

# LITERATURA, PODER y HORROR

Sobre *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño<sup>1</sup>

ALICIA SALOMONE

ASÍ SE HACE LITERATURA EN CHILE, PERO NO SÓLO EN CHILE, TAMBIÉN EN ARGENTINA Y EN MÉXICO, EN GUATEMALA Y EN URUGUAY, Y EN ESPAÑA Y EN FRANCIA Y EN ALEMANIA, Y EN LA VERDE INGLATERRA Y EN LA ALEGRE ITALIA. ASÍ SE HACE LITERATURA. O LO QUE NOSOTROS PARA NO CAER EN EL VER-  
TEDERO, LLAMAMOS LITERATURA.

Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile*

En 1997 el sociólogo Tomás Moulián publica *Chile actual. Anatomía de un mito*, un libro donde indaga en la matriz material e ideológica que da origen al Chile de la transición, la que él ve constituirse a partir de tres procesos. En primer lugar, desde la negación / naturalización de los hechos que siguieron al golpe militar de 1973; los que produjeron, mediante la alianza política de militares, intelectuales autoritarios y economistas neoliberales, una sociedad nueva a la que casi no se le han hecho ajustes en el periodo posdictatorial. Un segundo proceso tiene que ver con la reformulación / refundación del Estado a partir de la reversión generalizada de las políticas de intervención económica y redistribución social. Finalmente, dice Moulián (1997),

estos cambios traumáticos logran asimilarse mediante un mecanismo psicosocial de compulsión al olvido, que impone un bloqueo de la memoria y la consecuente pérdida del discurso, generando visiones antagónicas sobre lo vivido que no logran comunicarse entre sí. Por su parte, las élites políticas, más preocupadas por mantener la gobernabilidad que de promover transformaciones profundas, tampoco enfatizan el recuerdo del pasado y, por el contrario, convalidan aquella armonía ilusoria ante el temor de reavivar tensiones latentes. Todo lo cual, concluye Moulián, contribuye a generar un sistema político que más se parece al modelo de “democracia protegida” anhelado por los militares que a un proceso auténticamente democrático.

Este libro, que tuvo casi veinte reediciones en unos pocos meses y que recibió diversos premios locales e internacionales<sup>2</sup>, sin embargo, sólo fue debatido marginalmente en el medio intelectual chileno. Si por un lado ello da luces del impacto de público que tuvo el texto, por otro lado habla sobre el modo en que nuestra sociedad aún elude la discusión abierta de cuestiones conflictivas o que pueden remover las cenizas de un pasado comprometedor. Desde ese mismo lugar, en el que parecen confluír tanto el miedo como la culpa de ciertos sectores de la élite en el poder, incluyendo a los intelectuales a su servicio, es que tengo que leer el silenciamiento crítico que, con contadas excepciones, aún pesa en el país sobre *Nocturno de Chile* (2000). Una novela donde Roberto Bolaño aborda metafóricamente otras complicidades inicuas, las que se refieren, en su caso, a las que vinculan al mundo literario e intelectual con el poder político y hasta con el terror de Estado. Problemáticas que Bolaño va entretejiendo a través de una historia que puede leerse como una alegoría trágica de nuestro presente nacional.

*Nocturno de Chile* es una novela que se compone de sólo dos párrafos: uno largo, de ciento cincuenta páginas, y otro de una línea, enmarcados ambos por una cita de G. K. Chesterton que compele a un desenmascaramiento, el que, indudablemente, apunta a la voz que lleva adelante el relato (“Quítese la peluca”, Bolaño, 2000: 9). El primer párrafo del texto, conteniendo fundamental de lo narrado, se despliega como el largo soliloquio de un *yo* agónico: un hombre viejo, sacerdote poco dedicado, crítico literario profesional y poeta religioso escasamente valorado por su obra, es acosado por una figura fantasmática —“el joven envejecido”— que, como el Comendador a Don Juan, se le hace presente una noche de delirio para echarle en cara sus faltas y gatillar sus culpas. Debido a esta mutua funcionalidad, que es motor del relato, Stephanie Decante (2007) habla de un desdoblamiento de la instancia enunciativa, pues el narrador —Sebastián Urrutia Lacroix / H. Ibacache— no sería

