativo que el uso de la ironía por parte de Farewell nos recuerde las palabras del Bolaño columnista que figura en *Entre paréntesis* (2004), compendio de ensayos, artículos y discursos. El ofrecimiento de Bolaño a Andrés Braithwaite (uno de sus editores en Chile) consiste en escribir una columna "en donde pueda hablar del más desconocido poeta provenzal hasta el más conocido novelista polaco, todo lo cual en Santiago sonará por igual a chino" (2011a: 11). La opinión de Bolaño respecto de los círculos literarios chilenos es en extremo crítica, y no escatima en ironías, interpelaciones e incluso descalificaciones.

Analizada desde este lugar, podemos hacer una lectura de *Nocturno de Chile* desde la ironía y la puesta en ridículo de las instituciones literarias y su discurso, estrategia del mal anunciada por Baudrillard y que en este caso, a diferencia de la memoria selectiva, reside en el autor y no en los propósitos del protagonista.



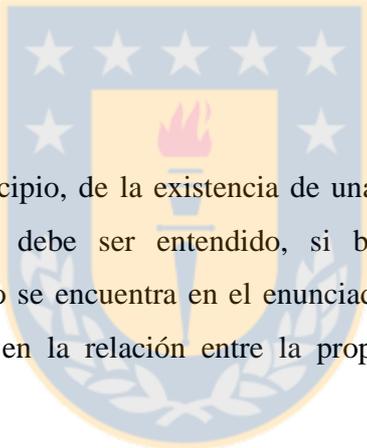
CAPÍTULO II: LA CONTRADICCIÓN RETÓRICA

En una lúcida lectura de la obra completa de Bolaño, Luis Veres apunta un aspecto fundamental: “la verdadera protagonista de las novelas de Bolaño es la propia literatura” (2010: s/p). Este punto es sustancial para comprender la segunda estrategia que distingo en *Nocturno de Chile*, la que consiste en ironizar, ridiculizar y desacreditar el discurso y la figura del protagonista. Dado que en la novela prevalece un narrador protagonista que nunca es interpelado literalmente, podemos observar esta contradicción del discurso a partir de figuras como la ironía y de la sobreabundancia de términos y recursos literarios como metáforas y tópicos literarios clásicos. Al construir su discurso como una sucesión de figuras, Urrutia pretende instalar una imagen y a la vez una realidad falseada y útil para sus propósitos, finalidad que se complementa con su memoria selectiva.

A diferencia de la primera estrategia analizada, la *contradicción retórica* no es un procedimiento intencional del protagonista, sino del autor. La principal razón para este juicio se funda en una lectura de la novela desde la ironía, en la cual el sujeto más claramente ironizado es Sebastián Urrutia. Propongo esta lectura al observar la correspondencia de la novela con la elaboración y la comprensión de la ironía, cuyas etapas han sido profundizadas por teóricos como Wayne Booth (1974) y Lauro Zavala (1992). Ahora bien, he dividido el examen de esta correspondencia en tres instancias, para su más efectiva comprensión: antecedentes e intenciones de la ironía, manifestación de la ironía y metáfora y tópicos clásicos.

2.1. Antecedentes e intenciones de la ironía

En una primera lectura de la novela nos percatamos de un hecho prácticamente indesmentible: el protagonista sale de su tranquilidad para rectificar ciertas acusaciones y así limpiar su imagen y morir en paz, pero tal propósito no es logrado. El transcurso de este fracaso está plagado de episodios que sugieren que el protagonista no es precisamente quien decía ser, y que los valores inquebrantables de su religión y su integridad moral no son incorruptibles. De este modo, apreciamos un espectro de contradicciones en distintos grados, las cuales dan lugar a la lectura irónica del personaje y de su discurso. Como apunta Zavala, la ironía



se trata, en principio, de la existencia de una contradicción entre lo que se dice y lo que debe ser entendido, si bien debe señalarse que esta contradicción no se encuentra en el enunciado mismo (como ocurre con la paradoja), sino en la relación entre la proposición y lo aludido por ella (1992: 62).

Desde esta concepción de ironía, comprendemos que para clarificar su funcionamiento en la novela debemos establecer ciertos campos básicos, que posibilitan que la ironía se perfeccione y sea entendida a cabalidad. Quién es ironizado, quién ironiza, quién debe entender la ironía, qué saberes necesita para ello y cuáles son las intenciones del enunciadador son nuestras preguntas fundamentales, y la respuesta a cada una de ellas es una elección y a la vez una lectura diferente.

Como señalé anteriormente, el personaje más ironizado es el protagonista, quien responde a cuatro figuras: la del sacerdote, la del crítico literario la del poeta sin éxito y la

del moribundo. Aunque la narración completa recae en Urrutia, resulta ilógico pensar que en algún momento pudiera auto-ironizar su propia persona, ya que atentaría contra su misión primordial de reconstruir su imagen y prestigio. De este modo, *Nocturno de Chile* es una novela en la cual no es el narrador protagonista quien sugiere voluntariamente la ironía, sino que es el autor, instancia ordenadora del discurso -y, finalmente, del texto- quien dispone los elementos necesarios para construir un diálogo directo con el lector, quien debe descubrir, complementar e interpretar la ironía; sin un lector con las debidas competencias para advertir la contradicción, es imposible que exista el efecto irónico. Ahora bien, como sostiene Zavala, estas competencias no sólo remiten a elementos retóricos y lingüísticos (que atienden al estilo y lenguaje del texto), sino que trascienden a variantes "culturales e ideológicas (percepción de alusiones y connotaciones) y genéricas (reconocimiento del sentido de totalidad del texto y de las convenciones a las que esta coherencia, con sus eventuales rupturas, responde)" (1992: 73). *Nocturno de Chile* es una novela que habla sobre la literatura y sus círculos, pero también habla sobre la vida y sus desvíos inalterables, y de ciertas imposibilidades del poder y de la literatura misma. Entrar en sintonía con el enunciador que ironiza implica conocer algunos supuestos básicos de la propuesta escritural de Bolaño¹⁵, una poética todavía en construcción.

Fijar la postura del enunciador de la ironía reviste un problema de certezas, en la medida en que debemos tener la convicción de que el lugar que representa el sujeto ironizado contrasta notoriamente con la posición del ironista, y que este último es portador de una verdad que aceptamos como tal. Como apunta Booth, "a no ser que lo que dice o hace la voz [el personaje ironizado] choque de forma clara con lo que estamos seguros de

¹⁵ Esta correspondencia se entiende en la medida en que el ironista -el autor- es la instancia de mayor cercanía con el autor, por lo tanto, los antecedentes sobre este último serán claves para orientar la comprensión de la ironía.

que diría el autor, no *sabremos* que el pasaje es irónico" (1986: 95). Comprendemos que establecer el discurso de Bolaño como una *verdad* se contradice con uno de los principios generales de esta investigación, que entendemos desde Baudrillard como la ausencia de dicotomías y verdades absolutas, dado que el mal que opera en la novela es el que ocurre en la sociedad del contagio, del movimiento permanente. Sin embargo, podemos utilizar ciertos antecedentes compartidos por la crítica y por algunos escritores del círculo de Bolaño para construir una cartografía de su propuesta, que ayude a clarificar las ideas cardinales de su literatura y las visiones de mundo que nos permitan situar el discurso de la novela en el marco del sentido irónico. Para una mejor organización, clasifico estas ideas en tres puntos.

2.1.1. Escritura del valor frente a las prácticas del miedo

Lejos de las actitudes pedagógicas o ejemplares, Roberto Bolaño nunca buscó entregar una definición personal de literatura o un modelo a seguir. Su concepción de la literatura se puede construir a partir de diversos escritos, entre los cuales destacan algunos discursos y apreciaciones críticas sobre escritores, obras y literaturas nacionales¹⁶. Precisamente en uno de ellos, "Discurso de Caracas" (2003), el autor chileno aventura una definición sobre lo que considera una escritura de calidad, la cual consistiría en "saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso" (2011a: 36). Desde este punto de vista, al escritor le quedan dos caminos:

¹⁶ Entre los discursos, tienen particular importancia "Discurso de Caracas" y "Literatura y exilio", los cuales figuran en el compendio *Entre paréntesis* (2004); y "Literatura + enfermedad = enfermedad" y "Los mitos de Cthulhu", reunidos en *El gaucho insufrible* (2003). Respecto a las notas críticas, cobran particular relevancia para esta investigación los artículos "Exilios" (2004), "Fragmentos de un regreso al país natal" (1999), "El pasillo sin salida aparente" (1999) y "A la intemperie" (2004), todos ellos reunidos en *Entre paréntesis*.

la escritura del valor o la derrota frente al miedo. Para Bolaño, la escritura latinoamericana actual (la que *triunfa*, la literatura escrita por autores como Isabel Allende, Paulo Coelho o Antonio Skármeta) es una literatura que viene del miedo; desde la óptica de *Nocturno de Chile*, este es el miedo de dedicarse a la crítica literaria "en este país de bárbaros" (2012: 14), como dijo Farewell, o el miedo de denunciar a un respetado crítico por acoso sexual, o el miedo de oponerse a la dictadura, miedo que puso a prueba a casi toda la generación de Bolaño y que permite al autor prefigurar un camino ético. Por el contrario, Bolaño suele situar la literatura del valor en los escritores jóvenes, en los poetas que no tienen nada que perder y que, como Rodrigo Lira, enfrentan la escritura -y la vida- "con los ojos abiertos en medio de la pesadilla" (2011a: 96). La escritura del valor, por tanto, se verá lo menos comprometida con el poder o limitada por cualquier tipo de filiación, ya que es fundamentalmente una escritura de la resistencia.

2.1.2. La 'Universidad Desconocida' y la literatura en la intemperie

Entre las formas de resistencia frente a las instituciones oficiales, destaca el concepto de 'Universidad Desconocida', con el cual Bolaño se refiere a su formación personal como escritor, una instrucción autónoma y emotiva no mediada por la escuela ni por la academia y que es común a todos los escritores. Esta idea es significativa en la medida en que Bolaño la concretiza con un carácter dinámico, de plena movilidad; en consecuencia, necesita mantenerse fuera de toda filiación y en constante actualización. En este sentido, resulta valioso recordar la advertencia de Ricardo Piglia (2001a) respecto de

los distintos lugares de lectura y grados de conocimiento del lector¹⁷; los lugares de Bolaño frente a la obra de Nicanor Parra, Jorge Luis Borges, Enrique Lihn y otros, configuran a la vez un lugar de escritura que siempre será subversivo y crítico, en tanto recoge la tradición pero no adopta un territorio definitivo de escritura. Sobre este punto, podemos apreciar las invectivas de Bolaño frente a cierta escritura que el autor considera limitada e ignorante, que adolece de un marcado provincianismo y no escatima en elogios a los grupos de poder¹⁸. El germen de esta literatura reside en la ambición de un determinado grupo de escritores,

gente salida de la clase media y el proletariado dispuesta a escalar el Everest de la respetabilidad, deseosa de respetabilidad. (...) Para llegar a ella tienen que transpirar mucho. Firmar libros, sonreír, viajar a lugares desconocidos, sonreír, hacer de payaso en los programas del corazón, sonreír mucho, sobre todo no morder la mano que les da de comer (2011b: 172).

En sintonía con el punto anterior, la delimitación que establece Bolaño es a la vez una toma de posición respecto de aquel grupo de escritores, fundamentalmente latinoamericanos, que a los ojos del autor chileno manifiestan un claro servilismo a las instituciones y cuya calidad literaria sería gravemente cuestionable. Frente a los vicios de esta escritura, Bolaño defiende la figura del escritor sin compromisos, que en un ejercicio de dignidad trata de mantener su independencia y de no convertirse en un funcionario; esta

¹⁷ Problema tratado por Piglia en *Crítica y Ficción* (2001). El autor argentino advierte que "existen muchos lectores y la gente lee novelas desde lugares distintos y por motivos múltiples" (2001: 138). Piglia ejemplifica con su propia obra, y considera que un *lector ideal* de esta debe saber más que el narrador.

¹⁸ "Esa soberana ignorancia, ese provincianismo amatonado hoy es patrimonio exclusivo de la narrativa chilena" (2011a: 87).

práctica se corresponde con la idea del *literatura en la intemperie*, mencionada en el artículo "Las palabras y los gestos"¹⁹:

La literatura, al contrario de la muerte, vive en la intemperie, en la desprotección, lejos de los gobiernos y las leyes, salvo la ley de la literatura que sólo los mejores entre los mejores son capaces de romper. Y entonces ya no existe la literatura, sino el ejemplo (2011a: 284-285).

La idea de intemperie será fundamental para Bolaño al momento de evaluar autores y escrituras; la ácida visión que manifiesta el autor respecto de la poesía chilena se ampara en la creencia de que los poetas perdieron su eminencia al permitirse vivir bajo la tutela del Estado, mecenazgo que entra en crisis durante la segunda mitad del siglo XX²⁰. Ahora bien, esta forma de concebir la literatura dialoga con el pensamiento de Georges Bataille (1988), que encuentra la libertad de la literatura en su carencia de utilidad

el espíritu de la literatura, lo quiera el escritor o no, está siempre del lado del derroche, de la ausencia de meta definida, de la pasión que corroe sin otro fin que sí misma, sin otro fin que corroer. Y como toda sociedad debe estar dirigida en el sentido de la utilidad, la literatura, a menos que sea considerada por indulgencia como una distracción menor, siempre está opuesta a esa dirección (2001: 148).

