



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA POÉTICA DEL DESENCANTO: LA FUNCIÓN CRÍTICA
DE LA IRONÍA EN LA NOVELA *NOCTURNO DE CHILE*
DE ROBERTO BOLAÑO

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
**LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS**
PRESENTA
ALEJANDRO ESPINOSA FUENTES

Asesor:

Mtro. Armando Octavio Velázquez Soto



México, D.F.

Agosto, 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Dedico esta tesis a los entretenidos trámites burocráticos, al reflexivo tránsito de la ciudad de México, a los silencios retóricos del RTP (donde pasé tantas horas de lectura) y a la beca de titulación cuyo apoyo económico costó el 10 o el 15% de los cigarrillos que ocupé para redactarla; bien decía Marx que ni todos los ejemplares vendidos de *El Capital* pagarían los cigarrillos que se fumó mientras lo escribía.

Fuera de ironías, la realización de este trabajo no hubiera sido posible sin la existencia de tres personas fundamentales a quienes les debo mi perpetua gratitud. Mi padre, Héctor Espinosa Pérez, quien me lo ha dado todo; mi madre, Patricia Fuentes Mata, cuya infalible bondad ha sido un ejemplo permanente de que el mundo es bello y a veces tiene sentido, y mi hermano, Héctor “Becubio”, camarada dialéctico con quien he compartido diálogos y reflexiones desde edades remotas.

Agradezco también a todos mis familiares, tíos, tías, primos y primas, sobre todo a la memoria de Rafaela Mata, mi abuela, cuyo recuerdo continúa iluminando las penumbras pasajeras en las que me veo inmerso. Hago una especial mención de las doctoras Blanca y Piri quienes han atendido con cordial interés el historial clínico de mis hipocondrías.

A las amistades, eternas y fugaces, que nunca han sido inocuas y día con día enriquecen mi existencia. Agradezco a mi asesor y al resto del sínodo por sus brillantes observaciones. También, le extiendo mi enorme gratitud a la obra de Roberto Bolaño, quien no ignoraba que “los libros, sobre todo si uno los confunde con almohadas, a veces provocan pesadillas” y, sin embargo, él tuvo el coraje de habitar el universo literario con valentía y sinceridad.

Por último, qué mejor que concluir esta sección parafraseando a Ernesto Sabato, a quien siempre es saludable citar de dos a cinco veces por semana (y no más): Dedico esta tesis a la mujer que tenazmente me alentó en los momentos de descreimiento. Sin ella, nunca habría tenido fuerzas para llevarla a cabo. Y aunque se habría merecido algo mejor, aun así, con todas sus imperfecciones, a ella le pertenece.

Bien ríase usted conmigo, o bien hágalo usted de mí, o, en suma, haga lo que prefiera, pero no pierda usted nunca el sentido del humor.

Laurence Sterne

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
--------------	---

CAPÍTULO 1

HACIA UN CONCEPTO DE IRONÍA

1.1 Ironía: ¿tropo o figuración?	11
1.1.1 Ironía verbal	14
1.1.2 Ironía situacional	21
1.1.3 La figuración irónica	28
1.2 La ironía narrativa y un método de análisis	29
1.2.1 Los grados de verosimilitud	32
1.2.2 El contraste estilístico	34
1.2.3 Ironía, parodia y sátira	44
1.3 ¿Es <i>Nocturno de Chile</i> una novela irónica?	46
1.3.1 El título	48
1.3.2 El epígrafe	51
1.3.2.1 Caracterizaciones de la relación Eiron/Alazon	52
1.3.3 La estructura	53
1.3.4 El narrador no fidedigno y el autor implícito	54
1.3.5 Los nombres de los personajes	57

CAPÍTULO 2

LA IRONIZACIÓN DE LOS DISCURSOS RELIGIOSOS INTEGRADOS AL DISCURSO LITERARIO

2.1 Descenso a los infiernos: el bautismo literario	64
2.1.1 Indicadores textuales de la ironía “¿Sordello?, ¿qué Sordello?”	71
2.2 El disfraz de la ironía: simulación y desdoblamiento	79
2.2.1 El hábito sí hace al monje: la sotana	81

2. 2.2	Disfraz discursivo de las convicciones literarias	85
2. 2.3	Sombras y simulacros: los dobles paródicos	88
2. 2.4	El desdoblamiento irónico metaficcional	93
2.3	Ironías metafísicas y el conflicto de la trascendencia	95
2. 3.1	La ironía de la extinción: Salvador Reyes, Jünger y el pintor guatemalteco	96
2. 3.2	Heldenberg, la Colina de los Héroes (inexistentes)	100
2. 3.3	Prisión existencial y narraciones superpuestas	102
2.4	El humor, el chiste y la ironía	107
2. 4.1	El chiste irónico	109
2. 4.2	La Gracia ironizada: parodia del ritual religioso	115

CAPÍTULO 3

LA IRONIZACIÓN DEL DISCURSO HISTÓRICO-POLÍTICO

3.1	Ironía de carácter: tipificaciones de la figuración	125
3. 1.1	Farewell: el Alazon latinoamericano de la modernidad	126
3. 1.2	El Eiron indiferente	132
3. 1.2.1	Las coordenadas del trauma	135
3. 1.3	Los señores Miedo y Odio: sarcasmo y violencia verbal	139
3.2	Caricatura y parodia de la historiografía oficial y sentimental	143
3.3	Cinismo y desmemoria: ironía en la era de la fragmentación	151
3. 3.1	La ironía suspensiva	151
3. 3.2	El distanciamiento imaginario	154
	CONCLUSIONES	157
	ANEXO 1. Poemas que dialogan con Nocturno de Chile	161
	ANEXO 2. Análisis pragmático de la violencia verbal en la conversación de Urrutia con los señores Oido y Odeim	169
	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	176

INTRODUCCIÓN

El proyecto narrativo que se propuso el escritor Roberto Bolaño cambió significativamente el panorama de la literatura hispanoamericana de finales del siglo XX y principios del XXI. Desde la aparición de su primera novela, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984), escrita en coautoría con Antoni García Porta, hasta su muerte en el año 2003, que dejaría inconclusa su novela más ambiciosa, *2666*, su prosa mantuvo un sello inconfundible dado el carácter autobiográfico que ligó en la ficción los temas, situaciones, lugares e ideales que él como escritor enfrentó y sobrevivió a lo largo de su vida. En su obra, el recuerdo de los poetas olvidados deambula como un fantasma en busca de reivindicación estética, sus protagonistas suelen ser seres sin otro atributo que el coraje y la obsesión literaria en contraposición al canon establecido y a la corrupción del campo cultural; la polifonía, los múltiples registros lingüísticos y la internacionalidad de sus personajes y escenarios son fiel espejo de la vida errante de Roberto Bolaño, que nació en Chile, residió en México durante su juventud y vivió la mayor parte de su vida en Cataluña.

No creo que a estas alturas sea necesario exponer por qué su obra representa un valioso paradigma para la literatura ni considero indispensable referir por enésima vez los interesantes vericuetos de su biografía. Basta con indicar que la novela que estudia el presente trabajo apareció en el año 2000 y fue escrita a raíz de un viaje que realizó Bolaño a su país natal tras veinticinco años desde su última estancia, en la que atestiguó el derrocamiento de Salvador Allende y fue apresado por la dictadura.

El retorno, pese a la larga ausencia y a las altas expectativas, poco tuvo de idílico. No se trató de un cursi y preconcebido reencuentro con la patria, todo lo contrario, en cuestión de semanas se dedicó, a raíz de explosivos artículos, intensas entrevistas y alentadores desencuentros, a renegar del frívolo acogimiento que le ofrecieron ciertos grupos de la intelectualidad chilena. En pocas palabras, Bolaño no visitó Chile como un muñeco de ventrílocuo para dar las gracias por los premios y gozar de la repentina fama, su estrategia era de índole poética y a lo que se dedicó fue a recolectar infamias para su nuevo

proyecto novelístico. Así llegó a conocer la historia, referida por Pedro Lemebel, de un grupo de intelectuales que en tiempos de la dictadura realizaba tertulias literarias en una casa donde los anfitriones también torturaban presos políticos. La lóbrega anécdota fue el germen de una novela fatal e irónica. Pero, ¿cómo puede resultar irónico algo tan crudo como la tortura, la falsedad, la corrupción y el fracaso de un país que, al fin y al cabo, son todos los países de América Latina?

Ignoro si se deba al cinismo innato de mi generación —los que leímos a Roberto Bolaño cuando éste ya llevaba un lustro o un decenio bajo tierra—, pero mi encuentro con *Nocturno de Chile* no fue “angustioso”, “melancólico” ni “desesperado”; sellos que numerosos estudios críticos y reseñas se han encargado de estamparle. A mí, en cambio, la novela me despertó un nervioso carcajeo, risas tal vez traumáticas y heridas, pero no encontré en sus ciento cincuenta páginas ninguna seña melodramática para echarme a llorar o salir a gritar injurias; coraje, sí, estupefacción, desde luego, pero ningún efecto encaminado a una lectura total o implícita. En una ocasión Bolaño declaró que lo que le pediría a sus lectores con esta novela era “que se rieran”, pues él mismo “se rio como loco” a la hora de escribirla, pero ¿cómo es posible reírse abiertamente de la desgracia? Quizá la respuesta a esta interrogante no haya que buscarla en los hechos sino en el tratamiento narrativo.

En su ensayo “El humor en el rellano”, Bolaño ya había cuestionado una tendencia del canon latinoamericano hacia la seriedad: “Los clásicos de nuestros países en desarrollo, sacrificaron el humor en aras de un romanticismo cursi y en aras de textos pedagógicos o, en algunos casos, de denuncia, que mal resisten el paso del tiempo” (*Entre paréntesis*: 224-225). Podría decirse que *Nocturno de Chile* representa una alternativa estilística, pues apuesta por sumergirse en las mismas tinieblas que otras obras han denunciado o lamentado, pero se vale de una perspectiva burlesca al revisitar los hechos históricos y al dialogar con su tradición literaria.

Claro que lo burlesco no es sinónimo de lo irónico, aunque en ocasiones ambos términos resulten complementarios, sobre todo a la hora de definirlos. Chesterton opinaba que intentar definir lo que era el humor demostraba una evidente carencia de sentido del humor; de la misma manera, ciertos teóricos del Romanticismo declararon que encasillar a

la ironía en una definición fija significaba traicionar el sello más característico de su espíritu. Para bien o para mal, dicha ~~apatía~~ o ~~traición~~ instauro el punto de partida y el eje formativo de este trabajo.

El estudio de la ironía es una tarea compleja. En primer lugar, hay que tener presente una división crucial que en ocasiones embrolla al término. La ironía puede ser tanto verbal como situacional. La primera generalmente es identificada con la figura de la antífrasis: decir lo contrario de lo que se quiere dar a entender. La segunda, por su parte, engloba a diversas variantes: la ironía del destino (el ladrón robado), la ironía de incongruencia (la choza junto a un palacio), la ironía dramática (donde la víctima no es consciente de su tragedia) y algunas especies más difusas como la ironía metaficcional y la auto-ironía.

Lo cierto es que el tema no resultaría tan enmarañado si su función se limitara a expresar únicamente lo contrario de lo que se dice. Existen otras modalidades más sofisticadas —D. C. Muecke las denominó ~~ironías~~ heurísticas— cuyo trasfondo ha de sondearse interpretando las intenciones ocultas del emisor, la comunidad discursiva del receptor y teniendo en cuenta las simultáneas contradicciones que encubren y manifiestan los múltiples significados. No por nada este teórico definió a la ironía como ~~el arte de decir algo sin decirlo en realidad~~.

Uno de los objetivos de esta investigación es ilustrar las diversas variantes irónicas con base en ejemplos extraídos de la obra de Roberto Bolaño. Al adjudicarles a los diferentes moldes una muestra específica que constate su función, será posible identificar una gama de propiedades para analizar la ironía en una obra en concreto.

Nocturno de Chile también narra la historia, basada en hechos reales, de un cura del Opus Dei que le dio clases de marxismo a Pinochet y a la Junta Militar durante la dictadura. Pero, por supuesto, ésta es sólo la punta de un iceberg colmado de ironías de todo tipo, las cuales serán estudiadas según sus rasgos pertinentes, ya sea por contraste textual, metatextual o intertextual; por grados de verosimilitud, o por medio de la interpretación de los sentidos antagónicos.

He estructurado esta tesis en tres capítulos: el primero tiene el objetivo de esclarecer el término ironía desde el ~~Eiron~~ del antiguo teatro griego hasta la ironía posmoderna, así

como el método más adecuado para analizarla. En los otros dos capítulos aplicaré las diferentes teorías y herramientas para localizar e interpretar las ironías en la novela, teniendo como punto de referencia la tesis de Sperber y Wilson quienes han definido a la ironía como una mención que hace eco a un discurso previo que resulta ironizado. Dichos discursos comprenden respectivamente el segundo capítulo, “La ironización de los discursos religiosos integrados al discurso literario”, y el tercero, “La ironización del discurso histórico-político”.

Se puede afirmar que *Nocturno de Chile* es un ajuste de cuentas con el pasado. Al igual que *Los detectives salvajes*, desarrolla la historia de los movimientos literarios de un país y simboliza el conflicto mediante los cabecillas de su respectivo campo cultural; en el caso de *Los detectives salvajes*, esa figura es Octavio Paz; en *Nocturno de Chile*, Pablo Neruda. Ambos premios Nobel, en una y otra narración, cumplen una función espectral; sin ser personajes protagónicos engloban una postura ética y estética sobre el quehacer literario. No obstante la alusión directa a estas figuras, el desarrollo de la ficción se ve desdibujado por el tratamiento fatalista de la prosa; en las novelas de Bolaño todos caen, tanto el crítico corrupto como el vanguardista desesperado, el militar y el detective, el dictador y el revolucionario, el viejo y el joven, los literatos de café y los poetas perdidos. Quién crea que en las novelas de Bolaño gana la derrota ha de reflexionar sensatamente dicho oxímoron hasta encontrarle algún sentido.

Esta tesis interpreta la ironización no como un réferi dispuesto a levantar el brazo de la moraleja vencedora, sino como un explorador que buscara fomentar el diálogo entre una geografía caótica y las teorías que diversos especialistas han formulado para clasificar y esclarecer su naturaleza. Sin embargo, la ironía es un concepto escurridizo y oscilante, cada obra irónica inaugura un universo de posibilidades que aun a los métodos más exhaustivos les es imposible circunscribir. ¿Cómo es posible configurar un compendio riguroso y cotejar las múltiples significaciones de lo “no dicho”? ¿Qué elementos deben ser interrogados para descifrar los sentidos ocultos de una modalidad originada por el distanciamiento y la simulación?

Espero que este trabajo dé respuesta a tales interrogantes y logre captar, no sólo el general sentido irónico de la obra, sino también pueda bosquejar una reflexión en torno a la relevancia que tiene la ironía en nuestros tiempos.

CAPÍTULO 1

HACIA UN CONCEPTO DE IRONÍA

Es curioso que los teóricos literarios que propusieron los procedimientos más sólidos para descifrar el significado de lo irónico se hayan valido de metáforas reconstructivas. Wayne C. Booth, por una parte, comparó la figuración irónica con un edificio en ruinas que el lector debía reconstruir para asimilar el significado oculto y así habitar “el hogar de la ironía”. Por otra parte, D.C Mucke equiparó la modalidad con una casa de dos niveles en la que el piso superior era habitado por los ironistas y el inferior por las víctimas; así que ambos significados, el oculto y el manifiesto, coexistían sincronizados para generar un mecanismo de ambivalencia entre lo dicho y lo no dicho. De la misma manera, el *double coding*, modelo prototípico de la ironía intertextual, surgió originariamente como un término arquitectónico para definir las expresiones disonantes entre sí que en una edificación se dirigen simultáneamente a diferentes públicos. No está de más afirmar, entonces, que la figuración irónica y sus diversas significaciones han de estudiarse mediante un proceso reconstructivo, tanto a nivel histórico, según la evolución del concepto, como en la especialidad de cada oración. Es por eso que este primer capítulo se ocupa de indagar lo que se ha entendido por ironía desde los cimientos para, a continuación, estructurar el andamiaje y examinar el procedimiento más adecuado para reconstruir sus funciones en una obra literaria.

1.1 Ironía: ¿tropo o figuración?

Pese a la frecuencia con que se ha insistido en definir este concepto desde sus orígenes remotos, no es meramente anecdótico ni erudito recalcar que el término ironía (*eironeia*) surgió en el teatro griego con la aparición de dos personajes bien tipificados. El falso sabio, Alazon, (*ἄλαζών*), y Eiron (*εἴρων*), o el falso tonto, que simula su ingenuidad. Con el paso del tiempo, éstos generaron las nociones de *alazoneia* y *eironeia*. No es tangencial ni vano el fundamento, pues la volátil fortuna de dichas nociones jamás se desligó de la dinámica

mediante la cual determinaron su funcionamiento complementario. *Alazoneia*, entonces, significó aquella actitud soberbia y vanidosa de quien finge aptitudes que está muy lejos de poseer. *Eironeia*, en contrapunto de la anterior, indicó el talante de alguien supuestamente ingenuo que, inerme en apariencia, recurre a lúdicos ardidés e ingeniosas estratagemas para salirse con la suya y así poner en evidencia lo absurdo de los dogmas. Asimismo, *eironeia* adquirió el significado de disimulo, encubrimiento o falsa ignorancia.

Pere Ballart indica que «la primera aparición escrita del término εἰρωνεία se registra en Platón, con el significado inequívoco de «disimulación» (41). Efectivamente, fue Sócrates quien se valió de esta plataforma para cimentar la base de su método razonador, es decir, el diálogo socrático. Aunque no es mi propósito desentrañar los principios de la ironía socrática, cabe mencionar que el filósofo aplicó la humildad como una táctica para construir un cuerpo plausible de conocimientos, de modo que su sabiduría radicaba en saber, en primera instancia, que no se sabía nada. Más adelante se retomará la cuestión de cómo este antagonismo elemental subsiste en ciertos estudios de la ironía en el discurso literario y, especialmente, en la obra narrativa de Roberto Bolaño donde la tipificación dual de *Eiron* y *Alazon* se recrea nutriendo dicha codependencia.

De la misma manera, se retomarán los aportes de Aristóteles al tema pues, si bien las alusiones al término en su obra se apartan de los objetivos de este estudio, el estagirita apuntó una cuestión en su *Retórica* que siglos después matizaría funciones tan importantes como la intencionalidad y lo cómico absoluto. «La ironía», apunta Aristóteles, «es más propia del hombre libre que la bufonada; porque el irónico hace el chiste para sí mismo, el bufón para divertir a otro»¹. A su vez, este pasaje es substancial porque el filósofo «admite la instrumentalidad de la ironía, esto es, su práctica oratoria y literaria, así como su dimensión filosófica» (Ballart: 46). Por otro lado, en la *Poética*, Aristóteles también aludió a la *peripeteia*, traducida en ocasiones directamente como ironía, para hacer referencia a «un giro repentino de los acontecimientos, muy cercano a la frustración de las expectativas que propicia la ironía» (Ballart: 46). Esta consideración, pese a no formar parte de una

¹ Cita alterada por mí. Intercambié el término «hocarero» de la traducción de P. Samaranch en (Aristóteles. 1967: 212), por el de «bufón» de la versión de Arturo Ramírez Trejo (2002:186), sin embargo, no acudo directamente a la edición de la UNAM porque, pese a que el término *eironeia* consta en el original griego, la de Ramírez Trejo no lo traduce tal cual, a diferencia de la de Samaranch.

categorización rigurosa, demarcaba la otra modalidad del término, la ironía situacional (en este caso una de las llamadas —ironías del destino”), que desde entonces coexistiría como un concepto hermano y paralelo (y más tarde, según ciertos teóricos, se fusionaría) a la —ironía verbal”².

En el año 95 de nuestra era, el retórico Marco Fabio Quintiliano reparó en estas dos modalidades de la ironía; el primer concepto lo situó como una de las formas de la alegoría: —aquella en que se entiende lo contrario de lo que sugieren las palabras” (cit. en Ballart: 54), y el segundo lo dispuso entre las figuras del pensamiento: —en la forma figurada de la ironía, toda intención está encubierta, siendo el disfraz más aparente que expreso. En el tropo la oposición es sólo verbal; en la figura, el pensamiento y a veces toda la exposición de la causa están en oposición con el lenguaje y el tono de voz adoptados” (cit. en Ballart: 57). Recalca Sánchez Garay que —este comentario es decisivo para comprender la ironía en su dimensión más amplia [...] puesto que ya no sólo se concibe como un enunciado con ciertas características, sino que es posible hablar de ella como modo de discurso que puede permear todo una obra o extensos pasajes de la misma” (63). En el análisis concreto de *Nocturno de Chile* se podrá comprobar que Roberto Bolaño esgrime la ironía sobre todo en este segundo sentido.

Con el correr de los siglos la teoría clásica restringió la definición de ironía a su modalidad verbal³. Antes del siglo XVIII, como indica Wayne C. Booth, la ironía no fue considerada más que —un recurso retórico entre muchos otros, el menos importante de los tropos” (*Retórica de la ironía: I*). No obstante, en los albores del siglo XIX, los autores del Romanticismo renovaron el término configurándolo como una conciencia de la paradoja, de la contradicción inherente al acto creativo, y expandiendo sus características con un talante marcadamente filosófico, al grado de que Friederich Schlegel, a quien se le atribuye el

² Es este estudio se empleará la terminología: ironía verbal/ironía situacional. Es preciso especificar que estos mismos conceptos han sido distinguidos por diferentes términos según cada estudio. Lauro Zavala indica que la —ironía verbal” es un —término confuso, ya que toda ironía puede expresarse verbalmente” (37), por lo que se vale de la terminología de J. Tittler y la llama —ironía intencional” en contraste con la —ironía accidental”. D.C. Muecke, por su parte, presentó estas categorías bajo las etiquetas de —ironía instrumental” e —ironía observable”. Pese a los perfeccionamientos en la nomenclatura, me ceñiré a las categorías habituales para homologar los conceptos con la mayor parte de los trabajos que son citados.

³ Si se quiere estudiar con mayor detenimiento las perspectivas históricas del concepto, recomiendo ampliamente consultar el estudio de Pere Ballart, *Eironeia, La figuración irónica en el discurso literario moderno*.

haber introducido el término al análisis literario moderno, considerara que la verdadera patria de la ironía era la filosofía, “donde resulta conveniente y necesaria porque aporta una especie de ‘belleza lógica’ al pensamiento” (cit. en Ballart: 70)⁴. Esta consideración no pretendía negar la existencia de la ironía verbal que, desde entonces, subsistiría de forma paralela hasta que ciertos teóricos del siglo XX se propusieron, por diferentes vías, estudiarlas en conjunto. Pero antes de profundizar en las vinculaciones de un término general será necesario aproximarse a una definición por separado para, posteriormente, comprender las características del concepto que las abarca a ambas.

1.1.1 Ironía verbal

Se trata de la forma más usual y la que ha recibido mayor atención por parte de la crítica debido a su tradición retórica. El *Diccionario de la Real Academia Española* la define como una “figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice”; esta concepción, si bien no es del todo errónea, sí implica un régimen antagónico que, como se podrá comprobar más adelante, no es del todo definitivo. Por su parte, Marchese y Forradellas plantean que: “La ironía consiste en decir algo de tal manera que se entienda o se continúe de forma distinta a la que las palabras primeras parecen indicar: el lector, por tanto, debe efectuar una manipulación semántica que le permita descifrar correctamente el mensaje, ayudado bien por el contexto, bien por una peculiar entonación del discurso” (221). Esta definición, quizá no tan restringida como la de la RAE, es ligeramente ambigua y no delimita con claridad las diferencias que distancian a la ironía de la metáfora o de la mentira. Por otra parte, Helena Beristáin apunta que la ironía en cuanto a tropo: “Se trata del empleo de una frase en un sentido opuesto al que posee ordinariamente, y alguna señal de advertencia en el contexto lingüístico próximo, revela su existencia y permite interpretar su verdadero sentido” (271). Al igual que en la definición de la RAE, pese a que Beristáin

⁴ Otros autores del Romanticismo como Novalis y Kierkegaard son relevantes para comprender a fondo diversos enfoques metafísicos de la ironía.

incluye una clasificación muy minuciosa de las diversas presentaciones del término⁵, se insiste en hablar de un sentido “opuesto”, “contrario”, y aunque la mayoría de las veces así se presente, hay manifestaciones irónicas en donde no se expresa una antonimia precisa. Una definición de “ironía verbal”, ni demasiado permisiva ni exclusivamente antifrástica, la propone Lauro Zavala:

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. Tampoco se trata de una contradicción entre lo que se sabe y lo que se dice (como en el caso de la mentira), sino entre lo que se dice y lo que se piensa (“Para nombrar”: 36-37).

Un ejemplo relativamente sencillo en la obra de Roberto Bolaño⁶, quien se valía especialmente de la ironía verbal en sus ensayos y conferencias, se encuentra en “Los mitos de Cthulhu”, un ensayo mordaz contra el estado mercantil de la literatura, que comienza con la siguiente afirmación: “El estado actual de la literatura en lengua española es muy bueno! ¡Inmejorable! ¡Óptimo! Si fuera mejor incluso me daría miedo” (*El gaucha insufrible*: 159). Otro ejemplo, quizá más sarcástico, se encuentra en el “Discurso de Caracas”, que leyó tras haber obtenido el Premio Rómulo Gallegos en 1999 por la novela *Los detectives salvajes*; a la mitad de éste, Bolaño interrumpe sus disquisiciones con un paréntesis abrupto para agradecer la distinción a la única miembro del jurado que votó en su contra: “aprovecho este paréntesis para agradecerle una vez más al jurado esta

⁵ Clasificación ampliada de la propuesta por Heinrich Lausberg que Pere Ballart rechaza por la ambigüedad de sus planteamientos y porque dichas especies son en realidad intercambiables. En ésta se divide a la ironía en múltiples variantes terminológicas: 1) *Antifrasis*, en que se designa algo con cualidades contrarias a las que posee; 2) *asteísmo* o *urbanidad*, en que bajo la forma de una reprensión se esconde un elogio; 3) *carientismo*, en que se emplea un tono y unas expresiones que aparentemente no conllevan burla alguna; 4) *clenasmo*, que consiste en atribuir al adversario las buenas cualidades que nos convendrían, o al contrario, en cargar sobre nuestra persona los defectos del rival; 5) *diarismo*, en que la burla persigue la humillación de la vanidad del adversario, afeando su conducta pasada; 6) *sarcasmo*, burla rayana en el insulto y en que la víctima de la ironía es alguien desvalido; y 7) *mímesis*, por cuyo medio se ridiculiza al adversario imitando su voz, gestos, y manera de expresarse (Ballart: 297-298).

⁶ Algo que se le puede reprochar a la mayor parte de los estudios de ironía es la falta de imaginación para proponer nuevos ejemplos, tan sólo varían los mismos de siempre; o bien la frase en el *Julio César* de Shakespeare “Bruto es un hombre honorable”, con la que Marco Antonio comunica al público que en realidad él piensa todo lo contrario. O bien, el caso de un personaje que pronuncia la frase “Qué hermoso día!” cuando entra a su casa empapado por la lluvia. Por esta razón he decidido valerme únicamente de extractos de la obra de Roberto Bolaño para ejemplificar.

distinción, especialmente a Ángeles Mastretta” (*Entre paréntesis*: 34). Ahora bien, a su anterior definición Lauro Zavala añade que –sin la existencia de alguien que perciba el carácter paradójico, incongruente o fragmentario de algún aspecto del mundo, la ironía no llega a existir. Además, sin un lector que entienda el texto irónico como tal, la ironía desaparece, y le sobrevive sólo un sentido literal” (37). De modo que quien no captara la intención irónica de Bolaño en los ejemplos anteriores podría considerar que el autor en verdad estimaba que el estado actual de la literatura era inmejorable, o que su agradecimiento a Ángeles Mastretta nacía de un sentimiento profundo y sincero.

Estos dos ejemplos reúnen las condiciones que debe tener toda ironía verbal estable según Wayne C. Booth: 1) *intencionalidad* irónica; 2) un grado mayor o menor de *ocultación* de su significado efectivo; 3) *estabilidad*, en el sentido de que una vez hecha la reconstrucción del significado, al lector no se le invita a socavarlo mediante nuevas demoliciones y reconstrucciones, y 4) *finitud* en su aplicación, es decir, que los significados que el lector reconstruye son locales, limitados (*Retórica de la ironía*: 37). Para lo cual el mismo Booth propuso un sistema de reconstrucción relativamente sencillo:

1) Rechazar el lenguaje literal. Es decir, en el caso del ejemplo sobre Ángeles Mastretta, hay que considerar la idea de que Bolaño estaba siendo irónico y su agradecimiento no era tal.

2) Ensayar interpretaciones o explicaciones alternativas. Probablemente el autor aplicó el abrupto paréntesis para relajar los aires del discurso y enfatizar su deslinde estético de ciertos grupos literarios.

3) Tomar una decisión sobre los conocimientos del autor. En artículos y entrevistas Bolaño ha criticado duramente a esta escritora, tanto por la literatura que escribe, como por cómo la hace. Booth apunta que –el descubrir una intención irónica en una obra depende de ese tercer paso: la decisión de que es imposible que el autor haya querido decir tal y tal cosa” (*Retórica de la ironía*: 47).

4) Elegir un significado o conjunto de significados para estar seguros. Quizá Bolaño no sólo no le agradece con sinceridad, sino que, además, corta cualquier posible vínculo que pueda suponerse a raíz de que Mastretta haya sido jurado de su premiación, y a su vez, esboza una declaración de principios sobre su quehacer

literario, ya que en el “Discurso de Caracas” también aborda este tema casi como un conflicto de honor y honra.

Si Booth habla de “reconstrucción” es porque entiende la captación de la ironía como una mudanza desde un edificio inhabitable (significado literal) a otro mucho mejor construido (significado irónico). Pero en esos casos en los que no es posible inferir el significado por su contrario, se pregunta Pere Ballart, “¿no es un poco ingenuo suponer que el lector que ya ha desechado un enunciado vaya a instalarse con toda tranquilidad en otro cuyas condiciones de verdad nadie garantiza que vayan a ser menos precarias que las de aquél?” (189). Tras la publicación de la *Retórica de la ironía*, algunos críticos (Suleiman, Fish) pusieron en duda la idea de la ironía estable, pues aducían que no podía hablarse de una lectura única y correcta. Existen casos que no pueden basarse en la sustitución de un sentido por otro, y en éstos el modelo de reconstrucción de Booth parece designar una figuración casi idéntica a la de la antífrasis clásica, que puede resultar ambigua a la hora de estudiar el discurso literario moderno. Como bien señala Pere Ballart: “...la literatura tendría en la ironía un aliado más bien pobre si ésta no contemplara más sutilezas que la de decir únicamente lo contrario de aquello que es notorio” (91).