nadie sin la presencia de esa voz inaudible, que gesticula desde fuera y se instituye en origen y dinamizador de la novela. Decante, asimismo, retoma un concepto productivo del crítico Jorge Manzi (2002) según el cual en la escritura de Bolaño no sería infrecuente la presencia de una “intertextualidad desplazada” (161), es decir, de un recurso retórico que permite remitir el discurso narrativo hacia otros campos de expresión estética, apelando a un género para trasponerlo luego hacia otro lugar. Desde esa proposición de Manzi, Decante descubre en la novela un diálogo intertextual con la plástica a través de la figura de un pintor guatemalteco que recrea en el París de la ocupación nazi una imagen del México que recuerda.

Por mi parte, quiero aprovechar el mismo concepto para leer “lo nocturno” aludido en el título desde un intertexto musical, relacionándolo con esas piezas clásico-románticas diseñadas inicialmente para ser interpretadas al atardecer, cuyos adornos melódicos de superficie no pueden ocultar el tono melancólico y aún tétrico que rige el acompañamiento resonando en el registro grave. Un tono que, sin embargo, se ve quebrado intermitentemente por ciertas inserciones que parecen fuera de lugar, como las apariciones reiteradas e irreverentes del “joven envejecido” o ciertas preguntas que vuelven una y otra vez a la conciencia del narrador: “¿Sordello?, ¿qué Sordello?”, “¿Dónde está la literatura?”. Fragmentos que, como los dejos circenses que quiebran la seriedad de una sinfonía de Gustav Mahler o las risas de una ópera de Kurt Weil, nos van poniendo en alerta sobre la inminencia de lo extraño en esta historia. Una sensación que vamos percibiendo en un *crescendo* a lo largo de la lectura y que, finalmente, nos llevará a topar con lo innombrable. Ello, a través de una presencia que emergerá con toda nitidez hacia el final de la novela y se materializará en la imagen siniestra (*uncanny*) de la casa de María Canales: esa “zona liberada” de la represión militar que, en las noches vaciadas del toque de queda santiaguino, operaba paralelamente como cenáculo literario y como cámara de torturas.

En medio de esta escena de nocturnancia, en esta vigilia de traspasado, un narrador que apenas logra sostener su cabeza con un codo da rienda suelta a un discurso memorioso y melancólico, que se quiere justificatorio frente a sus lectores y defensivo frente al fantasma que lo persigue. En ese discurrir va rememorando partes fundamentales de su vida, las

<sup>1</sup> Una versión preliminar de este texto se presentó como ponencia en la Primera Escuela Chile-Francia, el 18 de enero de 2007, Casa Central, Universidad de Chile.

<sup>2</sup> Entre ellos, el Premio Municipal en Santiago de Chile (1998) y el que otorga la Latin American Studies Association (LASA) en los Estados Unidos.



que se unen a partir del vínculo que él tiene con la literatura: su oscuro objeto de deseo, que aquí asoma en el más tenebroso sentido del término. En el marco de este *racconto* surgen ciertas escenas que son decisivas en la articulación de su discurso identitario pero que, al mismo tiempo, resultan relevantes por remitir a un referente preciso: el desarrollo del campo intelectual chileno durante la segunda mitad del siglo XX, cuya trayectoria se articula complejamente con la de ese otro espacio mayor que configura el ordenamiento sociopolítico del país. En este sentido, la noción de paratopía de Dominique Maingueneau habilita, como bien señala Stephanie Decante (2007), la posibilidad de pensar todos estos mundos en sus múltiples interacciones significantes: desde el narrador y su doble a la figura del autor, desde del campo intelectual a la historia general<sup>3</sup>.