Vista desde los principios defendidos por Bolaño, la idea de una literatura insubordinada y fuera de utilidad que propone Bataille se relaciona también con otra idea del pensador francés, la de *hipermoral* (1981). La degradación de la literatura que aborda la

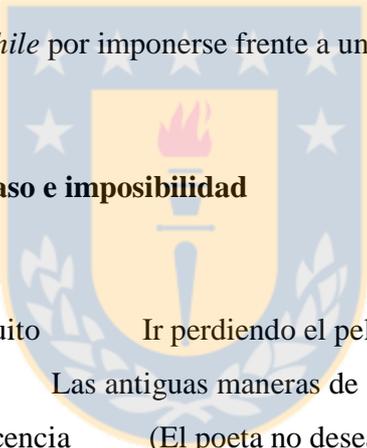
¹⁹ Contenido en *Entre paréntesis* (2011a).

²⁰ Ver "A la intemperie", *Entre paréntesis* (2011a).

estrategia de la contradicción retórica responde a un ejercicio del mal -la ironía del autor. A través de la ironía, sin embargo, se introduce una crítica a las prácticas del protagonista y su círculo, a la vez que se esboza la necesidad de una ética integral, ajena al modelo propuesto por Urrutia.

La reflexión sobre las características hasta ahora señaladas -valor, movilidad e intemperie- permiten aventurar cierta visión sobre uno de los problemas últimos de la literatura, del que Bolaño hace mención en múltiples oportunidades y que corresponde a la literatura como lucha contra -y desde- el fracaso. La certeza de la derrota se convierte así en otra de las convicciones principales del autor, y se comunica con la lucha imposible del protagonista de *Nocturno de Chile* por imponerse frente a un enemigo inexpugnable.

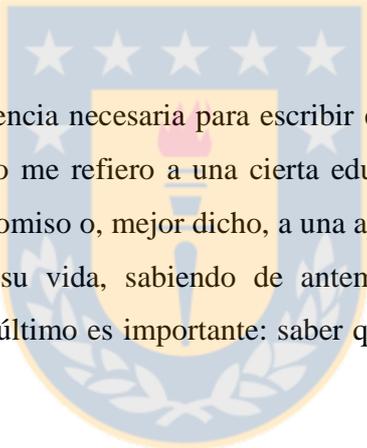
2.1.3. La escritura como fracaso e imposibilidad



Raro oficio gratuito Ir perdiendo el pelo
y los dientes Las antiguas maneras de ser educado
Extraña complacencia (El poeta no desea ser más
que los otros) Ni riqueza ni fama ni tan sólo
poesía Tal vez ésta sea la única forma
de no tener miedo Instalarse en el miedo
como quien vive dentro de la lentitud
Fantasmas que todos poseemos Simplemente
aguardando a alguien o algo sobre las ruinas (Bolaño, 2007: 19).

Este poema de Bolaño, recogido en *La Universidad Desconocida* (2007), da luces sobre su visión particular respecto del poeta y la escritura como instancias que ocurren desde y hacia el fracaso, idea que se conecta con su percepción sobre el miedo. Como

señalé anteriormente, Bolaño advierte que el triunfo de la literatura latinoamericana actual se manifiesta en autores cuyo éxito radica en el esplendor económico, las ediciones en múltiples idiomas, la figuración en los medios de comunicación y la búsqueda de respetabilidad. La banalidad de este éxito es enfrentada, en la obra de Bolaño, mediante figuras que encarnan un fracaso emparentado a la dignidad y al valor. Sus personajes suelen ser un correlato de la actividad escritural misma, la cual parte en la derrota y lucha inútilmente contra ella. Para conjurar este fracaso el escritor debe ofrecer una entrega total, saber que este *vals en un montón de escombros*²¹ tiene sólo la redención última de la libertad:



La única experiencia necesaria para escribir es la experiencia del fenómeno estético. Pero no me refiero a una cierta educación más o menos correcta, sino a un compromiso o, mejor dicho, a una apuesta, en donde el artista pone sobre la mesa su vida, sabiendo de antemano, además, que va a salir derrotado. Esto último es importante: saber que vas a perder (Agosin, 2002: s/p).

Esta literatura, que para Bolaño sólo puede ser escrita por "los poetas verdaderos, (...) es decir, con un destino de poetas y una vida de poetas" (2011a: 109), permite ver en el fracaso de la literatura una experiencia de búsqueda y de constante movilidad. Como observa Juan Miguel López (2010), ante el éxito superficial observado en la literatura actual, que puede ser entendido como "un punto de llegada, un reconocimiento o un estatus, (...) el fracaso (es decir, el éxito interior o profundo, espiritual) para Bolaño consiste en lo contrario, en un no llegar, que es casi lo mismo que errar" (2010: s/p). Los personajes -los

²¹ Tomado de "El pequeño burgués", de Nicanor Parra en *Obras completas & algo +* (2012a). Ver referencias bibliográficas.

escritores- que como detectives salvajes buscan los fragmentos que componen su propia identidad, enfrentarán la imposibilidad de trascendencia con una ética ejemplar, sin renunciar un mínimo en sus principios, y con el movimiento propio de lo que está vivo. Como sostiene Bolaño, lo que marca la diferencia entre unos escritores y otros "estriba en perder de pie, con los ojos bien abiertos, y no arrodillado en un rincón rezándole a San Judas Tadeo y dando diente con diente" (2011a: 104). Esta última oposición nos motiva a pensar al protagonista de *Nocturno de Chile* -y al campo literario chileno retratado en la novela- desde un lugar determinado respecto de la poética de Bolaño, para establecer de qué forma y hasta qué grado la novela presenta un sentido irónico.

2.2. Manifestación de la ironía

Y hablando de pureza o a propósito de la pureza, una tarde, en casa de don Salvador Reyes, con otros cinco o seis invitados, entre los que se encontraba Farewell, don Salvador dijo que uno de los hombres más puros que había conocido en Europa era el escritor alemán Ernst Jünger (2012: 37).

Para un lector habitual de la obra de Bolaño, resultaría insólito leer el pasaje anterior de una manera literal y no intentar un significado alternativo, que se articule de modo más efectivo con su propuesta literaria. La observación de Salvador Reyes respecto de Jünger se instala dentro del sugestivo vínculo entre literatura y milicia, que Bolaño prefigura en *La literatura nazi en América* y continúa en *Estrella distante*, este último situado en el Chile de la dictadura militar. Como antecedente de este vínculo, entonces, tenemos conocimiento de una pujante literatura nazi, cuyo exponente en Chile fue el poeta Carlos Ramírez Hoffman, "el infame". La historia de Ramírez Hoffman será desarrollada en torno a la

figura de Carlos Wieder en *Estrella Distante*, relato sobre "el gran poeta de los nuevos tiempos" (1996a: 45), según el crítico Nicasio Ibacache, versado en religión y de columna semanal en *El Mercurio*. Ahora bien, los lazos entre literatura y milicia configuran un círculo que se replica en *Nocturno de Chile* y que también involucra al crítico H. Ibacache, seudónimo del sacerdote Sebastián Urrutia quien, antes de morir, trae a la memoria la pureza del escritor Ernst Jünger. "La muerte es limpieza" (1996a: 90), escribió en el cielo de Santiago Carlos Wieder, antes de exponer sus fotografías de mujeres descuartizadas, y esta limpieza no deja de hablarnos sobre lo abyecto, sobre el mar de tinieblas que se esconde detrás de la blancura. La figura de Jünger como un *hombre puro* comprende una ironía respecto de la integridad de un militar nazi, pero también respecto de la literatura como actividad donde puede residir la pureza, escenario que -atendiendo a su poética- parece imposible.

Como mencioné anteriormente, la efectividad de las ironías presentes en la novela - y de una lectura irónica general de la obra- requiere un mínimo de conocimientos sobre el pensamiento y la obra de Bolaño, como también sobre los contextos que rodean a la novela. Frente a los distintos escenarios que plantean una eventual ironía, también debe utilizarse un criterio fijo para catalogar una ironía como tal y no sobreinterpretar los enunciados. La propuesta de Wayne Booth respecto de la reconstrucción del sentido irónico²² es útil para identificar algunas ironías presentes en la novela y aventurar algunos significados alternativos. A la luz del método de Booth, podemos examinar a modo de ejemplo una ironía como la que sugiere a Augusto Pinochet como un intelectual:

²² Según Booth, la reconstrucción de la ironía depende de cuatro pasos que debe seguir el lector: 1) rechazar el significado literal; 2) ensayar interpretaciones o explicaciones alternativas; 3) tomar una decisión sobre los saberes o creencias del autor; 4) optar por un significado (1986: 36-38).

Y entonces el general me hizo la pregunta, si sabía lo que leía Allende, si creía que Allende era un intelectual. Y yo no supe, pillado por sorpresa, qué contestar, le dije a Farewell. Y el general me dijo: todo el mundo ahora lo presenta como un mártir y como un intelectual, porque los mártires a secas ya no interesan demasiado, ¿verdad? Y yo incliné la cabeza y sonreí beatíficamente. Pero no era un intelectual, a menos que existan los intelectuales que no leen y que no estudian, dijo el general, ¿usted que cree? Me encogí de hombros como un pajarillo herido. No existen, dijo el general. Un intelectual debe leer y estudiar o no es un intelectual, eso lo sabe hasta el más tonto. (...) 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 (2012:115-117).

La cita nos permite recordar la situación en la que Urrutia se ve obligado a reconocer al carácter de pensador de Pinochet, frente a la *soberbia* categorización del general respecto de los intelectuales, territorio que posteriormente el sacerdote tranza al permitirle la valoración de una obra literaria, *Palomita blanca* (1971). La posibilidad de la ironía sobre Pinochet como un intelectual se nos revela examinando paso a paso la construcción del sentido. En un primer momento, seguimos lo señalado por Booth al rechazar el significado literal; existe una total incongruencia entre la figura y los valores del intelectual humanista²³ y las prácticas del gobierno que encabeza el general, régimen que asesina, tortura y desaparece personas, prohíbe ideologías y autores, quema libros y clausura universidades y prensa. Luego, ensayamos una explicación alternativa al mensaje

²³ O bien, *lo que debería ser* el intelectual humanista. Bolaño es enérgico al cuestionar esta institución, propia de la cultura occidental; cuestionamiento pleno de sentido si consideramos que a partir de la figura institucionalizada del intelectual se edifica buena parte de la crítica literaria que el autor chileno rechaza. Parafraseando la novela, *así se construye la crítica en occidente*.

literal; en este caso, entre las muchas posibilidades que ofrece la interpretación, podemos optar por considerar la autoinclusión de Pinochet como una prueba para el protagonista. Urrutia es plenamente consciente de que el general no responde bajo ningún respecto a la figura del intelectual, pero en el momento determinado lo acepta como tal y de esta manera lo reconoce como su superior y asume el rol de funcionario. El mensaje literal de Pinochet como intelectual sería, entonces, la prueba del servilismo cómplice y silencioso del sacerdote. El tercer paso implica tomar una decisión sobre los conocimientos o creencias del autor. Este punto confirma la interpretación anterior, si consideramos las ideas de Bolaño respecto de la escritura del valor y la creación independiente. Las prácticas de Urrutia se oponen diametralmente a la forma de hacer literatura que defiende Bolaño; la inquietud paralizante de caer en desgracia con el dictador y la posterior aceptación de que al dar clases de marxismo *cumplía con su deber*, convierten a Urrutia en la personificación de la escritura del miedo. Esta idea será la conclusión para el último paso de la ironía, la elección de un significado alternativo al mensaje literal. El Pinochet intelectual es un guiño hacia quienes por obligación, por admiración o por ignorancia ubicaron al general en un pedestal frente al cual se mantuvieron silenciosos y obedientes. Sólo en un país donde la realidad escapa de toda lógica -ética, social, institucional-, es posible considerar como intelectual a un militar golpista.

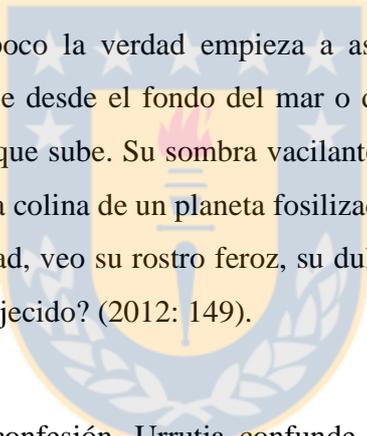
En su carácter de protagonista de la novela, la figura de Sebastián Urrutia plantea una compleja lectura desde la ironía, la cual ocurre en diferentes niveles y se corresponde con algunas unidades formales planteadas por distintos teóricos. La conducta contradictoria del sacerdote se ubica, desde ciertos aspectos, en lo que Lauro Zavala define como *ironía situacional*, aquella que es el "resultado de la situación paradójica de un personaje, a quien le ocurre lo contrario de lo esperado por él/ella o por otros" (1996: s/p). Resulta curioso que

la crítica de la novela no haya advertido la irónica inversión de roles entre el protagonista y el lector. Por definición, el sacramento de la confesión es dirigido por un sacerdote que escucha los pecados del creyente para su posterior absolución; en *Nocturno de Chile*, los lectores de la confesión somos potenciales sacerdotes que juzgamos la conducta de un moribundo, confesión que a ratos parece una extremaunción. Lo sugestivo de esta ironía reside en que la credibilidad -y el potencial perdón- a la que aspira el protagonista se mueve por un territorio indeterminado, que es el lugar del lector, lejos del poder y de las instituciones. La lección que Urrutia parece haber aprendido demasiado tarde da fe de esa discordancia, que no acepta la indulgencia oficial, práctica que terminó siendo una institución durante los años en que el sacerdote brilló en el poder. Ahora bien, si leemos la novela como la ironía de una confesión, resulta significativa la subversión que plantea este *sacramento invertido* desde las intenciones del sacerdote; como apreciamos en el capítulo anterior, el discurso del protagonista es proferido en plena consciencia, a partir de la memoria selectiva y atendiendo fielmente a los intereses de quien lo enuncia. Pensar en un creyente que toma la confesión con los resguardos y el cálculo de Urrutia implica cuestionar todos los valores religiosos que el sacerdote enaltece al principio de la novela y, potencialmente, interpretar que estos son sólo una artimaña.