A raíz de esta mirada restrictiva, D.C. Muecke aventuró una definición para ensanchar los límites de la categorización irónica. Apunta el teórico australiano que: “El arte de la ironía es el arte de decir algo sin decirlo realmente” (*The Compass*: 11)⁷. Pere Ballart lo suscribe y subraya que, “en efecto, la presencia de elementos contrarios, aparentes y reales, que sólo en un efecto irónico (la antífrasis) se resuelve en forma de oposición y reemplazo, puede cobrar también la forma de una contradicción, incongruencia o incompatibilidad que apunte ideas y relaciones latentes, no inscritas, por consiguiente, en el texto” (191). Muecke, entonces, postula dos vertientes de la ironía verbal: una “correctiva”, en la que un término de la dualidad esencial de la ironía contradice efectivamente al otro (como los dos ejemplos de Bolaño citados), y un tipo de ironía más “heurística”, en la que lo anterior no se consuma y el efecto final resulta en una visión

⁷ La traducción es mía. Se comprobará que, en su idioma original, la frase tiene más peso e ingenio: “The art of irony is the art of saying something without really saying it”.

paradójica de las cosas⁸. En la obra de Bolaño se puede hallar un ejemplo claro de esta segunda variante en el siguiente pasaje del artículo “Exilios”:

Hace unos años se quemó en Valparaíso una discoteca de ambiente homosexual. La discoteca [...] era de madera y el incendio fue de proporciones notables: murieron más de veinte personas. La noticia circuló por algunas agencias. Un chileno residente en París al poco de enterarse le comentó a un amigo mío su asombro por la noticia: según él, en Chile no existían homosexuales, por lo que era absolutamente imposible que se hubiera incendiado un bar de tales características (*Entre paréntesis*: 51).

La operación mental que debe realizar quien descifre este tipo de ironías no es tan sencilla como la de la ironía verbal correctiva; pese a completar el cuarto paso de Booth, “elegir un significado o un conjunto de significados para estar seguros”, no es claro lo que está detrás. No se puede confiar de lleno en el significado literal, pero tampoco hay que descartarlo del todo para afincarse en una nueva estructura erigida por lo contrario o por las creencias e intenciones implícitas del autor. Sin duda, la mejor opción para estudiar el trasfondo de este tipo de ironías consiste en evaluar la simultaneidad de significados englobándolos en una “tercera significación”, como propone Linda Hutcheon:

El significado irónico es *simultáneamente* doble (o múltiple), y por ello no es necesario de hecho rechazar un significado “literal” para llegar a lo que normalmente se llamaría significado “irónico” o “real” del enunciado [...] Ambos, lo dicho y lo no dicho, forman juntos una tercera significación, y esto es lo que debería denominarse con más precisión significado “irónico” (*Irony’s Edge*: 60).

Es sumamente importante tener en cuenta esta multiplicidad a la hora de estudiar la ironía. No obstante la agudeza del planteamiento, Adriaensen indica que el problema esencial de esta definición “es que parte del presupuesto de que siempre hay dos significados en conflicto (que luego crean un tercero irónico), mientras que en los casos de ironía inestable (metaficcional, auto-ironía), no siempre es posible formular la tensión irónica a partir de

⁸ El ejemplo más citado de este tipo de ironías es un extracto de *Cándido* de Voltaire referido por Booth: “Cuando todo hubo concluido y los reyes rivales se hallaban celebrando su victoria con Te Deums en sus respectivos campamentos...” (*Retórica de la ironía*: 38). Se acepta que el autor es consciente de la paradoja, pues tras una batalla, es evidente que ambos reyes rivales no pueden resultar victoriosos, ni cada uno por separado celebrar su triunfo. Los críticos de Booth han señalado este ejemplo para cuestionar su método de “reconstrucción”, el cual deslumbra por su vaguedad al intentar restaurar el significado irónico de una frase como ésta.

una oposición inicial binaria” (32)⁹. Sin embargo, la definición de la que parte Adriaensen, la cual se basa en lo que estipula Pierre Schoentjes, también contempla esta oposición inicial aunque no se enfoca categóricamente en encontrar los elementos que se oponen entre sí sino en examinar el talante axiológico de los elementos que provoca su oposición:

La ironía es una modalidad indirecta y disimuladora que juega con el “choque” entre sentidos en oposición. No obstante, se puede precisar lo esencial: la ironía es evaluativa; es un juicio crítico atribuido a las circunstancias en el caso de la ironía situacional y a una persona en el caso de la ironía verbal. También la ironía es inseparable de la ética, que conforma la base del juicio: la reflexión sobre el comportamiento del Eiron nació en el campo de la moral y la literatura persigue esta reflexión (*Poétique de l’ironie*: 318-319).

Quizá, para zanjar el conflicto acerca del significado contrario u opuesto, sea preciso traer a colación dos posturas de la pragmática que encaminarán, si de ironía verbal se trata, más definitivamente a este estudio. Me refiero a la solución de Sperber y Wilson, quienes opinaban que restringir el fenómeno irónico a una oposición oscurecía el desciframiento de una inmensa gama de posibles enunciados irónicos, por lo que promulgaron un principio fundamental basado en las nociones de *empleo* y *mención*. Por un lado, cuando un hablante *emplea* una expresión está designando lo que esa expresión refiere; por el contrario, cuando *menciona* una expresión lo único que está designando es la expresión misma, tomada en su valor metalingüístico y de acuerdo a su principio: “La ironía siempre es una mención, un enunciado que produce el que ironiza como eco de otro enunciado, real o imaginario, lejano o reciente, que estima ridículo” (Ballart: 280). Por lo tanto, quien menciona un enunciado irónico no está, en rigor, hablando de la realidad, sino del enunciado en cuestión, por el que el hablante señala la distancia que lo separa del mismo. La ironía implica que un enunciador tome distancia frente a su propio enunciado y, como bien resume Guillermina Piatti, se trata de “un mecanismo de evaluación encubierta en el propio discurso, una forma de criticar lo dicho por el enunciador previo o incluso de criticar al mismo enunciador” (cit. en José Luis Gómez: 106).

Éste es uno de los factores primordiales de la conexión entre ironía y parodia, Sperber y Wilson se refieren a una mención ecoica de otro enunciado. Desde esta postura,

⁹ Haciendo justicia a Hutcheon, habría que acotar que en la introducción de *Irony’s Edge*, obra donde inscribió este enunciado, ella anticipa que no estudiaría esos tipos de ironías y se limitaría a definir las funciones de la ironía verbal.

la víctima de la ironía (un elemento fundamental de la figuración) se explica por la mención que el enunciado tiene a su cargo: “la identidad del burlado no cabe buscarla en lo que se dice o en las personas a las que el dicho se dirige, sino solamente en el presumible autor de ese enunciado, real o imaginario, que está siendo mencionado irónicamente” (Ballart: 281).

Lo que me lleva a un autor clave para este trabajo, el francés Alain Berrendonner, quien basado en las teorías de Sperber y Wilson, y acorde a la caracterización pragmática de que toda proposición puede adquirir un valor axiológico y, por ende, argumentativo, sustituyó la noción de antonimia en la ironía por el término de *valor argumentativo inverso*, que remite no directamente a un contrario sino a un término más neutro.

Según Berrendonner, si el mecanismo de la ironía es de naturaleza argumentativamente paradójica, su función debe ser neutra, apta por igual a la condena como al aplauso; por lo que cabe hacer de éste un recurso más hermanado a la paradoja que a la antífrasis. Esta postura es especialmente relevante porque el teórico recalca que la ironía tiene una función “fundamentalmente defensiva” (199), según la cual no sería sino un escudo con el que el hablante se resguarda de una serie de normas institucionales (semióticas) que le imponen claridad y coherencia a sus enunciados y que le hacen rendir cuentas si falta a estos principios. Como paradoja argumentativa, el enunciado irónico exime a su productor de toda responsabilidad de carga significativa y, al abrigo de la anfibología, se pone a salvo de cualquier sanción, lo que en última instancia explica que el recurso suela usarse para criticar algo o a alguien, cosa que al realizarse abiertamente y sin disimulo podría ser objeto de represalias. En conclusión y en palabras de Berrendonner, la figuración irónica, entendida en este sentido, representa: “el último refugio de la libertad individual” (*Elementos de pragmática*: 199)¹⁰.

Con base en esta primera aproximación es preciso continuar con la definición ya no de la figura del lenguaje, sino de la situación percibida como irónica; recomiendo ampliamente, para sostener la relación de las variantes, tener en cuenta la máxima de Muecke, base de numerosos estudios: “todo *enunciado* irónico se refiere a una determinada *situación* irónica, percibida como tal por un observador” (cit. en Zavala: 40).

¹⁰ Esta postura es debatible y se matizará en el capítulo 3 donde se contemplarán posturas como la de David Foster Wallace, quien formula exactamente lo contrario.

1.1.2 Ironía situacional

El primer acercamiento teórico al concepto lo realizó Connop Thirwall en su ensayo sobre la ironía en Sófocles (1833). No por nada el caso más citado de este tipo de ironías (aunque no sea exclusivo ni abarque todas sus funciones) es el de Edipo, quien dejó Corinto creyendo escapar del destino del oráculo cuando en realidad no hizo sino acelerar su cumplimiento. El término ironía situacional, según Adriaensen, —se introdujo bastante tarde para denominar un fenómeno que se asociaba al principio con el género dramático y que se conocía en la Antigüedad por el concepto de *peripeteia*” (40). Son muchos los modelos y las terminologías que han sido empleados para delimitar las categorías de la ironía situacional; incluso los nombres para referirse a ella varían y son replanteadas según el autor e, incluso, según el estudio. Ironía observable, ironía accidental, ironía situacional... Cada término parece referirse a lo mismo, pero es desglosado y entendido en función de la situación o el texto que se pretende comprender. Lo que engloba a la mayoría de las definiciones es el contraste que oponen sus características con las de la ironía verbal; —sin duda se trata de dos manifestaciones de una misma figuración, pero poseen una raíz, una técnica y un efecto completamente distintos” (Ballart: 314). La diferencia apreciable entre una y otra es la que media entre advertir que alguien está ironizando y estimar que algo que ocurre puede resultar irónico. Quizá una buena forma de designarlas en paralelo sea comprenderlas por medio de los verbos que ejecutan: mientras que la ironía verbal *dice* algo irónico, la ironía situacional lo *presenta*, y aunque esta presentación no adquiera un relieve notorio en los enunciados intencionales y, por ende, se destaque en ocasiones por la ausencia de un ironista, se advertirá que en la disposición de una circunstancia sí es posible atribuir un valor irónico a una determinada secuencia de hechos por referencia al agente último (el narrador o lo que algunos consideran el autor implícito) que los ha dispuesto de manera que puedan suscitar esa lectura. En otras palabras, según Adriaensen: —Esentido de la ironía situacional es el de una inversión de la situación —normal”, correspondiente a las expectativas del observador. Además, este desenvolvimiento inesperado de los hechos también implica a menudo una confusión entre la apariencia y realidad tanto desde el enfoque diacrónico como sincrónico (40).

Muecke formuló cuatro requisitos formales de toda ironía situacional: 1) una dualidad de los hechos; 2) la oposición de sus términos; 3) la ignorancia de la víctima, y 4) la presencia de un observador con sentido de la ironía (*The Compass*: 92). La conjunción de estos requisitos da pie a cuatro tipos de ironía situacional, que en este estudio comprenden las siguientes variantes: a) ironía del destino, b) ironía pictórica, c) ironía dramática e d) ironía metafísica. Cada uno de estos términos ha sufrido alteraciones en sus nombres y rasgos, por lo que será necesario identificar sus atributos antes de circunscribir un método.

a) *Ironía del destino*¹¹

La ironía del destino está asociada en sus orígenes a la ambigüedad del discurso oracular; suele aparecer cuando el resultado de una acción no es el que cabría esperar y las pretensiones de alguien son frustradas por lo que después ocurre realmente. En ésta acaece un proceso de transformación, por lo que a menudo forma la base de un relato y se le reconoce por su dimensión dinámica. Un ejemplo en la obra de Bolaño, similar al caso de Edipo (que también contiene una fuerte carga de ironía dramática, mas no se deben confundir ambos términos), lo ilustra el destino de los real visceralistas en *Los detectives salvajes*. A grandes rasgos, la trama de esta novela engloba una cruenta ironía del destino para sus protagonistas. Una conclusión, acaso reduccionista, podría resaltar como irónico el destino de “Los detectives” cuya búsqueda empeñada de una persona desaparecida (Cesárea Tinajero) resulta en la muerte de ésta.

b) *Ironía pictórica*¹²

Este tipo de ironías se caracteriza por la yuxtaposición de dos elementos contradictorios. En palabras de Adriansen: “alguien contempla una situación y se sorprende ante el paralelismo entre dos elementos en principio disociados u opuestos” (39). Si los vuelcos irónicos en la

¹¹ También llamada ironía cósmica, ironía de los acontecimientos y, en el caso particular de la clasificación de Schoentjes en *La poética de la ironía*, “ironía narrativa”, que no debe confundirse con el concepto de ironía narrativa propuesto por J. Tittler, que se estudiará más adelante.

¹² Me ciño al término de Schoentjes por su claridad figurativa, pero cabe resaltar que Muecke la denomina «ironía de simple incongruencia» y Tittler, que engloba a los cuatro tipos dentro de la ironía accidental, la denomina precisamente con el término con que yo las englobo: ironía situacional.

ironía del destino se consideran desde una perspectiva diacrónica, la ironía pictórica las sitúa en una perspectiva sincrónica¹³. Ejemplos de esta clase de ironía descuellan por doquier en la obra de Bolaño y *Nocturno de Chile* no es la excepción; al ser una de sus obras breves más irónicas, se vale de la yuxtaposición de elementos contradictorios al por mayor. El ejemplo más notorio es el del padre Urrutia Lacroix, cura del Opus Dei, dándole clases de marxismo a Pinochet y a la Junta Militar. Este tipo de ironías funcionan como una estampa de contrastes, un cuadro contradictorio del que se desprenden todo tipo de ironías, en su mayoría verbales.

Cabe acotar que en un trabajo posterior, Muecke trasladó este tipo de ironías (a las que él llama *“de simple incongruencia”*) de la esfera situacional a la verbal, con la justificación de que la yuxtaposición de imágenes (o juicios) incompatibles *“compite principalmente a un ironista que mediatiza la presentación de sus ficciones”* (cit. en Ballart, 202). Y en efecto, dada su función contextual, quizá se trate de una modalidad híbrida, donde es muy complejo distinguir los rasgos irónicos verbales de los rasgos irónicos de la situación. Por ejemplo, la frase: *“Mi padre también murió en Auschwitz. Se cayó de una torre de vigilancia”*, puede ser literal o irónica de acuerdo a su contexto; en una situación de ironía pictórica que preludia a un alemán platicando con un judío se consolida plenamente, pero ¿dónde está la ironía?, ¿en la frase o en la situación previa? *“Ambos tipos de ironía”*, explica Adriaensen, *“son complementarios: mientras que la ironía situacional destaca las incongruencias que marcan el desarrollo histórico de los hechos, la ironía verbal intensifica esta crítica negativa a través de su distanciamiento de ciertos discursos (107).*

c) Ironía dramática¹⁴

Aunque usualmente la han definido en un campo aparte al de la ironía verbal y la ironía situacional, dado que este estudio se enfoca en la narrativa y no en el teatro (donde nació el concepto) no encuentro razón para apartarla de las ironías situacionales. Se trata de un caso particular en el cual un observador (lector, espectador o interlocutor) posee un

¹³ El ejemplo recurrente de este tipo de ironías es la frase de Gautier: *“¿Qué ironía más sangrienta la de un palacio frente a una cabaña!”* (55).

¹⁴ También llamada ironía trágica o sofocleana.

conocimiento que la víctima de la ironía ignora en el momento de actuar; la víctima no reconoce la estructura de ambigüedad, por lo que se denomina una ironía por ignorancia. Hay que tener cuidado de no confundirla con la ironía del destino pues, aunque el caso más citado de ambas sea el de Edipo, en la ironía del destino la estructura se mantiene oculta para todos, mientras que la dramática juega con la invidencia de un determinado personaje. Como aclara Lauro Zavala: “La ironía dramática [...] exige la presencia simultánea de un actor (la víctima de la ironía) y un observador, que sabe algo que aquél ignora y que puede o no puede participar en la misma situación” (“Para nombrar”: 42). En *Nocturno de Chile* esta ironía surge en el clímax y casi a manera de conclusión de la novela; me refiero al caso verídico de Mariana Callejas, el cual se estudiará con mayor detenimiento más adelante. En el artículo “El pasillo sin salida aparente” (una suerte de prólogo o exordio a esta novela), Bolaño resumió fríamente la cuestión:

Una mujer joven de derechas se pone a vivir o se casa con un norteamericano joven de derechas. [...] Él es un agente de la DINA, posiblemente también es un agente de la CIA. Ella ama la literatura y ama a su hombre. Alquilan o compran una casa a las afueras de Santiago. En los sótanos de esa casa el norteamericano se dedica a interrogar y a torturar presos políticos [...] En Santiago la gente ya se ha acostumbrado al toque de queda. Por las noches no hay muchos sitios en donde divertirse, los inviernos, además, son largos. Así que ella cada fin de semana o cada tres noches se lleva para su casa a un grupo de escritores. [...] Una noche una invitada o un invitado se levanta para ir al baño y se pierde. Es la primera vez y no conoce la casa. Probablemente el invitado está un poco achispado o tal vez ya empieza a transitar por la borrachera del fin de semana. Lo cierto es que en vez de doblar a la derecha dobla a la izquierda y luego baja unos escalones que no debería haber bajado y abre una puerta que está en un pasillo semejante a Chile. La habitación está a oscuras pero aun así distingue un bulto amarrado y doliente o tal vez narcotizado. Sabe lo que está viendo. Cierra la puerta y regresa a la fiesta (*Entre paréntesis: 77-78*).

Las víctimas de la ironía son el grupo de escritores que asisten a esa casa que, curiosamente, ejemplifican a la perfección el esquema que propuso Muecke para caracterizar los elementos indispensables en toda ironía: →) la existencia de un doble nivel (un edificio de dos pisos en el que el piso inferior es ocupado por las víctimas de la ironía y el superior por el ironista), 2) la oposición entre los dos niveles mencionados, y 3) un elemento de inocencia fingida, correspondiente al concepto clásico de *dissimulatio*” (cit. en Ballart: 192).

Así como la ironía pictórica propicia y se combina con el contexto de ciertas ironías verbales, la ironía dramática anticipa, según Zavala, a la ironía del destino. Los escritores de izquierda que quebrantan el toque de queda se congregan, sin estar al tanto, en una casa en cuyo sótano se practican torturas a los presos políticos. Pero conforme la narración avanza los personajes constatan los vaivenes de su destino; Edipo, ignaro en un inicio, toma conciencia de su tragedia y así se proyecta su ironía; los escritores chilenos se percatan de lo que sucede en el sótano y así se realiza la suya; sin embargo, en vez de sacarse los ojos, indica Bolaño que ~~a~~ la próxima fiesta vuelven. Incluso ella, la anfitriona, gana un premio de cuento o de poesía en la única revista literaria que por aquellos años funciona, una revista de izquierda. Y así se va construyendo la literatura de cada país” (*Entre paréntesis*: 78). El enunciado final, conclusión característica en las narraciones de Bolaño, auspicia la siguiente categoría de ironía situacional.

c) *Ironía metafísica*¹⁵

Este tipo de ironías, indica Roster, ~~se~~ “preocupa por las irresolubles contradicciones de la existencia humana” (14). Laura Guerrero explica que ~~surge~~ del contraste entre lo que el ser humano espera de la vida y lo que recibe de ella, entre la búsqueda de un significado y la falta de éste. Sin embargo, la búsqueda sigue y en esa paradoja subyace la ironía” (30). Por su parte, Zavala indica que esta especie ~~surge~~ de reconocer que el hombre, a pesar de aspirar al infinito, está condenado al polvo” (41). En estos casos, la humanidad en conjunto encarna al personaje de Alazon y las circunstancias que nos rodean, las leyes naturales, o bien, el sistema que nos rige, interpretan a Eiron en contrapunto a nuestro supuesto domino o comprensión del funcionamiento del universo. Un ejemplo interesante de ironía metafísica surge en las últimas páginas de *2666*, las cuales, si se tiene en cuenta que se trata de una novela que Bolaño dejó inédita, poseen un aura de nostalgia, pues al lector le resulta inevitable tener la noción de que la obra no es lo único que se está extinguiendo en esas últimas páginas, sino también la vida del autor. Antes de quedar interrumpida, la prosa

¹⁵ Muecke la llamó «Ironía general» en *The Compass of Irony*: ~~a~~ aquella en que el ironista ve al conjunto de la humanidad como víctima de una ironía inherente a la condición humana” (cit. en Ballart: 203).

relata una conversación que sostiene Archiboldi con un caballero en un avión, éste último le cuenta la historia de su ancestro Fürst Pückler, quien fue un hombre ilustrado, creador de una asombrosa obra sobre botánica y jardinería, autor de numerosos libros de viajes; un sabio al que ya nadie recordaría si no fuera por un helado que en la actualidad lleva su nombre. Las palabras finales de su lejano pariente arrastran consigo toda la angustia que produce la inutilidad de la existencia: “Ya nadie recuerda al Fürst Pückler botánico, nadie recuerda al jardinero ejemplar, nadie ha leído al escritor [...]. Lo que no pensó jamás fue que pasaría a la historia por darle el nombre a una combinación de helados de tres sabores” (1118).

Otros tipos de ironía

Antes de bosquejar una definición general, será conveniente explicar dos especies de ironía que son exclusivas de la literatura y que, pese a tener similitudes con la ironía situacional y a que en ocasiones se disfrazan de ironía verbal, deben matizarse por separado, pues serán útiles posteriormente al tratar una cuestión tan compleja y discutida como lo es la intención irónica y, en particular, al reparar en los múltiples desdoblamientos irónicos a los que recurre la obra de Bolaño para tomar distancia; me refiero a la ironía metaficcional y la auto-ironía.

Ironía metaficcional¹⁶

Emparentada con la ironía romántica en cuanto a su idea de la actitud del artista ante su obra o función creativa, este tipo de ironía va más allá del fenómeno retórico o la peripecia; su finalidad consiste en destacar el artificio de la literatura y en cuestionar las posibilidades de la representación. Apunta Adriaensen que la ironía metaficcional recurre con preferencia a la parábasis: “en esta noción se denominaba originalmente la técnica del teatro antiguo

¹⁶ También llamada “ironía romántica”. Lauro Zavala alternativamente la relaciona con la auto-ironía y con la ironía narrativa.

que consiste en la interrupción de la historia para incorporar un inciso en el que el autor se dirige a su público, a través del coro o de algún mensajero” (41). Esta ironía se comprenderá más claramente al explicar los niveles de verosimilitud propuestos por Jonathan Culler, basta por ahora la síntesis que sugiere Ballart: –A diferencia de los objetos cuya presencia está diciendo ‘Somos realidad’, este tipo de instancias verbales tendrían una misión opuesta, puesto que, en el más puro espíritu de la ironía romántica, vendrían a quebrar la ilusión de verdad del relato proclamando ‘Somos literatura, estamos manipulando, representando la realidad’” (249).

Podría decirse que la obra de Bolaño, así como la de muchos de sus contemporáneos, es un caleidoscopio donde, en la frontera entre ficción y realidad, se proyecta una metáfora de la escritura en función de un sistema lúdico. Sus ejemplos, sin embargo, no son tan evidentes como los casos más citados¹⁷; en *Nocturno de Chile* el disfraz del autor que dialoga con su creación se centra en la figura de –el joven envejecido”, aunque cabe aclarar que la ironía metaficcional no es un elemento cardinal en esta novela.

*Auto-ironía*¹⁸

Adriaensen entiende el término en un doble sentido: –primero como una ironía auto-reflexiva que se toma por objeto a sí misma, y segundo como una ironía que cuestiona al sujeto que la emite” (42). Dicho sujeto lo constituye el personaje o el narrador del texto, pero lo que hace surgir la auto-ironía concierne a la relación entre este elemento y el propio autor en cuanto a autor. Concretamente, la auto-ironía ironiza la posición del autor ante sus textos, mediante referencias al debate desde la crítica literaria. Hay un memorable episodio de *Los detectives salvajes* que ilustra maravillosamente este juego de contradicciones, me

¹⁷ Es recurrente para ejemplificar este tipo de ironía referir la conversación de Don Quijote con el bachiller Carrasco sobre su propio papel en el primer tomo de su libro (Parte II, cap. 3). También es frecuente la alusión a *Niebla* de Miguel de Unamuno o a la novela de John Fowles, *La mujer del teniente francés*. En la actualidad un sinnúmero de novelas podrían considerarse un ejemplo claro de ironía metaficcional.

¹⁸ Concepto que sustituyó Adriaensen por sobre el de ironía socrática en el cuadro sinóptico de Schoentjes porque este tipo de estudios no se inscriben en el contexto filosófico. También es denominada ironía –auto-reflexiva”.

refiero al duelo de espadas que protagonizan Arturo Belano y el crítico literario Iñaki Echavarne, luego de que éste último le dedicara una dura reseña a una de sus obras.

1.1.3 La figuración irónica

Una vez descritos, en términos generales, los rasgos principales de las dos formas de ironía más estudiadas, es posible probar a una definición general del fenómeno, pero no sin antes establecer lo que Pere Ballart denomina “el *mínimum irónico*”, es decir, las condiciones fundamentales para reconocer la ironía, las cuales se expresan en seis elementos necesarios: 1) el dominio o campo de observación (rasgo que permite distinguir entre ironía verbal y situacional), 2) el contraste, 3) la disimulación, 4) la estructura comunicativa, 5) el color afectivo y 6) la significación estética. De esta propuesta se generan criterios para distinguir y clasificar las ironías, pero aún hace falta una definición que ciña los marcos del presente estudio.

Es claro que la integración dinámica de las diversas cualidades que se han compendiado no permite definir a la ironía como un simple tropo, ya que su instrumentalidad es capaz de alterar obras enteras, ni, por otro lado, sólo como una concepción estética de la realidad (como lo hizo el *New Criticism*), porque su representación literaria posee una restricción de contextos positivamente analizables y menos ambiguos que una caracterización de este tipo. Como apunta Zavala, es claro que: “quien decida enfrentarse a la bibliografía teórica sobre el concepto de ironía habrá de evitar la Caribdis de restringir el término a una acepción retórica, como figura de estilo, y la Escila de extender su aplicación hasta convertir el mismo término en una categoría tan general que termine por ser inutilizable” (“Para nombrar”: 38). Debido a esto, en pos de una terminología más exacta, en este estudio suscribo la teoría de Pere Ballart de considerar a la ironía una modalidad o, más exactamente, una figuración. La elección de dicho término se justifica para esclarecer diversas funciones:

En tanto que derivado de *figura*, el término [figuración] es fiel al origen de la ironía como forma de discurso que modifica la expresión del pensamiento —lo que la distingue

apropiadamente de modalidades como la sátira y lo grotesco—, al tiempo que el carácter de la palabra, más abstracto y menos modular que el de la *figura*, indica la mayor flexibilidad del fenómeno, su licencia para rebasar los estrechos lindes del tropo. Por añadidura, figuración tiene las connotaciones de simulación y fingimiento que la ironía efectivamente posee, y designa a la vez la acción y el efecto de producir enunciados de ese valor. Este último detalle es particularmente significativo, pues permite alojar en un solo término las diversas vertientes del fenómeno: la intención que lleva al ironista a disponer unas palabras o unos hechos conforme a una incongruente organizada, su conformación material en el texto, y, finalmente, su reconocimiento por parte de una audiencia, que rehará el proceso en sentido inverso, modificando sus interpretaciones literales y *figurándose* otras, esta vez irónicas (363-364).

Sumada a esta terminología, y teniendo en cuenta que la ironía siempre es el producto de una actitud “oscilante, intermedia e indecisa” (cit. en Zavala, “Para nombrar”: 38)¹⁹, la definición más básica del concepto que se utilizará por fines prácticos será la que sintetizó Lauro Zavala, la cual contempla la complejidad de sus modalidades: “La ironía es el producto de la presencia simultánea de perspectivas diferentes. Esta coexistencia se manifiesta al yuxtaponer una perspectiva explícita, que *aparenta* describir una situación, y una perspectiva implícita, que *muestra* el verdadero sentido paradójico, incongruente o fragmentario de la situación observada” (39).

Con estas definiciones en mente, es preciso desarrollar el método más apropiado para clasificar y describir el papel que cumple esta figuración en la novela *Nocturno de Chile*.

1.2 La ironía narrativa y un método de análisis

Una novela como *Nocturno de Chile*, dado el concepto de ironía que he formulado, requiere una propuesta teórica cuya aplicación sea lo suficientemente flexible para asimilar la variedad de recursos que están en juego; es por eso que sólo se contemplarán lateralmente y en casos específicos ciertos modelos de estudio enfocados en descifrar los recursos lingüísticos y estilísticos de la ironía (Lausberg, Novais, Kerbat-Orecchioni, Sperber & Wilson, G. Reyes, Holdcroft, Roster, Heller, Nash, Hutcheon) y se intentará sintetizar los

¹⁹ Esta expresión, aclara Zavala, es de Beda Alleman.

métodos de tres trabajos que han planteado una solución precisa y clara para abarcar las complejidades de la narrativa moderna. Me refiero al que propuso Pere Ballart en *Eironeia: La figuración irónica en el discurso literario moderno*, al de Lauro Zavala en “Para nombrar las formas de ironía” (basado en la propuesta de J. Tittler en *Ironía narrativa en la novela hispanoamericana contemporánea*) y al de Brigitte Adriaensen en *La poética de la ironía en la obra tardía de Juan Goytisolo* (derivado del modelo de Pierre Schoentjes en *La poética de la ironía*). Por supuesto, si se considera que estas propuestas cuentan con diferentes enfoques, será necesario precisar los ejes más convenientes para estructurar un método de estudio exhaustivo, mas no por eso confuso o enredado.

En primera instancia cabe precisar que este análisis, como el de Ballart, presupone el triple componente del signo de los estudios semióticos y sus tres dimensiones: sintáctica (signo/signo), semántica (signo/denotado) y pragmática (signo/intérprete)²⁰. El eje sintáctico presenta conexiones de índole formal; el semántico lleva a la ironía a hablar de sus contenidos, del *ethos* que dibujan, así como de sus temas; y el pragmático atiende cómo el emisor del texto irónico codifica su doble información, y distribuye en el discurso una serie de marcadores que facultarán al receptor para naturalizar cuantos significados aparentes y reales le son suministrados.