Desde coordenadas críticas afines a esta propuesta, por mi parte, yo leo en la novela un cierto viaje, una suerte de trayecto con varias estaciones hacia lo que la conciencia autorial nos señala como el Averno de nuestra propia contemporaneidad: hacia un presente de eterno retorno del mal. Un viaje en el que el narrador, fustigado por su ineludible persecuidor —¿el propio Bolaño transfigurado en el texto? ¿una sombra que espejea la mala conciencia del hablante?—, una y otra vez intenta blanquear sus dudosas acciones, exponiendo eso que, con crudeza pero con acierto, el crítico chileno Alvaro Bisama (2003) denomina como “una versión [local y] pechoña, momiacha, del arquetipo de vender el alma al diablo” (90). Pues eso es lo que expresa la vocinglería esquizofrénica de este cura ultramontano que ha llegado a ser una voz clave en la oficialidad crítico-literaria, quien a su vez sufre secretamente por no ser un buen poeta; un sujeto que, genuflexo ante el poder en cualquier época y bajo cualquier forma que éste adopte, termina por revelarse como un personaje que por acción u omisión es cómplice de sus iniquidades. Así, de los salones elegantes a las solapas de los libros, de la fugacidad y

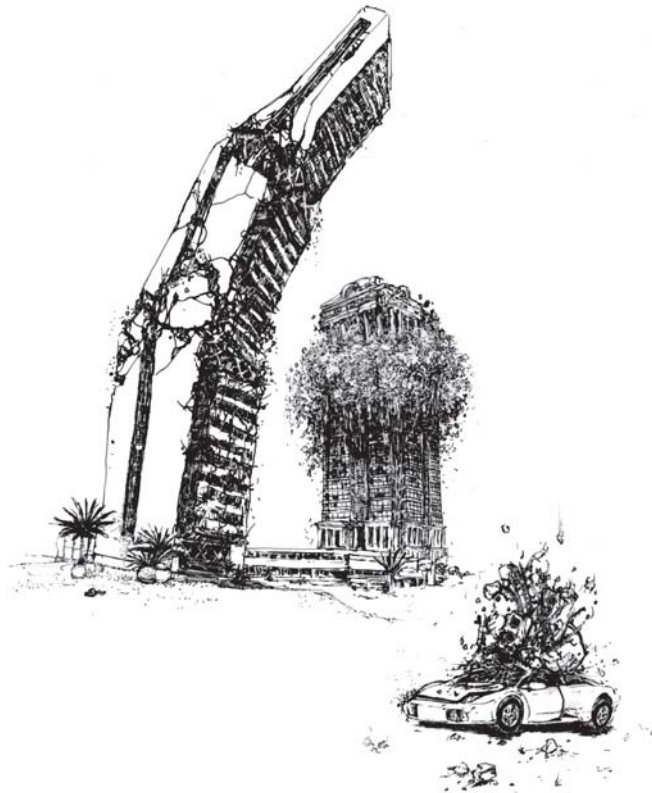
<sup>3</sup> Al respecto, cfr.: <http://www.univ-paris12.fr/www/labos/ceditec/maingueneau2.html>

puntillosidad de la práctica crítica a las memorias inenarrables de las mazmorras pinochetistas, el viaje que se desarrolla en *Nocturno de Chile*, como dice Bisama, es por lejos una de las metamorfosis más brutales que ha ofrecido la literatura nacional.