La ironía situacional comentada encuentra mayor sentido al analizar otro posible elemento, la *ironía de carácter*, referida por Zavala²⁴ como aquella que "consiste en la oposición entre lo que un personaje cree o dice ser, y lo que realmente es" (1992: 67). Al comienzo de la novela, el sacerdote se encarga de construir una imagen establecida y fija de sí mismo, que concuerda con los valores de su religión y que orienta al lector hacia una

²⁴ Tomada por Zavala de Lefebvre, Henri (1971). "Sobre la ironía, la mayéutica y la historia". *Introducción a la modernidad*.

valoración positiva de su persona; lo primordial para el protagonista es dejar claro que la primera imagen del sacerdote joven y aún no corrompido se mantiene inalterable, pese a los años y a la convulsa historia chilena. Sin embargo, la lectura de la novela revela caóticamente -por medio de episodios- la ruina de sus valores y la total imposibilidad de mantener el orden establecido, ni siquiera en la íntima -pero compleja- dimensión de las decisiones personales. La oposición de carácter se vislumbra con mayor fuerza hacia el final de la novela, al instante en que se confunden la contrariedad y la indeterminación del protagonista:



(...) y 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? (2012: 149).

Antes de concluir su confesión, Urrutia confunde lo último que le quedaba por extraviar, su identidad; confusión relativamente clara para el lector durante el curso de la obra, pero inaceptable para las intenciones del sacerdote. Esta ironía, que no ha sido advertida bajo tal forma por la crítica, se aproxima a las palabras de José Promis (2003) respecto de la indeterminación del bien y del mal en la poética de Bolaño. Según Promis,

(...) tampoco los conceptos del bien y del mal funcionan de acuerdo a los criterios que utiliza la moral convencional para definirlos. Los términos de normalidad y anormalidad, como definiciones cómodas para clasificar la realidad, se diluyen y reacomodan para asumir una fisonomía que es

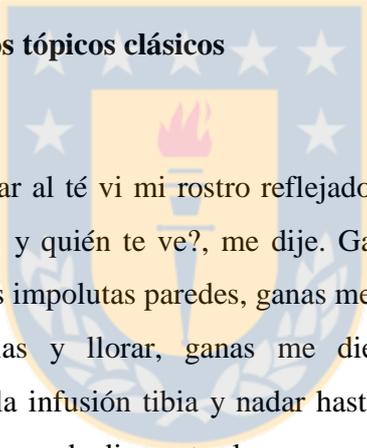
expresión pura de lo distinto, de lo anormal que al devenir normal se transforma en extraño, en arte, en poesía (2003: 57).

La imagen de Urrutia como portador del bien y personificación de lo correcto es puesta en conflicto por el autor, que ironiza no solo respecto del sacerdote (el personaje es irrelevante en un país donde la norma era la corrupción), sino de esa inalterabilidad de carácter que es irreal desde su poética, sobre todo para un hombre de letras. Es aún más irónico que tal imposibilidad no sólo confirme la debacle personal de Urrutia, sino que también nos permita comprender al personaje como movilidad y acción, energía del mal, aunque nunca justificarlo. El torrente de vida que implica la contradicción de la ironía es una de las máximas de la literatura de Bolaño, muy bien aprendida de uno de sus maestros, Nicanor Parra. "Dioniso lo ha invadido todo. Está instalado en las iglesias y en las ONG, en el gobierno y en las casas reales, en las oficinas y en los barrios de chabolas. La culpa de todo la tiene Dioniso. El vencedor es Dioniso" (2011b: 142). Las palabras de Bolaño hacen eco en las ideas de Baudrillard respecto de la ironía, quien refiere en *Las estrategias fatales* (1983) que

El principio mismo del Mal reside en la ironía objetiva y en las estrategias que se desprenden de ella. (...) Se ha convertido a la ironía en una forma mefistofélica, pero no es más que lo que filtra todas las cosas y las preserva de la confusión. Filtra las palabras, los espíritus y los cuerpos, filtra los conceptos y los placeres, y los preserva de la promiscuidad y de la coagulación amorosa. (...) Tanto la necesidad de la ironía como la del placer, forman parte de la necesidad del mal (2000: 85).

El reino del mal se revela, entonces, mediante una de sus estrategias más sugestivas. Bolaño responde la crítica de Baudrillard a los intelectuales²⁵ utilizando el arma crítica y estética de la ironía, cada vez más ajena a los hombres de letras. En el mundo de los contagios y de la filiación a la moral oficial de cada sistema, el autor chileno inventa su propio lugar -ético, ideológico y artístico- desde donde iluminar un aspecto del mal con sus propios recursos. La ironía de carácter, enfocada desde este punto, nos advierte sobre la desconfianza que merecen los consensos y la estabilidad, tanto de los sistemas como de las personas.

2.3. El uso de la metáfora y los tópicos clásicos



Al ponerle azúcar al té vi mi rostro reflejado en la superficie. ¿Quién te ha visto, Sebastián, y quién te ve?, me dije. Ganas me dieron de tirar la taza contra una de las impolutas paredes, ganas me dieron de sentarme con la taza entre las rodillas y llorar, ganas me dieron de hacerme pequeño y sumergirme en la infusión tibia y nadar hasta el fondo, donde descansaban como grandes trozos de diamantes los granos de azúcar (2012: 108).

Como se aprecia en el punto 2.2, los aspectos más relevantes de la ironía consisten en plantear una crítica respecto de una forma de hacer literatura y revelar la presencia del mal a partir de una de sus estrategias fundamentales. Sin embargo, la intención irónica no se reduce a estos dos puntos; la sobreabundancia de términos literarios en el discurso de

²⁵ Baudrillard cuestiona la ausencia de ironía en los intelectuales, quienes han olvidado el desafío y la crítica. "Y si actualmente los intelectuales ya no tienen nada que decir, es que esta función irónica se les ha escapado, porque se mantienen en el terreno de la conciencia moral, política o filosófica, cuando el juego ha cambiado y toda la ironía, toda la crítica radical, ha pasado al lado de lo aleatorio, de la virulencia, de la catástrofe, de la inversión accidental o sistemática" (1991: 47).

Urrutia señala una intención de burla, de irrisión por parte del autor frente al pretencioso *estilo artístico* del narrador protagonista. La cita anterior refiere el episodio previo a la primera clase de marxismo del sacerdote a la Junta de Gobierno, instancia en que el protagonista conocería a sus particulares alumnos y sus intenciones. Resulta delirante que en una situación de esta naturaleza, ante el poder autoritario y oscuro personificado por sus cuatro alumnos, Urrutia se dé el tiempo para construir una imagen frente a la cual hace preguntas retóricas, modifica la estructura sintáctica de la frase, adjetiva innecesariamente y utiliza personificación y comparación. Frente a los responsables de miles de desapariciones y asesinatos, el sacerdote se permite ser *literario*. La intención de ridiculizar el discurso de los personajes también alcanza a Farewell; en cierta ocasión, Urrutia y su mentor sostienen una profunda conversación sobre el heroísmo y la derrota -temas capitales en la novela-, y tras un silencio reflexivo y solemne, Farewell termina su conversación con un improbable "chitas que tengo hambre, una expresión que yo [Urrutia] jamás se la había oído antes y que jamás volví a oírse la después" (2012: 51). El ánimo de burla que se advierte en estos episodios puede ser leído como una respuesta a la crítica que plantea Baudrillard respecto al problema del mal en la sociedad actual; para el filósofo francés, "nos hemos vuelto débiles en energía satánica, irónica, polémica, antagonista; nos hemos convertido en unas sociedades fanáticamente blandas, o blandamente fanáticas" (1991a: 91). Desde este punto, la controvertida visión de Bolaño respecto de la literatura chilena rompe con un consenso establecido y prácticamente incuestionable para las letras de su país, el que habla de la excelencia y la autoridad de la crítica literaria. La respuesta coloquial de Farewell a un asunto *tan literario* como el heroísmo derriba la figura del crítico indiscutible que trata de construir Urrutia, y pareciera revelarnos al intelectual como un sujeto que puede ser tan

vulgar como cualquiera de nosotros²⁶. Ahora bien, si analizamos las figuras de Urrutia y Farewell desde la degradación y el ridículo, resulta pertinente considerar la lectura de Daniuska González (2008), quien observa que

En Bolaño, escribir sobre la literatura da para degradarla por placer, tomarla desde sus perspectivas más míseras, dentro de las cuales no podían faltar esos sujetos-artistas que se comportan, unos como delincuentes en presidio: juntos y, a la vez, dañándose, hiriéndose, hasta la abyección más baja, el asesinato; y otros –la mayoría– que se componen a partir del fracaso de sus vidas literarias y de la banalidad de perseguir la fama y el reconocimiento (2008: 170).

La sobreabundancia de términos literarios en el discurso del protagonista, y el uso de expresiones coloquiales de su maestro, sin duda comprenden dos estrategias discursivas para degradar a los personajes y al modelo de literatura que estos representan. Sin embargo, la novela integra estrategias más complejas, cuya plena significación se revela hacia el final de la obra y que requieren de una reflexión profunda sobre la literatura y la cultura en occidente. Estas estrategias son el uso de una metáfora degradada y el uso de tópicos literarios clásicos.

²⁶ A pesar de que el pasaje comentado revela el carácter coloquial de Farewell, considero que en ningún caso se pretende retratar al crítico como un impostor. A lo largo de la novela, el personaje demuestra un amplio conocimiento de autores, obras y literaturas nacionales, aspecto que para Bolaño es primordial al momento de ponderar el saber literario. Lo cuestionado sería, por tanto, una forma particular de ver la literatura -la de Farewell-, y no los conocimientos acumulados.

2.3.1. La metáfora insostenible

La posibilidad de una lectura metafórica de *Nocturno de Chile* ha sido advertida por varios críticos, a razón de la clara referencialidad comentada anteriormente y de la suma de elementos y situaciones que propician interpretaciones alternativas. Para Daniuska González estamos frente a una novela en la cual “todos los detalles revelan un lenguaje metafórico” (2008: 171), opinión compartida por Promis, para quien la novela es “una alegoría sobre la dictadura militar que encierra a la vez una mirada sobre la historia más cercana de la literatura chilena” (2003: 48). Las interpretaciones a partir de la metáfora no son de extrañar si consideramos que el propio Bolaño se refirió a *Nocturno de Chile* como “la metáfora de un país infernal, entre otras cosas. También es la metáfora de un país joven, de un país que no se sabe muy bien si es un país o un paisaje” (Jösch, 2000: s/p). La amplia figuración de este recurso en la novela nos lleva a pensar en su evidente pertinencia para ser leída como una novela de la metáfora, aunque el examen minucioso de esta figura revela también una complejidad teórica, ya que la metáfora se presenta en un escenario indiferenciado, donde las posibilidades de referencia e identidad son insostenibles. Para explicarlo citaré la lectura hecha por Patricia Espinosa (2006b), que considera *Nocturno de Chile* como una novela de dictador a partir de una correspondencia metafórica: la del dictador literario. Para Espinosa las prácticas de Urrutia se pueden extrapolar perfectamente a las de un dictador, en la medida en que el crítico

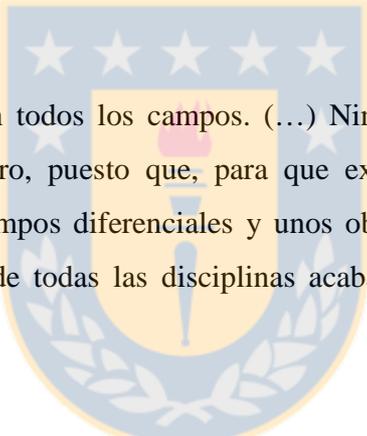
tiene una misión de servicio a la patria que obviamente deberá poner en ejercicio mediante la práctica de una crítica que opere de acuerdo con la misma lógica de la dictadura: exilio, exclusión, desaparición, mediante la

omisión/desvalorización de autores, escrituras, estéticas divergentes al discurso literario (2006b: 47).