Lauro Zavala también propone una triple división, pero de naturaleza distinta. Las formas de ironía, según él, yuxtaponen tres términos: hablantes, enunciados y situaciones, que en la ironía narrativa pueden ser sustituidos, a grandes rasgos, por los de: autor, texto y lectura, lo que genera tres niveles de análisis indisociables del estudio de la ironía. En primer lugar, está el nivel *causístico* o formal, en el que se identifican únicamente los recursos lingüísticos y estilísticos de la ironía. Se trata de un nivel puramente descriptivo, centrado en el estudio del propio texto. El segundo nivel, *propositivo* o funcional, es aquel en que podrán identificarse las intenciones del autor implícito²¹, es decir, la visión del

²⁰ “Morris planteó la semiótica como un paradigma teórico construido sobre tres niveles: en el primero de ellos, la atención se dirige a las relaciones que mantienen los signos entre sí y es la sintaxis la encargada de ponerlas de manifiesto; en segundo lugar, la semántica denota las relaciones del signo con su referente; por último, en el tercer estrato, la pragmática expresa las relaciones que los signos establecen con sus usuarios” (Ballart: 362).

²¹ Muy debatido es el concepto de autor implícito, se explicará en su momento las posturas de diversos autores con respecto al término, pero, por el momento, antes de unificarla, privilegiaré la terminología que emplea cada autor.

mundo y de la literatura que éste pone de manifiesto al emplear la ironía. El último nivel, dialógico, requiere centrarse en la identificación de las competencias que la presencia de la ironía presupone en el lector implícito.

Adriensen, por su parte, comenta que la ironía verbal suele examinarse desde un punto de vista retórico o pragmático, que conlleva un énfasis en la intencionalidad del autor; la ironía situacional, en cambio, privilegia el acercamiento narratológico y se enfoca más en la estructura interna del texto; la ironía metafictional invita a una aproximación hermenéutica, centrada en la ambigüedad del texto literario y en el papel creativo del lector; y, por último, la auto-ironía acentúa el contexto discursivo enfatizando la inestabilidad ideológica del texto irónico. Es claro que su planteamiento, el cual combina numerosos enfoques metodológicos, trasciende la índole monolítica de muchos estudios sobre ironía; sin embargo, estudia la obra en función de los diversos tipos de ironía y no al revés (como se planteará en este estudio), por lo que, si bien su propuesta de redefinir los conceptos cuando se requieran nuevas acotaciones a un determinado tema me será de ayuda, su planteamiento plural y totalizador podría resultar caótico si no se delimitan los ejes de estudio previamente.

En primera instancia, debo remitirme al título del presente trabajo para reducir los trazos metodológicos que han de acatarse. —*La función crítica de la ironía en Nocturno de Chile de Roberto Bolaño*—. El subrayado en *función* implica que mi metodología privilegiará (mas no por eso desatenderá al resto) el segundo nivel del que hablan Ballart y Zavala; el primero refiriéndose a éste como un eje semántico, y el segundo relacionándolo con un nivel propositivo o funcional donde podrán identificarse las intenciones del autor implícito, es decir, la visión del mundo y de la literatura que éste pone de manifiesto al emplear la ironía. Por otro lado, el adjetivo *crítico*, remite a una actitud particular ante el mundo que resulta inherente a todas sus manifestaciones y que viene a ser para el receptor como un mensaje adicional en su decodificación del pasaje irónico; me refiero al *ethos* entendido, de acuerdo a la definición que le dio el Grupo Lieja, como —un estado afectivo suscitado en el receptor por un mensaje en particular cuya cualidad específica varía en función de un cierto número de parámetros— (Grupo μ ., *Retórica general*: 234). Esta actitud del ironista implica una postura de distancia muy semejante a la actitud del personaje que

originó el concepto; la distancia que media entre Eiron y Alazon que, en la modernidad, es un arma de doble filo, defensiva y crítica en un inicio, pero también fácilmente asimilable por las ideologías dominantes.

1.2.1 Los grados de verosimilitud

Para J. Tittler el elemento en común que tienen las diferentes especies de ironía (verbal/situacional) es la *distancia* entre las perspectivas yuxtapuestas²². Tittler ha propuesto aplicar esta noción de *distancia* para referirse a las formas específicas de la narrativa que surgen de la coexistencia de perspectivas diferentes entre los elementos narrativos: autor, narrador (es), personaje (s) y lector. A los productos de esta distancia intraelemental propone agruparlos bajo la categoría de *ironía narrativa* (*Narrative Irony*: 23-24). Esta distancia, sostenida por un mismo elemento narrativo, o por varios, da lugar a una ruptura relacionada con una o varias convenciones de aquello que el lector cree que es el mundo o la literatura.

De manera que Zavala, con el fin de entender los presupuestos en los que se apoyan estas convenciones, recurre a los “niveles de verosimilitud” propuestos por Jonathan Culler en *La poética estructuralista* para explicar cómo varían los grados de distanciamiento²³. “Se trata”, explica Zavala, “en todos los casos, de las convenciones que permiten a un autor establecer relaciones entre un enunciado y su referente, por lo que, necesariamente, al ser parte de la ‘puesta’ irónica, conllevan una intención que apela al lector implícito” (“Para nombrar”: 43).

El primer nivel de verosimilitud corresponde a un “discurso que no requiere justificación porque parece derivar directamente de la estructura del mundo” (Culler: 201). Es la “actitud natural”, una forma de sentido común previa al mismo lenguaje, por lo que se denomina lo “real”. Por ejemplo, si alguien inicia un viaje, o bien llegará a su destino o

²² Tittler habla, respectivamente, de ironía objetiva intencional (verbal) y de ironía objetiva accidental (situacional), y agrega una tercera especie, la ironía subjetiva, definida como “el estado mental producido por la ironía objetiva” (cit. en Zavala, “Para nombrar”: 40).

²³ Culler los llama “niveles de *vreisemblance*”.

abandonará el viaje; si un texto no menciona esta terminación la damos por sentada como parte de su inteligibilidad; si alguien se lava los dientes tarde o temprano dejará de hacerlo aunque esto no se mencione; es una especie de zurcido inconsciente de vuelta a lo inevitable. La existencia de una situación incongruente o paradójica, para ser percibida como tal, tiene como parámetro este nivel de verosimilitud y por ello, según Zavala, “da lugar a la ironía más elemental y universal de todas, precisamente la ironía situacional” (“Para nombrar”: 43)²⁴.

El segundo nivel de verosimilitud está constituido por los estereotipos culturales en el sentido de que la propia cultura, al menos la occidental, los reconoce como generalizaciones. Consiste, en el fondo, en naturalizar lo artificial, como un mecanismo de mitificación y por eso fue etiquetado por los formalistas rusos como lo **natural**. Indica Zavala que la ironía verbal generalmente se apoya en esta forma, al igual que el humor, por lo que en ocasiones son confundidos ambos términos. Por ejemplo: “Al subir las escaleras, decidió no subir ambos pies a la vez” (44); o bien el siguiente diálogo: —Mesero, tráigame un café sin crema. —Lo lamento, señor, no nos queda crema; ¿en su lugar quiere usted un café sin leche?” (Genette, “Muertos de risa”: 202); no es que estos enunciados jueguen con el nivel de la realidad sino con el del sentido común que es también, como indica Genette, lo que hoy llamaríamos ideología: “un corpus de máximas y prejuicios que constituye tanto una visión del mundo como un sistema de valores” (cit. en Culler: 205). Acorde a lo que pone en juego, no es nada raro que esta plataforma represente el paraíso de la ironía verbal.

El tercer nivel de verosimilitud entraña una inteligibilidad específicamente literaria: “es el del **género**, cuyas convenciones no sólo permiten establecer un contrato entre el escritor y el lector, en términos de una determinada tradición discursiva, sino que también suelen expresar la visión del mundo implícita en estas convenciones” (Zavala, “Para nombrar”: 44-45). El relato policiaco es un buen ejemplo de las convenciones de género: la búsqueda de pistas, las falsas hipótesis, la idea de que la solución del crimen tarde o temprano se revelará. Sin alterar las convenciones genéricas, las formas de ironía verbal y

²⁴ A la que él denomina ironía accidental; esta idea requiere matizarse pues la ironía situacional, según Culler, acontece también en otros niveles de verosimilitud, por lo que no sería exclusiva de ese primer nivel.

situacional se instalan cómodamente en este nivel, y es la apelación o la oposición a las reglas del género lo que constituye un cuarto nivel de verosimilitud que da origen a la ironía metaficcional: **lo natural de modo convencional**. Son convenciones que juegan con la oposición de verdad y ficción, ocurren sobre todo cuando el narrador recurre a las nociones de explicación e intenta convencer al lector de su naturalidad. “Leemos el poema o la novela”, explica Culler, “como un aserto sobre los poemas o las novelas” (224).

Por último el quinto nivel, que puede considerarse una variante especializada del cuarto, es el que corresponde plenamente a **la ironía y la parodia**, pues éstas constituyen, por sí mismas, una forma extrema de verosimilitud. Resume Lauro Zavala: “La ironía es, entonces, la estrategia más compleja de recuperación del sentido y de coherencia textual e intertextual. La yuxtaposición de perspectivas que la caracterizan es una manera de apostar, a la vez, las convenciones que el lector es capaz de reconocer (como lo *real*, lo *natural*, o lo *genérico*) y un distanciamiento ante estas mismas convenciones” (“Para nombrar”: 46-47). Es en este nivel donde aparece la llamada auto-ironía que, como ya se vio, es capaz de poner en duda al resto de las categorías. En palabras de Culler: “Reducimos lo extraño e incongruente, e incluso actitudes con las que no estamos de acuerdo, dándole el calificativo de irónico y haciendo que confirme, en lugar de defraudar, nuestras expectativas (224).

1.2.2 El contraste estilístico

La oposición entre los diferentes niveles de verosimilitud que Tittler denomina *distanciamiento intraelemental*, Pere Ballart la estudia desde el ángulo del contraste argumentativo entre planos de significación. El teórico catalán subraya el *contraste* como principio estilístico de la figuración irónica y distingue tres grandes grupos de ironías: El primer grupo está formado por aquellos pasajes cuyo contraste se inscribe en la órbita del propio texto al disponer de un desfase irónico entre una parte y otra de la obra; cabe aclarar que Ballart entiende por «parte» “tanto un tono expresivo como un episodio, o un esquema lógico de exposición del material” (326). El segundo grupo es el de las ironías que propician un conflicto entre el mundo del texto y su inmediato contexto comunicativo,

incorporando a la obra figuras o alusiones que ponen en evidencia la factura literaria y por consiguiente artificial de la misma. Por último, el tercer grupo plantea un conflicto de valores entre el texto y —lo que podría llamarse en sentido lato la serie cultural, instancia que en la mayoría de los casos se concreta en una serie estrictamente literaria y en sus ejemplos más reconocibles: el texto dialoga así con otros textos y la ironía deviene parodia” (326). A grandes rasgos, en esta clasificación se pueden distinguir tres niveles: el nivel textual, el nivel metatextual y el nivel intertextual. Los tres dan pie a otras tantas clases de ironía y conviene especificarlos rigurosamente.

*Nivel textual: contrastes en el texto*²⁵

El nivel textual se enfoca en el tipo de ironías cuyo alcance queda dentro de la obra y no interesa, por tanto, ni al contexto en que es recibida ni al orden literario. Ballart distingue en este grupo tres especies de contrastes:

a) Contrastes entre la forma de expresión y la sustancia del contenido. Dentro de este campo las variantes retóricas más frecuentes son la antífrasis (ya sea del narrador o de uno de sus personajes); la lítote, es decir, una impropiedad en el tono que atenúa por medio de perífrasis, eufemismos y reticencias, la incorrecta valoración de los hechos; la *reductio ad absurdum*, la cual consiste en distorsionar la argumentación quedándose con lo menos sustantivo de cada razonamiento; la hipérbole, entendida como un derroche de exuberancia verbal con relación a la nimiedad del hecho; y, por último, el género de ironías en que el emisor no desempeña el papel de Eiron sino que coloca a Alazon ante los ojos del lector para dejar que el personaje se desacredite, este proceso ocurre en particular con los narradores no fidedignos, como es el caso de *Nocturno de Chile*.

²⁵ Ballart se apoya en la tetrapartición del signo lingüístico propuesta por Louis Hjelmslev en *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, quien optimó el esquema saussureano (significante/significado) postulando la presencia de dos planos en el signo: la expresión y el contenido, los cuales, a su vez, contienen una forma y una sustancia. Para trasponer tal esquema al texto literario, Ballart establece que —el contenido de la obra es la historia que ésta cuenta, siendo su sustancia la realidad que el autor ha pasado por el tamiz de sus códigos culturales, y su forma, la presencia en el texto de unos determinados personajes y hechos. Mientras que el plano de la expresión corresponde al discurso, es decir, al texto en su configuración material, siendo su sustancia la realización física del mismo, y su forma, el estilo (328).

b) Contrastes entre un elemento y otro de la forma de expresión. Se caracterizan por presentar conflictos entre los valores connotativos de dos o más tonos, registros o expresiones disonantes entre sí. –El lector, situado por el tono de lo escrito en una atmósfera afectiva, se ve de golpe, en virtud del anticlímax, transportado a una esfera de significación completamente distinta” (Ballart: 339). La solemnidad y limpidez del tono anterior contrasta con un discurso de alusiones pedestres o vulgares que contaminan el primero de los registros, aunque no es raro que esto ocurra también a la inversa. Ejemplos de este contraste saturan los textos de Woody Allen quien suele yuxtaponer lo más abstracto a lo más cotidiano para provocar la risa:

¿Es mejor ser el amante que el amado? Ninguna de las dos cosas si tu índice de colesterol sobrepasa de 600. [...] Para ser un amante realmente bueno, por lo tanto, uno tiene que ser fuerte y, sin embargo, suave. ¿Fuerte hasta qué punto? Supongo que con ser capaz de levantar veinte kilos basta. [...] La belleza está en el ojo del observador. En el caso de que el observador sea corto de vista, deberá preguntar a la persona más cercana qué chicas son bien parecidas (*Sin plumas*: 10-11 y 104)²⁶.

c) Contrastes entre un elemento y otro de la forma del contenido. Pertenecen a este ámbito las ironías en que un personaje (a diferencia del resto) interpreta de forma evidentemente errónea la realidad que le rodea. La ironía dramática y la ironía del destino son las modalidades más genuinas de este grupo. Ballart indica que –a menudo este tipo de contrastes se resuelve en un anticlímax [...] Se crea en el lector la expectativa de que va a ocurrir algo que dará un vuelco a la acción cuando en realidad los resultados confirman el horaciano *parturient montes, nascetur ridiculus mus*” (345). Es decir, que de una enorme expectativa devendrá algo mínimo en contraste con lo esperado; –Parirán los montes, nacerá un ridículo ratón”, aunque puede que suceda al contrario, como en la parodia del texto de Horacio que hizo Arreola en la que realmente –nadie sabe lo que significa un ratón” (Arreola:15-18). La funcionalidad de este tipo de ironías también es muy variable. –Por lo general”, apunta Ballart, –el escritor busca con la contradicción de los sucesos y las situaciones un efecto detonante e inmediato, que haga sentir al lector un poco de la

²⁶ Este ejemplo en particular es citado por Ballart (340).

perplejidad de sus personajes”. O bien: “puede servir a veces a maniobras mucho más sutiles, que pretenden poner en tela de juicio la verosimilitud misma de la narración” (347).

Nivel metatextual: ironías de contraste entre el texto y su contexto comunicativo

Como ya se esbozó en el apartado sobre ironía metaficcional, a este segundo grupo pertenecen aquellas ironías que integran en el discurso textual algún elemento perteneciente al contexto real, a las condiciones de hecho en que tiene lugar la comunicación literaria. Para que el contraste sea patente basta con que se evoque al autor real o que el texto se evoque a sí mismo. Tanto positiva (esto es literatura) como negativamente (esto no es literatura) se manifiesta la naturaleza ficticia de la obra. A través de este género de ironías se registran complejas reflexiones sobre el hecho de escribir ficciones y, como dice Ballart: “la pretensión del narrador es, pues, la de estar refiriendo la verdad, pero al revelar su facultad de contar otra cosa, está de hecho manifestando su natural condición de fingidor” (352). Las primeras líneas de la novela *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino, manifiestan claramente las posibilidades de esta modalidad:

Estás a punto de iniciar la lectura del nuevo libro de Italo Calvino, la novela *Si una noche de invierno un viajero*. Relájate. Recógete. Aleja de ti cualquier otro pensamiento. Deja que el mundo que te rodea se disuelva en lo indistinto. Mejor será que cierres la puerta; siempre hay alguien que tiene puesta la televisión. Díselo en seguida: “¡No, no quiero ver la televisión!” Habla más alto si no te oyen: “¡Ahora estoy leyendo! ¡No quiero que me molesten! [...] ¡He empezado a leer la última novela de Italo Calvino!” (23).

*Nivel intertextual: ironías de contraste entre el texto y otros textos*²⁷

El término “ironía intertextual” fue propuesto por Umberto Eco en una conferencia pronunciada en Forlì; por medio de una analogía gastronómica, el italiano esbozó su

²⁷ Dado que se trata de un concepto tan embrollado como el de ironía, el presente trabajo ocupará una definición concreta de intertextualidad como la que Genette propuso en *Palimpsestos*: “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (10).

definición constatando un doble nivel de lectura muy similar al doble nivel irónico propuesto por Muecke: “Es como un banquete donde se distribuyen en la planta de abajo las sobras de la cena preparada en el piso de arriba [...] y, puesto que el lector ingenuo cree que la fiesta se celebra en un solo piso, las saboreará por lo que valen [...] sin suponer que alguien ha tenido más” (245)²⁸. De acuerdo a esta concepción, se puede admitir que existen remisiones en los textos que nutren la lectura y profundizan las yuxtaposiciones irónicas, mas no por eso dicho texto ha de resultar inaccesible al lector que no las capte (a diferencia de la ironía verbal donde una lectura literal pronunciaría alguna incongruencia); en cierta forma, este lector podrá deleitarse con un determinado pasaje aunque pase por alto los patrones intertextuales que están detrás, sin embargo, para captar plenamente qué es lo que está en juego al abordar la figuración irónica, es imprescindible explorar el mapa de referencias subrepticias que estipula una obra. Eco emparenta este recurso, sin asemejarlo del todo, con el *double coding*, término arquitectónico acuñado por Charles Jenks según el cual: “El edificio o la obra de arte posmoderna se dirigen simultáneamente a un público minoritario de élite usando códigos “altos”, y a un público de masas, usando códigos populares” (225). Todos estos conceptos podrían ser debatidos y objetados, pero lo que interesa en particular a este apartado son aquellos códigos simultáneos implícitos y explícitos de los que habla.

De acuerdo a Ballart, este tipo de contrastes irónicos tienen “un evidente alcance intertextual”, por lo que se alían con la parodia para adquirir su mayor rendimiento expresivo. Al poner en contacto la obra con otro texto cuya identidad el lector deberá inferir ya sea en la anécdota, el tono o el estilo, se incrementa el sentido en favor del texto parodiante (353). En este caso no sólo se deberá detectar la presencia de la ironía sino que se deberá conocer el texto evocado para poder calibrar el valor de la distorsión efectuada entre el modelo y la parodia, el cual, por lo general, se extrema gracias a una incompatibilidad entre el estilo impostado y su nuevo entorno.

²⁸ Para Eco, quien se atiene a la definición antifráscica del tropo, “la ironía intertextual no es, técnicamente hablando una forma de ironía” (244), pues si ésta consiste en decir lo contrario de lo que se presume verdadero, al no ser captada, tan sólo se ofrece una información falsa; sin embargo, de acuerdo a la definición del presente estudio, la ironía intertextual cumple todos los requisitos para expresarse como tal.

Para explicar, a grandes rasgos, cómo afecta este recurso a la figuración, he de retomar el tipo de ironías que Booth denominó de “hecho histórico”. Su ejemplo para explicarlas surge de la novela *Ada o el ardor* de Vladimir Nabokov, cuyo comienzo parte de la citación errónea de la primera frase de *Ana Karenina*²⁹. Explica Booth que la reconstrucción sólo podrá ser efectuada “si sabemos cómo comienza la obra de Tolstoi, o si vemos que cita mal” (*Retórica de la ironía*: 96). La deducción de que es imposible que Nabokov (traductor del ruso, especialista en Tolstoi) incurriera en esta comedia de errores propicia que consideremos estar frente a una ironía intertextual, la cual preserva su disimulación en el diálogo con otra obra. Como explicaré más adelante, el recurso planteado por Nabokov no difiere en teoría de lo que generalmente se entiende por parodia, sin embargo, encuentro en la parodia y en la ironía intertextual una divergencia, quizá meramente de enfoque y de método. Ambas tienen de trasfondo un modelo “no dicho” (parodiado) que se combina con lo dicho (parodiante) para crear un tercer significado, pero, mientras que la parodia matiza la diferencia explícitamente (piénsese en la obra de Ibarra Gúenther), o suele contener su referente al interior del mismo texto (como las novelas de caballería al interior de *El Quijote*), la ironía intertextual lo encubre, pues es el desciframiento y su interpretación lo que el recurso pone en juego. En la parodia, por otro lado, el placer reside en el discernimiento de la distorsión realizada. De modo que la distinción radica en una cuestión de lo que Muecke habría denominado “grado de apertura”³⁰, en otras palabras, ¿qué tan disimulado está el contraste? “La ironía”, expresa Muecke, “es más un acertijo o un mensaje en clave, y es algo para ser saboreado, no solamente resuelto. Y lo que se saborea es la habilidad con la que tanto el significado real como el aparente se hacen coexistir” (*Irony*: 366). La parodia bien podría inscribir el segundo enunciado, al igual que “el saboreo” del que habla Muecke, pero no la cualidad enigmática, al menos no intrínsecamente.

²⁹ “Todas las familias felices son más o menos diferentes; todas las familias desdichadas son más o menos parecidas” (13), apunta Nabokov citando mal a propósito el comienzo de *Ana Karenina*: “Todas las familias felices se parecen unas a otras; pero cada familia infeliz tiene un motivo especial para sentirse desgraciada.”

³⁰ Es decir: “El grado en que los significados irónicos están disimulados en los literales” (Ballart: 194). Es evidente que esta línea divisoria entre parodia e ironía intertextual es muy delgada pues, como apuntó Norman Knox respecto a la clasificación de Muecke: “...lo que para uno es una ironía manifiesta, para otro, quizá menos capacitado, puede ser una figura de las mejor encubiertas” (cit. en Ballart: 194).

De manera que la ironía intertextual supondría un recurso dirigido a comunidades discursivas más especializadas (por no decir interesadas)³¹, pues su estrategia tiene bastante en común con el chiste local (*private joke*) y configura una fachada a primera vista excluyente que debe ser trascendida por medio de una “solución” cuasi detectivesca. Sin embargo, el recurso no es del todo restrictivo, pues como apunta Umberto Eco: “no sólo es una *conventio ad excludendum*, sino una provocación e invitación a la inclusión, para poder así transformar, poco a poco, también al lector ingenuo en un lector que empieza a percibir el perfume de muchos otros textos” (245).

Por ironía intertextual, entonces, se entenderá la misma figuración que fue definida en el primer apartado con el rasgo distintivo de que una de sus partes hará eco a otros textos, convenciones genéricas o tradiciones estilísticas. Para los objetivos de este estudio se tendrán en cuenta sus tres tendencias más usuales:

- 1) **La parodia (encubierta)**: por la cual, acorde a la definición de Hutcheon, se entiende una “síntesis bi-textual”, una superposición que combina la imitación de un modelo con la diferencia crítica. “En el nivel de estructura formal, un texto paródico es la incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante” (“Ironía, Sátira, Parodia”: 177). Cabe aclarar que esta inserción no tiene necesariamente que ser cómica o despreciativa, si bien se le suele adjudicar un ethos ya sea burlón o lúdico: “La raíz *oide* del término griego parodia, significa ‘canto’; lo que hace implícita aquella intención que apunta la forma estética más que a la social o a la moral, detalle que la distingue de la sátira. El prefijo *para* tiene dos significados —el de ‘frente a’ o ‘contra’— donde la parodia se define como ‘contra-canto’, como oposición o contraste entre dos textos”; y el de ‘al lado de’, lo que sugiere una simultaneidad y no una oposición (178).³²

³¹ Retomo de Linda Hutcheon el término “comunidades discursivas”, el cual planteó como una variación de las llamadas “competencias del intérprete”. Para Hutcheon la ironía es esencialmente evaluativa y axiológica y sucede (“happens”) porque existen “comunidades discursivas” que otorgan el contexto necesario. Estas comunidades varían de acuerdo a su género, clase, raza o profesión, generando relaciones muy complejas.

³² Para distinguir una y otra, Adriaensen utiliza el término “reescritura” para designar a la parodia que no ridiculiza ni desprestigia al texto original.

En la mayoría de los estudios este recurso podría abarcar también a las categorías que se expondrán a continuación, pero en su *“alianza”* con la ironía intertextual se entenderá por parodia únicamente a la estrategia que transforma un texto cuyas huellas están bien definidas. Se debe precisar, dado que *Nocturno de Chile* es una novela que representa determinados episodios verídicos (el golpe de Estado, la dictadura chilena) y personajes históricos (Neruda, Pinochet, la Junta Militar, etcétera), que el hecho de que transforme elementos de la realidad no significa necesariamente que se trate de una práctica extratextual (lo que para muchos implicaría un modo satírico y no paródico), pues en muchos casos lo que imita no es la historia como tal sino el discurso preexistente de cierta historiografía, en especial la que se difundió en tiempos de la dictadura, tanto la versión que promovió la Junta Militar, así como ciertos ejemplos registrados en el discurso de la oposición³³. En pocas palabras: se parodia un pasado que en realidad sí aconteció, pero que sólo podemos conocer a través de sus textos, pues *“tanto el presente como el pasado son siempre irremediamente textualizados”* (Hutcheon, 1989: 11), y ahí subyace esta conexión entre *“el canto”* histórico y el literario. No obstante, la condición de especificidad con que he dotado al recurso como categoría de la ironía intertextual no podría contemplar un texto parodiado tan difuso como el del *“discurso historiográfico”*, a menos de que su fuente haya sido identificada, de otra manera tendría que considerarse en una categoría más indefinida como el pastiche.

2) **El pastiche**: Tomo la distinción entre parodia y pastiche de Genette: *“Mientras que la parodia transforma un texto original cuyas huellas siguen siendo reconocibles en el texto, el pastiche imita cierto estilo sin basarse en un*

³³ Sin embrollarnos en la cuestión de si la obra de Bolaño es o no *“posmoderna”*, podemos relacionar esta modalidad con lo que Hutcheon denomina *“metaficción historiográfica”*, la cual inscribe intertextos tanto históricos como literarios: *“metaficción”* por su conciencia auto-reflexiva de comentar sobre el proceso mismo de la escritura, e *“historiográfica”* para destacar la diferencia entre los hechos históricos tal como debieron ocurrir y la *escritura* de la historia.

original concreto” (cit. en Adriaensen: 39)³⁴. En este caso será estudiada la integración en la novela del discurso religioso del Opus Dei, el historiográfico no definido, el marxista, y ciertas intertextualidades bíblicas.

3) **La alusión irónica:** la cual es “un dispositivo que sirve para la activación simultánea de dos textos” (Ben-Porat, *Method in Madness*: 247) y sus contextos, la cual genera el reconocimiento de “patrones intertextuales” de entre los que sólo serán denotados aquellos que en su relación sugieran modalidades irónicas. Ya que este recurso, por lo general de manera manifiesta y explícita, es empleado por Bolaño como una inserción bibliográfica acumulativa para caracterizar sus elementos narrativos, cabe hacer un paréntesis para explicar cómo se relaciona con los distintos casos de ironía.

En todas las variantes de ironía pueden manifestarse alusiones irónicas, pero sobre todo, dado su carácter mediato, emergen en paralelo en la delgada frontera entre la ironía verbal y la ironía pictórica. Esta última, se dijo anteriormente, contextualiza a la anterior, la cual se recalibra y carga de significados a su vez a la primera.

En *Nocturno de Chile* se puede ejemplificar este recurso por medio de uno de los primeros episodios de la obra: un cura del Opus Dei con vocación literaria acude al fundo de un crítico consagrado para introducirse al mundo de las letras. Hasta ese punto no parece que resalte ningún aspecto irónico en la situación, si acaso un aspecto extraño, pero no irónico acorde al *mínimum*. Sin embargo, si se tiene en cuenta que el nombre del sitio es *Là-bas*, como la novela del autor decadentista J.K. Huysmans, entonces las condiciones se reformulan y “un lector informado”³⁵ puede percatarse de que está ante un caso de alusión irónica. ¿Por qué resulta más irónico que un cura del Opus Dei asista a un sitio llamado *Là-bas*, que a un sitio con un nombre ordinario, o con el nombre de la

³⁴ Modelo basado en las clasificaciones que realiza Genette (*Palimpsestos*: 30-44).

³⁵ Retomo el término de Stanley Fish para deslindarme de la cuestión del “lector competente” o “modelo” y las “comunidades discursivas, cuyo tema no trataré a fondo. Sostiene Fish que “este lector informado no es ni una abstracción ni un lector en verdad vivo, sino un híbrido —el lector real (yo) que hace todo lo que está en su poder para estar informado” (48-49).

novela de algún otro autor? ¿Qué cambiaría si, en vez de a Huysmans, o a *Là-bas*, el fondo de Farewell le rindiera homenaje a Conan Doyle o a Melville? A mi parecer: todo. Si en el ejemplo que mencioné de Nabokov la ironía inicial da pie a una serie de referencias a la obra de Tolstoi basadas en la distorsión de un modelo parodiado; el lector informado, al tanto de que *Là-bas* es una novela que versa sobre el mal encarnado en la figura de un violador de niños (Gilles de Rais) y que retrata los rituales satánicos de la Francia decadentista, incluida una misa negra, no podrá pasar por alto las correspondencias con el ritual de bautismo literario que experimentará el protagonista y, a su vez, tendrá en cuenta el distanciamiento crítico de dicha síntesis bi-textual, que será evaluada dependiendo el tipo de alusión y la función irónica.

Al estudiar la ironía intertextual, sin embargo, se corre el riesgo de entretener en toda alusión o cita algún rasgo irónico, lo cual es resbaladizo para cualquier estudio y podría propiciar casos ridículos de sobre-interpretación. Pondré de ejemplo este pasaje de *Nocturno de Chile*: Los literatos reunidos “recordaron el libro de Robert Burton, *Anatomía de la melancolía*, donde se dicen cosas tan acertadas sobre este mal, y tal vez en ese momento todos los presentes callamos y dedicamos un minuto de silencio a aquellos que sucumbieron bajo el influjo de la bilis negra” (41). Yo no encuentro ninguna señal irónica ni rastro de la figuración en el fragmento, por supuesto que alguien podría hallar una connotación oculta de contrasentido con base en el texto de Burton, pero ésta no subsiste en el texto evocador; se trata de una alusión que nutre la correspondencia y amplía los significados más no intrinca sentidos simulados yuxtapuestos ni valores argumentativos paradójicos. En cambio, si los personajes recordaran el libro de Burton y en seguida se pusieran a bailar *tap*, o si en vez de dicha obra al triste minuto de silencio lo antecediera una alusión a una comedia de Lope de Vega saltaría a la vista la figuración.