En el despliegue discursivo del texto, nos encontramos con una serie de cuatro estaciones crono-tópicas que son claramente distinguibles y que hacen fluir los distintos planos, individuales y colectivos, que convergen en el relato. Así, tenemos una primera escena, la de la iniciación literaria del narrador, que ocurre a finales de la década del cincuenta. A ésta le sigue otra, que se concentra en su primera crisis existencial y creativa, y que se resuelve con un viaje a Europa entre finales de los años sesenta y comienzos de los setenta. Luego continúa la escena del retorno a Chile y el reinicio de su actividad crítica y poética, que abarca las épocas del gobierno de la Unidad Popular y de la dictadura pinochetista. Y finalmente tenemos un nuevo y último episodio de crisis identitaria, situado en el umbral del nuevo milenio y en el marco de la transición democrática chilena: un cronotopo que une el final con el principio y le otorga una dinámica circular a este relato, mediante una

estructuración que nos devuelve a la primera página y casi nos impone su relectura.

El acercamiento del narrador al mundo literario se produce desde el vínculo con Farewell, el crítico más importante del medio siglo, quien además es homosexual. Como ya anticipamos, el tiempo narrado corresponde a los años cincuenta y el campo intelectual aparece teñido de tradicionalismo, más allá de que Neruda reluzca como el poeta insigne de esa constelación literaria<sup>4</sup>. Ese tradicionalismo se evidencia en el oxímoron que plasman esas tertulias convocadas no en la urbe capitalina sino en el jardín de una casa patronal en el corazón del Valle Central chileno. Un lugar al que con ironía innegable Bolaño denomina *Là-bas*, un nombre de resonancias simbolistas que no cuaja ni con la lengua ni con el espíritu del lugar, y que está rodeado por un mundo campesino que se muestra, desde la mirada naturalista del narrador, como bárbarico en su lengua y hábitos, y frente al cual él expresa una mezcla de temor y asco. El dueño del fundo es Farewell, un sujeto que parece cuestionar la hegemonía oligárquica pero que copia los comportamientos de esta clase y a su vez los hace extensivos al sector intelectual en el que domina, imponiendo un



ritual de patronazgo que pesa tanto sobre los aspirantes a críticos como entre los escritores en general. En este contexto, la iniciación literaria del narrador refracta los mismos sesgos antimodernos: si por un lado quiere ser un intelectual valorado por su producción estética, por otro, es un cura conservador que se pone bajo el ala protectora de su mentor, incluso si ello supone tolerar o consentir sus avances sexuales. La identidad del cura/poeta se torna, así, altamente conflictiva, textualizándose, por ejemplo, en sus dudas frente al vestuario: ¿traje o sotana?, como si él no fuera capaz de —o no quisiera— elegir entre el deseo poético y una vida sacerdotal que, aunque poco motivante, le brinda la legitimidad y seguridad de que carece en lo literario. En este juego de tensiones, su dedicación profesional a la labor crítica bajo el seudónimo de H. Ibacache (o simplemente, como “el cura Ibacache”), le permite ejercer una función que, dentro de la literatura, también se quiere “guiadora de almas”, al tiempo que espera la oportunidad propicia para concretar una obra que lo proyectaría hacia el pináculo del canon poético.

Durante los años sesenta y setenta el narrador enfrenta, sin embargo, una profunda conmoción al no encontrar sentido a su tarea en medio de un mundo que está cambiando radicalmente. La revolución parece estar a la vuelta de la esquina, incluso tocando a las puertas de la iglesia, y un campo intelectual más complejo acompaña la dinámica social, impulsando la ola revolucionaria. El narrador no logra eludir el sentimiento de creciente vacío y, en definitiva, la crisis de un proyecto poético sustentado en un misticismo de corte arcaico que no encuentra asidero posible en el nuevo escenario. La melancolía irrumpe entonces en su vida, trastocando su antigua vitalidad en abatimiento, una situación que cita degradadamente la escena trágica del pintor guatemalteco que languidecía en el París ocupado por los nazis mirando el horizonte desde una ventana. La puerta de salida a su