Este papel de crítico al servicio del poder se manifiesta muy notoriamente en una conversación entre Urrutia y Augusto Pinochet, cuando este último se refiere a la novela *Palomita Blanca* de Enrique Lafourcade: “¿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. En efecto, dije” (2012: 118); la palabra y el juicio del crítico son totalmente desplazados por la lógica de la obediencia ciega y el miedo, ya que antes de esta conversación Urrutia nos recuerda que “Lafourcade publicó *Palomita blanca* y yo le hice una buena crítica, casi una glosa triunfal, aunque en el fondo sabía que era una novelita que no valía nada” (2012: 97-98). Pero esta sumisión no se remite sólo al servilismo frente a los militares, sino a todo un modelo crítico basado en una metáfora mayor, personificada por el propio sacerdote y reconocible hacia el final de la novela. Lo que apreciamos en el marco de la narración de Urrutia son escenas metafóricas que remiten a personajes y lugares, como la casa de María Canales, escritora mediocre y esposa de un agente de la CIA que tortura y asesina disidentes del régimen mientras su mujer celebra tertulias literarias, en una clara metáfora de aquel Chile en que mientras unos celebran, otros desaparecen. Urrutia no tiene problema en acomodar su existencia de crítico y sacerdote a las exigencias de cada momento, en plena correspondencia con esa única imagen que tiene de las letras, la del crítico que camina de la mano de la historia y el poder. “El joven envejecido siempre ha estado solo y yo siempre he estado con la historia” (2012: 148) nos dice Urrutia, en plena convicción de que la Literatura –con mayúsculas- puede salvar la vida y redimir las culpas. En este punto coincido con la lectura de Ignacio López-

Vicuña (2009), para quien el discurso de Urrutia es “un grito de impotencia ante la incapacidad de la literatura de cambiar, justificar o redimir la catástrofe que es la historia contemporánea” (2009: 212). Ungido como crítico oficial, el protagonista no es capaz de ver una realidad distinta, de salir de aquella metáfora vital que es el poder literario y de *quitarse la peluca*²⁷, de “renunciar a las pretensiones de distinción, de pertenecer a un grupo selecto, de conservar algún aura, que los literatos –independientemente de su orientación política– todavía conservan” (2009: 212).

La insostenible metáfora vital que he referido se enmarca en las ideas de Jean Baudrillard respecto a la imposibilidad de la metáfora, la cual



se desvanece en todos los campos. (...) Ningún discurso podría ser ya la metáfora del otro, puesto que, para que exista metáfora, es preciso que existan unos campos diferenciales y unos objetos distintos. Ahora bien, la contaminación de todas las disciplinas acaba con esta posibilidad (1991a: 15).

Urrutia, cuya forma de pensar es absolutamente binaria y establecida (por la religión y las convenciones literarias conservadoras) finalmente comprende que la realidad ya no se divide en campos excluyentes y que todas las metáforas que defiende (la del crítico trascendente, la del campesino servicial, la del salvador de la patria, la de la literatura como disciplina pulcra y aislada de la vida, tal como las concebía Farewell) han caído por completo. Espinosa es clara en este punto cuando sostiene que la novela pretende

²⁷ “Quítese la peluca” es el epígrafe de la novela, tomado del cuento “La peluca color púrpura” de G. K. Chesterton, en *La sabiduría del Padre Brown* (1914).

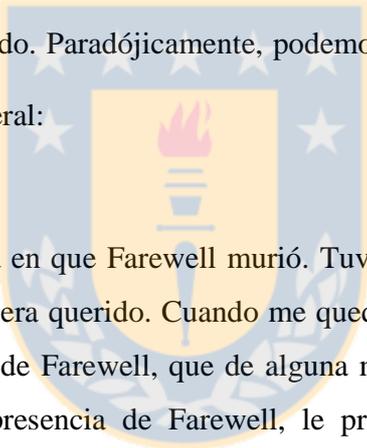
“hacer estallar el poder desde su propia realidad discursiva: lo bello puede convivir con lo perverso y éste con la moral y la santidad y la salvación del alma. Así, la figura del crítico –gestor de un canon, supraconciencia- se intersecta con las posibilidades de un mal que impide calibrarlo, porque en él se vive, sin más” (2006c: 131).

La negación del mal que pretende Urrutia está emparentada con su escasa percepción respecto a los cambios y al escandaloso contagio que implica la convivencia de la literatura con el mal mismo. Pero como apreciamos en el primer punto de esta investigación, el sacerdote no está delirando, y es consciente del error en su actitud. En esta conciencia entendemos su incesante búsqueda hacia el pasado, en la evocación de figuras que reafirmen su modelo de la realidad. Esta búsqueda da lugar a otra estrategia que revela la presencia del mal, y que corresponde al uso reiterado de algunos tópicos literarios clásicos.

2.3.2. *¿Dónde está la literatura?* Tópicos literarios clásicos

El cortejo fúnebre era numeroso y a medida que caminábamos se fue añadiendo más gente. Luego alguien se puso a gritar. Un histérico. Otros histéricos le corearon el estribillo. ¿Qué es esta ordinariez?, preguntó Farewell. Unos roteques, le respondí, 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 gaga. Perdone, dije yo. Está perdonado, dijo Farewell. Qué pena que los entierros ya no sean como antes, dijo Farewell. En efecto, dije yo. Con panegíricos y despedidas de todo tipo, dijo Farewell (2012: 100).

El pasaje anterior toma parte del relato del funeral de Pablo Neruda, al que Urrutia asiste en compañía de Farewell. En el contexto de un nuevo gobierno autoritario, Farewell escucha los gritos de “unos histéricos”, cuyas intervenciones probablemente sean consignas políticas. ¿Dónde está la trascendencia de la literatura, el orden, los antiguos valores, la capa y espada? En definitiva, ¿dónde va Pablo? Urrutia, todavía consciente de las posibilidades ajenas a esta evocación, responde fuera del sentido figurado, “allá adelante, en el ataúd”. La nostalgia de Farewell corresponde al tópico literario del *ubi sunt*, presente en varios momentos de la novela y que Urrutia finalmente incorporará a su discurso. “¿Dónde está la literatura?” (2012: 135), se pregunta el sacerdote cuando ya no soporta a Farewell, cuya gloria ha acabado. Paradójicamente, podemos apreciar la repetición del *ubi sunt* en el contexto de otro funeral:

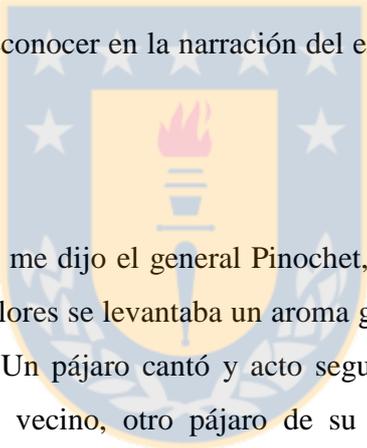


Y recordé el día en que Farewell murió. Tuvo un funeral limpio y discreto, tal como él hubiera querido. Cuando me quedé solo en su casa, solo delante de la biblioteca de Farewell, que de alguna manera misteriosa encarnaba la ausencia y la presencia de Farewell, le pregunté a su espíritu (era una pregunta retórica, por supuesto) por qué nos había ocurrido lo que finalmente nos había ocurrido. No obtuve respuesta. (...) Durante el entierro, mientras recorríamos calles que eran como refrigeradores, pregunté dónde estaba Farewell. En el ataúd, me respondieron unos muchachos que iban adelante. Imbéciles, dije, pero los muchachos ya no estaban, habían desaparecido. Ahora el enfermo soy yo (2012: 147).

Una evocación marcada por el mal es la que Urrutia hace respecto de su visita a María Canales, años después de conocerse la verdad sobre las torturas y muertes en su hogar. “La casa ya no parecía la misma: todo su esplendor, un esplendor nocturno e

impune, había desaparecido” (2012: 143). Esta escena sugiere que la nostalgia no sólo recuerda valores literarios, sino también momentos que remiten al horror. Ahora bien, este tópico que Urrutia hace suyo nos comunica con el pensamiento de Baudrillard, a razón de que “vivimos en la reproducción indefinida de ideales, de fantasías, de imágenes, de sueños que ahora quedan a nuestras espaldas y que, sin embargo, tenemos que reproducir en una especie de indiferencia fatal” (1991a: 10). Desde Baudrillard entendemos que quien habla no es sólo el protagonista; en su discurso habla Farewell y, más importante aún, habla un modo de concebir la literatura que ya no tiene lugar posible.

Pero la figuración del mal no sólo se aprecia en el ubi sunt ya descrito, sino también en otro tópico, que podemos reconocer en la narración del encuentro personal entre Urrutia y Pinochet:



No se preocupe, me dijo el general Pinochet, venga conmigo. (...) De entre los macizos de flores se levantaba un aroma gustosísimo que se extendía por todo el parque. Un pájaro cantó y acto seguido, desde el mismo parque o desde un jardín vecino, otro pájaro de su misma especie le contestó, y después oí un aletear que pareció rasgar la noche y luego volvió, incólume, el silencio profundo. Caminemos, dijo el general. Como si fuera un mago, nada más franquear el ventanal y adentrarnos en aquel jardín encantado se encendieron las luces del parque, unas luces diseminadas aquí y allá con un gusto exquisito. (...) a cada explicación mía el general asentía, y de tanto en tanto me realizaba preguntas pertinentes, y a veces ambos callábamos y mirábamos la luna que vagaba sola por el espacio infinito” (2012: 110).

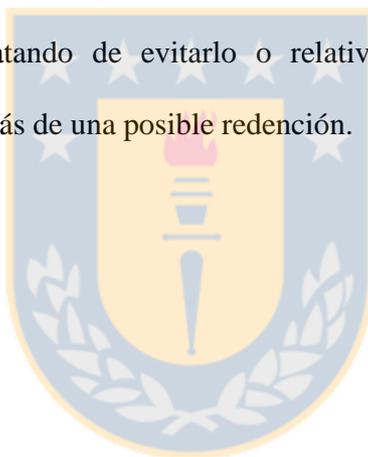
En este pasaje podemos reconocer un evidente *locus amoenus*, el tópico del lugar idílico, idealizado y propicio para el amor. Por lo demás, es una escena muy similar al

encuentro en el fundo de Farewell, momento que el anfitrión aprovecha para tocar lascivamente a Urrutia. Tal como en el ubi sunt de la casa de Canales, el locus amoenus con Pinochet habla de la atracción del mal, de una tentación que no se puede olvidar y que cobra visos de fascinación. La distancia que media entre el aparente rechazo por la dictadura y la posterior aceptación de Pinochet como “su” general radica en aquella única verdad que el protagonista no puede reconocer: la del tremendo poder y encanto del mal. Urrutia ha conseguido todo lo que el poder puede otorgarle a un crítico, pero el llamado del mal lo seduce a entrar a un punto de no retorno, lugar en el que se instala sin la necesidad de un acto material, sino bajo el poder de la palabra. *Sordello, ¿cuál Sordello?* recuerda constantemente, perpetuamente el sacerdote, conjurando las palabras que Farewell le dijera al oído cuando trataba de abusarlo, en el éxtasis de lo prohibido. Su discurso evoca al mal y frente a esto no hay evasión posible.

El uso particular de la metáfora y los tópicos literarios da luces sobre la visión de Bolaño respecto de la literatura occidental, y actualiza la mirada crítica del autor frente a la tradición literaria a la que cuestiona. La imposibilidad de la metáfora, una de las principales figuras en la construcción de la significación, y la función degradada de los tópicos clásicos, se suman al escenario de la ironía para configurar lo que podemos comprender como la 'macro-ironía' de la novela, una *ironía intransitiva*²⁸ cuyo antecedente corresponde a uno de los puntos clave de la obra, las intenciones del protagonista. La concepción de la literatura como práctica trascendente es ironizada y desmitificada; si bien puede ser un brazo servil al poder, ya no es posible encontrar una utilidad concreta y de carácter imperecedero. Los propósitos del sacerdote de fijar un canon, influir en la cultura y levantar escritores -todos ellos absolutamente logrados- son insignificantes frente a la

²⁸ Término propuesto por mí, al no encontrar en la revisión teórica una categoría correspondiente o similar.

intención primordial e imposible: establecer su propia verdad. Ante ello, y como cima de su intrascendencia, la literatura está blindada con la coraza de lo incierto, de lo inasible, y el sacerdote lo comprueba cuando espera los llamados recriminadores luego de dictar sus clases de marxismo, pero nadie lo llama. "Después, con estupor, me di cuenta de que a nadie le importaba un pepino" (2012: 120). Este desinterés colectivo debiera ser entendido por Urrutia como una señal, como el punto de partida a la constatación de que el escenario en dictadura difícilmente puede generar una *normalidad cultural* en que las reprimendas éticas tengan lugar: si el medio no se interesa, es porque en su mayoría está preocupado de sobrevivir. Pero el sacerdote no se percata de tales razones, e insistirá en soslayar la presencia del mal, ahora tratando de evitarlo o relativizarlo dentro de su discurso, estrategias que lo alejan aún más de una posible redención.



CAPÍTULO III: "MIS SILENCIOS SON INMACULADOS"

3.1. Tercera estrategia del mal: evasión y relativización del mal

Frente al descrédito de Roberto Bolaño respecto de la memoria colectiva, el propio autor opone el acto de mirar, *mirar algo que uno muchas veces no quiere ni ver*²⁹. A partir de esta postura, de Bolaño se infieren dos aspectos básicos respecto de los hechos: que existen y que deben ser enfrentados. Bajo tales premisas, el ejercicio de la memoria - idealmente individual y crítico- es una entre muchas posibilidades para el lector.