1.2.3 Ironía, parodia y sátira

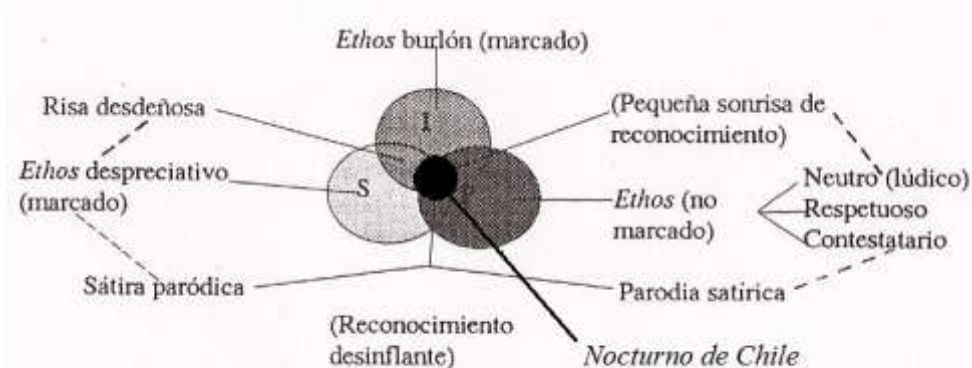
Como se podrá comprobar, he intentado reducir lo más posible un tema tan complejo como la parodia; lamentablemente distraería mucho a los objetivos de este estudio evaluar las innumerables posturas que retroalimentan la investigación. Sin embargo, he de aclarar que en la actualidad, más que nunca, los conceptos de ironía y parodia parecen caras de la misma moneda. Son muchos los críticos que vinculan ambos términos, se pudo apreciar con la teoría ecoica de Sperber y Wilson, así como en los niveles de verosimilitud donde Culler les asigna a ambos un mismo nivel; Pere Ballart, por su parte, tampoco los deslinda: “La parodia constituye una de las modalidades más afines a la ironía y más útiles al recurrente propósito de esta figuración de poner al descubierto la convencionalidad del objeto literario” (353); mientras que algunos críticos han ido todavía más lejos, como el búlgaro Iván Slávov quien afirmó que en el arte clásico y realista la ironía y la parodia eran susceptibles a ser diferenciadas, sin embargo, “—nuestros días esto se hace cada vez más difícil y en ocasiones imposible: la ironía y la parodia no sólo se mezclan, sino que se reflejan en la conciencia moderna hasta el punto de influir en su idea íntegra” (200). Por supuesto que ha habido especialistas como Linda Hutcheon que, pese a constatar una continua hibridación en los términos, han logrado especificar a cada uno, pero siempre a costa de concebir a la ironía únicamente como un tropo retórico en función de los géneros, y aun así las afinidades subsisten: “Tanto la ironía como la parodia operan en dos niveles —uno primario, en superficie o en primer plano; y otro secundario, implicado, o en segundo plano— [...] El significado final de la ironía o de la parodia reside en el conocimiento de la superposición de esos niveles” (*A Theory of Parody*: 8).

Mucho más distanciado se ha estudiado el concepto de sátira tanto de la ironía como de la parodia. Si la ironía, según los que la consideran un tropo, es un fenómeno intratextual (de *ethos* burlón) y la parodia uno intertextual (de *ethos* lúdico), la sátira tiene una naturaleza extratextual (de *ethos* despreciativo), que la diferencia de la parodia en cuanto a su objetivo, mientras que la parodia “no puede tener como blanco más que un texto o unas convenciones literarias”, la sátira “tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano” (“Ironía, Sátira, Parodia”: 178). No

comparto, sin embargo, el juicio de algunos críticos que satanizan a la sátira considerándola exclusivamente una “ironía militante” (N. Frye), o un instrumento moral (Ballart, Kemper, Burke, Wilde, Sánchez Garay); mi postura se sitúa más cercana a la de Hutcheon para quien ambas, sátira y parodia, se retroalimentan sobre todo en las obras artísticas modernas³⁶ y quien, para contrastarla con la parodia, se vale de la definición de Ziva Ben-Porat al considerarla una:

Representación crítica siempre cómica y a menudo caricaturesca de una “realidad no ejemplar” –i.e. de objetos reales (su realidad puede ser mítica o hipotética), a los que el lector reconstruye como los referentes del mensaje. La realidad “original” satirizada puede incluir costumbres, actitudes, tipos, estructuras sociales, prejuicios, y muchas otras cosas por el estilo (*Method in Madness*: 247-248).

Fijar una novela como *Nocturno de Chile* (y a mi parecer cualquier otra novela moderna) en un género como los que sugiere Hutcheon es extremadamente complejo, ¿se trata de una parodia satírica o de una sátira paródica? Ya que lo que las distingue, en su opinión, es el blanco al que apuntan (convenciones literarias/realidad) y el ethos que las sustenta (burlón/despreciativo/lúdico), quizá, de acuerdo a su esquema, una novela como ésta se situaría, *mutatus mutandis*, en la inmediación de las tres:



37

³⁶ Ante la postura de Wilde de que “la sátira es una forma menor y obsoleta”, Hutcheon replica con la pregunta: “¿Qué hacemos, entonces, con Coover, Pynchon, Rushdie y un aluvión de otros novelistas contemporáneos?” (*A Theory of Parody*: 10).

³⁷ Tabla modificada basada en el esquema de Linda Hutcheon (“Ironía, Sátira, Parodia”:185).

Estas clasificaciones nominales, debido a su carácter estático, no muestran claramente su funcionamiento en las obras artísticas, tan sólo lo plasman de acuerdo a ejemplos específicos, lo que puede resultar engañoso y complejo a la hora de intentar aplicarlas. Una solución interesante a esta cuestión la propone Alberto Bruzos Moro, quien tiene a su favor el contemplar desde un inicio a la ironía, que según Hutcheon es el factor decisivo para diferenciar parodia y sátira, como una modalidad y no como un tropo. Partiendo de la subdivisión semiótica, Bruzos afirma que la ironía, la sátira y la parodia no se oponen entre sí, sino que cada una tiene su propio plano o paradigma de oposición: “La ironía es una modalidad, la parodia un medio, la sátira un fin. Modalidad irónica, medio paródico y fin satírico pueden darse por separado o, muy a menudo, combinarse como tres facetas del mismo enunciado” (“Modalidad irónica”: 3). En este estudio, pese al enmarañamiento conceptual, se le dará prioridad a la descripción de los rasgos irónicos, aunque en ocasiones éstos emulen las propiedades de otros recursos. En el caso particular de *Nocturno de Chile* la modalidad irónica parte de una perspectiva post-dictatorial de la historia política, social y literaria de Chile, la cual se presenta por el medio paródico de aludir a situaciones y personajes icónicos de diferentes instituciones y comunidades con el fin satírico de cuestionar las formas en que se hace literatura en la modernidad.

Ya que he aclarado la definición del concepto y sus diferentes rasgos, el *mínimum* irónico, así como los niveles de verosimilitud y el contraste como principio estilístico, me es posible examinar las condiciones de interpretación que atenderé para analizar la figuración y sus funciones en *Nocturno de Chile*.

1.3 ¿Es *Nocturno de Chile* una novela irónica?

Como aconseja Booth a la hora de rastrear las pistas de la ironía, en primer lugar se examinarán las cualidades de ciertos elementos paratextuales y de determinadas características globales del texto para confirmar, desde una perspectiva integral, si es *Nocturno de Chile* una novela irónica y en qué esquemas, acorde a lo estudiado, se exponen sus propiedades. Para esto se contemplará en un apartado individual: a) el título de la obra,

b) el epígrafe, c) la estructura, d) el narrador no fidedigno y e) los nombres de los personajes.

En los capítulos posteriores se asociará la ironía y sus diversas especies con base en los blancos a los que la figuración se proyecta, es decir, teniendo en cuenta el objetivo al que apunta. Si se considera la tesis de Sperber & Wilson con respecto a las víctimas de la ironía, me refiero al hecho de que éstas son la expresión a la que hace eco la mención irónica, en el presente estudio dedicaré una sección particular a los temas abordados en *Nocturno de Chile* que, en mi opinión, pese a ser varios, todos circunvalan una crítica en torno al canon literario. Sin embargo, éste representa un concepto amplísimo que podría someterse, en la novela, a dos grandes órdenes o instituciones con los que se alía al ser ironizado: la religión católica (perspectiva del narrador-personaje) y la política (marco histórico situacional). De manera que separaré en dos grandes bloques el análisis de las figuraciones irónicas: por un lado las que atañen, siempre amalgamadas con lo literario, al discurso eclesiástico, y por otro, las que se vinculan con el discurso histórico-político.

¿Por qué este método? Numerosos estudios suelen abordar el desciframiento irónico analizando la correspondencia de los elementos de una obra con las diversas formas de ironía; éstos se esquematizan ensamblándolos en las formas establecidas y, sobre la marcha, se aclaran y verifican los detalles y especificaciones de cada uno. Encuentro insuficientes estas aproximaciones, ya que al adecuar las partes de una obra a un concepto fijo no se matiza la posibilidad de que la figuración actúe por múltiples vías, pues se ajusta el enfoque y lo predispone a una exploración estática. En cambio, al invertir el tema a la inversa: adecuando la gama de ironías a un contenido o tema, se puede indagar la naturaleza polifacética del fenómeno sin forzar u omitir los rasgos no concordantes. Claro que hay que anticipar, para no cometer el error a la inversa, que estos dos grandes bloques temáticos pueden también coexistir en numerosos pasajes, pero en dado caso se deslindará lo más posible los elementos que incumban a una y a otra materia.

1.3.1 El título

En la subdivisión que hizo Genette de los títulos temáticos³⁸, la cuarta categoría corresponde al que —funciona por antífrasis o ironía, ya sea porque el título hace antítesis de la obra [como *La alegría de vivir*, la novela más sombría de Zola], ya sea porque ostenta una ausencia que provoca pertinencia temática [como *Historia de la pintura en tres volúmenes* de Bénzet, delgada plaqueta que no habla de pintura]” (*Umbrales*: 73-74). Éste no es el caso de *Nocturno de Chile*; aunque sí existe una ironía en su título, pero ésta no subyace en el nombre por sí mismo, sino en cómo fue designado.

Si la simulación es un componente indispensable de toda ironía, entonces el título de este libro ya plantea un mensaje irónico que jamás podrá desligarse del sello aparentemente inocuo que lo designa. Es sabido que *Nocturno de Chile* no fue la primera opción del autor para nombrar su obra, el título que tenía en mente era *Tormenta de mierda*, y dicha frase hubiera abrigado la portada de cada uno de sus ejemplares de no ser por la intervención del editor, Jorge Herralde, y de Juan Villoro, quienes instaron al autor a —maquillarlo”. La insistencia fue tal que Bolaño aceptó alterar su idea original: —tras hablar con [Herrlde] repetidas veces, y nombrar repetidas veces el título, yo empecé a sentir asco; tanta tormenta de mierda puede acabar incluso con la paciencia del propio autor” (—Bolaño a la vuelta”: 10), mas no por eso dejó de hacer explícita la cuestión en numerosas entrevistas, y es por esto que —Tormenta de mierda” pasó a ser un subtítulo sobrentendido de la obra e incluso desplazó a un puesto secundario al título original, el cual siempre implicó al anterior sin banalizar las consecuencias de su respectivo significado. El mismo Bolaño terminó por preferirlo: —No me arrepiento: *Nocturno de Chile* expresa con mayor fidelidad lo que es esta novela” (—Bolaño a la vuelta”: 10). Otra pista que dejó el autor sobre el título original figura y compone el segundo párrafo de la obra —téngase en cuenta que ésta es una novela conformada por sólo dos párrafos, uno de 150 páginas y el otro de un renglón—: —Y después se desata la tormenta de mierda”, así se clausura el texto. Si se

³⁸ Genette distingue entre el título temático y el remático; el primero indica el contenido del texto, mientras que el segundo indica al texto mismo de manera formal o genérica. En este sentido, la novela de Bolaño *Monsieur Pain* sería un ejemplo subjetual de un título temático, mientras que *Una novelita lumpen* sería un ejemplo de título remático.

tiene en cuenta la relación que tiene esta novela con *Amuleto*³⁹, y se observa que el último párrafo de esta obra también contiene su título: “¿ese canto es nuestro amuleto?” (*Amuleto*: 154), se podría haber inferido el título oculto aunque el autor jamás hubiera hablado del tema. Pero ¿a qué se refería la tormenta de mierda? Solotarevsky estima que la enunciación de este segundo párrafo es incierto y que no implica exclusivamente la suerte del protagonista sino de su “mundo mayor: Chile” (48), por lo que relaciona la expresión con otra obra de Bolaño hermanada en tema, *Estrella distante*, donde, en el último capítulo, el narrador afirma: “No me sumergiré nunca más en el mar de mierda de la literatura” (138). Sin embargo, la palabra también aparece connotada en la obra de Bolaño sobre todo a los gobiernos totalitarios y a los nacionalismos: “el nacionalismo es nefasto y cae por su propio peso [...] Imaginen una estatua hecha de mierda que se hunde lentamente en el desierto: bueno, eso es caer por su propio peso” (*Entre paréntesis*: 46). En cierto sentido, refiere a una noción inherente al poder y a los poderosos que “no saben nada de literatura” (2666: 333), y parece ser la literatura la única que, a veces, en su obra se salva de la inmundicia, como le dice Marco Antonio Guerra a Amalfitano en 2666: “Sólo la poesía no está contaminada, sólo la poesía está fuera del negocio. [...] Sólo la poesía, y no toda, eso que quede claro, es alimento sano y no mierda” (288-289). Por otro lado, las tormentas poseen un sentido poético sumamente poderoso en la obra de Bolaño, basta recordar al excéntrico personaje de Ingeborg en 2666, quien reivindica a las tormentas como una de las dos cosas por la que le es válido juramentar: “Sólo las grandes tormentas, cuando el cielo se vuelve negro y el aire se vuelve gris. Truenos, rayos y relámpagos y campesinos muertos al cruzar un portero” (870). El significado de la frase compuesta por los dos conceptos, sin embargo, podría hacer alusión al final de la novela de J. K. Huysmans, *Là-bas* (traducida indistintamente como *Allá abajo* o *Allá lejos*), obra homenajead y sumamente importante en *Nocturno de Chile*, la cual concluye con la aseveración fatalista de Ducrot, un personaje asqueado por la modernidad: “¡Dios mío!, ¡qué tormentas de porquerías soplan en el horizonte...” (*Allá abajo*: 347).

³⁹ Como lo refirió el propio autor: “*Nocturno de Chile* tiene la misma estructura que *Amuleto* [...] Son novelas musicales, de cámara, y también son piezas teatrales, de una sola voz, inestable, caprichosa, entregada a su destino, en diálogo con su destino, y tal vez, aunque en esto último probablemente he fallado, en diálogo con la tridimensionalidad que es parte de nuestro destino” (Braithwaite: 115).

El título, entonces, acorde a la clasificación de Genette, pasó de ser temático metafórico (*Tormenta de mierda*), a remático en su variante mixta, pues el nombre en primera instancia designa una alusión genérica (*Nocturno*) y a continuación una temática (*de Chile*). El término “nocturno” del título efectivo, a diferencia de la opinión de Solotarevsky, quien sólo le concede los significados simbólicos de “noche”, “oscuridad” y “muerte” (47); aunque se trate de una novela, también puede entenderse como alusión al género artístico (musical y, sobre todo, poético) que afloró en el siglo XIX; Arancet Ruda indica que el Nocturno es una “pieza sentimental e intimista” (párr.1), mientras que el DRAE lo define como una “melodía dulce propia para recordar los sentimientos apacibles de una noche tranquila”; ambas definiciones calzan con los objetivos si se toma en cuenta la intención comentada por Bolaño de realizar una “novela musical, de cámara”, sin embargo, estos “sentimientos apacibles de una noche tranquila” han de considerarse en relación de antífrasis con la “tormenta” del título escindido. Por tanto, la novela, si bien será una melodía para recordar sentimientos, éstos serán tormentosos, nocturnos, sombríos y próximos a la muerte. Esta situación del narrador bien la comparó Domínguez Michael con la novela *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch, la cual narra las últimas dieciocho horas del poeta en la enfermedad, atormentado por la idea de la trascendencia, tema que, en mi opinión, es central en la novela de Bolaño.

Según Berchenko, “el término *nocturno* enlazado por la preposición *de* al sustantivo *Chile*, remite a la historia del espacio político-cultural en la época que sirve de trasfondo a la ficción. Época en la que el país cae en la ‘larga noche’ de la dictadura, fenómeno conocido en el terreno intelectual como el ‘apagón cultural’” (11). Tampoco estoy de acuerdo enteramente con esta perspectiva, pues la novela no trata exclusivamente el período de la dictadura (éste, pese a ser importantísimo, abarca a lo mucho treinta páginas de la obra) y es narrada desde una noche posterior. Más precisa encuentro la relación intertextual que tiene el título con el “Nocturno” de José Asunción Silva, poema que lee el protagonista en el barco que lo lleva a Europa y que se asemeja, en su forma de “una sola sombra larga”, a la estructura de esta novela⁴⁰. Según Eduardo Camacho, comentarista de la poesía de Asunción Silva “hay dos determinaciones temporales en el ‘Nocturno’, una noche

⁴⁰ Véase Anexo 1, pág. 161.

anterior y esta noche ‘ presente’” (1977: XXIX). Lo mismo ocurre en *Nocturno de Chile*, que es la narración del transcurso de una noche del cura Ibacache, que comienza con la fiebre alta” y ésta se remite a una sucesión de cuadros“” (Bolaño, Si viviera en Chile”: 59). La relación con el texto de Asunción Silva también nutre la comprensión del planteamiento atmosférico y la interpretación del mapa simbólico, como lo analizaré en los siguientes capítulos.

1.3.2 El epígrafe

Los epígrafes en los libros de Bolaño suelen estar cargados del humor atormentado” que caracteriza su obra; algunos son decididamente catastróficos (*Amuleto*, *Monsieur Pain*, *Llamadas telefónicas*, 2666), otros proverbiales (*Pista de hielo*, *Estrella distante*, *El gaucho insufrible*, *Tres*) y la mayoría burlescos (*Los detectives salvajes*, *La literatura nazi en América*, *Una novelita lumpen*, *Putas asesinas*). A este último grupo pertenece el epígrafe de *Nocturno de Chile*, extraído de uno de los relatos del Padre Brown, La peluca morada”, escrito por G. K. Chesterton, el cual consta de un simple imperativo: Quítese la peluca”⁴¹. El texto de Chesterton, como muchos de sus relatos policíacos, plasma el caso de un embustero que es desenmascarado. La trama plantea a un individuo que, implicado en una misteriosa leyenda de magia negra, se hace pasar por aristócrata cuando en realidad se trata de un simple prestamista que despojó de sus bienes al noble que suplantó. La peluca es el maquillaje efectivo que resguarda su verdadera identidad, la cual descubren el padre Brown y un periodista al exigir que se la quite. El relato tiene una doble revelación: el de la estafa y el de la censura, pues una vez que el periodista descubre, no una leyenda mística de aristócratas, sino la historia común de un rufián, el editor se niega a publicarla para no perjudicar su empleo ni sus amistades. Lo extraordinario del embuste radica precisamente en que el farsante, por medio de su exótica peluca, quiere esconder su cualidad ordinaria, la cual oculta porque el enigma en torno a su imagen es lo que le da poder y engendra el

⁴¹ También la alusión podría aplicar la referencia de Chesterton a la obra de otro autor que juega un papel determinante en *Nocturno de Chile*. Me refiero a Pablo Neruda y su monumental poema, *Canto General*, cuyo verso inaugural inscribe: Antes de la peluca y la casaca / fueron los ríos, ríos arteriales” (117).

miedo en quienes lo conocen. Esta humanización de las representaciones idealizadas de ciertos personajes históricos, Bolaño la elabora por medio de recursos intertextuales; en cierto sentido, al retratar a Neruda abrazando a un crítico literario derechista, o a Pinochet hablando de su vocación lectora y de los libros de su autoría, lo que parece estar siendo parodiado no es tanto el discurso conservador de la historiografía, sino el discurso sentimental y maniqueo de aquellos textos periodísticos y literarios que encumbran determinadas categorías morales con notorios fines aleccionadores.

1.3.2.1 Caracterizaciones de la relación Eiron/Alazon

El epígrafe de Chesterton también le sugiere a este estudio una de las tipificaciones del *Eiron* que, siempre en relación simbiótica con *Alazon*, se formula a lo largo de esta novela: la del *desmitificador* en contraposición al *impostor*. Coincido con Dunia Gras quien señala que la frase de Chesterton hace referencia al desenmascaramiento aplicado en el relato (75); Solotorevsky, por su parte, afirma que este epígrafe “opera como un llamado a la autenticidad” (48), pero no estoy del todo de acuerdo en que el imperativo se formule exclusivamente como una “exhortación dirigida al personaje protagónico” (49); en mi opinión, se dirige a todos los componentes del universo literario que está por retratar y, especialmente, a la tradición literaria de un país, en este caso Chile, que bien podría identificarse con cualquier otro, como lo reflexiona el protagonista: “Así se hace la 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 (147). De modo que el precepto de desenmascarse parece aludir más precisamente a una manera de hacer literatura, o “lo que nosotros, para no caer en el vertedero, llamamos literatura” (147), comenta el narrador y da a entender que este concepto es síntoma de una enfermedad de carácter tanto político y económico, así como social.

Esta caracterización de la relación *Eiron/Alazon* no es la única que se formula en la obra. La dependencia, en cierto sentido, se recalibra de acuerdo al conflicto en que estos

personajes se oponen. Si bien es cierto que la dualidad originaria (falso ingenuo/falso sabio) aún permea, los pasajes donde los temas políticos son ironizados producen una variación antagónica bien tipificada entre el Eiron *indiferente* y el Alazon *fanático*; en cambio, en muchos de los pasajes donde se ironiza al campo cultural, los personajes emulan una discordancia entre el Eiron *hipócrita* y el Alazon *cínico*, como se estudiará en el tercer capítulo.

1.3.3 La estructura

Si bien la estructura de esta novela no contiene una clave irónica, como sí podrían reflejarlo otras obras que parodian un modelo previo, es importante especificar los episodios que hilan el relato para ofrecer un orden general de la trama y facilitar la relación de las figuraciones irónicas. Roberto Bolaño dijo en cuanto a la estructura de *Nocturno de Chile* que era “el intento de construir con seis o siete u ocho cuadros toda la vida de una persona. Cada cuadro es arbitrario y al mismo tiempo, paradójicamente, es ejemplar, es decir se presta a la extracción de un discurso moral” (“Bolaño a la vuelta”: 11). Según mi lectura, y con base en los objetivos del presente trabajo, he destacado siete episodios fundamentales que construyen la novela, aunque evidentemente existen también pasajes conductores que hilvanan la narración:

1	Fundo de Farewell —Bautismo literario
2	Relato de Salvador Reyes sobre Ernst Jünger y el pintor guatemalteco
3	El zapatero de Viena y Heldenberg, la Colina de los Héroes
4	Viaje a Europa de Urrutia Lacroix para aprender métodos contra el deterioro de las iglesias
5	Derrocamiento de Allende / Muerte de Pablo Neruda
6	Clases de marxismo a la Junta Militar
7	Caso María Canales

1.3.4 El narrador no fidedigno y el autor implícito

Sebastián Urrutia Lacroix⁴², narrador autodiegético de *Nocturno de Chile*, también reúne las características de un narrador no fidedigno. Para Booth, la distancia establecida en el relato entre el narrador de la historia y el autor implícito es el termómetro de la fiabilidad del primero de ambos. El narrador no fidedigno suscita sospechas en el lector, ya sea por su conocimiento limitado de los hechos, por su implicación interesada, o bien, porque sostiene una serie de opiniones distintas a las del autor implícito. De acuerdo a Ballart es este último —quien mayor uso hace de la ironía” (175), y concuerdo, pues quien identifique rasgos irónicos en una narración, por lo general, descubrirá que éstos no se generan exclusivamente por medio del narrador, sino que los sugiere la conciencia responsable de organizar las normas ideológicas, estructurales y estilísticas del texto. Chatman llega a una conclusión que ayudará a identificar mejor la función del narrador en la novela: —Si la comunicación es entre el narrador y el narratario a expensas de un personaje, se puede hablar de un narrador irónico. Si la comunicación es entre el autor implícito y el lector implícito a expensas del narrador, podemos decir que el autor implícito es irónico y el narrador no fidedigno” (cit. en Booth, *Retórica de la ironía*: 246)⁴³.

Es claro que, sin creer que ambas sean exclusivas, el narrador de *Nocturno de Chile* pertenece más a la segunda categoría, ya que su intención de narrar aspira a ser más justificativa o arrepentida que irónica; sin embargo, lo que propicia la ironía es la disposición de los hechos y la contradicción inherente en determinadas situaciones

⁴² Al narrador protagonista de *Nocturno de Chile* se le referirá alternativamente por este nombre, pero también por su seudónimo —bacache”.

⁴³ El autor implícito (o interno) es un aspecto muy discutido en la teoría del relato. Para Booth es —lámen del escritor que el lector se construye”, o bien —un segundo yo”, una —versión superior” del autor (*La retórica de la ficción*: 144-148). Rimmon Kenan lo define como —una construcción que infiere y ensambla el lector a partir de los componentes del texto” (*Narrative Fiction*: 87); mientras que para Chatman éste: —Se diferencia del narrador porque no enuncia: no tiene voz ni medios de comunicarse. Nos instruye en silencio, aunque es el artificio textual que organiza y selecciona las voces narrativas para el lector” (*Story*: 148). A pesar de no estar representado, moldea al narrador asumiendo la función de quien ostenta la instancia informativa más profunda del relato. Por su parte, teóricos como Genette descreen de esta instancia: —El autor implícito es lo que el texto nos da a conocer del autor real, y es una noción que el lector o el crítico debe tener en cuenta. Sin embargo, no me convence el hecho de que algunos críticos la consideran como una instancia narrativa, ya que esto significa multiplicar innecesariamente las instancias narrativas” (*Nouveau Discours*: 102. Trad. Blas Puente-Baldoceda).

generales. Si, como plantea Genette, el autor implícito no fuera considerado una instancia narrativa, aun así habría que aceptar una versión oculta, una conciencia paralela del narrador que dispone los episodios de tal o cual manera para que resulten irónicos, y es en este plano paralelo donde se puede traer a colación al personaje de “el joven envejecido”. Debe tomarse en cuenta que Urrutia Lacroix, a manera de monólogo interior, o de soliloquio o quizá de diatriba⁴⁴, dialoga consigo mismo para “responder los agravios” (12) que le imputa alguien denominado “el joven envejecido”. Mediante este *doppelgänger* del protagonista, señala Adolfo de Nordenflycht, “se hace presente la tensión existente entre el doble como la soledad de la conciencia individual y el sujeto histórico, aun cuando también el joven envejecido es una conciencia crítica [...] autorial narrativizada” (“La paciencia”: 212). Solotorevsky plantea que a este interlocutor hay que entenderlo como “un alter ego o un superego del personaje, ante quien Urrutia Lacroix pretende justificarse” (50); por su parte, Pierre López se refiere a éste como “el doble estado de inocencia y de conciencia del propio personaje” (83). Sea lo que sea, es claro que se trata del elemento que propicia y modula la narración, pues es el testimonio silente de este personaje el que Urrutia busca refutar: “rebuscaré en el rincón de los recuerdos aquellos actos que me justifican y que por lo tanto desdicen las infamias que el joven envejecido ha esparcido en mi descrédito en una sola noche relampagueante” (11). Una tesis interesante la plantea Pablo Catalán para quien “el texto del cura Urrutia es un hipertexto del hipotexto del joven envejecido” (129), es decir, de acuerdo a los conceptos postulados por Genette, el texto A de Urrutia se *injerta* al texto B, “anterior”, del joven envejecido. Lo que produce esta relación (que más adelante estudiaré como una ironía metaficcional) son las interrogantes que se plantea Urrutia al final de la novela “¿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?” (149-150). Para Slotorevsky el que Urrutia sea el joven envejecido “correspondería a la total contaminación” del narrador” (51); el recurso se exacerba si se tiene en cuenta que el joven envejecido comparte la mayoría de sus rasgos con el autor real,

⁴⁴ —La diatriba es un género retórico dialogizado y construido habitualmente en forma de conversación con un interlocutor ausente, lo cual conduce a la dialogización del mismo proceso del discurso y del pensamiento” (Bajtín: 238).

Roberto Bolaño; –se da así una suerte de intrusión metaléptica⁴⁵ de Bolaño en el texto y se crea a través del joven envejecido una vinculación entre Bolaño y el personaje protagónico que resulta significativa” (Solotorevsky: 51). Este recurso, con sus variantes, no sería nuevo en su obra; la fórmula de reescritura simulada también consta en la introducción de *Estrella distante*, novela que plantea ser una composición construida entre el personaje Arturo B y el autor real, donde éste indica que su función: –se redujo a preparar bebidas, consultar algunos libros, y discutir con él, y con el fantasma cada día más vivo de Pierre Menard” (11); la alusión borgiana no deja dudas del juego metaléptico. De la misma manera, cabe recordar el apunte final de *2666*, novela que, pese al narrador extradiegético, contenía una última indicación: –Se despide de ustedes, Arturo Belano” (1125).

Además de esta dinámica metatextual, Urrutia Lacroix también reúne los requisitos para ser considerado un narrador no fidedigno en las otras categorías que sugiere Booth: –por su conocimiento limitado de los hechos [y] por su implicación interesada” (*Retórica de la ironía*: 246). Lo que merma la fiabilidad del narrador es la desconfianza y la relación antagónica que Urrutia establece con su propia memoria; esto no lo produce exclusivamente el deterioro del olvido sino la contradicción de evocar con lujo de detalle algo que decía haber olvidado o viceversa. De modo que el narrador duda: –mi memoria ya no es lo que era” (15); –No sé de qué estoy hablando. A veces me sorprende a mí mismo apoyado en un codo. Divago y sueño [...] Pero a veces hasta de mi propio nombre me olvido” (12), pero súbitamente parece recobrar la memoria; o bien se contiene: –Pobre memoria mía. Pobre fama mía. Lo siguiente es la cena. No la recuerdo”; acusa una repentina amnesia, pero de inmediato relata los episodios. A su vez, la constante mención al descrédito de su –fama” revela una memoria escrupulosa y, en ocasiones, convenientemente selectiva, sobre todo en episodios cruciales: –y entonces dijo algo que no entendí o que mi memoria ya olvidó” (15); e incluso llega a sugerir la presencia de una memoria impostada, espectro permeado o bien por la historia colectiva, o bien por la

⁴⁵ Define Lauro Zavala la metalepsis como: –una *yuxtaposición* o *tematización* de los planos de referencia de una ficción (narrativa o figurativa), producida por varios posibles mecanismos de cruce de fronteras semióticas” (–El extraño caso”: 1).

confrontación del joven envejecido: “el viento de finales de la década de los cincuenta aún empuja por los recovecos interminables de alguna memoria que no es la mía” (33).