situación debe venir del exterior y es un viaje a Europa, promovido por dos sujetos sospechosos, de nombre Odeim y Oido —dos inversiones signícas de las palabras “Miedo” y “Odio”—, sobre los que el narrador prefiere no indagar, lo que le devuelve la energía vital y lo hace experto en la caza con halcones. Poco tiempo después son precisamente estas aves las que en sueños le indican la necesidad del regreso a la patria amenazada: “Veía una bandada de halcones, miles de halcones que volaban a gran altura por encima del océano Atlántico en dirección a América” (Bolaño, 2000: 95), dice el narrador, en lo que constituye una reversión grotesca del sueño ilustrado de Andrés Bello cuando auguraba, en el siglo XIX, el traslado de la poesía desde el viejo continente gastado a las nuevas tierras americanas.

Lo cierto es que, transcurridos los años de la Unidad Popular en un enclaustramiento dedicado a la lectura de los clásicos literarios y a las visitas esporádicas a su decadente maestro, con la llegada de los militares al gobierno, el crítico/poeta encuentra su época de esplendor. Desde las planas del diario oficialista, a las clases de vulgata marxista que imparte para la Junta Militar, él brilla en los círculos de un poder extendido y capilar, que borra los límites entre el poder literario y el poder en sentido lato. Y es precisamente su estudiante aventajado, el general Pinochet, quien le hace explícita la indiferenciación entre esos campos al asumir por sí mismo la autoridad de determinar los méritos de un intelectual o de juzgar los valores estéticos de una obra, mientras le recuerda a su atemorizado profesor que el fin último que lo mueve no es cultural sino político:

Un intelectual debe leer y estudiar o no es un intelectual, eso lo sabe hasta el más tonto. ¿Y qué cree usted que leía Allende? Moví lentamente la cabeza y sonreí. Revistitas. Sólo leía revistitas. Resúmenes de libros. (...) Para que sepa usted, yo me intereso por la lectura, yo leo libros de teoría política, leo incluso novelas. La última fue *Palomita blanca*, de Lafourcade, una novela de talante francamente juvenil, pero la leí porque no desdeño estar al día y me gustó. ¿Usted la ha leído? (...) ¿Por qué cree usted que quiero aprender los rudimentos básicos del marxismo (...) Exactamente, para comprender a los enemigos de Chile, para saber cómo piensan, para imaginar hasta dónde están dispuestos a llegar. Yo sé hasta donde estoy dispuesto a llegar, se lo aseguro. (115-118).

<sup>4</sup> El crítico chileno Grínor Rojo (2004) identifica en esta referencia y también en el cuento “Carnet de baile” (del libro *Putas asesinas*) ciertos rasgos del antinerudismo de Bolaño, quien representa al poeta como el emblema de una rebeldía antigua, literariamente impostada, moralmente culpable y políticamente inefectiva. Un modelo estético y político del cual Bolaño se separa para seguir, primero, a Nicanor Parra y luego, para deambular solo en el desierto, desde la comprensión de que “el poeta es un huérfano nato” (206) al que ningún maestro podrá satisfacer en sus inquietudes.

En este escenario, crecientemente turbio, es donde el narrador finalmente se hace copartícipe del maridaje ominoso entre terror y literatura, una unión indeseable que toma forma tanto en la mutación de su textualidad poética, que pasa de angélica a demoniaca, como en su participación en las reuniones promovidas por María Callejas, una merodeadora de talleres literarios y salas de exposición, donde toma contacto con lo más granado de la intelectualidad oficial y hasta de la oposición permitida, personajes a quienes convoca a reunirse en su residencia de unos suburbios elegantes. Una casa de tres plantas que, a poco andar, se revela como un espacio monstruoso: un lugar en el que cohabitan perversamente niños que sufren por ver lo que no deberían ver y cuerpos lacerados por la tortura, mientras que la intelectualidad que se ubica en el piso intermedio tolera la convivencia con el horror a cambio de hacerse un espacio bajo el sol enano de los años de hierro.