Como apreciamos en el primer punto de esta investigación, la estrategia de la memoria selectiva pretende coartar el juicio del lector actuando sobre el recuerdo y sus vacíos significativos, elementos manejados a voluntad y conveniencia por el protagonista. Ahora bien, la tercera estrategia discursiva corresponde a la evasión y relativización del mal, también ejercida por el protagonista, pero que trasciende la memoria y se concentra en negar y desplazar la existencia de los hechos que inculpan al sacerdote. Las acciones reprochables de grupos y personas, como también las omisiones de Urrutia son encubiertas en su discurso, pasadas por alto, desplazadas por datos menores o francamente ignoradas. Entre el acto de *mirar* sugerido por Bolaño y la evasión practicada por Urrutia, media la distancia de la ética y el influjo del mal, que para Daniuska González es el espacio abierto por la inacción. Según González,

en este sujeto [Urrutia] existe una anestesia del sentido que ha dado paso al mal. Casi toca los límites del *idiota moral*, aquel que para Bilbeny se ha

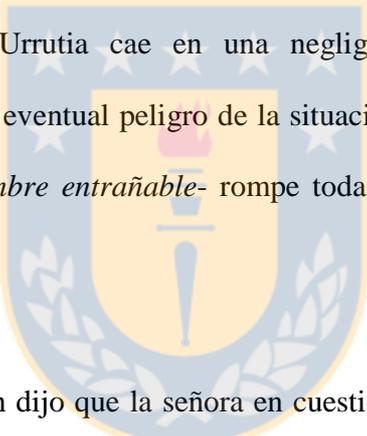
²⁹ Ver nota al pie, número 10.

cerrado en la indolencia y en el hundimiento de su capacidad sensitiva. Mas, si se explora con profundidad, saltaría una inquietante actitud: hay goce en lo malsano, en la capacidad de arrojarse fuera del mundo, de no verlo (2008: 172).

De acuerdo con la lectura realizada hasta el momento, el carácter de *idiota moral* se contradice con las decisiones y actos en conciencia del sacerdote; sin embargo, aquel *goce en lo malsano* referido por González reviste un aspecto en extremo significativo, el del poder seductor del mal, que funciona en armonía con la estrategia analizada y amerita un posterior análisis. Ahora bien, la observación que respecta al *no ver* lo que sucede por parte del protagonista se corresponde con la primera parte de la estrategia en cuestión, la evasión del mal. Esta operación se reconoce en algunos momentos clave de la novela, que permiten prefigurar una imagen sobre la ética y la responsabilidad del sacerdote al momento de tomar una posición. Uno de estos momentos corresponde al relato de las reuniones entre Salvador Reyes y Ernst Jünger en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. La atención de Urrutia respecto a este episodio narrado por el escritor y diplomático chileno -y su razonamiento a modo de conclusión- se centra en una profunda admiración por la figura de Reyes, dado que "de ningún chileno habla Jünger en sus memorias, salvo de Salvador Reyes" (2012: 50). Sorprende, sin embargo, que no haya una sola palabra dedicada a los horrores de la guerra, el peor de los males del siglo. La narración de un vínculo precario entre dos escritores militantes permite la evasión de una gran verdad alterna, la de los campos de exterminio y los millones de muertos. Esta omisión se suma a la incierta relación política entre Chile y Alemania, referida en el primer capítulo de esta investigación. El olvido, que leemos como una manifestación de la memoria selectiva, bien

puede atribuirse a lo que Domínguez y Ramírez consideran una "invisibilización de las relaciones políticas" (2009: 174), un descuido voluntario que oculta la filiación o simpatía por un grupo de poder. El acatamiento del poder se plantea como la gran lección a aprender por un Urrutia joven, todavía bajo el consejo de Farewell. El episodio posterior a la narración sobre Salvador Reyes corresponde a la historia del zapatero vienés, y su enseñanza reside en que todo heroísmo independiente, alejado de los poderes establecidos, está condenado al fracaso.

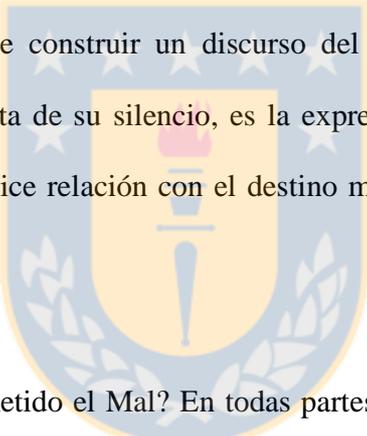
Un segundo momento en que podemos apreciar la evasión del mal tiene lugar en el contexto de las clases de marxismo que el protagonista ofrece a la Junta de Gobierno. Ya asimilada la actitud servil, Urrutia cae en una negligencia ética evidente, aunque parcialmente justificada por el eventual peligro de la situación. Cuando Pinochet -definido por el sacerdote como *un hombre entrañable*- rompe toda consideración para referirse a Marta Harnecker:



El general Leigh dijo que la señora en cuestión tenía amistad íntima con un par de cubanos. El almirante confirmó la información. ¿Es eso posible?, dijo el general Pinochet. ¿Puede ser eso posible? ¿Hablamos de una mujer o de una perra? ¿La información es correcta? Correcta, dijo Leigh. A mí se me ocurrió un poema sobre una mujer perdida cuyos primeros versos y la idea básica memoricé aquella noche, mientras hablaba de *Los conceptos elementales del materialismo histórico* y volvía a hacer hincapié en algunos puntos del *Manifiesto* que no acababan de ser entendidos cabalmente (2012: 111).

Resulta insólito que Urrutia, en lugar de reprochar o apaciguar las palabras del general, opte por desplazar esta responsabilidad -deber de cristiano- pensando en un poema

y luego retomando las ideas de su curso. Es comprensible que en el contexto de las clases tal rectificación fuese inadecuada y peligrosa, pero el sacerdote evade por segunda vez el juicio a las palabras de Pinochet cuando trae a la memoria este episodio en su confesión. Del discurso del protagonista jamás emana una reprobación a la violencia; por el contrario, la postura ética de Urrutia parece bastante móvil, ya que no tiene problema en adoptar conductas que aparentemente condena, y en identificar el mal -esta vez, para su conveniencia- en las figuras del joven envejecido y los campesinos del fundo de Farewell. La omisión de una respuesta contundente frente al mal motiva la reflexión sobre un punto relevante, señalado por González: "en la indiferencia frente al terror, habita el mal" (2003: 40). El objetivo de Urrutia de construir un discurso del bien, ausente de los horrores nacionales y universales a costa de su silencio, es la expresión cabal de una de las ideas capitales de Baudrillard, que dice relación con el destino mutable del mal cuando trata de ser expulsado:



¿Dónde se ha metido el Mal? En todas partes: la anamorfosis de las formas contemporáneas del Mal es infinita. En una sociedad que a fuerza de profilaxis, de eliminación de sus referencias naturales, de blanqueamiento de la violencia, de exterminio de sus gérmenes y de todas las partes malditas, de cirugía estética de lo negativo, sólo quiere vérselas con la gestión calculada y con el discurso del Bien; en una sociedad donde ya no existe ninguna posibilidad de nombrar el Mal, este se ha metamorfoseado en todas las formas virales y terroristas que nos obsesionan (1991a: 90).

Desde Baudrillard comprendemos que tanto la evasión del mal que pretende Urrutia como su pretensión de consenso son esfuerzos inútiles por extraviar esa parte maldita que contamina todo. El sacerdote enfrenta la imposibilidad de nombrar el mal, por la misma

razón que no se puede indicar el bien: ambos funcionan en un conjunto que el protagonista no concibe, aunque lo alcance a percibir.

Cuando el relato ronda el mal y no puede ser evadido, Urrutia opta por relativizarlo, pasarlo a un segundo plano a través de un "discurso obsesivamente normal" (Companys, 2010: 80), como si los actos y los hechos circundados por el mal formaran parte de una rutina que no debería sorprendernos. Stefano Brugnolo y Laura Luche refieren un primer ejemplo de esta evasión en la descripción del Golpe de Estado proferida por el protagonista, "hecha en términos del todo inadecuados, porque este aparece como un evento entre otros, un evento que simplemente lo lleva a una rutina cotidiana y a una paz que los sucesos relacionados con el gobierno del presidente Allende han turbado" (2010: s/p). Visto desde este punto, resulta comprensible la relajada narración de Urrutia sobre su lectura de los clásicos griegos, matizada con la violencia acaecida durante la presidencia de Allende y con el posterior Golpe de Estado, sucesos que para el protagonista no merecen ser pormenorizados:

también releí a Demóstenes y a Menandro y a Aristóteles y a Platón (que siempre es provechoso), y hubo huelgas y un coronel de un regimiento blindado intentó dar un golpe y un camarógrafo murió filmando su propia muerte y luego mataron al edecán naval de Allende y hubo disturbios, malas palabras, los chilenos blasfemaron, pintaron las paredes, y luego casi medio millón de personas desfiló en una gran marcha de apoyo a Allende, y después vino el golpe de Estado, el levantamiento, el pronunciamiento militar, y bombardearon La Moneda y cuando terminó el bombardeo el presidente se suicidó y acabó todo. Entonces yo me quedé quieto, con un dedo en la página que estaba leyendo, y pensé: qué paz (2012: 98-99).

El oscuro trasfondo que es relativizado en este segmento del discurso, como si funcionara en el mismo nivel que la lectura de los griegos, adquiere mayor significación en palabras de Mireia Companys, quien estudia la obra de Bolaño desde la *poética del doble*. Tal lectura dialoga con la estrategia de relativización, en la medida en que ambas comparten un precepto fundamental respecto de la obra de Bolaño, "bajo una superficie de tranquilidad, de normalidad, de civilización, siempre se oculta una realidad atroz" (2010: 80). Ahora bien, distingo otro ejemplo de la relativización del mal en un aspecto poco explorado por la crítica³⁰, que considera una parcela de la realidad desestimada por Urrutia y que, por tanto, no destaca en la superficie del discurso. Me refiero a la eventual homosexualidad de Farewell, posibilidad amparada en un par de pasajes muy sugerentes, en los que manifiesta un evidente deseo sexual por Urrutia. Una lectura significativa sobre este punto es la emprendida por Alberto del Pozo, que propone la lascivia de Farewell como la concesión de una oportunidad para el ascenso del protagonista -previo sometimiento a sus abusos-, tanto de poder como de conocimientos. Los apetitos de Farewell son, por tanto, insoslayables y dejan abierta la interrogante sobre su concretización. Consciente de las actitudes de Farewell como una conducta del mal, Urrutia opta por narrar un segundo acercamiento (el primero corresponde al episodio de las caricias en el fundo *Là-bas*), pero esta vez lo hace bajo la estrategia de la relativización, *tejiendo* diferentes sucesos en un discurso aparentemente plano y trivial:

Y yo: Dios está en todas partes, incluso en los sitios más peregrinos. Y Farewell: si no me sintiera tan mal de la guata y tan borracho procedería a confesarme ahora mismo. Y yo: para mí sería un honor. Y Farewell: o

³⁰ Solo algunos estudiosos, como Fernando Pérez (2007), Marina Cantamutto (2012) y Soledad Mocchi (2011) aventuran la condición de homosexual de Farewell, pero no desarrollan el tema.

procedería a arrastrarlo al baño y a culeármelo de una buena vez. Y yo: no es usted quien habla, es el vino, son esas sombras que lo inquietan. Y Farewell: no se ruborice, todos los chilenos somos sodomitas (2012: 65-66).

La explicitación de los deseos de Farewell, como también el ofrecimiento de los señores Odeim y Oido para hacer dos importantes trabajos, son cruciales si pensamos que abren una visión clave respecto de la novela, la lectura de la seducción del mal. "A la larga hasta rezar aburre" (2012: 70), nos dice Urrutia, previa mención del gran seductor, Sordello, y esta reflexión halla eco en las palabras de Bolaño respecto del tedio: "para salir del aburrimiento, para escapar del punto muerto, lo único que tenemos a mano, y no tan a mano, también en esto hay que esforzarse, es el horror, es decir el mal" (2011b: 151). La seducción del mal, profundizada por Baudrillard, opera como un poder que obnubila y termina por extraviar a Urrutia, sujeto que -tal como en el resto de las estrategias- no alude directamente esta atracción, pero deja sus marcas a lo largo de toda la novela. Es importante tener en cuenta un primer alcance etimológico hecho por el filósofo francés, que niega la simplificación de la seducción a una mera estrategia sexual; así, debemos comprender la seducción como "[una] estrategia de desplazamiento (*seducere*; llevar aparte, desviar de su vía)" (1981: 27). Por consiguiente, resulta sugestivo considerar algunos de los ofrecimientos que figuran en la novela, aceptados o no por el protagonista, para reflexionar sobre la seducción del mal como un factor significativo.