Estas señas dubitativas o vacilantes, dada su simulación, catalizan los efectos irónicos del relato, pero también evidencian una memoria arrepentida cuya penitencia consiste en confesarse; se trata, quizá, de un intento de expiación religiosa —cabe recordar que de acuerdo a Bajtín la diatriba “influyó de manera determinante en las características del sermón cristiano” (238)— que, sin embargo, es sometido a la inestabilidad del sentido por medio de la ironía metafísica; “¿tiene esto solución?”, se pregunta reiteradamente el personaje sin obtener respuesta y el párrafo final, quizás expresado por ese narrador doble que se ha manifestado como una conciencia ajena, la del joven envejecido, sentencia la negativa augurando la futilidad de todo intento de enmienda.

1.3.5 Los nombres de los personajes

Sin inmiscuirme aún en la temática del doble ni en la cuestión del desdoblamiento (*doppelgänger*) irónico, a los que daré especial atención en los capítulos consiguientes, es posible esbozar un plano de los contrastes irónicos intratextuales, extratextuales e intertextuales que plantean los nombres de los personajes de *Nocturno de Chile*. El nombre de un personaje, acorde a Pimentel, es “el punto de partida para la individuación y la permanencia de un personaje a lo largo del relato”, a su vez, “es el centro de imantación semántica de todos sus atributos”, así como de sus actos y “el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones” (67). De la misma manera, puede significar una evidencia explícita o implícita de una yuxtaposición contradictoria en una obra. Los nombres de los personajes de *Nocturno de Chile* tienen un alto grado de referencialidad ya sea histórica, alegórica o de tipo social-cultural, como es el caso de los numerosos apellidos de escritores vascos ficticios que aparecen para estereotipar un entorno y un tipo de escritor, más que para referir a uno en particular.

En el caso de las referencias intratextuales su trasfondo suele delatarse por medio de trasposiciones como el palíndromo o el anagrama; en el caso de las extratextuales es una

conocida operación estilística en la obra de Bolaño la de emplear similitudes fónicas o etimológicas para hilvanar la caricatura con el modelo; y en el caso de las intertextuales suele existir un detalle referencial que proyecta el trasfondo del apelativo. Sin embargo, no me parece que sea sólo una condición de disimulación la de ligar un determinado personaje a su referente sin empatarlo del todo, creo que se debe, más bien, a la intención de reinventar a un personaje sumándole, por medio de la relación, un enfoque particular sin restringir del todo su calidad de ficción diferenciada. No obstante, existen otros casos en los que el personaje responde al mismo nombre que el de su referente, esto ocurre por lo general con figuras icónicas que no tienen un papel protagónico en la narración sino un puesto secundario o contextual, tales como: Pablo Neruda⁴⁶, Salvador Reyes, Ernest Jünger, Augusto Pinochet, el general Leigh, el almirante Merino y el general Mendoza⁴⁷.

El primer ejemplo de referencialidad extratextual lo expone el personaje protagonista, Sebastián Urrutia Lacroix, quien “corresponde a un referente pseudo-real encubierto: José Miguel Ibañez Langlois, famoso crítico literario chileno” y cura del Opus Dei, aún activo en su labor (Solotorevsky: 49). La similitud fónica, así como las raíces del segundo apellido, Lacroix/Langlois, evidencian la relación. Al igual que el personaje histórico, quien para desempeñar su labor de crítico literario usó un nombre de pluma (Ignacio Valente), el protagonista mantiene su verdadero nombre para sus creaciones poéticas y adopta el seudónimo H. Ibacache para sus “lares críticas”.

El nombre, indica Pimentel aludiendo a don Quijote, es “piedra angular de la identidad” (67); en este sentido, a Urrutia le ocurre algo similar que al personaje de Cervantes: “sus aventuras no pueden llevarse a cabo si sigue siendo Alonso Quijano”, por lo que se busca un nuevo nombre, en el caso de Urrutia, H. Ibacache. Pero de la misma manera que ocurre con el caballero de la triste figura, “se da un choque irónico de

⁴⁶ Una razón primordial del desdoblamiento por medio de sinónimos que acontece en la obra proviene, además del ejemplo de Hernán Díaz Larrieta, del propio Pablo Neruda cuyo nombre de nacimiento era: Ricardo Eliécer Neftalí Reyes Basoalto.

⁴⁷ Ciertamente es que en el universo narrativo de la obra incluye a muchos otros personajes extratextuales perfectamente reconocibles, pero estos constan sólo como mención ya sea con una función significativa en la trama, como Salvador Allende o Marta Harnecker, o como parte de la inmensa biblioteca que inserta Bolaño en todas sus narraciones; en ésta, más aún, dado que el protagonista es también un crítico literario.

perspectivas”, lo que para Urrutia puede sonar solemne y rimbombante el lector lo encuentra ridículo. Fernando Moreno destaca que este nuevo nombre (Hache Ibacache) permite la existencia de una rima” (Sombras”: 201), a mi parecer cómica.

Al conocer el seudónimo del protagonista se descubre también una derivación intertextual interna de un personaje de *Estrella Distante*, Nicasio Ibacache, en cuya figura se bosquejan los orígenes del protagonista de *Nocturno de Chile*. Sucede a menudo en la obra de Bolaño que un texto parte de otro anterior, como es el caso de *Estrella distante*, novela que surgió del último capítulo de *La literatura nazi en América*, o el caso de *Amuleto*, que se desarrolló a partir del testimonio de Auxilio Lacouture en *Los detectives salvajes*. De una manera semejante, mas no idéntica, nace el protagonista de *Nocturno de Chile*, el cual en *Estrella distante* es presentado como “uno de los críticos literarios más influyentes de Chile” (*Estrella distante*: 45) y en la trama es ridiculizado al ser quien nombra a Carlos Wieder “el gran poeta de nuestros tiempos” (45) antes de que se descubriera que se trataba de un asesino.

A grandes rasgos, todos los detalles con que Bolaño caracteriza a Nicasio Ibacache en *Estrella distante* encajan con Urrutia Lacroix: “anticuario y católico de misa diaria aunque amigo personal de Neruda y antes de Huidobro y corresponsal de Gabriela Mistral y blanco predilecto de Pablo de Rokha y descubridor (según él) de Nicanor Parra, en fin un tipo que sabía inglés y francés” (*Estrella distante*: 45). La excepción más notoria que distingue a ambos personajes es el dato de su muerte; Nicasio Ibacache: “murió a finales de los setenta de un ataque al corazón” (45); lo cual, si se coteja con la semblanza de Urrutia, resultaría imposible ya que la narración de *Nocturno de Chile* tiene lugar después de la dictadura, por lo que H. Ibacache debió morir algún día en la década de los años noventa.

De igual relación, por medio de la semejanza fónica, y en el plano semántico por la equivalencia del primer apellido relativo a un lugar de circulación (canal/calleja), actúa la correspondencia del personaje de María Canales con el referente de Mariana Callejas, escritora y ex agente de la DINA.

Por otra parte, el nombre del crítico literario González Lamarca no plantea la misma similitud fónica con su referente, Hernán Díaz Arrieta, pero sí lo hace por medio de una dinámica más compleja de acuerdo al alias por el que fue mundialmente reconocido, Alone,

que en *Nocturno de Chile* aparece designado por el seudónimo Farewell. Éste es, por mucho, el personaje más interesante y cómico de la obra por lo que su mismo nombre ya representa un planteamiento irónico potenciado en la intertextualidad. Si para Pimentel el nombre de un personaje ~~va~~ adquiriendo significación y valor, gracias a los procedimientos discursivos y narrativos de la *repetición*, la *acumulación* y la *transformación*” (67), el de Farewell está cargado de múltiples significados, pues a lo largo de la novela se repite más de 200 veces, lo que devela una intención específica de recalibrarlo con nuevas ~~transformaciones~~, adecuaciones o rupturas que el nuevo relato opera en el despliegue” (Pimentel: 65) de su referente intertextual conocido, es decir, el poema de Pablo Neruda.

En el plano semántico, la similitud que hay entre los nombres Alone y Farewell radica en que ambas son palabras del inglés que delatan un significado de retraimiento: ~~“Solo”~~ y ~~“Despedida”~~⁴⁸. Pero es la referencia al poema de juventud de Neruda, ~~“Farewell”~~, la que instaura el eco irónico y constela el trasfondo poético que escolta a la figuración⁴⁹. El nombre, en su connotación simbólica, representa, por medio de las imágenes del poema, una analogía sobre la crítica literaria en Chile, en la que Farewell representa: ~~“el estuario en donde se refugiaban, por períodos cortos o largos, todas las embarcaciones literarias de la patria, desde los frágiles yates hasta los grandes cargueros, desde los odoríficos barcos de pesca hasta los extravagantes acorazados”~~ (22-23). Simultáneamente, la alusión irónica implica, en mi opinión, una surte de recordatorio al vínculo de amistad entre Hernán Díaz Larrieta, crítico derechista y religioso, y el joven Pablo Neruda, izquierdista y ateo, pues es sabido que la publicación de *Crepusculario* (1923), que incluye el poema ~~“Farewell”~~, fue costeadada en parte por Hernán Díaz Larrieta, como indica el mismo Neruda en su autobiografía: ~~“El crítico Alone aportó generosamente los últimos pesos, que fueron tragados por las fauces de mi impresor”~~ (*Confieso que he vivido*: 72). De modo que este nombre podría fungir como un recordatorio de su vieja amistad, la cual, pese al vínculo no exento de choques ideológicos que los unía en su juventud, con la llegada de Allende al poder, y la radicalización de sus posturas, devino en silencio y omisión. El mismo poema determina una despedida a la inocencia: ~~“Desde tu corazón me dice adiós un niño / y yo le~~

⁴⁸ Distingo al personaje del poema siempre entrecomillando al segundo.

⁴⁹ Véase anexo 1, pág. 164.

digo adiós” (Neruda, *Antología General*: 55), que concordará con el silencio y la futura amnesia de los escritores que asistían a la casa de María Canales.

En una tónica también referencial, aparecen los nombres de los halcones de cada iglesia que recorre el padre Urrutia: Otelo, Jenofonte, Rodrigo, Turco, Rooney, Fiebre y Ta gueule; de los cuales, los primeros tres corresponden a personajes célebres y el último, es una interjección francesa que significa “Cállate”.

Los juegos de palabras de los nombres alegóricos de los señores Oidem (miedo) y Oido (odio) son demasiado explícitos para poder considerarse irónicos; lo que sí resulta una estrategia de simulación es el hecho de que Oido le haga adivinar a Urrutia la raíz de su nombre, otorgándole un origen verosímil a un juego de palabras más que evidente: “Oido no Oído”, precisa con exactitud burlona el personaje “¿Sabe de dónde proviene Oido? No tengo idea, dije yo. Aventure un lugar, dijo él. ¿Albania? Frío, frío, dijo él. No tengo idea, dije yo. De Finlandia, dijo él. Es un nombre mitad finlandés y mitad lituano” (79). Para Solotorevsky, los anagramas ocultos (miedo/odio) “serían dos actitudes imperantes en Chile en tiempos de la Junta Militar, con Pinochet a la cabeza” (58).

Por último, existe un personaje que simboliza la inocencia: Sebastián, el hijo de María Canales, el cual comparte el nombre con el protagonista, detalle que implicará un desdoblamiento irónico del personaje frente a su propia culpa y un punto de partida para su arrepentimiento y su dudosa esperanza en el porvenir.

CAPÍTULO 2

LA IRONIZACIÓN DE LOS DISCURSOS RELIGIOSOS INTEGRADOS AL DISCURSO LITERARIO

La atmósfera de una noche relampagueante, en cuya neblina se proyecta cada recuerdo evocado, funda en un parpadeo el trazo alegórico del verbo y delinea un relato espectral de texturas semejantes a los de la novela gótica inglesa del siglo XVII. El cura Sebastián Urrutia Lacroix, viejo, delirante y acaso moribundo, con la cabeza erguida y apoyado en un codo, refleja su estado anímico mediante una declaración fatal: “Ahora me muero, pero tengo muchas cosas que decir todavía” (11). A continuación, resume la causa que ha perturbado la aparente paz en la que se encontraba: “de improviso surgieron las cosas”, es decir, se le aparecieron los recuerdos, y da cuenta del catalizador de su tortura: “Ese joven envejecido es el culpable. Yo estaba en paz” (11). La réplica a lo que el joven envejecido le imputa no pretende negar de tajo los cargos en su contra, sino sólo “aclarar algunos puntos” y, sobre todo, ofrecer pruebas de su presunta inocencia: “buscaré en el rincón de los recuerdos aquellos actos que me justifican y que por lo tanto desdicen las infamias que el joven envejecido ha esparcido en mi descrédito” (11). El delirio en su argumentación no se hace esperar: “Uno tiene la obligación moral de ser responsable de sus actos y también de sus silencios, sí, de sus silencios, porque también los silencios ascienden al cielo y los oye Dios y sólo Dios los comprende y los juzga, así que mucho cuidado con los silencios. Yo soy responsable de todo. Mis silencios son inmaculados” (11-12).

Surge así, en esta última frase, la primera ironía verbal, la cual no se resuelve de forma antifrásica sino que plantea una paradoja, más aun debido al tema (el silencio) entre lo dicho y lo no dicho. Urrutia ha sido cómplice de la dictadura y de crímenes atroces, pero ha callado y por esto tilda sus silencios de “inmaculados”; no obstante, de acuerdo a sus creencias, habría cometido el pecado de omisión por lo que se excusa ante Dios y le exige que lo entienda: “Mis silencios son inmaculados. Que quede claro. Pero sobre todo que le quede claro a Dios. Lo demás es prescindible. No sé de qué estoy hablando” (12). Si sólo Dios “comprende” los silencios, ¿por qué duda del buen criterio de su creador?, ¿por qué

intenta convencerlo de su inocencia? Resulta evidente que la culpa lo carcome y que si ahora está narrando los vericuetos de su vida, lo hace con la intención de remendar y dotar de una opinión personal a aquellos episodios en los cuales calló.

El narrador protagonista se presenta escuetamente, aclara que es chileno y que sus ancestros eran oriundos del país vasco. Esboza sus datos biográficos con la misma ligereza con la que recuerda su decisión de convertirse en sacerdote: “A los trece años sentí la llamada de Dios y quise entrar en el seminario” (12). Tras salir del seminario algo parece partirse no sólo en la vida de Urrutia, sino también en la narración, la cual se condensa en un cariz de fatalidad sombría. Su vida eclesiástica produce una ironía de los acontecimientos y, similar a la del ladrón robado, nace la paradoja de que una madre deba llamarle “padre” a su propio hijo: “mi madre me besó la mano y me dijo padre y ante mi asombro y mis protestas (no me llame padre, madre, yo soy su hijo, le dije, o tal vez no le dije su hijo sino el hijo) ella se puso a llorar” (12). Con esta reacción melancólica de su progenitora, Urrutia se percata de la premisa que definirá el resto de sus días y reflexiona lo que bien podría ser una conclusión de *Nocturno de Chile* a grandes rasgos: “yo pensé, o tal vez sólo lo pienso ahora, que la vida es una sucesión de equívocos que nos conducen a la verdad final, la única verdad” (12). A través de este pasaje, el lector atestigua cómo funciona la contaminación de los recuerdos que evoca el protagonista, cómo éste se inmiscuye en su pasado desde la noche relampagueante para acotar cláusulas y providencias, “yo pensé, o tal vez sólo lo pienso ahora”, dice confundiendo el *yo* que rememora y el *yo* rememorado⁵⁰. Esta herramienta dubitativa la aplicará el narrador en episodios cruciales y siempre resultará un poco sospechosa. En el episodio anterior, por ejemplo, uno no puede creer que el joven sacerdote, de frente a su madre llorosa, hubiera pensado que fuera un equívoco el pertenecer a la iglesia, más bien, su estipulación expresa desde la lejanía un eco de arrepentimiento ante esa decisión que sería la clave de su posterior desdicha.

No obstante la hondura emocional del recuerdo, la iniciación religiosa del protagonista es representada de manera lacónica y superflua, al menos en comparación con

⁵⁰ Sobre la ambigüedad temporal en las narraciones de Bolaño, existe un pasaje de *Los detectives salvajes* que la resume; en un entrada de su diario García Madero apunta: “B que escribo hoy en realidad lo escribo mañana, que para mí será hoy y ayer, y también de alguna manera mañana: un día invisible” (557).

el detalle que aplica para describir acto seguido su iniciación literaria. El acierto de narrarlos uno después del otro suscita el paralelismo entre ambos rituales iniciáticos, las características de ambos noviciados se funden y se complementan, comparten características y, al ser equiparados, se ironizan.

2.1 Descenso a los infiernos: el bautismo literario

Los ecos a *La Divina Comedia* en *Nocturno de Chile* no sólo son referidos por los personajes al interior de la novela, sino que se demuestran en el ritmo de la narración, durante la travesía del protagonista y en la forma en que confluyen las voces para estructurar el relato. Las urbes infernales abundan en las ficciones de Bolaño, en particular si tienen por locación una ciudad latinoamericana. Dice Auxilio Lacotoure en *Amuleto* que cuando Arturo Belano volvió a México de Chile tras el golpe de Estado comenzó “a reírse de sus antiguos amigos” y “a mirarlo todo como si él fuera el Dante y acabara de volver del infierno [...] como si fuera el mismísimo Virgilio” (142).

Si el período de la dictadura en Chile equivalió a un infierno, la relación guía/discípulo de Urrutia Lacroix y Farewell caricaturiza la travesía de Dante y Virgilio por los nueve círculos. Delata a esta parodia la imitación burlesca que propone Bolaño al exponer los diálogos entre maestro y alumno, los cuales son una réplica de cómo conversan Dante y su maestro en *La Divina Comedia*, como se puede notar en el siguiente cuadro:

Formas en que se estructura el diálogo	
<i>Nocturno de Chile</i> Urrutia y Farewell	<i>La Divina Comedia</i> Dante y Virgilio
Y yo: usted vivirá muchos años Farewell. Y Farewell: de qué sirve la vida, para qué sirven los libros, son sólo sombras. Y yo: ¿Cómo esas sombras que ha estado mirando? Y Farewell: justo (64).	—Y ø: «Maestro, ¿quién es esa gente que, sepultada dentro de esas arcas se expresa con quejido tan doliente?» Y él a mí: «Tales son las heresiarcas con secuaces de toda secta y grado: ¡Buen trabajo que dieron a las parcas!» (IX: 121-133).
Y yo: y veo con claridad el futuro, y en ese futuro está usted, disfrutando de una larga vida, querido y respetado por todos. Y Farewell: ¿como el doctor Johnson? Y yo: exacto, ha dado en la diana, ni más ni menos (65).	—Yo: Maestro, sólo un voto hago y es el de verlo sumergido en cieno antes de que salgamos de este lago.» Y él: «Cuanto ansías lo obtendrás de lleno aun antes de avistar la orilla opuesta: tal deseo conviene que hagas bueno» (VIII: 52-57).

El descenso del protagonista ocurre a manera de expedición. El viaje con rumbo al fundo de Farewell⁵¹, cuyo nombre, *Là-bas (Allá abajo)*, dota de profundidad a la travesía, comienza con la expectativa de encontrar el paraíso, pero poco a poco lo que descubre es lo contrario. Una carroza recoge a Urrutia y el personaje se sumerge en una burbuja melancólica frente a la imagen demoledora: «como si aquel carricho fuera a buscar a alguien para llevarlo al infierno» (18).

El hecho de que Farewell sea dueño de un fundo tiene un alto nivel de significado, la paradoja es cómica en un inicio, pero su incoherencia engloba también la contradicción inherente a la forma en la que se hace la literatura en el país. Farewell invita a Urrutia a su fundo luego de que éste le revela sus intenciones de querer seguir la senda de la crítica literaria. «En este país de bárbaros», le contesta Farewell, «ese camino no es de rosas. En este país de dueños de fundo [...] la literatura es una rareza y carece de mérito el saber leer» (14). Entonces el crítico le pregunta a Urrutia: «¿No serán usted o su padre dueños de fundo?» (15). Urrutia lo niega. «Pues yo sí», afirma Farewell, «tengo un fundo cerca de Chillán, con una pequeña viña que no da malos vinos» (15). Según Marcial Huneeus: «El

⁵¹ Fundo: heredad o finca rústica.

hecho de que Farewell sea crítico literario y dueño de fundo connotativamente alude a que él desempeña el rol de patrón de fundo del campo cultural. La crítica literaria, de esta forma, se ejerce del mismo modo autoritario, nepotista y paternalista que prima en la sociedad chilena” (párr. 2).

Se podría encasillar a ésta como una ironía a nivel textual de contraste entre la forma de expresión y la sustancia del contenido, cuya contradicción tiene una intención cínica, pero también como una ironía de simple incongruencia: el argumento de Farewell es que en Chile, por ser un país de dueños de fincas y heredades, un país aún no urbanizado, la literatura no tiene ningún mérito; sin embargo, él mismo afirma ser dueño de una finca y, por lo tanto, a la par refuta lo que acaba de decir —“los dueños de fundo sí tienen interés por la literatura”— como lo refrenda —“estamos tan mal que hasta el hombre más culto de este país es dueño de un fundo”—; se contraponen el valor argumentativo entre lo dicho y lo no dicho para manifestar un tercer significado, acaso: bienvenido al infierno.

El joven Urrutia recibe la invitación con inocencia, pero el narrador deja claro que es una falsa inocencia o, al menos, una inocencia rebasada; se trata de una evidente antífrasis, quien conozca la obra de Roberto Bolaño entenderá que “el camino de rosas” de la literatura jamás es tal: “~~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 no 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” (15).

A Farewell lo estudiaré a fondo en su respectivo capítulo, por el momento cabe acotar lo que Bolaño opinaba con respecto a la simbología del halcón en su novela: “[El halcón] representa en algún momento el mal instalado en el corazón de la Iglesia, también me cae muy bien. Porque es el demonio, pero que arrastra toda su elegancia, su capacidad de seducción” (“Bolaño a la vuelta”: 11).

De camino al fundo de Farewell, Urrutia se imagina a los escritores que podría llegar a conocer: “me iba a encontrar en Là-bas, tal vez al poeta Uribarrena, autor de espléndidos sonetos de preocupación religiosa, tal vez a Montoya Eyzaguirre, fino estilista de prosas breves, tal vez a Baldomero Lizamendi Errázuriz, historiador consagrado y rotundo” (16). Apunta Marcial Huneeus que Urrutia espera conocer a escritores

aristócratas: –Se plantea, así, el cerrado campo cultural al que Ibacache desea ingresar, él pretende conocer no a los mejores escritores, sino a los pertenecientes a la élite” (párr. 2). Por eso al lector no se le escapará la ironía, otra vez pictórica o de simple incongruencia, de que al poeta que conozca en el fundo sea al ya consagrado Pablo Neruda.

La visita al fundo de Farewell, pese al carácter espectral, no está exenta de recursos paródicos; las expectativas de Urrutia de pertenecer al canon literario se equiparan con las ansias de salvación espiritual que prometen los rituales religiosos, el cura reza por la consagración literaria como si ésta le prometiera las puertas del Cielo: –Virgen de los Dolores, Virgen de la lucidez, Virgen de la Poesía, no dejes a la intemperie a tu servidor” (17). Desamparado en la aldea de Querquén, con la maleta al hombro y la *Antología de poesía chilena* de Farewell (símbolo del canon al que busca pertenecer), oye a los pájaros chillar el nombre de la aldea, que se confunde con la pregunta –*quién, quién, quién*” (17). Según Huneuus: –Estos chillidos que lo asustan representan la pregunta que Urrutia se hace antes de ingresar al campo cultural: ¿quién será el nuevo poeta, el nuevo crítico? ¿Quién ingresará al canon literario?” (párr. 2). El fundo representa a ojos del protagonista el sitio donde se conceden los escaños en el campo cultural chileno y los pájaros, por medio de su chillido, reflejan sus interrogantes: ¿quién será la nueva pluma de nuestra literatura? ¿A quién le concederá Farewell el honor?

Sería exagerado conjeturar que estas aves heráldicas que sobrevuelan alrededor de Urrutia están ligadas directamente a la función simbólica de las aves que en el –Canto V” de *La Divina Comedia* representan a los pecadores que sucumbieron ante la lascivia; sin embargo, indirectamente, sí podrían establecer una relación con el mal augurio que su presencia advierte y, en menor grado, con el ritual iniciático (en cierto modo sexual) que el protagonista tendrá que rebasar para ser aceptado en la tradición literaria y en el canon imperante de su país. Los pájaros de Querquén, entonces, habrán de desempeñar el puesto de un coro providencial emparentado con el vínculo simbólico que en los capítulos posteriores asociarán la figura del halcón con la de las palomas por medio de un antagonismo necesario para reflejar la batalla moral a la que está sometido el espíritu de la iglesia, del país y del protagonista.

Antes de conocer a Neruda, Urrutia se encuentra con Farewell y con un joven nerudiano en un living que “se asemejaba a una biblioteca y a un pabellón de caza” (21), la ironía pictórica de los elementos: libros contrastando con ballestas y animales disecados, manifiesta el ritual oculto que sucederá en verdad en esa velada inocua en apariencia. A diferencia de la casa de María Canales, donde el horror se oculta en los sótanos, en el caserón de Farewell las intenciones literarias y persecutorias se combinan en los objetos a simple vista.

Del joven nerudiano poco se puede sacar en claro, excepto que parece un perro faldero del anfitrión: “su risa siempre iba detrás de la gran risa de Farewell, como una libélula detrás de una culebra”. Acerca de ésta, el narrador apunta que era “una risa delgada como el alambre y como el alambre nerviosa” (19-20). Dicha caracterización engloba una ironía intertextual con un trasfondo lúdico cuyas pistas pueden perseguirse en la literatura chilena. La frase “sonrisa de alambre” aparece en la novela *Un año* del escritor chileno Juan Emar quien, mediante una nota al pie, explica que se trata de una corrección que le hizo Vicente Huidobro a su original en el que estaba inscrito “una sonrisa estereotipada”. El poeta le sugirió que lo cambiara: “No pongas tal cosa. Es la frase fatal de cuantos se sienten literatos. Pon..., pon..., espera..., pon una sonrisa de alambre”. ¡Eso es!” (*Un año*: 14). Según Leonardo Valencia: “El acierto de Emar consiste en que el prosista aceptó la sugerencia del poeta” (“Emar en la orilla”: párr. 6); opinión que yo no comparto; a mi parecer, el acierto de Emar radica en que le hizo caso a Huidobro, pero conservó la nota al pie para matizar la decisión. De la misma manera, Bolaño retoma “la risa de alambre” para describir al perro faldero de Farewell y de Neruda. La oración resulta más controversial si se precisa que “el crítico literario Alone (el que inspiró el Farewell de Bolaño), trató a Emar y sus libros con un desprecio que heló para siempre la sangre de por sí fría del escritor de *Un año*” (“Juan Emar, el hombre”: párr. 12), como apunta Rafael Gumucio. En resumidas cuentas, la identidad extratextual de este joven nerudiano no importa, pero a la trama le sirve de herramienta para ejemplificar el prototipo de autor que moldea su estilo (y su juicio) según lo requiere el canon, como hará Urrutia a partir de esa velada.

Farewell prepara la posterior presencia de Neruda como una sorpresa; en lo que llega el invitado desconocido, Urrutia sale a dar un paseo por los jardines. El cura entra a

una cabaña donde unos campesinos lo reciben como si ya lo esperaran: “¿Qué bueno que haya venido, padre, dijo la más vieja arrodillándose delante de mí y llevándose mi mano a sus labios” (20). Urrutia se percata de que aún trae puesta la sotana por lo que debe ejercer, contra sus deseos, su vocación eclesiástica, sin embargo, siente asco y repulsión por esas personas y cavila lo que le piden con desprecio y hartazgo. Le hablan de un niño agónico y no entiende si se trata de un niño enfermo o un niño muerto, a continuación sus reflexiones denotan la distancia que han establecido ciertos prelados de la iglesia católica con el pueblo. Urrutia se desliga de sus deberes clericales:

¿Y a mí para qué me necesitaban? ¿El niño se estaba muriendo? Pues que llamaran a un médico. ¿El niño hacía tiempo que ya se había muerto? Pues que le rezaran, entonces, una novena a la Virgen. Que desbrozaran su tumba. Que quitaran la grama que crece en todas partes. Que lo tuvieran presente en sus oraciones. Dios mío, yo no podía estar en todas partes (21).

A diferencia de Dante en el Infierno, que procura oír los relatos y la voluntad de las almas en pena, Urrutia se desliga de sus votos, se pronuncia ajeno a la desgracia y experimenta sensaciones nauseabundas. No se esclarece si el niño, en efecto, se encuentra enfermo o muerto, por lo que acontece una ironía verbal *reductio ad absurdum* cuando Urrutia remedia el conflicto relativizándolo: “¿Esta bautizado?, me oí decir. Sí, padrecito. Ah. Todo conforme entonces” (21). Como apunta Adriaensen, quien estudió aspectos muy semejantes sobre el discurso eclesiástico ironizado en la obra de Juan Goytisolo, Bolaño también tiene un propósito paródico que “permite ‘poner al desnudo’ la hipocresía del lenguaje eclesiástico, y sobre todo [...] la de Escrivá de Balaguer, fundador del Opus Dei” (48).

Urrutia prueba el pan de los campesinos y lo califica irónicamente valiéndose de la hipérbole: “Bueno, dije, muy gustoso, muy sabroso, grato al paladar, manjar ambrosiano, deleitable fruto de la patria, buen sustento de esfuerzos labriegos, rico, rico” (22). La retahíla exagerada de cumplidos no por ende quiere decir que se trate de una antífrasis, no significa que a Urrutia le disguste el pan, pues a continuación aplica la litotes para aclararlo: “Y la verdad es que el pan no era malo”. Lo que sí revela este juego retórico es que Urrutia esperaba que el pan fuera peor y, sobre todo, que no se trata de un platillo que juzgue a la altura de su estatus en comparación con los refinados manjares que comerá en la

casa principal: ~~En~~salada a la chilena, piezas de caza acompañadas de una salsa bearnesa, congrio al horno que Farewell ha hecho traer de la costa. Vino de cosecha propia” (25)⁵². A lo largo de la novela, se podrá comprobar que Urrutia siempre demostrará este distanciamiento hacia su cargo sacerdotal y sólo se valdrá de la devoción para sus propios fines políticos y espirituales, una actitud que algunos críticos tipifican en la prelatura del Opus Dei.