Dibujada de este modo, la casa de Jimmy Thompson y Mariana Callejas se configura como una imagen que señala el punto culminante del relato, hacia el que converge en gran medida la tensión de la novela, y a través de la cual Bolaño metaforiza de manera trágica la constitución de esa realidad a la que, con ironía también trágica, Tomás Moulián había bautizado como el “Chile actual”. Un cronotopo al que Bolaño alegoriza mediante la representación de ese sitio de horror en el que el torturador circula libremente, acompañado de una mujer cómplice que brinda a sus actos la fachada de normalidad que ellos requieren: la de una familia burguesa chileno-norteamericana —¿qué mejor?— que se interesa por la alta cultura, mientras que los *literatoides* de turno, para usar una expresión de Gabriela Mistral<sup>5</sup>, hacen la vista gorda frente al siniestro espectáculo.

La dictadura pinochetista se va en 1990 y son diez años los que median entre esa retirada amigable y la enunciación que da lugar a esta novela. Todo ha cambiado y nada ha cambiado parece decirnos Bolaño. Chile es el árbol de Judas, “un árbol sin hojas, aparentemente muerto, pero bien enraizado

todavía en la tierra negra, nuestra fértil tierra negra donde los gusanos miden cuarenta centímetros”, explica el narrador (138). Él ha sobrevivido y seguirá adelante, aunque la melancolía y la culpa lo acechen en esa noche tenebrosa, mientras el joven envejecido parece haberse quedado mudo. Sin embargo, con su imagen casi borrada, vuelve a aparecer ante los lectores en las páginas finales del texto para pronunciar una última imprecación frente a Ibacache: una mirada o un grito de impugnación resistente que casi podemos sentir:

Y entonces me pregunto: ¿dónde está el joven envejecido?, ¿por qué se ha ido? Y poco a poco la verdad empieza a ascender como un cadáver. Un cadáver que sube desde el fondo del mar o desde el fondo de un barranco. Veo su sombra que sube. Su sombra vacilante. Su sombra que sube como si ascendiera por la colina de un planeta fosilizado. Y entonces, en la penumbra de mi enfermedad, veo su rostro feroz, su dulce rostro, y me pregunto: ¿soy yo el joven envejecido? ¿Esto es el verdadero, el gran terror, ser yo el joven envejecido que grita sin que nadie lo escuche? ¿Y que el pobre joven envejecido sea yo? Y entonces pasan a una velocidad de vértigo los rostros que admiré, los rostros que amé, odié, envidié, desprecié. Los rostros que protegí, los que atacé, los rostros de los que me defendí, los que busqué vanamente. Y después se desata la tormenta de mierda. (149-150) ∞

#### Bibliografía

- Bisama, Alvaro (2003). “Todos somos monstruos”, en Patricia Espinosa H. *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Frasis.
- Bolaño, Roberto (2001). *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2000). *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama.
- Decante Araya, Stephanie (2007). “Paratopía creadora y melancolía en el Chile de Roberto Bolaño. Aproximaciones a *Nocturno de Chile*”. Manuscrito.
- Manzi, Joaquín (2002). “El secreto de la vida (No está en los libros)”, en Celina Manzoni, *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor.
- Manzoni, Celina (2002). *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor.
- Mistral, Gabriela. *Correspondencia inédita*. Academia Argentina de Letras: Buenos Aires (fotocopias).
- Moulián, Tomás (1997). *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago de Chile: LOM.
- Rojo, Grínor (2004). “Bolaño y Chile” en *Anales de Literatura Chilena* 5. Chile: Facultad de Letras / Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Página web: <http://www.univ-paris12.fr/www/labs/ceditec maingueneau2.html> (sobre Dominique Maingueneau)

<sup>5</sup> Carta de Gabriela Mistral a Victoria Ocampo, fechada el 2 de enero de 1947, en California, en *Correspondencia inédita*. Academia Argentina de Letras (fotocopia de manuscritos).