La primera decisión relevante que toma el protagonista consiste en dedicar su vida al sacerdocio y posteriormente, a la literatura -ejercicio del mal, para Bataille. La posterior *tuición* intelectual que adopta Farewell respecto de Urrutia nace del deslumbramiento y la admiración del protagonista por el crítico, pero cuesta creer que en esta filiación medie la

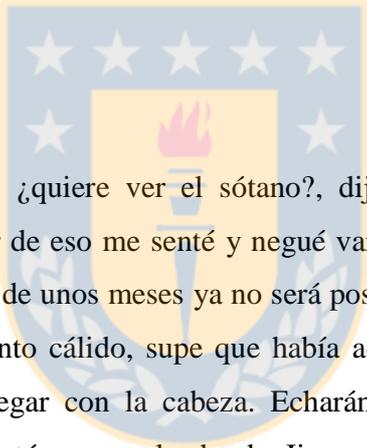
seducción del mal en un Urrutia joven y aún no corrompido. Figuran elementos de misterio y atracción, como los signos grabados en el alfiler de Farewell -símbolos de alguna hermandad secreta- o la actitud espiritual de Urrutia el día que conoce a su maestro, momento en que "cantaban los pájaros y florecían los retoños" (2012: 13); sin embargo, aún no tenemos certeza de una decisión consciente hacia el mal. El primer momento en que Urrutia cae frente a la seducción de Farewell ocurre en el contexto de la reunión en el fundo, cuando literatura y mal se unen bajo el nombre de Sordello y el sacerdote no puede rehuir de las caricias de su maestro. A partir de Baudrillard sabemos que Urrutia no se entrega a lo sexual -aspecto secundario-, sino al influjo del poder y sus posibilidades, en un desvío que derrocha vida. La negligencia consciente del sacerdote, que será crucial para sus pretensiones y posteriores logros, puede ser leída como un indudable desvío respecto de su moral cristiana, en la medida en que actúa en pecado y traiciona sus votos sacerdotales; sin embargo, y como en el resto de la novela, el episodio se menciona como un hecho más dentro del relato del fundo.

Una segunda decisión relevante ocurre luego del ofrecimiento de los señores Odeim y Oido para dictar clases de marxismo a los militares miembros de la Junta de Gobierno. No considero el primer ofrecimiento -el estudio de la cetrería en las iglesias europeas- como un episodio de seducción del mal, por su naturaleza esencialmente simbólica y porque sus significados se van revelando paulatinamente para el sacerdote, que al principio lo consideró un trabajo rutinario y de agrado. Por el contrario, la propuesta de las clases de marxismo adolece de un trasfondo particularmente oscuro, desde su puesta en escena -la reserva irrestricta exigida al sacerdote, en extremo silencio- hasta su desenlace. No es azaroso que tal trabajo sea ofrecido por el Miedo y el Odio, y bajo tales condiciones pareciera que el protagonista no tiene otro camino sino aceptar la oferta con mucha

inquietud, la que con el curso de las clases se transformará en complacencia y agrado. Ahora bien, en virtud de su convivencia con el mal, el Urrutia profesor de marxismo es muchísimo más consciente respecto de la seducción y sus implicancias que el joven discípulo de Farewell. "¿Hice lo que tenía que hacer? ¿Hice lo que debía hacer? (...) ¿Sabe un hombre, *siempre*, lo que está bien y lo que está mal? (2012: 113); las preguntas que se hace el sacerdote dan cuenta de la consciencia del desvío y manifiestan una primera inquietud hacia la posibilidad de regresar, de olvidar la seducción del mal y el camino del poder, para retomar la senda de los valores perdidos. Para Companys, la opción ética en respuesta a la seducción es encarnada por el pintor guatemalteco frecuentado por Salvador Reyes, en circunstancias de que manifiesta "una forma de silencio que no supone complicidad con el poder, sino todo lo contrario: resignación, lucidez y, en cierto modo, una forma de resistencia" (2010:146). La actitud del pintor se corresponde con la postura de Bolaño respecto de la escritura y de la ética frente al poder: "Se escribe fuera de la ley. Siempre. Se escribe contra la ley" (Gras, 2000: 65); la *ley*, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, es la barbarie, la entrega de la dignidad, la alta traición y el miedo, poderes de la seducción, pero a la vez, prácticas resistidas por el verdadero artista.

Finalmente, un tercer momento de seducción tiene lugar algunos años después de concluida la dictadura militar, durante la visita que Urrutia hace a María Canales en la antigua casa de tertulias literarias. Llama la atención que, ya conocida públicamente la historia de María Canales, Urrutia rememore los horrores cometidos en aquel eventual centro de reclusión, y después de esta digresión observe que el *esplendor nocturno e impune* de la casa había desaparecido, en el que parece ser un *ubi sunt* de las experiencias que dotan al inmueble de cierto trasfondo mítico. La antigua casa de torturas ya no llama su atención, ha perdido su aura seductora y lo que habla en ella son sólo los recuerdos, la

convivencia impune y aparentemente secreta del arte con el mal³¹. Ahora bien, la conversación que sostienen Urrutia y Canales es la de dos desvalidos de las letras, la de un crítico cada día menos relevante y la de una escritora que solo nos recuerda a la muerte; despojada de sus bienes y ya sin dignidad, pareciera ser que María Canales no tuviera nada más que ofrecer, y en este sentido, la visita del sacerdote tiene tanto de curiosidad como de lástima. Sin embargo, el mal, creatividad y contagio, encuentra el último camino de la seducción, que le recordará al protagonista el sabor de lo prohibido y que rompe toda posibilidad de redención o cambio. Después de la triste noticia sobre la futura demolición de su casa, Canales todavía tiene la energía para provocar, para revivir el mal desde las cenizas:



Después sonrió: ¿quiere ver el sótano?, dijo. La hubiera abofeteado allí mismo, en lugar de eso me senté y negué varias veces con la cabeza. Cerré los ojos. Dentro de unos meses ya no será posible, me dijo. Por el tono de su voz, por su aliento cálido, supe que había acercado en exceso su rostro al mío. Volví a negar con la cabeza. Echarán la casa abajo. Demolerán el sótano. Aquí mató un empleado de Jimmy al funcionario español de la UNESCO. 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? (2012: 145-146).

A pesar de la negativa de Urrutia al ofrecimiento de Canales, podemos apreciar un triunfo de la seducción al momento en que el sacerdote presta atención y revive, aunque sea

³¹ Esta historia, que tiene su correlato con la realidad en la figura de Mariana Callejas y Michael Townley, guarda celosamente la verdad de los escritores invitados a las tertulias. No existe ningún registro clarificador respecto al conocimiento sobre las violaciones a los Derechos Humanos cometidos en la casa del matrimonio Townley-Callejas, y constituye un tema sensible para los escritores que allí se congregaban.

por un momento, aquel *esplendor nocturno e impune* que antes añoraba. El fragmento del discurso que comienza con esta visita y finaliza con la muerte del protagonista termina por reafirmar el triunfo del mal, su potencial en función del discurso del bien y la irreversibilidad de la seducción, realidad que marca la imposibilidad de redención. En su último día de vida, Urrutia emprende un discurso que nos lleva a la constatación de la realidad de la seducción, enunciada por Baudrillard, y que implica la posibilidad de volver a empezar. "La seducción es inmediatamente reversible, su reversibilidad proviene del desafío que implica y del secreto en el que se asume" (1981: 79), enuncia el filósofo francés; sin embargo, Urrutia ha extraviado las fronteras de la ética, y su esquema de valores basado en una oposición total entre bien y mal, entre historia oficial y margen, no le permiten el regreso después del desvío constante que ha sido su vida. Sin este aprendizaje, sin la consciencia de cómo opera la parte maldita, sólo le queda esperar la muerte, en la añoranza de tiempos en los que todo era más claro y dicotómico. Dialéctico. Urrutia no consigue adaptarse ni comprender el fin de los binarismos, anunciado por Baudrillard no sólo desde la simbiosis entre el bien y el mal, sino también desde el sistema de la seducción:

Supongamos que todas las grandes oposiciones distintivas que ordenan nuestra relación con el mundo estén atravesadas por la seducción en lugar de estar fundadas en la oposición y la distinción. Que no sólo lo femenino seduce a lo masculino, sino que la ausencia seduce a la presencia, que lo frío seduce al calor, que el sujeto seduce al objeto, o al contrario, claro: pues la seducción supone ese mínimo de reversibilidad que pone fin a cualquier oposición determinada, y en consecuencia a cualquier semiología convencional. ¿Hacia una semiología inversa? (1989: 100).

En este contexto comprendemos la observación de Promis sobre la imposibilidad de clasificar la realidad en términos de *normalidad* y *anormalidad*; el juicio desde la razón intentado por Urrutia, y su desfasada comprensión del mundo desde la moral del bien y el mal acaban con un grito desesperado, antes advertido por Canales: *así se hace la gran literatura de Occidente*. Inmediatamente antes de percatarse de que *esto* no tiene solución.

3.2. Mal, detalle y poder

Las estrategias analizadas hasta el momento dan cuenta del propósito del protagonista de olvidar, evitar y desterrar el mal de su discurso con el fin de lograr la redención, y de cómo el autor ha organizado el material para develar de manera crítica e irónica la presencia de ese mal utilizando la misma literatura. Ahora bien, en armonía con tales estrategias, considero pertinente una lectura hasta ahora no advertida por la crítica de la novela, y que se basa en la observación de ciertos detalles que, de manera ambivalente, revelan la presencia del mal y abren un espacio hacia la reflexión propuesta en esta investigación. El punto de partida de la lectura desde el detalle es la observación hecha por Michel Foucault en *Vigilar y castigar* (1975), que orienta el estudio del detalle como una *anatomía política*, en la que pequeños datos cotidianos dan cuenta de una tecnología del poder. Pero a juicio del filósofo francés, "donde hay poder hay resistencia" (1987: 116), y el detalle en *Nocturno de Chile* no sólo se plantea como la constatación de un orden, sino también como su decadencia y como el quiebre de un sistema.

Para Luz Aurora Pimentel (2001), el estudio del detalle es fundamental, en la medida que este constituye la base de la descripción y, por tanto, de la transmisión de acontecimientos existentes en un espacio. La descripción consiste en dar a conocer un

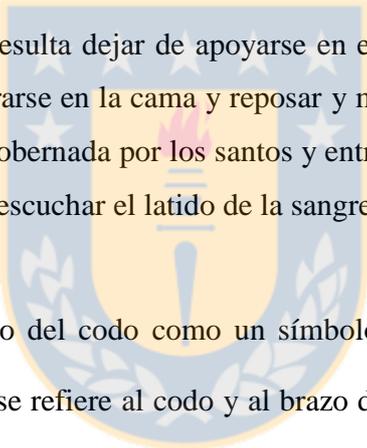
objeto mediante la exposición de sus detalles más relevantes, lo que permite una percepción de las cosas a través de las palabras. Sin embargo, es en extremo relevante comprender que los detalles, si bien suelen figurar dentro de una *sucesividad sintagmática* -por acumulación descriptiva-,

son elementos analíticos que, en términos textuales, se traducen en un despliegue sintagmático. (...) [Por tal razón], lejos de "recrear" o de "representar" al objeto como una verdadera entidad, lejos de "ponerlo a la vista" ("exposer aux yeux"), la descripción no hace sino *analizarlo, descomponerlo en una serie predicativa* que sólo se aprehende comprendiéndola (2001: 18).

De la observación de Pimentel comprendemos que el detalle en el texto, a diferencia del detalle en una imagen, tiene un sentido individual que necesita ser situado en una visión de conjunto para perfeccionar la descripción; en la lectura el detalle es percibido de manera analítica, aislada. Este movimiento del detalle desde su significación particular hacia su sentido general es propicio para llevar a cabo la lectura motivada por Foucault, ya que implica situar cada detalle de forma exclusiva y analizar su funcionamiento dentro de un contexto; más relevante aún resulta la repetición de un determinado detalle a lo largo de la novela, fenómeno que trasciende la significación y ordena el relato; "es precisamente la reiteración de esos eslabones textuales, y el constante movimiento de lo particular a lo general, y viceversa, lo que le da cohesión y coherencia a la descripción (2001: 23).

El primer detalle relevante que rescato de *Nocturno de Chile* corresponde al gesto de Urrutia de afirmarse en el codo, acción que repite durante todo su discurso y que pareciera tener un sentido más complejo de lo aparente. Las primeras alusiones al gesto

están marcadas por el peso del deber; Urrutia se apoya en el codo para contar su historia, para rectificar los hechos o para recordar los sucesos que paulatinamente lo fueron convirtiendo en el crítico literario más renombrado de Chile; sin embargo, hay un primer momento en que el sacerdote se complace de no tener que apoyarse en el codo, de dejar su cuerpo en reposo sobre la cama y poder rehuir de las críticas del joven envejecido, que tienen el oscuro cariz de la culpa. Tal episodio sucede inmediatamente después de manifestar lo agradable que resulta *no oír nada*, escapar de las acusaciones y no enfrentar una verdad divergente de la suya:



Qué agradable resulta dejar de apoyarse en el codo, en estos pobres huesos cansados, y estirarse en la cama y reposar y mirar el cielo gris y dejar que la cama navegue gobernada por los santos y entrecerrar los párpados y no tener memoria y sólo escuchar el latido de la sangre (2012: 71).

La posibilidad del gesto del codo como un símbolo del poder hegemónico cobra mayor sentido cuando Urrutia se refiere al codo y al brazo del padre Antonio, un sacerdote moribundo que, a diferencia de los otros sacerdotes visitados en Europa, no cayó a la tentación bárbara de la cetrería, y renunció a convertir a su halcón en un animal asesino. El padre Antonio no se puede apoyar en el codo, nunca lo ha hecho, porque el poder de las convenciones no lo ha corrompido. Sin ir más lejos, al momento de su confesión Urrutia es claro cuando se refiere a su codo no como una parte de su cuerpo, sino como un último refugio contra la decadencia, como un bastón del poder: "mi pobre esqueleto se apoya íntegro sobre mi codo. (...) Tiembla mi codo. Tiembla mi cama" (2012: 133), y en una última referencia, cuando se apoya en el codo para buscar al joven envejecido, ya no lo encuentra. La inutilidad del gesto introduce la proximidad de la muerte y la precipita; antes

de la muerte física, al protagonista le sobreviene la muerte de la hasta ahora implacable razón.