Antes de entrar a la casa de Farewell, Urrutia distingue junto a una estatua ecuestre ~~una~~ sombra oblonga como un ataúd” y se queda pasmado: ~~Me~~ quedé como el reflejo de la estatua, con la patita izquierda semilevantada. Era Neruda. No sé qué más pasó. Ahí estaba Neruda y unos metros más atrás estaba yo y en medio la noche, la luna, la estatua ecuestre, las plantas y las maderas de Chile, la oscura dignidad de la patria” (23)⁵³. El narrador se pregunta, entonces, si el joven envejecido habrá experimentado una situación semejante, juzga sus libros y aprovecha el paréntesis para criticar que éstos se desarrollen en latitudes lejanas y ~~no~~ la tierra nuestra, infierno y caos, infierno y caos, infierno y caos” (24)⁵⁴.

Posteriormente, el nombre de Dante aparece en la narración asociado a la multiplicidad de lecturas y al terror que ocasiona el infinito en su elevación sempiterna: ~~elevarse~~ y elevarse y no terminar nunca y de ahí nuestra aflicción, de ahí nuestro desconsuelo, de ahí algunas interpretaciones de la obra de Dante, ese terror delgado capaz de subir y subir y expandirse como una ecuación de Einstein” (63). A diferencia de las alusiones previas, que reflejan la idea generalizada del descenso infernal, ésta parece sugerir lo contrario, el ascenso eterno por encima de los símbolos que no permite aislar ningún significado; la ironía, dada su perspectiva poliédrica, bien podría condenar el desciframiento de una obra a infinitas lecturas inútiles; para evitarlo, me parece preciso localizar ciertos patrones funcionales, los cuales estudiaré en el próximo apartado.

⁵² Sobre este episodio Milagros Ezquerro comenta que: ~~asistimos~~ a una verdadera parodia de comunión: los campesinos le ofrecen al cura un trozo de pan que éste consume religiosamente, pronunciando palabras poéticas, absolutamente incomprensibles para los campesinos, y finalmente los bendice hipócritamente y sale disparado hacia la mansión de su anfitrión” (226).

⁵³ Indica Solotorevski que la reacción de Urrutia frente a Neruda recuerda a la de Auxilio Lacouture en *Amuleto* cuando encuentra al soldado en los baños de la Facultad: ~~levanté~~ (silenciosamente) los pies como una bailarina de Renoir, como si fuera a parir” (33); con la diferencia de que la de Urrutia ~~es~~ una descripción rebajadora” (52).

⁵⁴ En el siguiente apartado analizaré cómo estas frases cuyo contenido se repite tres veces reflejan un ritual simbólico de la irrevocabilidad.

2.1.1 Indicadores textuales de la ironía “¿Sordello?, ¿qué Sordello?”

Se les llama también índices contextuales (Kerbrat-Orecchioni) y marcas o marcadores de la ironía (Alvarado Ortega); algunos consideran que el indicador crea por sí mismo al enunciador irónico, mientras que el segundo ayuda o guía al lector a interpretar irónicamente. En este estudio el término indicador se referirá a ambos casos.

—En 1899”, explica Booth, —un tal Alcanter de Brahn publicó una obra, *L’Ostensoir des ironies*, en la que sugería que los ironistas utilizaran un signo de puntuación especial (*¿*), *le petit signe flagellateur*” (*Retórica de la ironía*: 93), para evidenciarle al lector el empleo de la modalidad irónica. Tanto Booth, como Muecke, rechazaron la utilización de este signo, pues una pista tan descarada reduciría por fuerza el valor de la ironía.

En el discurso periodístico sí se utilizan marcadores irónicos muy conocidos: las comillas, el signo irónico ya mencionado (*¿*), las cursivas, los paréntesis y, en ocasiones, el *sic*. Sin embargo, estas señales utilizadas unidireccionalmente, en el discurso literario merman el potencial del objeto artístico y lo reducen a un mensaje directo y pragmático. Los índices contextuales, según C. Kerbrat-Orecchioni, pueden ser los siguientes para la ironía: 1) comentario metalingüístico (‘es irónico que...’); 2) modalizador distanciador (comillas, *sic*); 3) modalizador enfático (‘evidentemente’, ‘como se sabe’); 4) expresión contextual contradictoria, y 5) la inferencia o sobreentendido del texto global” (‘L’ironie”: 115). No obstante, si la literatura los aplicara de manera inequívoca, este trabajo, así como una larga tradición de estudios no tendrían fundamento. Lo cierto es que las grandes obras pocas veces necesitan índices que contextualicen su contenido, mientras más significados pueda acarrear un pasaje mejor. La esencia de la ironía no radica en la controversia explícita que pueda dar a entender, sino en el hecho de si en verdad la da a entender, o tan sólo la sugiere al rechazar u omitir determinados sentidos.

Pese a esto, consta en algunas obras la utilización de ciertas formas expresivas que, a lo largo de la trama, exponen un sentido tácito al servicio de la narración. En *Nocturno de Chile* he señalado ciertas reincidencias expresivas a las que acude el narrador, las cuales registran pistas o al menos insinuaciones de la figuración irónica en el texto. Una de ellas, la más notoria, es el retintín interrogativo que Urrutia se repite en episodios cruciales para

extender un juicio evaluativo con respecto a lo evocado. “¿Sordello?, ¿qué Sordello?” es la pregunta que se realiza en diferentes pasajes de la novela; no se trata de una interrogación que demande una respuesta, al menos no una definida. Como indica Solotorevsky: “Notable es la musicalidad de la novela, respecto de la cual hay que destacar esa frase musical, vibrante que se reitera como un estribillo eufórico y cuyo núcleo es el nombre del famoso trovador italiano del siglo XIII, Sordel o Sordello” (61). Urrutia se vale de esta expresión como una cita ecoica que ironiza cierto suceso significativo en su vida y en la historia que busca relatar. “Esta frase”, añade Solotorevsky, “surge en boca de Farewell, quien mediante ella ironiza la ignorancia de Urrutia Lacroix [y la de Neruda]” (62).

El hecho de que el lector conozca cómo se originó la expresión permite que conjeture la polivalencia de sus significados cuando el narrador la repita para juzgar un episodio posterior. Se trata, seguramente, de la referencia más sustancial que alude a *La Divina Comedia* en la novela y acontece en pleno ritual del bautismo literario de Urrutia, el cual “tiene manifestaciones sexuales dada la concupiscencia de Farewell” (Solotorevsky: 52). Tras la cena con Neruda en el fundo de Farewell, Urrutia se siente mareado por el alcohol y sale a la terraza a buscar la luna. En aquel momento comienza el ritual, Farewell lo acorralla como a una de sus presas de cacería: “Sentí unos pasos a mis espaldas. Me volví. La figura homérica de Farewell me observaba con las manos en jarra. [...] Luego Farewell dio dos pasos en dirección a mí y vi aparecer su cara de viejo dios griego desvelado por la luna. Me sonrojé violentamente. La mano de Farewell se posó durante un segundo en mi cintura” (25-26).

La narración, a partir de entonces, emplea una técnica característica en la obra de Bolaño, lo que algunos denominan “espesor escritural” o “despliegue de exhibicionismo cultural”, que expone un mapa de referencias intertextuales para acompañar la acción, sobre todo en alguna circunstancia cruda o tensa. Urrutia soporta el “acto de iniciación literario-sexual” (Solotorevsky: 62) a la par que atiende a una cátedra sobre los poetas italianos del siglo XIII:

Me habló de la noche de los poetas italianos, la noche de Iacopone da Todí. La noche de los Disciplinantes⁵⁵. ¿Los ha leído usted? Yo tartamudeé. Dije que en el seminario había leído de pasada a Giacomino da Verona y a Pietro de Bescapé y también a Bonvesin de la Riva⁵⁶. Entonces la mano de Farewell se retorció como un gusano partido en dos por la azada y se retiró de mi cintura, pero la sonrisa no se retiró de su faz. ¿Y a Sordello?, dijo. ¿Qué Sordello? El trovador, dijo Farewell. Sordel o Sordello. No, dije yo (26).

Se podría considerar que este “exhibicionismo cultural” hay que apreciarlo por su generalidad como una descripción paisajística o un cúmulo de referencias, que valen más por lo que significan en conjunto y por su despliegue, que de acuerdo a sus particularidades. Sin embargo, para un trabajo sobre ironía considero necesario rastrear a fondo las referencias en busca de posibles disparidades en los valores argumentativos para captar la figuración.

Cabe señalar que la aparición de Sordello en *La Divina Comedia* es tan importante que resulta extraño que su figura no sea más conocida ni haya sido profundamente indagada. Sordello, aludido por el nombre de “el mantuano”, se cruza con Dante y Virgilio en el Canto VI del Purgatorio. La aparición del poeta, ante las desventuras de la patria común, proyecta la emoción de Dante quien, a raíz del encuentro, arremete en una colosal invectiva contra la corrompida Italia y, en especial, contra su tierra natal, Florencia. Según Abilio Echeverría, comentador de la obra de Dante, se trata “del más cruel ejemplo de la poesía flagelante dantesca, que, despiadada, no perdona ni a la Curia, ni al Imperio, ni a las ciudades” (VI: 1-12). Despunta con obviedad la similitud entre dicha invectiva y la que se proyecta en *Nocturno de Chile*, también a raíz de la mención de Sordello; en este caso, podría decirse que el autor no perdona ni a la iglesia, ni a la dictadura, ni tampoco a la literatura chilena.

Es fundamental, del mismo modo, tener en cuenta el coloquio que sostienen Sordello y Virgilio en el Canto VII, donde el primero explica su adscripción al Limbo por

⁵⁵ También conocida como “Canciones de los flagelantes” es un poema de Jacopone de Todí (1232-1296), poeta que, en palabras de Alaíde Foppa: “arranca lamentos de su alma contrita y solitaria, y niega, para entregarse a Dios, todo humano goce de los sentidos” (23). Los flagelantes fueron una secta franciscana cuyas prácticas fueron prohibidas por la iglesia, no obstante, la mención de este poema podría tener relación con el prelado al que pertenece Urrutia, el cual practica la autoflagelación.

⁵⁶ Urrutia le contesta a Farewell el nombre de dos poetas menores y el de Bonvesin de la Riva, el escritor lombardo más importante del siglo XIII, pero, al fin y al cabo, se trata de autores muy apegados a las enseñanzas religiosas, lo que remarca la inocencia del protagonista, como si sus respectivas lecturas reflejaran el grado de malicia de cada uno.

no haber sido bautizado. Pese a la condena, el trovador se muestra ecuánime frente a los designios de Dios. Esta ecuanimidad es la que intenta emular Urrutia cuando “un céfiro de rufianes provenzales” le revolotea en la sotana, faena que da indicios de la violación que está padeciendo. El proceso ocurre como una lección académica: “Mire la luna, dijo Farewell. Le eché un vistazo. No, así no, dijo Farewell. Vuélvase y mírela. Me volví” (26). Su anfitrión necesita que esté de espaldas a él para, acaso sodomizarlo, o sólo tocarlo a su gusto:

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. Y recuerdo que en aquel momento yo tuve conciencia de mi miedo, aunque preferí seguir mirando la luna” (26).

Según Solotarevsky: “El texto destaca una oposición entre Sordello y Urrutia Lacroix: el valor del primero y el temor del segundo” (62); el miedo que no tuvo el trovador en el limbo y el que comienza a sentir Lacroix: “y entonces la mano de Farewell descendió de mi cadera hacia mis nalgas [...] y yo pensé: El segundo ¡Ay! Ha pasado. Mira que viene en seguida el tercero” (27). Este juego de palabras, irónico por lo que implica —que un segundo temporal de dolor puede ser numerado y, por lo tanto, continuo: el tercero, el cuarto, etcétera—, parodia a su vez la descripción del Limbo que plasma Sordello en *La Divina Comedia*, la clave de la conexión subyace en la interjección, ¡ay!, con la que ambos reaccionan a sus respectivas situaciones:

He allí en las tinieblas un respiro
al dolor, no a la sombra, en que el lamento
suena, ya no como ¡ay!, como suspiro (VII: 28-30).

A continuación se desata, de la misma manera que con los poetas italianos y provenzales, la intertextualidad bíblica en alusión directa al Apocalipsis. Al igual que en *Amuleto*, donde en los capítulos finales la narradora parodia la enunciación fatídica del libro de las

Revelaciones⁵⁷, Urrutia Lacroix cita los pasajes 13:1, 21:9 y 18:5: —Y pensé: Yo estaba en pie sobre la arena del mar. Y vi surgir del mar una Bestia. Y pensé: Entonces vino uno de los siete Ángeles que llevaban las siete coplas y me habló. Y pensé: Porque sus pecados se han amontonado hasta el cielo y Dios se ha acordado de sus inquietudes” (27). Este último pasaje es la continuación de otro que funciona como una voz que insta a Urrutia escapar: —Oí otra voz del cielo que decía: Sal de ella, pueblo mío, para que no os contaminéis con sus pecados y para que no os alcance parte de sus plagas” (Ap. 18:4). Urrutia se hace a la idea de huir para no —contaminarse” de la plaga literaria que circula en el fondo de Farewell. Pero entonces, para acrecentar más todavía la ironía pictórica, aparece en el mismo cuarto Pablo Neruda: —que estaba a espaldas de Farewell tal como Farewell estaba a espaldas mías” (27). Surge la segunda connotación de Sordello, ya no evocado en relación al limbo, sino a la hipocresía de la forma en que se hace literatura, la cual evidencia el desconocimiento de Neruda y la soberbia de Farewell: —Y nuestro poeta le preguntó a Farewell de qué Sordello hablábamos [...] y luego oí la voz de Farewell que decía Sordello, ¿qué Sordello?, y la de Neruda que decía eso precisamente 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” (27).

Se retrata el diálogo como un enfadoso enfrentamiento; por un lado, está el crítico derechista, europeizante, cultísimo y corrompido; por otra parte, el poeta, izquierdista, hispanista, que es rebajado al ser descrito en una actitud berrinchuda por no reconocer una referencia rebuscada y, a ojos de Farewell, obligatoria. El crítico busca la complicidad de Urrutia: —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” (27). Acaece en dicha conversación imaginaria la verdadera toma de partido del protagonista; el ritual sexual ya pasó, pero ahora viene el ritual canónico, como si le dijera: ¿a qué bando te vas a unir? En el próximo apartado se estudiará cómo se desenvuelve el desdoblamiento del cura a raíz de esta decisión.

⁵⁷ Esta conexión en *Amuleto* se establece con la reiteración del verbo —or” en pretérito del singular para comenzar las frases: —Vi las cumbres alpinas como un espejo” (152), dice Auxilio Lacotoure; —Vi otro ángel que volaba por medio del cielo...” (Ap. 14:6).

Por su parte, la rabieta de Neruda se ridiculiza aún más: “¿me lo vas a decir o no me lo vas a decir?” (27). Farewell le recita unos versos de *La Divina Comedia* a lo que Neruda le contesta con otros “que no tenían nada que ver” (28) y, acto seguido, el malentendido se resuelve fusionando los respectivos bandos en la figura icónica por ambos admirada de Rubén Darío, cuya evocación surge como si Farewell hubiera decidido darle una tregua al poeta: “y luego Neruda y Farewell se abrazaron y recitaron a dúo unos versos de Rubén Darío, mientras el joven nerudiano y yo aseverábamos que Neruda era nuestro mejor poeta y Farewell nuestro mejor crítico literario y los brindis se duplicaban una y otra vez” (28). Sin duda, de acuerdo al método de Booth, en esta aseveración el autor implícito afirma una sentencia irónica; cabe recordar que Bolaño consideraba que “el esfuerzo de Neruda por mantener el flujo vivo del árbol whitmaniano acaba en un fracaso” (*Entre paréntesis*: 186); lo que tampoco significa que el narrador no considere a Neruda el mejor poeta, pero sí que existe un mecanismo de trasfondo, el cual, maliciosamente, coloca esa sentencia en sus labios tras el ridículo episodio que los personajes acaban de representar.

A partir de entonces el eco interrogativo “¿Sordello?, ¿qué Sordello?” denota un índice contextual para descifrar ironías a lo largo de la novela. La interrogante acosa al protagonista: “Durante todo el fin de semana esa musiquilla me siguió adondequiera que fuese. Leve y vivificante, alada y curiosa” (28); posteriormente tilda la evocación de “musical y entusiasta” (29). Apunta Solotorevsky que páginas después: “dicho efecto se atenúa como una prefiguración de su contacto despectivo con la pobreza y la fealdad de los campesinos” (62). El indicador contextual, como indica Solotorevsky, “continúa manifestándose al recordar el narrador su estadía en Avignon” (62), cuando Urrutia se encuentra “en las tierras provenzales, las tierras que recorrió Sordel, Sordello, ¿qué Sordello?” (87). Luego la frase surge para clausurar un chiste sacrílego (95), el cual estudiaré más a fondo en el apartado sobre “El chiste irónico”. Años después, la frase se actualiza a las circunstancias que atraviesa el protagonista, durante el período más crudo de la dictadura, primero relumbra por su ausencia: “Las figuras hieráticas poblaban la patria [...] ¿Qué había allí? No lo sabíamos. Ningún Sordello” (120). Esta ausencia de Sordello pareciera revelar la falta de poesía en un sentido estético, así como institucional; el país se encuentra sumido en una atmósfera gris y en un clima tenebroso, y al emular las cualidades

del Limbo, el protagonista subraya el hecho de que se trate no de un Infierno o un Purgatorio intelectual y atractivo, como el de Dante, sino de uno vacío, sin poetas ni pluralidad ni controversias: “Ninguna discusión, ninguna investigación. Nos dirigíamos hacia nuestras almas o hacia las almas en pena de nuestros antepasados” (120) Sin embargo, el índice contextual, pese a su ausencia, también remarca otra ironía: la de que a nadie le importe absolutamente nada de lo que está enfermando al país⁵⁸.

La última aparición de la frase, “acorde con un *ethos* disfórico” (Solotorevsky: 62), auspicia la ironía metafísica en cuanto a la nimiedad de la existencia, y una ironía cínica *reductio ad absurdum* sobre el papel de los escritores frente a las condiciones sociales, que Urrutia relativiza en un diálogo con María Canales. Desde la noche espectral en la que evoca sus recuerdos, se pregunta por el joven envejecido quien desapareció dejando por rastro “un simulacro de Sordel, Sordello, qué Sordello” (133). A estas alturas, la referencia al poeta manifiesta la recriminación ante la complicidad de Urrutia con la dictadura y con el corrompido canon literario; pero él, banalizando la cuestión, le replica a su remordimiento: “Que haga lo que quiera. Yo dije: todos tenemos defectos, pero hay que mirar las virtudes. Yo dije: todos somos, al fin y al cabo, escritores, y nuestro camino es largo y pedregoso” (133). Chris Andrews señala que “Sordello personifica el valor en el ejercicio de las letras y es la antítesis de Urrutia Lacroix” (135-143). Difiero parcialmente de esta concepción pues considero que Sordello no representa una actitud o una postura ni buena ni mala, tan sólo se trata de un leitmotiv que vincula los recuerdos determinantes del protagonista con su lejana juventud, cuando tomó la decisión de dedicarse a la literatura y formalizó, con todos sus detalles simbólicos e ironías de por medio, su “bautismo en el mundo de las letras” (34)⁵⁹.

Una teoría paralela con la cual concuerdo es la de que el nombre “Sordello”, como afirma Karim Benmiloud, está doblemente asociado a la idea del malentendido, por una parte debido al desconocimiento que demuestran tanto Urrutia como Neruda a la referencia que hace Farewell; por otro lado, porque el mismo nombre evoca a la sordera. Benmiloud

⁵⁸ A partir de esta ausencia surge también, como una cantaleta, la expresión “el árbol de judas”, enunciada por el padre Antonio en un sueño que tiene Urrutia, quien repite la frase para reflejar un síntoma evidente de su sociedad.

⁵⁹ Al respecto de este ritual paródico, Milagros Ezquerro señala que: “El hipotexto fundamental del episodio es el texto evangélico del bautismo literario de Jesús por Juan el Bautista, su retiro en el desierto donde es tentado por satán, y su retorno a Galilea para iniciar su predicación (Mateo IV, Marcos I, Lucas IV)” (227).

también ha señalado un juego intertextual, en mi opinión irónico, que dialoga con los *Cantares* de Ezra Pound (Benmiloud, “Forme et function”: 152), específicamente con el segundo donde el poeta entabla un diálogo con Robert Browning: “¡Caramba! Robert Browning / sólo puede haber un *Sordello*. / Pero *Sordello*, y ¿mi *Sordello*?” (*Cantares*: 131). Bolaño retoma dicha interrogante con respecto a la subjetividad de la lectura y a la individualidad poética para señalar, diacrónica y sincrónicamente, las diversas formas de hacer poesía, como si la expresión delimitara una frontera personal entre “mi poesía, tu poesía y la Poesía”.

Para concluir el apartado, debo puntualizar que a lo largo de la novela surgen otras frases que se enuncian de manera similar, mas no idéntica. Son frases que el narrador repite tres veces seguidas, quizá parodiando el rezo del “Yo pecador”: por mi culpa, por mi culpa, por mi gran culpa. Solotorevsky cita a Desmond Varley para señalar que “en ritual, repetir un acto o fase tres veces significa enfatizar lo que se hace o dice hasta hacerlo irrevocable” (cit. en Solotorevsky: 70). Dicho ritual simbólico, en su primera aparición, es utilizado para manifestar la valentía de Sordello: “que no tuvo miedo, que no tuvo miedo, que no tuvo miedo (26)”; después lo aplica para describir a Chile: “infierno y caos, infierno y caos, infierno y caos” (34); luego el protagonista se vale de la repetición al reseñar un libro, como si estuviera condenando su trascendencia literaria: “El paso del tiempo, el paso del tiempo, el paso del tiempo” (35); cuando Urrutia se justifica con Farewell respecto a su labor con la Junta Militar, éste le pregunta si fue una actuación necesaria: “Necesaria, necesaria, necesaria, dije” (119).

La trinidad, tan significativa en *La Divina Comedia*, y posteriormente ironizada por medio de la aniquilación de las palomas (el Espíritu Santo), ocupa un escaño significativo también en la descripción situacional: “Alrededor de una mesa vi a tres hombres, tres peones de Farewell” (20); “al verme tres de ellos echaron a andar hacia mí” (30); tres guardabosques resguardan la Colina de los Héroes que tenía “tres viejos y oxidados candados” (61); las voces anónimas que le ruegan a Urrutia luego de que éste alcance la cumbre literaria, le advierten sobre la relatividad de las dimensiones temporales y, por ende, relativizan la tripartición de la realidad: “ese tiempo que nosotros sólo podemos percibir en tres dimensiones pero que en realidad tiene cuatro o tal vez cinco” (70); durante

el agitado viaje en barco con rumbo a Europa, Urrutia oficia tres misas: –en Guayaquil (al pasar la línea ecuatorial tuve el agrado de officiar una misa para todos los pasajeros)” (82), –después cruzamos el océano Atlántico, en donde oficié, a petición popular, otra misa para la totalidad del pasaje” (82), –Hegamos a Génova, en donde me despedí de mis nuevos amigos y oficié una misa para algunos de ellos en la sala de lectura del navío” (82); Pinochet le habla a Urrutia de los tres presidentes anteriores a él, Allende, Frei y Alessandri, y de los tres libros que ha escrito. –Leo y escribo”, le dice Pinochet: –Eso no es algo que se pueda decir de Allende o de Frei o de Alessandri, ¿verdad? Asentí tres veces” (118). También es importante mencionar, por lo que oculta y por lo que demuestra, que la casa de María Canales tiene tres pisos (126). Cuando se exacerban los desvaríos del narrador, termina por confesar la estructura de su relato, modelo parodiado del orden alegórico de *La Divina Comedia*, el cual equivale al Infierno, el Purgatorio y el Paraíso con los años previos al Golpe de Estado, la Dictadura y la llegada de la democracia, aunque en el relato de Urrutia no hay ascendencia sino el entendimiento cíclico de estar dando vueltas en un mismo manicomio: –¡El orden de los factores no altera el producto! ¡Ningún problema! ¡Sólo un poco de fiebre! ¡Sólo tres actos de locura! ¡Sólo un brote psicótico excesivamente prolongado!” (121).

2.2 El disfraz de la ironía: simulación y desdoblamiento

La ironía es un disfraz, ya sea uno convincente y bien producido (ironía oculta) o uno evidentemente impostado (ironía manifiesta); en ocasiones la ironía puede ser un uniforme, el cual es utilizado para dotar de una perspectiva doble o múltiple a los valores argumentativos que se enuncian, así como, a su vez, para hacer un eco paródico del discurso de tal o cual gremio, doctrina o institución. Siempre resultará más incompatible que sea un cura quien le dé lecciones a la Junta Militar, o que sea un poeta el que asista a una tertulia en una casa donde se torturan presos políticos, a que lo realice un hombre inclasificable y sin atributos. Pero la modalidad irónica no necesariamente ha de tratarse de un disfraz visual (ironía pictórica), también puede formularse como un disfraz discursivo

(ironía verbal) que evoque un modelo original y lo repita irónicamente para generar un tercer significado, ya sea por medio de la alusión (ironía intertextual) o de la referencia a un modelo discursivo difuso y generalizado (pastiche); por medio de esta herramienta la distancia siempre implicará un desdoblamiento, mismo que genera un contraste ambivalente para permitir que una cosa sea una cosa sin dejar de ser otra, ya sea lo contrario (antífrasis), o algo distinto y complementario (ironía heurística).

Apunta Juan Pellicer que ~~el~~ desdoblamiento por medio de la parodia es múltiple pues un determinado texto se disfraza de otro, un autor de otro, un narrador de otro, etc. El contexto permite que la palabra imitada o parodiada adquiera una nueva significación sin dejar de ser la misma palabra” (212). En resumidas cuentas, aquel que capte la figuración irónica apreciará el revestimiento de acuerdo a lo que es: un disfraz, y considerará aquello que ha sido disfrazado y el cómo y el porqué del disfraz, entonces elucubrará un posible sentido en simultánea oposición para entenderlo. En cambio, el que no capte la figuración juzgará a un personaje condenado a su papel, un monstruo o un funcionario encasillado, por lo que pasará por alto el carnaval de posibilidades que ostenta la realidad. De lo que se puede concluir que, si bien existen ironías provocadas por un disfraz prefabricado (ironía intencional), la modalidad irónica también radica en la perspectiva del interlocutor, o del lector (ironía subjetiva), ya que de él depende el entendimiento o, al menos, la evaluación de los diferentes niveles significativos que pueden ser interpretados.

En este apartado me ocuparé de estudiar dicho revestimiento caracterizado en la novela por la sotana del padre Urrutia, así como el disfraz discursivo, representado por la sospechosa devoción del personaje y la farsa de su crítica literaria. De la misma manera, escrutaré el desdoblamiento irónico, la dualidad y la fragmentación que dicho disfraz implica, así en los episodios evocados (sincrónica y diacrónicamente), como en las formas de enunciación, según el narrador no fidedigno, los diálogos rememorados y el diálogo que sostiene, paralelamente, consigo mismo, o bien, con la partición de su conciencia personificada por el ~~jo~~ven envejecido”.

2.2.1 El hábito sí hace al monje: la sotana

Desde un inicio llama la atención la actitud dubitativa de Urrutia Lacroix con respecto a su sotana, es claro que ésta cumple un rol simbólico aunque lo que revela sea precisamente la conducta ambigua y ausente del protagonista, quien sólo parece adquirir presencia debido a su disfraz. Se entiende por qué titubea cuando visita por primera vez el fundo de Farewell: *“no sabía qué ropa ponerme, si la sotana o ropa seglar, y si me decidía por la sotana me asaltaban dudas acerca de cómo iba a ser recibido”* (15). Análoga a esta vacilación es la intriga que le supone qué libro llevará al viaje; básicamente, parece interrogarse sobre qué tipo de literato quiere ser, no qué tipo de cura, sus aspiraciones sacerdotales nunca son su prioridad, como señala Milagros Ezquerro: *“Se ve claramente que lo importante en la vida de Urrutia no será su condición de sacerdote, sino su vocación literaria”* (227). Encuentro en esta simbolización de la sotana, que se deja puesta, una inclinación por la solemnidad, que en diversos textos de Bolaño representa lo oficial, lo canónico, la academia. Urrutia viste su disfraz como carta de presentación y lo que genera más tensión es que a nadie parece importarle, ni a Farewell ni al joven nerudiano les sorprende a primera vista. Sin embargo, para Urrutia el ropaje sí implica un sentimiento de contradicción, pero éste es ironizado al invertir los papeles: al protagonista sí le preocupa llevar puesta la sotana frente a desconocidos que nada tienen que ver con la literatura, es decir, entre las clases bajas a las que, dado su cargo, les debe sus servicios religiosos. A Urrutia los campesinos le dan asco y cuando éstos requieren sus servicios no sabe qué actitud tomar: *“Sólo entonces me di cuenta, con un estremecimiento, de que aún llevaba la sotana con la que había emprendido el viaje. En mi confusión estaba seguro de habérmela quitado [...] Pero lo cierto es que sólo pensé en cambiarme y no me cambié”* (20). Pese a que los campesinos le hablan de un niño enfermo o muerto, en lo único que Urrutia puede pensar es en su vestimenta:

...Pensé, allí, en el galpón de los campesinos, que ya no iba a tener tiempo para cambiarme antes de la comida. Y pensé que Farewell se iba a forjar una impresión errónea de mí. Y pensé que el joven poeta que lo acompañaba también se iba a forjar una imagen equivocada. Y finalmente pensé en los invitados sorpresa, que seguramente eran gente de importancia, y me vi a mí mismo, con la sotana cubierta por el polvo (21).

Tanto nerviosismo y expectación derivan en un desenlace incongruente, pues al volver, pese a que la cena aún no ha iniciado, decide conservar la misma vestimenta y adscribe la medida como si fuera una acción heroica: “Con un decidido gesto de valentía opté por no despojarme de mi sotana” (22). Su determinación, en efecto sería intrépida si el personaje fuera un hombre devoto y de creencias muy arraigadas, pero lo cierto es que se sabe protegido y justificado tras el disfraz, comprende que es el rasgo distintivo que lo libraría del anonimato. Así lo cree también Solotorevsky, quien considera a la sotana “un ámbito protector en el fondo de Farewell cuando Urrutia Lacroix escucha recitar a Neruda” (63). No obstante la protección, el cura también se percata de que su cualidad clerical no lo eximirá frente a la verdadera poesía que encara al toparse con Neruda: “Allí estaba yo, temblando de frío en el interior de mi sotana que en aquel momento me pareció de una talla muy por encima de mi talla, una catedral en la que yo habitaba desnudo y con los ojos abiertos” (24). El improvisado recital de Neruda da pie a una ironización de la sagrada comunión al ser equiparada con la poesía: “Allí estaba Neruda musitando palabras cuyo sentido se me escapaba pero con cuya *esencialidad comulgué* desde el primer segundo” (24)⁶⁰. Posteriormente, durante la cena, Neruda o su esposa (no queda claro) le preguntan por qué lleva sotana, a lo que Urrutia contesta con una sonrisa: “No he tenido tiempo de cambiarme” (25). Lo que no se esclarece es si le preguntan por qué lleva sotana en ese momento o por qué la lleva en general, en otras palabras, ¿por qué desempeña un cargo religioso? De cualquier forma, Urrutia, como hará cada que sea interpelado con respecto a sus convicciones (religiosas, políticas o literarias), sale del apuro por medio de una mentira y sin dejar nada en claro.

Tras la cena, el protagonista descubre el poder de su sotana y subraya con cinismo la carga que le representa vestirla fuera de las tertulias literarias: “¿Cómo se siente padrecito?, dijeron. Y yo me maravillé de ser reconocido [...] Tampoco iba vestido con mi sotana. Pero las noticias vuelan” (31). Al reconsiderar su rol religioso, conjetura si los campesinos no habrán pedido que se oficiara una misa, “el fondo contaba con una capilla” (31), pero duda de que su anfitrión lo avale: “en gran medida porque el invitado de honor era Neruda, que se jactaba de ser ateo (cosa que yo dudo), y porque el pretexto del fin de

⁶⁰ El subrayado es mío.

semana era literario y no religioso, algo en lo que yo estaba completamente de acuerdo” (31). La antífrasis que implica esta última declaración no puede ser más clara; el lector recién presencié un bautismo literario, una comunión poética, una eucaristía canónica del privilegio intelectual, y sin embargo Urrutia se muestra de acuerdo con el que el encuentro no sea religioso, cuando, a todas luces, está completamente consciente de que lo fue para su propio beneficio.

La sotana, apunta Solotorevsky, “también adquiere dinamismo, contaminándose a veces con la violencia ejercida por los halcones” (63). Cuando amenazan a Urrutia y al padre Pietro por cazar a las palomas, la posición clerical que ostentan es ironizada al equipararla con la de un malhechor que se sabe intocable: “Se abrió una ventana de un edificio de protección social y una vieja nos gritó algo y nos amenazó con el puño. El padre Pietro se rió. Nuestras sotanas ondeaban al viento” (85). De igual manera, cuando Urrutia libera al halcón llamado Rodrigo, pareciera que además liberara su maldad, y que esta emancipación, posibilitada por el dinamismo de la sotana, estimulara el desdoblamiento del personaje:

...mi sotana se levantó como una bandera pictórica de furia, y yo recuerdo que entonces otra vez grité vuela, Rodrigo, y luego oí un vuelo plural e insano, y los pliegues de la sotana cubrieron mis ojos mientras el viento limpiaba la iglesia y sus alrededores, y cuando pude quitarme de la cara mi particular caperuza distinguí, bultos informes en el suelo, los cuerpecillos ensangrentados de varias palomas que el halcón había depositado a mis pies o en un radio alrededor de mí de no más de diez metros, antes de desaparecer (90-91).

Tras su consagración literaria y el desdoblamiento de su personalidad (Urrutia/Ibacache), Urrutia considera a su sotana: “como mi sombra, mi bandera negra, mi música ligeramente almidonada, ropa limpia, oscura, pozo donde se hundían los pecados de Chile y ya no salían más. Pero tanto revoloteo era inútil” (74). Comienza entonces una caracterización siniestra y secreta de la sotana, como si Ibacache, el crítico literario, se hubiera adueñado de su personalidad, dejando a la otra conciencia entre las sombras. Cabe en este punto recordar la profecía del Dr. Jekyll en la novela de Stevenson con respecto a la fragmentación del individuo, que calza como anillo al dedo con el desdoblamiento de Urrutia Lacroix: “Me atrevo a profetizar que al final el hombre será reconocido como un ser habitado por múltiples, incongruentes y autónomos seres” (*El extraño caso*: 22). Así como el Sr. Hyde

termina por apoderarse de la conciencia del doctor, la escisión de Urrutia exagera la intranquilidad del reconocido crítico literario, sobre todo tras el golpe de Estado:

Escribía sobre mujeres a las que zahería sin piedad, escribía sobre invertidos, sobre niños perdidos en estaciones de trenes abandonadas. Mi poesía siempre había sido, para decirlo en una palabra, apolínea, y lo que ahora me salía más bien era, por llamarlo tentativamente de algún modo, dionisiaco. Pero en realidad no era poesía dionisiaca. Tampoco demoniaca. Era rabiosa (101).

Nace la rabia poética como una tercera conciencia (o inconciencia) del protagonista, cuya desesperación, así como el desahogo de Hyde alienta la bondad del Dr. Jekyll, le procura alivio a sus otras personalidades: ~~—~~“Mi vida cotidiana, sin embargo, era de lo más tranquila. Hablaba a media voz, nunca me enojaba, era puntual y ordenado. Cada noche rezaba y conciliaba el sueño sin problemas” (101).

A partir de la fragmentación de su identidad y del establecimiento de la dictadura, la sotana representará, ahora sí, un verdadero escudo protector, una careta necesaria para evitar malentendidos ideológicos. Esto se demuestra puntualmente cuando le solicitan dar las clases de marxismo y descubre que sus alumnos serán el general Pinochet y los miembros de la Junta Militar: ~~—~~“me puse a pensar en los motivos que me habían hecho cambiar de vestidura. ¿Es que pretendía aparecer, también yo, uniformado ante mis ilustres alumnos? ¿Es que temía algo y la sotana era mi valladar ante un peligro cierto e indiscernible?” (106-107). La sotana cumple en este crucial momento el papel de simbolizar la dominación de la iglesia sobre el Estado en los países latinoamericanos; la supremacía es representada por medio de los matices coloridos a los que disuelve en un instante el solemne negro eclesiástico: ~~—~~“Los uniformes brillaban ora como cartulinas de colores, ora como un bosque en movimiento. Mi sotana negra, amplísima, pareció absorber en un segundo toda la gama de colores” (108).

Tras propagarse el chisme de que el cura Urrutia le dio clases de marxismo a la junta militar, nadie se lo recrimina y el protagonista se encumbra en la cima literaria, viaja, presenta libros y es reconocido en todo el mundo. Al respecto comenta Solotorevsky: ~~—~~“La sotana tiene asimismo la capacidad de ocultar, absorber lo pecaminoso, así como de realzar la presencia del personaje” (63). Urrutia se pasea orgulloso de su sotana, la prenda que ha sido su cómplice permanente, la ostenta como un emblema: ~~—~~“y yo por allí pasaba, con mi

sotana revoloteando por el aire acondicionado o por las puertas automáticas que se abrían de repente, sin causa lógica, como si presintieran la presencia de Dios, y todos decían al ver mi humilde sotana al aire allí va el padre Sebastián, el padre Urrutia, incansable, ese chileno resplandeciente” (122). Además de su cinismo, también resulta ridículo su entendimiento de las puertas automáticas, que en su mente trastornada no se abren debido a un mecanismo tecnológico sino –como si presintieran la presencia de Dios”.

El disfraz de la figuración, simbolizado en este caso por la sotana, descubre una ironía que Berrendonner clasificaría de –función defensiva”, no obstante, los intereses que ampara son cómplices de la opresión, por lo que más bien demuestran una función cínica. El cinismo del cura Urrutia Lacroix, sin moralejas ni adiestramientos, tendrá futuras consecuencias; el disfraz terminará por desaparecer de cara al joven envejecido, en ningún momento de la noche en que narra menciona que, tendido en su cama, aún lleve puesta la sotana. El escudo protector, el refugio cínico, se desvanece al enfrentar a su memoria, el delirio incrementa a la par que su remordimiento y el lector atestigua en última instancia a un personaje derrotado, extraviado en los confusos pasadizos de una conciencia fragmentada. Al fin y al cabo y pese a su inicial magisterio, Urrutia cumple todos los requisitos del típico personaje angustiado de las novelas de Bolaño, como señala Chiara Bolognese: –Se trata de latinoamericanos derrotados que disfrazan de locura la toma de conciencia de su propio fracaso” (253).

2.2.2 Disfraz discursivo de las convicciones literarias

José Miguel Ibañez Langlois, el sacerdote del Opus Dei, poeta y crítico literario en el que está basado a grandes rasgos el personaje de Sebastián Urrutia Lacroix, firmó su labor de crítico con el seudónimo Ignacio Valente; de la misma manera, Urrutia Lacroix utiliza un nombre de pluma por el que es reconocido en el mundo de las letras: H. Ibacache. La idea de este desdoblamiento la inspira su mentor, Farewell, cuyo nombre verdadero en la novela es González Lamarca. Al comienzo, la doble identidad del anfitrión confunde a Urrutia de camino al fondo: –Comprendí entonces lo que debía haber sido obvio. Farewell era el seudónimo de nuestro crítico” (18). Cuando toma la decisión de utilizar un *nom de plume*

—antes o después de ganar prestigio, el narrador titubea al aclararlo—, enuncia a su doble como si asentara una declaración de principios:

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

Al pactar una alianza dual con la figura de Farewell, no es que se plantee suplantarle sino continuar su labor con igual poderío. Al igual que Farewell, quien urdió las redes del canon poético chileno de principios de siglo, Ibacache disfraza su discurso al servicio de los poderosos. Al describir sus primeras impresiones de su labor como crítico, se postula generoso, objetivo y falsario: —Enrique Lihn, el más brillante de su generación” (36), el comentario resulta sospechoso si se toma en cuenta que en *Estrella distante* el poeta era —enemigo jurado del anticuario apologista” (113); de hecho, la consideración parece una intromisión metanarrativa del autor, quien apuntó esas mismas palabras en el prólogo a *Tigre de Pascua* de Enrique Lihn: —Fue, sin duda, el mejor poeta de su generación...” (*Entre paréntesis*: 201)⁶¹. No es que H. Ibacache no pudiera compartir el mismo juicio sino que, conforme se van develando ciertas pistas, resalta que sus posturas literarias son, o bien contradictorias, o bien convenientes de acuerdo a lo que se necesita de él, por eso tampoco son fiables sus estimaciones consecuentes: —Giacone, Uribe Arce, Jorge Teillier, Efraín Barquero, Delia Domínguez, Carlos de Rokha, la juventud dorada. Todos o casi todos bajo el influjo de Neruda salvo unos pocos que cayeron bajo el influjo o más bien el magisterio de Nicanor Parra” (36)⁶². En cierta forma, inserta a todos los poetas y narradores en el mismo saco sin especificar categorías o posicionamientos. —Hice críticas de todos ellos: de

⁶¹ Para ahondar más en este tema véase —La paciencia del Dios de los críticos. Alegorías de la crítica” de Adolfo de Nordenflytch, en *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo* (2011).

⁶² Recuérdese que en *Estrella distante*, Nicasio Ibacache se dice: —descubridor (según él) de Nicanor Parra” (45). También, José Miguel Ibañez Langlois (Ignacio Valente) ha realizado numerosos estudios y antologías sobre el anti-poeta chileno.

Rosamel, de Díaz Casanueva, de Braulio Arenas y de sus compañeros de La Mandragora, de Teillier y de los jóvenes poetas que venían del sur lluvioso, de los narradores del cincuenta, de Donoso, de Edwards, de Lafourcade. Todos buenas personas, todos espléndidos escritores” (36). No obstante, esta aparente generosidad queda en tela de duda en los instantes en que se atreve a exteriorizar sus verdaderas opiniones. Por ejemplo, con la novela *Palomita blanca* de Enrique Lafourcade demuestra la farsa: “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” (97). Ibacache sólo expone su función comodina frente a Pinochet, cuando éste le comparte sus opiniones sobre la novela: “La última [que leí] fue *Palomita blanca*, de Lafourcade, una novela de talante francamente juvenil, pero yo la leí porque no desdeño estar al día y me gustó. ¿Usted la ha leído? Sí, mi general, dije. ¿Y qué le pareció? Excelente, mi general, publiqué una crítica sobre ella y la ponderé bastante, respondí. Bueno, tampoco es para tanto, dijo Pinochet. En efecto, dije” (118).

El talante de su crítica literaria no sólo demuestra una devoción camaleónica por la literatura, también evidencia el camuflaje de su ideología política y de sus convicciones religiosas; los tres posicionamientos reflejan a un Eiron permanentemente disimulador, ya sea por miedo, por interés o por pretensión: “Escribí críticas. Escribí poemas. Descubrí poetas. Los alabé. Exorcicé naufragios. Fui probablemente el miembro del Opus Dei más liberal de la república” (70).

Pero Ibacache busca subrayar un síntoma de la sociedad, al menos de la que le tocó vivir. El carácter no fidedigno de su narración y de su participación en la historia no es propiamente suyo, lo comparte con su era, con su generación y con las circunstancias sociales; el cura quiere hacer notar que, pese a su complicidad, pese a su silencio, todos lo veneraban porque eran (o querían ser) iguales a él: “Más de uno se me acercó para pedirme un favor! ¡Y yo fui pródigo en recomendaciones, gauchadas chilenas, datos laborales sin importancia pero que los afectados me agradecían como si les hubiera asegurado la salvación eterna!” (121). Lo que resulta una ironía de incongruencia el padre lo expresa como una verdad letal, una descripción realista de la población, que también es víctima de una ironía dramática, pues nadie parece estar al tanto de dicha ironía, al menos por aquellos

días: ~~h~~asta los poetas del partido comunista chileno se morían por que escribiera alguna cosa amable de sus versos. Y yo escribía cosas amables de sus versos” (70). La justificación deriva en conformismo, en un ~~a~~ así son las cosas y así siempre serán”; una forma de ironía metafísica pero que va más allá, no es sólo que el ser humano sea insignificante frente a los designios de la vida y de la muerte sino que, además, somos réplicas el uno del otro y la realidad es cíclica y siempre estará condenada a la insignificancia: ~~t~~odos éramos chilenos, todos éramos gente corriente, discreta, lógica, moderada, prudente, sensata, todos sabíamos que había que hacer algo, que había cosas que eran *necesarias*, una época de sacrificios y otra de sana reflexión (121).

2.2.3 Sombras y simulacros: los dobles paródicos

El tema del doble en esta novela daría material suficiente para realizar otro extenso estudio; sin embargo, ya que ~~h~~a ironía depende de la aprehensión de una disparidad entre una cosa y otra” y su principio generador es ~~u~~n dualismo o duplicidad básica que puede asumir diferentes modos y tomar la forma de antinomias diversas” (Tittler, *Narrative Irony*: 15), es necesario destacar las yuxtaposiciones de los paralelismos más evidentes que en uno u otro momento despuntan en la novela y posibilitan la figuración. Bajtín señaló que ~~l~~os dobles paródicos llegaron a ser fenómenos muy frecuentes en la literatura carnavalizada” (250), y así como el teórico se percató de la existencia de estos elementos sobre todo en los personajes de Dostoievski, el cura Urrutia Lacroix también cuenta con varios dobles parciales que lo reinventan y distorsionan, como apunta Nordenflycht: ~~h~~a confusa e irónica seudoconciencia de su culpa parece obligar a Urrutia a trasladar la responsabilidad del sujeto histórico a un doble, a quien, en su monólogo justificatorio, encapsula, aísla, al tiempo que intenta desactivar el peso de la culpa amparándose en la historia” (212). El doble más reconocible es Farewell, mentor y guía, el gran crítico literario chileno al que Urrutia calca en actitud y atributos conforme se consolida su autoridad en el terreno literario. Ambos personajes comparten la ironía del destino de haber sido célebres y prestigiosos en su juventud y haber sido derrotados por su propia biografía en las

postrimerías de su vida, diría Bolognese: “Urrutia Lacroix es víctima y verdugo de la situación en la que se encuentra” (211), y pasa exactamente lo mismo con Farewell. Ambos también comparten ciertas características: la pedantería, la soledad, la sexualidad reprimida, el servicio voluntario a los poderosos, pero se contradicen mediante ciertas diferencias que los distancian, aunque no lo suficiente para desemejarlos, sólo para que la parodia que el aprendiz hace del maestro sea más aguda y los equipare aún más, acaso por las épocas distintas que cada uno protagonizó.

De la misma manera, el narrador se siente identificado con Sebastián, el hijo de María Canales, con quien no comparte ningún rasgo más que el nombre a causa del cual se equipara, quizás descubriendo en éste toda la inocencia que perdió y el futuro como una hoja en blanco en la que ya no podrá escribir. A su vez, algunos críticos (Moreno) han encontrado un doble del protagonista, a mi parecer muy remoto, en el personaje de María Canales, quien también es aspirante a escritora y le pide opinión y consejo a Urrutia Lacroix, como éste alguna vez se los pidió a Farewell⁶³. En la siguiente tabla se presenta un cuadro comparativo de las diferencias más notorias de estos personajes hilvanados por la trama a lo largo de cinco generaciones distintas:

⁶³ También existe una teoría (*Revista Lecturas*: s. pág.) que, asimilando la teoría de que Urrutia representa a un Dante en los infiernos y Farewell a un Virgilio demoníaco, relaciona a María Canales con Beatriz en un paraíso distorsionado y corrompido que toma lugar tras el fin de la dictadura y con la llegada de la democracia.

Diferencias entre los dobles paródicos	Farewell	Urrutia Lacroix	María Canales	Joven envejecido	Sebastián
Generación	Finales del siglo XIX	Década de los treinta	Década de los cuarenta	Década de los cincuenta	Principios de los setenta
Función	Guía Iniciador Alcahuete	Evaluador Falsario	Disimuladora	Confesor Imputador	Inocencia
Relacionado simbólicamente con	Halcón Serpiente Transatlántico Buque El dios Pan	— P arillo” — S ombra” — S ona”	Cinismo: —La sonrisa del vacío” (132). (Falsa) penitencia colectiva	La culpa El tormento Los nervios La sombra La tromba	Imbunche Inocencia: — a rita perpleja” (132) Desarraigo: —no se parecía a ninguno de sus progenitores” (127).
Políticamente	Conservador Latifundista	Indiferente Acomodaticio Nacionalista	En apariencia de izquierdas, pero casada con un agente de la DINA	De izquierda Anticlerical	Cómplice involuntario: — s os grandes ojos veían lo que no querían ver” (129).
Literariamente	Europeizante, aspira al —orden ideal” del doctor Johnson.	Nacional Complaciente	—Yo cre que tenía cierto talento. Aún lo mantengo” (125).	Contemporáneo Escribe sobre la violencia en otras latitudes	—
Conducta	Pedante Descarado Nostálgico Chismoso	Esquivo Ausente Hipócrita	— E ra buena moza” (125); —era simpática y se hacía querer: es decir, era generosa” (126).	Pendenciero Retador Crítico	— C ecía casi a su pesar” (135); — n iraba sin ver” (134).

A su vez, Farewell establece una relación dual con el personaje de Pablo Neruda diferenciada por sus ideales (derechista/comunista), creencias religiosas (católico/ateo), ramas literarias (crítico literario/poeta), pero asemejadas en su generalidad por dos similitudes: ambos fueron los más grandes y reconocidos literatos en su respectivo campo (aunque Neruda trasciende y Farewell es olvidado) y los acontecimientos del funeral de cada uno se igualan. Asimismo, otros episodios y escenografías narrativas funcionan en un juego de espejos, del pasado al futuro, que ciñen la temporalidad y el cambio de

circunstancias en una apreciación cíclica de la existencia, que se repite en un eterno retorno, aunque no idénticamente; “la historia no se repite, pero rima”, decía Mark Twain, y eso es exactamente lo que sucede en la novela, la narración se auto-parodia tras imponer una “distancia crítica” y dispone elementos que, pese a ser disonantes, se corresponden como los sentidos que poetizaba Baudelaire, generando coincidencias sensoriales que suscitan un circuito de ironías del destino que resultan en la gran ironía metafísica del final de la novela: “¿Tiene esto solución?” (148). El cuadro siguiente resalta las similitudes entre determinados episodios hermanados en la memoria del narrador.

Funeral de Neruda	Funeral de Farewell
—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” (100).	—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” (147).
Fundo de Farewell	Casa de María Canales
—Más allá del jardín se extendía el campo, la naturaleza salvaje, las sombras de los árboles que parecían llamarme” (20); —con una pequeña viña que no da malos vinos” (15). —Farewell siempre tenía escritores invitados en su fundo” (16).	—María Canales tenía una casa en las afueras. Una casa grande, rodeada por un jardín lleno de árboles, una casa con una sala confortable, con chimenea y buen whisky, buen coñac, una casa abierta para los amigos” (125).
Cuadro del pintor guatemalteco	Colina de los Héroeos
—El cuadro era un altar de sacrificios humanos, y a su modo el cuadro era un gesto de soberano hastío, y a su modo el cuadro era la aceptación de una derrota, no la derrota de París ni la derrota de la cultura europea briosamente dispuesta a incinerarse a sí misma ni la derrota política de unos ideales que el pintor vagamente compartía, sino la derrota de él mismo” (48).	—Por las sendas de la Colina de los Héroeos [...] no vieron estatuas de héroes y tumbas sino sólo desolación y abandono” (62); —caracteres que balbucean nuestra historia y nuestro anhelo y que en realidad sólo balbucean nuestra derrota” (59); —Hallaron el cadáver del zapatero, las cuencas vacías, como si ya nunca más fuera a contemplar otra cosa” (62).

En cuanto a las correspondencias simbólicas que entretejen la novela de principio a fin y la dotan de una tónica espectral sumamente significativa —las sombras, los halcones, los puertos, las palomas, los árboles y los silencios—, su tema engloba características irónicas que definen la modalidad irónica en un sentido más específico, por lo que serán debidamente analizadas en los apartados consecuentes. Por otro lado, he dejado aparte un paralelismo intraelemental que vincula a otro tipo de personajes también en un juego de

espejos, pero cuya imagen es más nítida y definible. Me refiero a los inocentes. Los campesinos, el padre Antonio y el niño Sebastián son los inocentes de esta novela, los que no pertenecen ni quieren pertenecer a la gran ironía. En una entrevista, Bolaño lo explicó:

...creo que [en mi novela] sí se salvan algunos. Por ejemplo, el hijo de esa mujer (María Canales) que es un niño que está permanentemente asustado. Y también se salvan los campesinos del primer cuadro de la novela, unos campesinos extrañísimos, que parecen llegados de otro planeta. Ellos se salvan por su alteridad, porque escapan a cualquier intento de fijarlos, de historiarlos. El niño se salva por su inocencia. Hay un sacerdote que para mí se salva y es el que muere en Burgos (–Si viviera en Chile”: 59).

Los simbolismos con estos personajes son claros, aunque paradójicamente, ya que no se dejan dibujar y –es imposible fijarlos”. En *Là-bas* Urrutia distingue a dos niños –que cual Adán y Eva se afanaban desnudos a lo largo de un surco de tierra” (29). La referencia a la inocencia del Edén está implícita. También observa a unos campesinos que, en un extraño ritual, se cubrían los rostros como si no quisieran ver: –lo que vi, a unos treinta metros de distancia, fue a dos mujeres y a tres hombres, enhiestos en un imperfecto semicírculo, con las manos tapando sus caras. Eso hacían. Parecía imposible, pero eso era lo que hacían. ¡Se cubrían las caras!” (30). Esta imagen se repite en el pequeño Sebastián, hijo de María Canales que –miraba sin ver [...] los labios sellados, los ojos sellados, todo su cuerpecito inocente sellado, como si no quisiera ver ni oír ni hablar” (134). La imagen evoca al imbunche, ser de la mitología mapuche; no es una casualidad que su nana sea mapuche y que, simbólicamente, lo hubiera sometido a ese ritual ancestral que bien describió José Donoso en *El obsceno pájaro de la noche*:

El imbunche. Todo cosido, los ojos, la boca, el culo, el sexo, las narices, los oídos, las manos, las piernas. [...] Obstruidos todos los orificios del cuerpo, los brazos y las manos aprisionados por la camisa de fuerza de no saber usarlos, [...] extraerle los ojos y la voz y robarle las manos y rejuvenecer sus propios órganos cansados mediante esta operación, vivir otra vida además de la ya vivida, extirparle todo para renovarse mediante ese robo (55).

Urrutia quiere consolar al niño Sebastián, pero la nana mapuche se lo impide. El cura reflexiona una ironía sobre su propia condición sacerdotal; desea argüir a la pureza de su espíritu dado su cargo, pero, a la par, lo no dicho de su vocación queda implícito en sus pensamientos: entiende que se desconfie de los curas sobre todo en relación con los niños.

Es decir, a la par que su sotana le otorga credenciales de pureza, también sugiere la idea colectivizada de la pederastia: “Quise decirle que era sacerdote. Algo, tal vez el sentido ridículo, el sentido más alerta que poseemos los chilenos, me lo impidió” (129). Urrutia, al igual que a los campesinos, condena a la nana mapuche por ser fea: “[Sebastián] en brazos de su horrible nana” (134). Si de ironía hablamos, estos personajes (con excepción del padre Antonio) personifican a aquellos que no son cómplices de la modalidad, la contextualizan sin ser partícipes de ella, captan únicamente el sentido literal y lo perciben con un significado completamente distinto a como lo entienden los demás. En fin, éstos son los inocentes, los no involucrados, la esperanza del horror y de la tragedia de un país en ruinas.

2.2.4 El desdoblamiento irónico metaficcional

Más allá de lo que ya se expuso sobre la ironía metaficcional con relación al narrador y el joven envejecido (véase apartado sobre el narrador no fidedigno), es necesario comentar ciertos aspectos irónicos del “diálogo” que establecen ambos personajes antes de fundirse en una sola conciencia fragmentada al final de la novela. Del joven envejecido sabemos lo que ya muchos estudios se han encargado de especificar: nació a principios de la década de los cincuenta, al comienzo de la narración éste “era un niño del sur, de la frontera lluviosa y del río más caudaloso de la patria, el Bío-Bío temible” (69). Urrutia ha leído sus libros “~~a~~ escondidas y con pinzas” y en éstos dice sólo hallar: “Errancia sí, peleas callejeras, muertes horribles en el callejón, la dosis de sexo que los tiempos reclaman, obscenidades y procacidades, algún crepúsculo en el Japón” (24). Durante el reinado literario de Ibacache, donde “~~t~~odos eran razonables”, el narrador no incluye en ese “~~t~~odos” al joven envejecido: “~~q~~ue por entonces vaya uno a saber por dónde vagabundeaba, en qué agujero se había perdido” (121). El joven envejecido funge como un provocador, una conciencia moderna que rechaza los principios conservadores del narrador sumido en su nostalgia.

Pese a que el joven envejecido se presenta en su casa a insultarlo “sin mediar provocación y sin venir a cuento”, el narrador parece respetar a este heraldo de su

remordimiento, al menos en un nivel literario⁶⁴. Lo confunde con los grandes poetas de antaño: “La horda de los poetas chilenos y de sus obras que el tiempo incommovible demolía” (69). El joven envejecido lo contradice literariamente: “según el joven envejecido de don Salvador Reyes nadie en París guarda el más mínimo recuerdo, lo debe de decir para molestarme” (49). Asimismo, parece respetar su ética, que jamás pone en duda, e incluso lo posiciona en un nivel superior lo suficientemente alto para que sus reclamos lo afecten: “esta bilis negra que hoy me corroe y me hace flojo y me pone al borde de las lágrimas al escuchar las palabras del joven envejecido” (41). En la última instancia se desmorona ante su propia culpa, confesándole sus desgracias: “¿Dónde está el joven envejecido? ¿No le da risa escuchar la historia de mis pifias? ¿No se ríe a pierna suelta de mis dislates, de mis yerros veniales y mortales?” (133).

Probablemente el conflicto más álgido en este diálogo imaginario lo ocasiona la pertenencia de Urrutia Lacroix a la prelatura del Opus Dei: “De vez en cuando alguna de sus palabras llega con claridad. Insultos, qué otra cosa. ¿Maricón, dice? ¿Opusdeísta, dice? ¿Opusdeísta maricón, dice?” (70). El joven envejecido lo denuncia como si el pertenecer al Opus Dei revelara un crimen, a lo que el narrador replica incólume: “Yo nunca oculté mi pertenencia al Opus Dei, joven [...]. Yo nunca lo oculté. Todo el mundo lo sabía. Todos en Chile lo sabían. Sólo usted, que en ocasiones parece más huevón de lo que es, lo ignoraba” (71). Puede que lo que alega el cura sea cierto, sin embargo, dentro de este pasaje se podría estar cuestionando una usanza que bien detecta Adriaensen en una novela de Juan Goytisolo que trata la misma cuestión: “La manera indirecta y alusiva con la que los miembros del Opus suelen designar esta asociación, costumbre que se debe a la prohibición de confesar abiertamente su pertenencia a ella” (50).

⁶⁴ No es la primera vez que Bolaño aplica este recurso del visitante nocturno que se presenta a la casa de un ser solitario para pedirle información, cuentas o algún favor extraño. En *Los detectives salvajes* Ulises Lima y Arturo Belano acuden por la noche a la casa de Amadeo Salvatierra en busca de información sobre Cesárea Tinajero; en el cuento “Enrique Martín” de *Llamadas telefónicas* el personaje visita al narrador una noche para darle a guardar sus documentos. El mismo recurso, sólo que presentado en la imaginación enloquecida de un personaje, lo aplica al personaje de Amalfitano en *2666*. Se trata de heraldos de la locura que producen el arranque de la narración y pautan el ritmo del conflicto.

Como si lo estuviera ansiando, el joven envejecido vuelve a un primer plano cuando llega el momento de relatar la historia de María Canales: “el joven envejecido tiembla y retiembla y arruga la nariz y después salta sobre la historia” (124). El narrador lo compara, al igual que a Farewell, con un halcón: “El joven envejecido, desnudo, salta sobre la presa” (124). Por supuesto que el símil resulta cínico pues, una vez más, el cura busca identificarse con “un pajarillo”, con una presa inocente para evadir su responsabilidad en los hechos. El que el joven envejecido ansie el relato puede deberse a que sea éste el verdadero motivo de su presencia durante esa noche fatídica, al fin y al cabo, si se pasa por alto la fusión final de ambas presencias y se considera al personaje como un ente aparte, ésta es la historia que de verdad afectó la época en que le tocó vivir. Recuérdese que fue dicha historia la que inspiró a Roberto Bolaño a escribir *Nocturno de Chile*, “el embrión narrativo de la novela” (Decante: 224) por lo que, si se equipara al autor real con su referente ficcionalizado, quizás el episodio represente la punta del iceberg que llevó al personaje a configurar el resto de la historia.