Sobre el gesto del codo rescato dos referencias relevantes que comunican la novela con la tradición occidental. La primera de ellas es propuesta por Alberto del Pozo, y alude al codo de Cervantes en el prólogo de *Don Quijote de la Mancha*, al momento en que el escritor español describe la dificultad para comenzar a escribir la obra, "con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría" (Cervantes, 2004: 8). Tal consideración solo me sugiere la referencia a un Urrutia constantemente pendiente de cómo construir su discurso, que finalmente será una ficción de la posible verdad, y cómo hacia el final de la novela esa seguridad tambalea y se esfuma hasta la muerte. La segunda posibilidad es la que permite un diálogo con la escultura *El pensador* (1904) de Auguste Rodin, obra clave de la escultura contemporánea que representa a un hombre apoyado en el codo, pensando. Más allá del gesto, resulta interesante tener en cuenta que esta escultura, en un primer momento, se llamó *El poeta*, y que formaba parte de un conjunto escultórico destinado a recrear la *Divina Comedia*, donde *El poeta* representaba la figura de Dante frente a *Las Puertas del Infierno* (1917) -otra escultura de Rodin. Ahora bien, desde este punto de vista leo el diálogo entre *El pensador* y *Nocturno de Chile* como el intento de Sebastián Urrutia de actualizar -y ampararse en- la tradición cultural occidental con un solo gesto, pero también como la intención crítica de Bolaño de subvertir la tradición y el canon, al momento que sugiere la desactualización del discurso crítico respecto de la condición del arte en la actualidad. Bolaño fue especialmente

enfático en advertir la necesidad de una nueva crítica³², y la figura de Urrutia es ideal para resumir las prácticas anquilosadas de una crítica que debe desaparecer.

Un segundo detalle significativo corresponde a la presencia del sillón en distintos escenarios y con diferentes dueños. Hablamos de un objeto genérico, ya que no se trata de un solo sillón, sino de varios: el de la crítica literaria, el trono de un emperador, o el sillón del dictador. La primera referencia a un sillón en la novela se enmarca dentro de la conversación que sostienen Farewell y Urrutia apenas se conocen; el maestro en un sillón, y el discípulo en una silla. El sillón de la crítica es, por tanto, un símbolo de poder al que hay que acceder de manera obediente, un sitio que se gana reemplazando al antecesor, pero manteniendo sus valores y su forma de concebir la realidad. El momento en que por primera vez se intercambian los roles de Urrutia y Farewell es narrado de una manera totalmente cotidiana, pero el trasfondo del intercambio es en extremo sugestivo; ante el inminente triunfo de Allende, Urrutia hace una primera declaración de principios al mostrarse contrario al candidato de la Unidad Popular, y luego de esta confirmación de los valores conservadores el sacerdote pasa a ocupar por primera vez el sillón, desplazando a su mentor a una silla. La energía de la crítica literaria oficial acaba de ser traspasada:

No soy un nacionalista exacerbado, sin embargo siento un amor auténtico por mi país. Chile, Chile. ¿Cómo has podido cambiar tanto?, le decía a veces, asomado a mi ventana abierta, mirando el reverbero de Santiago en la lejanía. ¿Qué te han hecho? (...) La noche del triunfo de Allende salí y fui caminando hasta la casa de Farewell. Me abrió la puerta él mismo. Qué envejecido estaba. Por aquel entonces Farewell debía de rondar los ochenta años o quizás más y ya no me tocaba la cintura ni las caderas cuando nos

³² "La necesidad de una, llamémosla así, nueva crítica, es algo que empieza a ser urgente en toda Latinoamérica" (2011a: 338-339).

veíamos. Pasa, Sebastián, me dijo. Lo seguí hasta la sala. (...) Yo me dejé caer en un sillón y me cubrí la cara con las manos. (...) Al cabo de unas horas Farewell se quedó dormido en una silla (2012: 96-97).

En el respeto profundo por el poder y las jerarquías, Urrutia comprende que su bien ganado sillón de crítico no sirve de mucho ante el sillón del dictador. Augusto Pinochet es otro de los personajes que detenta este objeto, y se trata del sillón al que debe arrimarse el funcionario que quiera mantener su puesto o ascender en el poder. Un ejemplo manifiesto de esta realidad lo constituye uno de los pequeños relatos de la novela, quizás el más crítico, aquel que habla del zapatero vienés y su sueño de construir el monumento de la Colina de los Héroes para la gloria de los altos hombres del imperio. Una vez planificado su proyecto, el zapatero acude a una reunión con el emperador para exponer sus intenciones, pero extrañamente el monarca lo recibe "sentado en una silla de lo más corriente" (2012: 54). Si atendemos al simbolismo del sillón como marca de poder, y a su ausencia como vestigio del poder debilitado o perdido, el posterior fracaso del zapatero es del todo comprensible. La enseñanza de Farewell al relatar esta historia y su insistencia - *¿entiendes? ¿Entiendes?*- parece dejarnos claro que para conseguir los objetivos no basta con plegarse a una figura de poder -el emperador-, sino a todo un complejo entramado, si no queremos terminar nuestros proyectos como el zapatero vienés, un esqueleto sentado en un sillón de piedra, paradójicamente, el único héroe sepultado en su memorial. El último sillón de importancia que figura en la novela es quizás el más polémico, y corresponde al sillón de Urrutia en la casa de María Canales, un sillón que nadie más ocupaba y que años después de la última reunión, al momento de su visita, parecía que lo estuviera esperando. "Mi sillón, el sillón donde solía sentarme, aún estaba allí. María Canales siguió la dirección

de mis ojos y lo notó. Siéntese, padre, me dijo, está en su casa" (2012: 144). Nuevamente asistimos a la verdad de la seducción, al momento en que el protagonista no puede evitar la evocación del mal y cede a la tentación de recordar, de sentarse en su sillón, ya no el de la crítica, sino el de una ética. Este último aspecto referente al sillón confirma la presencia de los detalles como revelación de la violencia del poder establecido, y a la vez da cuenta del rotundo fracaso del orden y de la disciplina. En la figura de Urrutia descubrimos la dedicación de una vida para conseguir un sillón que ya no vale nada, un poder que incluso ha escapado a las órdenes del cuerpo -su postración le impide utilizarlo. En la persistencia de dos detalles, Bolaño desnuda el poder y la ruina de la cultura occidental.

3.3. "El poeta y la muerte", una lectura posible

Una última lectura que considero pertinente mencionar, surge de las observaciones sobre el tema del doble hechas por Celina Manzoni (2006) respecto de *Estrella distante*, y de Karim Benmiloud (2010) y Mireia Companys sobre *Nocturno de Chile*. Manzoni introduce un tema poco explorado -hasta ese entonces- en la obra de Bolaño, mientras que Benmiloud y Companys identifican y analizan algunas homologías relevantes, como las de Sebastián Urrutia y H. Ibacache, Sebastián Urrutia y el joven envejecido, el señor Odeim y el señor Oido, y la casa de *Là-bas* y la de María Canales. Ahora bien, en vista del profuso diálogo intertextual que caracteriza a la narrativa de Bolaño, observo una posible relación de doble entre *Nocturno de Chile* y el poema de Nicanor Parra "El poeta y la muerte", incluido en *Hojas de Parra* (1985)³³. Establezco este vínculo en vista de un aspecto en

³³ Sobre la relación entre ambos autores cabe investigar también la inclusión de Bolaño en la literatura chilena, problema estudiado en profundidad por Alejandra Oyarce (2012). Bolaño, que construye en su obra

particular, que es la actitud ante la muerte en ambos textos. Tanto la novela de Bolaño como el poema de Parra presentan al sujeto en la antesala de su muerte y dan cuenta de sus últimos minutos de vida, manifestando unidad en las circunstancias -una muerte solitaria y narrada/declamada- y divergencia en su resolución, las nupcias con la muerte.

En su última entrevista, otorgada a Mónica Maristain, Bolaño responde sobre la inminencia de la muerte y no deja de recordar los versos de Parra:

Pero tarde o temprano la distinguida dama llega, el problema es que a veces no es una dama ni mucho menos es distinguida, sino más bien, como dice Nicanor Parra en un poema, es una puta caliente, que es algo que hace dar diente con diente al más pintado (2011a: 340).

En las palabras de Bolaño encontramos la ya mencionada disyuntiva entre la escritura del valor frente al dominio del miedo, respuesta vital que terminará por perder a Sebastián Urrutia. Sobre Parra, Bolaño tiene total claridad. "El que sea valiente que siga a Parra" (2011a: 92) nos dice el narrador chileno, reafirmando su posición respecto de la escritura en la desprotección, en el riesgo. Cabe preguntarse, entonces, qué giros toma la obra de Bolaño al ser leída desde la poética de Nicanor Parra, fundamentalmente desde el vínculo muerte/risa. Este matrimonio encuentra un claro ejemplo en el ensayo "Literatura + enfermedad = enfermedad" (2003), escrito por Bolaño desde la risa ante la posibilidad cierta -y concreta- de una muerte cercana. La valentía de Bolaño, su soltura para ridiculizar a la muerte y para pensar en seducir a una doctora durante sus exámenes médicos, lo instala en la vereda del poeta parriano y lo diferencia del protagonista de su novela, Sebastián

una lectura original de Parra, entraría de esta forma no sólo en la tradición literaria chilena, sino también en la hispanoamericana.

Urrutia. Como señalé anteriormente, el cura Urrutia es el testimonio de una manera determinada de concebir la literatura, y pensado desde la idea del doble, representa también la antítesis de Roberto Bolaño.

Sobre "El poeta y la muerte", Gilberto Triviños (2007) observa su originalidad en el panorama poético hispanoamericano, en vista de que el poema "arrebata a la muerte sus velos de Virgen, de Madre y de Esposa" (2007: 38), la desacraliza y la transforma en *majestad ridícula*. A juicio de Triviños, con este poema Parra plantea la pregunta sobre la posibilidad de una cultura occidental originada en la risa frente a la muerte:

La antipoesía, poseedora del secreto que Platón ni Fedón, ni los evangelistas, ni Jorge de Burgos descifraron, nos hace preguntarnos, por su parte, qué sería de Occidente si su raíz fuera la celebración del envenenado y del crucificado riéndose como energúmenos en las propias barbas de la Parca (2007: 39).

Frente a esta posibilidad, *Nocturno de Chile* se plantea como la confirmación de la realidad opuesta; Sebastián Urrutia carga un ideario que lo hace defender hasta la muerte la manera clásica de escribir la *gran literatura de Occidente*, aquella que rechaza la risa y que, por tanto, es digna de ser ridiculizada y degradada. Al contrario del poeta, que recibe a la vieja vizcacha y se funde en la cópula con ese "Gran Otro" (2007: 37), Urrutia lo rechaza desde el miedo y termina por constatar que *esto no tiene solución*. Sobre este punto, considero fundamental la lectura de Triviños que interpreta la relación entre el poeta y la muerte como un vínculo de seducción, de connivencia frente a la certidumbre final:

También aquí el viejo lacho y la muerte borracha siguen una regla que ni el uno ni el otro conocen. La regla de ese juego, que debe, como toda regla fundamental, quedar en secreto, dice Baudrillard, es que la muerte no es un acontecimiento a secas y que debe, para consumarse, pasar por la seducción, es decir, por una complicidad instantánea e indescifrable, por un signo, uno solo quizá, que no habrá sido descifrado. *Ya –pasa vieja cufufa*. El *ya*, precisamente, de la seducción (2007: 45).

Sebastián Urrutia, enfermo de seducción, enfermo de mal, emprende su discurso final para evadir y para engañar a esta última seducción, la seducción de la muerte. Su monólogo interminable, desde la propuesta de Triviños, puede ser leído como la ferviente postergación de aquel "ya" de la seducción, el único que el sacerdote niega a lo largo de su vida.



CONCLUSIONES

Aunque parezca un lugar común, bien vale recordar que las conclusiones de una investigación sobre una obra literaria son, en gran medida, *inconclusiones* o caminos hacia nuevas lecturas. La suma de posibilidades a la que nos enfrenta el tema del mal no hace sino acentuar esta dificultad -esta virtud: hoy, siete décadas más tarde, seguimos reflexionando si Eichmann fue un eficiente funcionario o un genio del mal. La vigencia del problema del mal se actualiza contantemente sobre la base de estudios y reflexiones filosóficas que lejos de acabar el tema, reafirman su actualidad y plantean nuevas cuestiones.

La novela *Nocturno de Chile*, de Roberto Bolaño, se puede analizar en relación con la obra completa del autor, cuyos vínculos con el problema del mal han sido ampliamente estudiados. En esta investigación, sin embargo, he analizado la novela de manera autónoma, fundamentalmente en correspondencia con las ideas de Jean Baudrillard presentes en *La transparencia del mal*. El punto diferenciador que he tratado de demostrar radica en la presencia de ciertas estrategias discursivas, claramente identificables, que evidencian el influjo del mal en la literatura; estrategias poco advertidas por la crítica de la novela y que revelan al protagonista como un sujeto consciente del mal.

Las estrategias practicadas por el narrador protagonista -la memoria selectiva y la evasión y relativización del mal- surgen con el propósito de justificar una conducta impugnada y construir una verdad oficial que deniegue las acusaciones de actuar en complicidad con el poder. Podemos observar la estrategia de la memoria selectiva en el particular juego entre memoria y olvido, movimiento que el protagonista utiliza a su conveniencia para rememorar ciertos aspectos irrelevantes, y para suprimir los recuerdos

que lo inculpan, desterrando -en palabras de Baudrillard- la *parte maldita* de su discurso. El ejercicio honrado de la memoria implica un grado de responsabilidad que Urrutia evade al manipular el recuerdo de los hechos, lo que revela su complicidad con los poderes hegemónicos. Tal connivencia abre la interrogante sobre el escenario final que la *historia oficial* le concederá a Urrutia; como plantea Piglia, "los vencedores escriben la historia y los vencidos la cuentan" (2001b: 27). ¿Qué papel le corresponde a Urrutia, *vencedor* o *vencido*? ¿Qué se propone con esta última confesión, escribir la historia o contarla? La reflexión sobre el mal presente en la novela me lleva a pensar que en la respuesta a estas interrogantes también opera el contagio. Urrutia es vencedor al momento en que es seleccionado para continuar un legado que cuidará celosamente y le dará reconocimiento, pero su fracaso reside en su imposibilidad para construir una verdad que no deje lugar a dudas.

La estrategia de la contradicción retórica tiene como propósito ridiculizar la imagen del protagonista y deslegitimar su forma de concebir la literatura y la realidad. Por tal razón, recae en el autor de la obra, que introduce la crítica fundamentalmente a través de la ironía. Esta estrategia plantea un desafío al lector, ya que la ironía necesita de un conjunto de saberes para ser advertida y significada de una forma cercana a la intención del sujeto que ironiza. Sobre este punto, la lectura de *Nocturno de Chile* se ve enriquecida al conocer la propuesta escritural de Roberto Bolaño, poética que implica una toma de posición respecto de temas clave en la novela, como la importancia del valor, la independencia respecto de las instituciones y la excelencia -e integridad- de la crítica literaria chilena. En consonancia, la estrategia de la contradicción retórica introduce la crítica a través de la ironía misma, que como propone Baudrillard en *Las estrategias fatales*, es una operación del mal; por consiguiente, enfrentamos una novela en que *un* mal -el ejercido por el

narrador protagonista- es enfrentado con *otro* mal, el de la ironía del autor. La *degradación de la literatura* emprendida por este último trasciende la mera práctica de la ironía y se manifiesta en el ridículo de algunas figuras y tópicos literarios clásicos, ejercicio que pareciera actualizar de manera crítica la frase de Borges que afirma que "nuestra tradición es toda la cultura occidental" (2011: 314-315). El cuestionamiento sobre una determinada forma de hacer literatura se revela en la caída de la metáfora vital del protagonista, que pretende separar entre un modo correcto de construir la cultura y un camino equivocado, el del joven envejecido.

La estrategia de evitar y relativizar el mal, llevada a cabo de manera consciente por el narrador protagonista, consiste en el silencio voluntario sobre hechos relevantes de la historia narrada y en el desplazamiento o demérito de otros hechos que sí son mencionados, pero cuyo detalle es peligroso para los fines del protagonista. Urrutia cree en la separación entre el bien y el mal, y desde este punto decide qué merece ser relatado y en qué nivel de profundidad; sin embargo, esta misma categorización pierde su legitimidad al analizar el discurso del protagonista y su práctica como sacerdote y crítico. Al respecto, la novela pareciera plantear la urgente necesidad de construir una nueva ética que comprenda el bien y el mal al margen de los límites (religiosos, políticos) convencionales, propuesta que se comunica con la idea de *hipermoral* esbozada por Bataille. Desde a la ética corrompida del protagonista entendemos su fascinación por los sujetos que detentan el poder y su nula resistencia ante la seducción del mal, vencedora en todos sus grados, desde la seducción del poder crítico en *Farewell*, hasta la seducción de la muerte en *María Canales*. La lectura de la novela desde ciertos detalles no hace sino reafirmar el imperio del mal, al mostrar cómo la figuración de ciertos elementos se replica en otras manifestaciones de la literatura y el arte y refrenda la postura vital del protagonista de mantenerse obediente al poder.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agosin, Gabriel. (2002). Roberto Bolaño publicará dos libros este año [on line]. Disponible en <http://www.letras.s5.com/bolano060502.htm>

Aguilar, Gonzalo. (2001). Los amuletos salvajes de un novelista. Diario Clarín, 25 de marzo [on line]. Buenos Aires. Disponible en <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2001/03/25/u-00411.htm>

Aguilar, Paula. (2008). "Pobre memoria la mía". Literatura y melancolía en el contexto de la posdictadura chilena (*Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño). En Edmundo Paz Soldán, Gustavo Faverón Patriau (Eds.), *Bolaño salvaje* (127-143). Barcelona: Editorial Candaya.

Alighieri, Dante. (2006). *La Divina Comedia*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura.

Amaro, Lorena. (2010). Delirio y margen como estrategias discursivas en dos narraciones de Roberto Bolaño. *Atenea*, 501, 147-156.

Bataille, Georges. (1981). *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus.

_____ (2001). *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Baudrillard, Jean. (1981). *De la seducción*. Madrid: Cátedra.

_____ (1991a). *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama.

_____ (1991b). *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Barcelona: Anagrama.

_____ (2000). *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama.

Benmiloud, Karim. (2010). Odeim y Oido en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño. *Aisthesis*, 48, 229-243.

Bolaño, Roberto. (1996a). *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama.

_____ (1996b). *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral.

_____ (2007). *La Universidad Desconocida*. Barcelona: Anagrama.

_____ (2011a). *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.

_____ (2011b). *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama.

_____ (2012). *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama.

Booth, Wayne. (1986). *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus.

Borges, Jorge Luis. (2011). *Obras completas* (Volumen 3). Buenos Aires: Sudamericana.

Brugnolo, Stefano; Luche, Laura. (2010). Recordar sin recordar. Figuras de desplazamiento en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño [on line]. *Amerika* (3). Disponible en <http://amerika.revues.org/1479>

Candia, Alexis. (2010). Todos los males el mal. La “estética de la aniquilación” en la narrativa de Roberto Bolaño. *Revista Chilena de Literatura*, 76, 43-70.

Cantamutto, Marina. (2012). Las huellas intertextuales en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño [on line]. Disponible en <http://letras.s5.com/rbo030113.html>

Cervantes, Miguel de. (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española; Asociación de Academias de la Lengua Española.

Chesterton, Gilbert Keith. (2001). *La sabiduría del Padre Brown*. Madrid: Valdemar.

Companys, Mireia. (2010). *Identidad en crisis y estética de la fragmentariedad en la novela de Roberto Bolaño* (Tesis de Doctorado). Universidad Autónoma de Barcelona. Disponible en http://www.archiviobolano.it/doc/tena_identidad_y_crisis.pdf

De Barnola, Jorge. (2011). *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño [on line]. *Revista Lecturas* (8), Madrid – Santiago. Disponible en www.revistalecturas.cl

Del Pozo, Alberto. (2010). *El retrato del artista en Hispanoamérica: historia de un género a través de las novelas de Roberto Bolaño* (Tesis de Doctorado). Vanderbilt University. Disponible en <http://etd.library.vanderbilt.edu/available/etd-07202010-032608/unrestricted/tesis.pdf>

Domínguez, Sergio; Ramírez, Gustavo. (2009). Tormenta de mierda: un diálogo entre ética y estética en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño. *Cuadernos de Letras: Ensayo y error (edición especial)*, 169-177.

Ellmann, Richard. (1990). *Oscar Wilde*. Barcelona: Edhasa.

Espinosa, Patricia. (2003). Entre el silencio y la estridencia (Estudio preliminar). En Patricia Espinosa (Comp.), *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño* (13-32). Santiago: Frasis.

_____ (2006a). Roberto Bolaño, un umbral. *Revista Universitaria*, 89 (Dic-Mar), s/p. Disponible en <http://www.uc.cl/ru/89/html/temas2.htm>

_____ (2006b). Crítica y autoritarismo en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño. En Fernando Moreno (Coord.), *La memoria de la dictadura, "Nocturno de Chile"* (41-48). París: Ellipses Édition.

_____ (2006c). Roberto Bolaño, un territorio por armar. En Celina Manzoni (Edit.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia* (125-132). Buenos Aires: Corregidor.

Foucault, Michel. (1987). *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*. Madrid: Siglo XXI Editores.

_____ (1992). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.

_____ (2003). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.

González, Daniuska. (2003). Roberto Bolaño: El resplandor de la sombra. La escritura del mal y la historia. *Atenea*, 488, 31-45.

_____ (2008). Un asunto tenebroso. La construcción del sujeto literario en Roberto Bolaño. *Anales de Literatura Chilena*, 9(10), 165-178.

González Echevarría, Roberto. (2010). *Nocturno de Chile* y el canon. *Acta literaria*, 41, 117-128.

Gras, Dunia. (2000). Entrevista con Roberto Bolaño. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 604, 53-65.

Huneus, Marcial. (2006). El patrón del campo cultural: *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño [online]. *Crítica.cl*. Disponible en <http://critica.cl/literatura/el-patron-del-campo-cultural-nocturno-de-chile-de-roberto-bolano>

Huysmans, Joris-Karl. (2001). *Allá abajo*. Barcelona: Montesinos.

_____ (2004). *A contrapelo*. Madrid: Cátedra.

_____ (2012). *L'oblat* [Edición on line]. Disponible en <http://ebookbrowse.com/Huysmans-l-oblat-pdf-d337937199>

Jösch, Melanie. (2000). Roberto Bolaño: "Si viviera en Chile, nadie me perdonaría esta novela" [on line]. Disponible en <http://www.letras.s5.com/bolao21.htm>

Kristeva, Julia. (1997). Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela. En Desiderio Navarro (Selecc. y Trad.), *Intertextualité* (1-24). La Habana: UNEAC, Casa de las Américas.

Lafourcade, Enrique. (1997). *Palomita blanca*. Santiago: Ercilla.

Lefebvre, Henri. (1971). *Introducción a la modernidad*. Madrid: Tecnos.

Levi, Primo. (1987). *Si esto es un hombre*. Barcelona: El Aleph.

Levinas, Emmanuel. (2000). *Ética e infinito*. Madrid: Antonio Machado Libros.

López, Juan Miguel. (2010). Ética y estética del fracaso en Roberto Bolaño [on line]. *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero46/robbolan.html>

López-Vicuña, Ignacio. (2009). Malestar en la literatura: escritura y barbarie en *Estrella distante* y *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño. *Revista Chilena de Literatura*, 75, 199-215.

Manzoni, Celina. (2006). Narrar lo infefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*. En Celina Manzoni (Edit.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia* (39-50). Buenos Aires: Corregidor.

Mocchi, Soledad. (2011). *Nocturno de Chile: memoria contra memoria* [on line]. *Narrativas. Revista de narrativa contemporánea en castellano*, 22, 3-12. Disponible en http://servicios3.aragon.es/bva/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=3705993

Moya, Cristóbal. (2009). Memoria en la Postdictadura chilena: *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño y *El palacio de la risa* de Germán Marín. *Cuadernos de Letras: Ensayo y error (edición especial)*, 179-188.

Oyarce, Alejandra. (2012). Cortes estratigráficos en la crítica y en la obra de Roberto Bolaño. *Acta Literaria*, 44 (I Sem.), 9-34.

Parra, Nicanor. (2012). *Obras completas & algo +, Volúmen I y II*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Pérez, Fernando. (2007). Roberto Bolaño: melancolía y delirio en tres novelas breves [on line]. *Cyber Humanitatis, Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile*, 43, s/p. Disponible en <http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/5907/5774>

Piglia, Ricardo. (2001a). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.

_____ (2001b). Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades). *Revista Casa de las Américas*, 222 (enero-marzo), 11-21.

Pimentel, Luz Aurora. (2001). *El espacio en la ficción*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.

Promis, José. (2003). Poética de Roberto Bolaño. En Patricia Espinosa (Comp.), *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño* (47-63). Santiago: Frasis.

Ricoeur, Paul. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Triviños, Gilberto. (2007). Parra, pero también Quino: Reescritura de una obsesión. *Atenea*, 495 (I Sem.), 35-52.

Veres, Luis. (2010). Metaliteratura e identidad: Roberto Bolaño [on line]. *Amerika* (3). Disponible en <http://amerika.revues.org/1644>

Villalobos, Iván. (2003). La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes. *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, 41(103), 137-145.

Wilde, Oscar. (2009). *El retrato de Dorian Gray*. Barcelona: Mondadori.

Zavala, Lauro. (1992). Para nombrar las formas de la ironía. *Discurso*, 13, 59-83.

_____ (1996). Glosario de términos de ironía narrativa [on line]. *Sincronía, revista electrónica de la Universidad de Guadalajara*. Disponible en <http://sincronia.cucsh.udg.mx/zavalo.html>