2.3 Ironías metafísicas y el conflicto de trascendencia

Ahora que hablamos de la muerte,
¿Tengo, acaso, derecho a sonreír?
T.S. Eliot

Existen en la novela dos episodios decisivos que manifiestan formas simbólicas y representativas de la ironía metafísica. El primero es la historia que cuenta Salvador Reyes sobre el pintor guatemalteco que se dejó morir de inanición en el París de los años cuarenta; el relato se lo cuenta a Urrutia a instancias de Farewell y en éste aparece un personaje histórico de la literatura igual de relevante (y polémico) que Neruda: Ernst Jünger. El segundo episodio, hermanado al anterior en tema, surge en la narración inmediatamente después. Se trata de la historia del zapatero de Viena que se dio a la tarea de construir un recinto sepulcral para los héroes del mundo, dicho relato, más bien una alegoría o una parábola, se lo cuenta Farewell a Urrutia en un restaurante donde, a manera de conclusión, acontece un diálogo entre maestro y alumno (mismo con el que ejemplifiqué la parodia del

diálogo en *La Divina Comedia*) mediante el cual Farewell expresa sus planteamientos y temores en torno al tema de la trascendencia. Podría decirse que estos pasajes establecen una relación dialéctica que deviene en la síntesis que manifiesta la conversación fragmentaria y sombría del restaurante, la cual concluye con la hipnosis de Farewell frente a “la multiplicidad de lecturas”; idea que acaso se refiere a la multiplicidad de lecturas en una obra literaria (interrogando así su labor de crítico), como a la multiplicidad de lecturas que tiene la historia de la humanidad (con lo que reflexiona con respecto al significado de la existencia tanto a nivel especie como individual). De cualquier manera, esta parte de la narración configura la faceta más densa y abstracta de la ironía, pues la figuración hace de moraleja para una historia trágica que revela lo absurdo de todo acto, condición, esperanza y existencia.

2.3.1 La ironía de la extinción: Salvador Reyes, Jünger y el pintor guatemalteco

En una reunión literaria, Salvador Reyes relata cómo conoció a Ernst Jünger; Urrutia Lacroix prelude el episodio como una historia “a propósito de la pureza”. Sin embargo se trata, como es de esperarse cada que el narrador se refiere a algo inmaculado, de una pureza contaminada por dos elementos cuya presencia enlobrece el relato: la ocupación del ejército alemán en Francia durante la Segunda Guerra Mundial y una de las muchas víctimas de tales circunstancias, un pintor guatemalteco decidido a dejarse morir de hambre. El personaje de Ernst Jünger, heroico intelectual bien posicionado entre las filas del ejército invasor, le imprime un talante aristocrático al primer encuentro donde el escritor y diplomático Salvador Reyes parece un elemento incrustado en la fantasía, ya sea en la de su memoria que así recuerda los hechos, o en la de Urrutia, quien describe con lujo de atavío el decoro de las tertulias parisinas, como si una terrible guerra no se estuviera librando alrededor de la evocación. En su mayoría, son este tipo de ironías pictóricas las que escoltan la gran ironía metafísica del pintor guatemalteco que no pudo escapar de París tras la ocupación y que recibe las viandas que le lleva Salvador Reyes sin agradecerlas y sin consumirlas: “este pintor guatemalteco sometido a la caridad de nuestro escritor nunca

le daba las gracias, así don Salvador apareciese con una lata de caviar y mermelada de ciruelas y champán, nunca le decía gracias, Salvador o gracias, don Salvador” (40). La caridad, en esta dinámica, se muestra ironizada, sobre todo por el tipo de viandas que le lleva el diplomático; el pintor está sumido en la melancolía, ve por la ventana una de las guerras más terribles de la historia, sabe que no tiene escapatoria y quiere morir, pero Salvador Reyes cree que puede remediarlo con caviar. También la literatura, en su careta hipócrita, resulta ironizada, pues Reyes en una ocasión le deja al pintor una de sus novelas, como si al no poder nutrirlo con comida pudiera hacerlo con su prosa; al descubrir que el pintor no la ha leído y que su libro tiene una capa de polvo encima, se enfada y no vuelve a aparecer hasta dos meses después.

La imagen del segundo encuentro entre Jünger y Reyes en la buhardilla del pintor también yuxtapone atmósferas contradictorias, si se tiene en cuenta que se trata de un aristocrático escritor y militar alemán charlando con un respetado novelista y diplomático chileno —de todo cuanto quisieron, de lo humano y de lo divino, de la guerra y la paz, de la pintura italiana y la pintura nórdica, de la fuente del mal y de los efectos del mal que a veces parecen concatenados por el azar, de la flora y fauna de Chile” (46); todo a la sombra del desdichado pintor, empobrecido, al borde de la inanición después de haber tomado la decisión de suicidarse paulatinamente tras rechazar cualquier interacción con la vida. La obra de este pintor también contiene pistas irónicas:

...un cuadro de dos por dos, un óleo que don Salvador había visto innumerables veces, y que llevaba el curioso título de *Paisaje de Ciudad de México una hora antes del amanecer*, un cuadro de insoslayable influencia surrealista. [...] El cuadro mostraba la Ciudad de México vista desde el una colina o tal vez desde el balcón de un edificio alto. Predominaban los verdes y los grises. Algunos barrios parecían olas. Otros barrios parecían negativos de fotografías. No se percibían figuras humanas pero sí, aquí y allá, esqueletos difuminados que podían ser tanto de personas como de animales (43-44)⁶⁵.

El óleo retrata a la ciudad de México, pero cuando Jünger le pregunta por su estadía en dicha ciudad, el pintor le contesta que —había estado en Ciudad de México una semana escasa y que sus recuerdos sobre esa ciudad eran indefinidos y casi sin contornos y que,

⁶⁵ Este cuadro tiene relación con *La guerra o la cabalgata de la discordia* de Henri Rousseau que Ernst Jünger describe en su diario por esas fechas; el lienzo contiene la misma imagen devastadora y: —Aello se agrega lo mexicano [...] Uno de los orígenes de nuestro mundo de horrores está, a no dudarlo, en el desarrollo de gérmenes tropicales en suelo europeo” (165).

además, el cuadro objeto de la atención o curiosidad del germano lo había pintado en París, muchos años después y casi sin pensar en México” (46). Jünger reacciona teorizando sobre “los pozos ciegos de la memoria, aludiendo acaso a una visión captada por el guatemalteco durante su breve estancia en Ciudad de México y que no había aflorado hasta muchos años después” (47)⁶⁶. La presencia decorosa que impone el semblante aristocrático de Jünger resulta ironizada con la inserción del elemento chilenzado de Salvador Reyes, quien:

...pensó para sus adentros que tal vez no se trataba de pozos ciegos repentinamente abiertos [...] y fue no más pensar eso para que su cabeza empezara a zumbarle, como si de ella escaparan cientos de colicolis o tábanos, [...] y los colicolis volaban delante de sus párpados, transparentes, como gotas de sudor con alas, haciendo el zumbido característico de los tábanos, pues, o el sonido característico de los colicolis, que viene a ser lo mismo, aunque en París no hay colicolis (47).⁶⁷

Los nombres de las especies ejercen un contraste entre dos formas expresivas, por mera incongruencia fónica, pero también semántica, resultan irónicos los “pozos ciegos de la memoria” junto a los “colicolis”. No obstante el desvarío de Salvador Reyes, ese mismo canal del pensamiento lo lleva a atisbar o “ereer atisbar una parte de la verdad” (47); esta verdad que bosqueja en pensamientos el escritor chileno es la ironía metafísica que le da valía al episodio, la misma que expresa en pocos renglones una faceta de la figuración que enriquece a este estudio debido a que se trata de la faceta más honda e inexplicable de la ironía: la del fracaso existencial. Como ya se estudió, la ironía metafísica “surge de reconocer que el hombre, a pesar de aspirar al infinito, está condenado al polvo” (Zavala, “Para nombrar”: 41); y, en mi opinión, esta condición la expresó mejor que nadie Shakespeare cuando Macbeth se percata de que “la vida es una sombra [...] una historia contada por un necio, llena de ruido y furia, que nada significa” (128). Salvador Reyes entrevé la verdad de las circunstancias del pintor guatemalteco, la cual engloba una verdad que afecta a todos los seres humanos:

⁶⁶ Esta idea también se encuentra en sus diarios alrededor de esas fechas en las que diserta sobre la obra de Braque quien: “detesta la presencia del modelo y del objeto, pinta siempre de memoria; eso otorga a sus cuadros una realidad más honda, la del sueño” (153).

⁶⁷ Colicolis y tábanos: insectos dípteros. Téngase en cuenta que representan al ecosistema tropical por lo que esta referencia ironiza en cierta forma la intertextualidad que se establece con los argumentos de Jünger señalados en las notas anteriores.

El guatemalteco estaba en París y la guerra había empezado o estaba a punto de empezar y el guatemalteco ya había adquirido la costumbre de pasar largas horas muertas (o agónicas) delante de su única ventana contemplando el panorama de París, y de esa contemplación había surgido el *Paisaje de Ciudad de México una hora antes del amanecer*, de la contemplación insomne de París por parte del guatemalteco, y a su modo el cuadro era un altar de sacrificios humanos, y a su modo el cuadro era un gesto de soberano hastío, y a su modo el cuadro era la aceptación de una derrota, no la derrota de París ni la derrota de la cultura europea briosamente dispuesta a incinerarse a sí misma ni la derrota política de unos ideales que el pintor vagamente compartía, sino la derrota de él mismo, un guatemalteco sin fama ni fortuna pero dispuesto a labrarse un nombre en los cenáculos de la Ciudad Luz (47-48).

A pesar de entrever una derrota individual en torno al guatemalteco, ésta adquiere un carácter inevitablemente colectivo, a nivel especie, con las palabras finales que declara Ernst Jünger:

Jünger dijo que no creía que el guatemalteco llegara vivo hasta el invierno siguiente, algo que sonaba raro de sus labios, pues a nadie se le escapaba entonces que muchos miles de personas no iban a llegar vivas al invierno siguiente, la mayoría de ellas mucho más sanas que el guatemalteco, mucho más alegres, la mayoría con una disposición para la vida notablemente superior a la del guatemalteco, pero Jünger igual lo dijo (49).

Por supuesto, a pesar de la intensidad de la historia, tras salir de la casa de Salvador Reyes, Farewell, como buen mentor, se encarga de degradar la emoción que pudo haberle provocado el relato a Urrutia: ~~me~~ miró por encima del hombro como se mira a un boquirrubio y me obsequió una sonrisa burlona. Y me dijo que probablemente las palabras de Salvador Reyes me habían impresionado. Mala cosa. Querer es bueno. Impresionarse es malo” (51). Tras lo cual, Farewell le cuenta al protagonista una historia de heroicidad (o de fracaso heroico) hermanada en todo sentido con la anterior, la cual ejemplifica otra ironía metafísica que, pese al horror posterior, sustentará las reflexiones más profundas y lóbregas del texto.

2.3.2 Heldenberg, la Colina de los Héroes (inexistentes)

Si el relato de Salvador Reyes es uno de pureza, el de Farewell pretende ser una exaltación de la heroicidad, aunque Urrutia Lacroix no capte la evidente conexión temática entre ambas historias: —En mi ingenuidad pensé que la historia que Farewell me iba a contar algo tenía que ver con Jünger [...] y sobre el viaje a la inmortalidad de los héroes, que viajan únicamente abrigados con sus escritos. Pero lo que Farewell me contó fue la historia de un zapatero” (52). De manera que la expectativa del relato se identifica con el contraste entre un elemento y otro por la forma de contenido, según Ballart, ejemplificado por la frase latina *parturient montes, nascetur ridiculus mus*. Sin embargo, ese ridículo ratón (el zapatero) invierte su rol con esos montes, con la vida que lo engendró mediante su anhelo de trascendencia y su obcecación solitaria. El hecho de que el responsable de consagrar un monumento a los héroes pasados, presentes y futuros del Imperio sea un zapatero, le confiere un cariz específico al personaje⁶⁸. ¿De dónde a un trabajador dedicado le nace la obstinada nece(s)idad de erigir un monumento para salvaguardar la memoria de aquellos héroes que nada tienen que ver con él ni con sus antepasados (zapateros desde hace generaciones) ni con su gremio? Éste, no puede entenderse como un personaje literal sino como una representación de un mundo que se extinguiría con el siglo XX, la representación de los ideales imperiales del siglo XIX, valores antiguos que están a punto de desaparecer.

Como un Quijote extraviado en el Imperio Austrohúngaro, el zapatero se dedica religiosamente a construir el inmueble, pero al igual que a don Quijote lo desengaña la realidad de una nueva era, el zapatero se enfrenta con la imparable fuerza del siglo XX; con la Primera Guerra Mundial muere el Imperio, el mundo se olvida del zapatero: —su nombre

⁶⁸ Resulta curioso que diversas novelas contemporáneas le dediquen tal atención al tema del calzado como símbolo esencial de alguna narración, ya sea para un personaje o para la trama. Tupra, el maquiavélico personaje de *Tu rostro mañana* de Javier Marías, al igual que Farewell, es un refinado experto en calzado. La novela *Muerte súbita* de Álvaro Enrígue tiene como guía simbólica el calzado. Es claro que se trata de un simbolismo irónico de la modernidad el responsabilizar de los grandes temas de la literatura universal a un elemento bajo, pues según Swedenborg los zapatos: —símbolizan las _bajas cosas de la naturaleza_ tanto en el sentido de humildes, como en el de ruines” (Cirlot: 474). Cabe matizar esta interpretación con la idea del zapato como un símbolo de civilización y refinamiento, no obstante, en mi opinión, éste aun así representa un elemento demasiado básico como para que no resulte exagerado considerarlo el centro simbólico de la existencia humana.

y su idea corrieron como una delgada línea de pólvora que un dios burlón hubiera encendido como pasatiempo público, mas luego cayó en el olvido como suele suceder con todo” (60). Este dios burlón toma el papel del ironista y la humanidad, simbolizada en el afán de un individuo, se vuelve la perfecta víctima de su figuración.

A la par que el proyecto del zapatero es olvidado, la modernidad también arrasa con una forma de vida que quizás ya se encontraba en peligro de extinción en el siglo XIX, la misma que el zapatero buscaba inmortalizar; todo cambia, ~~incluso~~ el negocio de las zapaterías se vio atrapado en la crisis mundial y luego desapareció” (61). Los tanques soviéticos en las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial descubren el monumento inacabado, interrumpido por la vorágine humana⁶⁹. He aquí la primera ironía del destino que sólo cimentará la ironía fatal de esta historia: el zapatero buscaba homenajear a los héroes del Imperio, ¿y cuáles eran éstos? En la tradición occidental: los guerreros, los caballeros, la milicia, el ejército; la ironía radica en que las mismas guerras que generó la nueva sociedad imposibilitaron el proyecto.

La segunda ironía, semejante en forma a la anterior, pero de consecuencias mucho más profundas, ocurre cuando Heldenberg es descubierto. Los militares rusos no tienen idea de cuál es el sentido de esas ruinas, al preguntarle a un labriego éste les contesta que es ~~el~~ cementerio donde *iban* a ser enterrados todos los héroes del mundo” (61). La conjugación en copretérito auspicia la manifestación irónica, los héroes del mundo ~~iban~~ a ser enterrados; lo cierto es que ya nadie los enterrará, pero no porque el monumento haya sido interrumpido, sino porque en el mundo ya no existen héroes, tan sólo aquel que los intentó perpetuar: ~~En~~ el interior de la cripta hallaron el cadáver del zapatero, las cuencas vacías como si ya nunca más fueran a contemplar otra cosa que el valle sobre el que se alzaba la colina, la quijada abierta como si tras entrever la inmortalidad aún se estuviera riendo” (62)⁷⁰. Se trata de una ironía metafísica amalgamada a una cruenta ironía del destino. Esta carcajada de su calavera ha igualado al ironista con el ironizado, al figurador

⁶⁹ Karim Benmiloud ha parangonado ~~el~~ descubrimiento de la Colina de Heldenberg como variación secreta sobre el descubrimiento de los campos de concentración y exterminio nazis por el Ejército Rojo (y la Colina como *envés* o *negativo* de Auschwitz)” (~~Transgresión~~: 122).

⁷⁰ Esta risa puede clasificarse en la categoría de lo cómico significativo que definió Baudelaire y que analizaré en el siguiente apartado: ~~El~~ humor, el chiste y la ironía”.

con la víctima, así como ~~el~~ dios burlón” se ríe de su proyecto, el zapatero termina por reírse de vuelta, tal vez del dios, tal vez de la humanidad, o tal vez de sí mismo, de su Colina de los Héroes cuyos fragmentos ~~balbucean~~ nuestra historia y nuestro anhelo [pero] en realidad sólo balbucean nuestra derrota” (59).

2.3.3 Prisión existencial y narraciones superpuestas

A manera de síntesis de ambas historias surge el denso coloquio que sostienen Urrutia Lacroix y Farewell en el restaurante. Rodeados por sombras, el maestro y el discípulo entablan un diálogo hipnótico entrecortado por sus propias emociones; las frases sueltas revelan la perspectiva de ambos con respecto a este ideal de trascendencia, que en ellos se reformula como intriga en torno a la posteridad literaria⁷¹. Urrutia entiende que Farewell se ve afectado por el tema: ~~fue~~ adquiriendo connotaciones de terror infinito” (63), y este terror deviene en una sentencia, irremediable por su premonición y ridícula por lo que revela del personaje, Farewell declara: ~~Pablo~~ va a ganar el Nobel. Y lo dijo como si sollozara en medio de las cenizas. Y: Chile va a cambiar. Y luego se le desencajaron las mandíbulas y aun así afirmó: no lo veré” (63-64). Urrutia trata de consolar a su mentor prometiéndole la sobrevivencia, pero no entiende que cuando éste declara que Neruda ganará el Nobel no celebra al poeta sino que lo envidia, pues cree que a diferencia de éste él no será recordado por la literatura. Se rompe entonces la ilusión que lo ha ocupado durante toda una vida; si antes lo que más le importaba a Farewell era la trascendencia de su obra: ~~veía~~ a Farewell sentado en un sillón de su club, con las piernas cruzadas, hablando de la inmortalidad literaria. Ah, la inmortalidad literaria” (35); ahora lo confunde el escepticismo de su significado: ~~de~~ qué sirve la vida, para qué sirven los libros, son sólo sombras” (64). Sombras que a Farewell le ~~hablan~~ de la multiplicidad de lecturas”, pero que en realidad delatan su más íntima envidia, aunque el desengaño y la derrota frente a la figura de Neruda

⁷¹ En numerosos textos, Bolaño se muestra escéptico y opuesto al deseo frívolo de posteridad en la literatura: ~~Yo~~ no sé cómo hay escritores que aún creen en la inmortalidad literaria. Entiendo que haya quienes creen en la inmortalidad del alma, incluso puedo entender a los que creen en el Paraíso y el Infierno, y en esa estación intermedia y sobrecogedora que es el Purgatorio, pero cuando escucho a un escritor hablar de la inmortalidad de determinadas obras literarias me dan ganas de abofetearlo” (Echevarría, ~~El séptimo sello~~”: párr. 4).

no se hace esperar: “veo el perfil de Neruda y el mío, pero en realidad me engaño, es sólo un árbol, veo un árbol, la silueta múltiple y monstruosa de la hojarasca, como un mar que se seca, un dibujo que sugiere dos perfiles y que en realidad es una tumba al aire libre partida por la espada de un ángel o por el mazo de un gigante” (65). El árbol tiene múltiples connotaciones simbólicas, más adelante el narrador se valdrá de este mismo elemento para aludir al derrotero de la patria chilena, asemejándolo al “árbol de Judas”, el cual refiere directamente a dos conceptos esenciales para la ironía metafísica: la traición y el suicidio. Además, es preciso añadir que en *La Divina Comedia* los suicidas reaparecen en el Infierno convertidos en árboles quejumbrosos, por lo que, más que el significado usual de ascendencia o tripartición (raíces, tronco, copa), estos elementos en la novela de Bolaño reflejan la caída espiritual o moral tanto de un individuo como de la sociedad. Es claro que Farewell, mediante su evocación, está aceptando también su fracaso personal que, pese a la hondura, sólo significará otra falsa caída en su longeva biografía.

Acontece a continuación un conjunto de tiernas imprecisiones. Cada personaje habla desde su sitio, Farewell desde la decadencia; Urrutia desde la consagración. Farewell intenta hablarle a Urrutia de las múltiples lecturas que permite la existencia y la futilidad del espejismo que es la vida, pero el crítico Ibacache, en su mejor momento, materializa la idea creyendo que le está hablando de las lecturas mediocres de la crítica literaria: “Yo: múltiples pero bien miserables, bien mediocres. Y Farewell: no sé de qué me está hablando” (64). El protagonista se exalta como nunca antes y poetiza su ceguera crítica con entusiasmo, lo que provoca el desánimo de su maestro quien, frente a la fragmentación, se deja vencer por la inefabilidad: “ya no sé lo que digo, quiero hablar, *quiero decir, pero sólo me sale espuma*” (64)⁷². La ironía intertextual se produce en el instante preciso, pues Farewell está al borde de la náusea, ya sea por pensar en la trascendencia o porque la comida le ~~ha~~ hecho daño” (65), y Urrutia, entusiasmado, cree que lo que dirá su maestro a continuación será parte de una profecía; sin embargo, si tenemos en cuenta el significado del poema de Vallejo, podremos entrever la impotencia expresiva que desemboca en la animalización del poeta y en el intercambio del lenguaje por la sencillez primitiva; en mi opinión el último verso del soneto de Vallejo, “vámonos cuervo a fecundar tu cuerva”,

⁷² Véase 1 anexo pág. 167.

sugiere una irrelevancia literaria del término cuervo (que refiere a Poe) la cual es sustituida por la inercia simplista de una función animal instintiva como es la fecundación; de manera semejante, aunque distorsionada, Farewell se interna en una conducta salvaje, pierde su estética y su refinamiento y sólo puede expulsar burdos balbuceos. El desconsuelo lo arrastra a la sinceridad:

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 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. Y yo: todos los hombres son sodomitas, todos llevan un sodomita en el arquitrabe del alma, no sólo nuestros pobres compatriotas, y uno de nuestros deberes es imponernos sobre él, vencerlo, ponerlo de rodillas. Y Farewell: habla usted como un chupador de picos. Y yo: nunca lo he hecho. Y Farewell: aquí estamos en confianza, aquí estamos en confianza, ¿ni en el seminario? Y yo: estudiaba y oraba, oraba y estudiaba. Y Farewell: aquí estamos en confianza, en confianza, en confianza. Y yo: leía a San Agustín, leía a Santo Tomás, estudiaba la vida de todos los papas (65-66).

Es importante referir el extracto completo para distinguir cómo se suceden los contrastes expresivos entre la forma de contenido que, palabra por palabra, desarrollan la auto-ironía de la ironía metafísica que conforma las historias del pintor guatemalteco y del zapatero. Farewell pierde el filtro y comienza a revelar su sexualidad reprimida y, al igual que sucede en su fondo con los poetas provenzales, acaece ahora una retahíla de referencias hagiográficas; el tema de la trascendencia evoluciona de lo literario a la lascivia y de ahí la temática vuelve a chocar con la vida de los santos y de los papas, la cual ironiza otra forma del discurso eclesiástico, el institucional, que pierde interés para el apartado de ironía metafísica. Pero cabe resaltar la forma laberíntica en que éste diálogo surge, pues a partir de la dinámica “Y yo: / Y Farewell:” la escritura va encerrando al lector en una suerte de pesadilla narrativa. Este embalaje verbal es relevante al considerar las realidades superpuestas como muñecas matrioskas cuyo efecto logra profundizar esa “aspiración al infinito” que la ironía metafísica subvierte recordándonos que estamos “condenados al polvo”, al fracaso, a la nada.

La misma superposición de realidades es empelada en la historia del zapatero, cuando éste va a pedirle el beneplácito al Emperador para realizar su proyecto se interna en

un laberinto: “Y cuando hubo movido palancas empezaron a abrirse las puertas y el zapatero traspuso umbrales y antesalas e ingresó en salones cada vez más majestuosos y oscuros” (53). Pareciera que, al adentrarse en otros cuartos, el personaje se internara en otros mundos, otras realidades paralelas que, sin embargo, kafkianamente, lo contienen aislado en los pasadizos de su propia existencia.

El mismo recorrido intrincado lo despliega Salvador Reyes el día que conoce a Ernst Jünger, con la diferencia de que los escenarios que supera, en vez de oscurecerse conforme los rebasa, se atavían para presentar una atmósfera de la Francia ocupada como una maqueta plastificada. El pasaje tiene como antecedente intertextual un día en los *Diarios de la Segunda Guerra Mundial* de Ernst Jünger⁷³, pero pueden señalarse ciertas diferencias entre ambos textos; en los diarios de Jünger a los autores los presenta la Doctoresse, una doctora amante de Jünger por ese período, mientras que en *Nocturno de Chile* los presenta “una duquesa o condesa o princesa italiana” (39); el encuentro se desarrolla en la narración como un mundo que se adentra a otro mundo; este detalle quizá también tenga la intención de expresar las historias dentro de historias que encierra esta novela: “Se guió a través de varios salones, cada salón se abría a otro salón, como rosas místicas” (38); y tras el breve y diplomático encuentro, Salvador Reyes vuelve a la realidad “atravesando otra vez los salones intercomunicados como la rosa mística que abre sus pétalos hacia una rosa mística que abre sus pétalos hacia otra rosa mística y así hasta el final de los tiempos” (39). ¿Qué tiene que ver esta superposición espacial con la ironía metafísica? En mi opinión, se busca conferir a la narración una atmósfera de realidades simultáneas que se van encerrando en sí mismas, dicho detalle (mundos dentro de mundos) sería simplemente onírico si no existiera una navaja verbal que rasgara transversalmente las diversas capas narrativas, la incisión la efectúan ciertas oraciones, contrastes textuales “entre un elemento y otro de la forma de expresión” como los que señalaba Ballart. Similar

⁷³ “[París, 11 de enero de 1944] Lectura: *L’equipage de la nuit*, de Salvador Reyes, el cónsul de Chile, que me ha sido presentado por la Doctoresse. Reyes toma como modelo, aunque introduce variaciones sudamericanas, a los narradores anglosajones que dieron que hablar a finales del siglo pasado, como Kipling, Stevenson y Joseph Conrad, y cuya acción puede describirse con tres palabras: romántica, puritana, planetaria” (Jünger: 196).

al ejemplo de Woody Allen⁷⁴, la prosa refinada es interrumpida por parpadeos de voces chocantes. Salvador Reyes se va con la duquesa italiana ~~hablando~~ en italiano de Dante y de las mujeres de Dante, pero para el caso, quiero decir, para la sustancia de la conversación, lo mismo hubiera dado que hablaran de D'Annunzio y de sus putas" (39). Se rompe el hechizo aristocrático por medio de alusiones soeces, violentas o viscerales; lo mismo ocurre en el diálogo maestro/discípulo entre Farewell y Urrutia; el primero, fatigado por la noche sombría, quebranta la solemnidad de su melancolía mediante un lenguaje vulgar, impropio de él: ~~al~~ cabo de un rato dijo: *chitas* que tengo hambre, una expresión que yo jamás se la había oído antes y que jamás volví a oírse después" (51); ~~lo~~ que los asiduos al pedicuro no toman a *chacota*" (52-53); ~~si~~ no me sintiera tan mal de la *guata*" (65); ~~habla~~ usted como un *chupador de picos*" (66)⁷⁵. Es claro que estos detalles matizan el efecto devastador del extravío existencial y terminan por ironizar irrisoriamente lo que ya era una ironía de diferente variante.

El sentimiento trágico que sobreviene a las dos historias insertadas con respecto a la intrascendencia espiritual, material y también literaria encuentra su válvula de escape en el humor, en la carcajada del cadáver del zapatero, que se ríe de su propia miseria; quizá sea ése el motivo por el que la prosa de Bolaño no puede contenerse únicamente en la fatalidad sino en la permanente simulación, como diría él: ~~la~~ parodia sólo disfraza el enorme deseo de ponerse a llorar" (~~En literatura~~" s. pág.) pero, en mi opinión, en su prosa también ocurre lo contrario, como bien lo afirma uno de sus personajes en *Los detectives salvajes*: ~~Todo~~ lo que empieza como comedia acaba como monólogo cómico, pero ya no nos reímos" (500); ambas afirmaciones calzan a la perfección con el funcionamiento de *Nocturno de Chile* y con lo que este estudio busca analizar en la novela. Indica Charles Glicksberg, especialista en ironía metafísica, que ~~el~~ espíritu de la ironía en la actualidad está tejido a la fábrica de la visión trágica" y, sin embargo, ~~negándose~~ a ser engañado por la utopía romántica, el culto al progreso, el sueño de la perfectibilidad, la visión trágica ha respondido al llamado de Nietzsche por la risa" (*The Tragic Vision*: 5)⁷⁶. Es debido a esta acertada idea, la cual define con méritos la mayor parte de la narrativa de Bolaño, que el

⁷⁴ Véase pág. 36.

⁷⁵ Los subrayados son míos.

⁷⁶ La traducción es mía.

apartado siguiente estudiará la ironía en su relación con el humor, el cual, en esta novela, representa la única salida de emergencia cuando acontece la catástrofe.

2.4 El humor, el chiste y la ironía

Mucho se ha escrito sobre la relación —para algunos no obligatoria, para otros intrínseca— entre el humor y la ironía⁷⁷. De las numerosas perspectivas que definen a ambos conceptos en conjunto, la de J. Tittler destaca una similitud que comparten sin determinar del todo su dependencia, pues los corresponde al cotejar el espacio donde ambos conceptos se ejercen: —El humor y la ironía, aunque no son idénticos, comparten ese espacio circunscrito por la voluntad de nombrar equivocadamente lo percibido” (*Narrative Irony*: 138)⁷⁸. Aunque —no todas las figuraciones irónicas dirigen su particular mecanismo de contradicción hacia una reacción cómica” (Ballart: 458), la mayor parte de las teorías que han estudiado el humor y la comicidad encuentran similitudes con las características que dan pie a la modalidad. Schopenhauer, por ejemplo, consideraba motivo de hilaridad el espectáculo de lo incongruente, por lo que no resulta extraño que la yuxtaposición de simultáneas contradicciones que plantea la ironía pueda resultar también cómica; sin embargo, señala Ballart, el humor se distingue de la ironía en tres aspectos que incumple acorde al *mínimum* necesario para que exista la figuración. En primera, el humor no necesariamente se escuda en la disimulación, por lo general es más implícito; en segunda, el humor no distingue entre comunidades discursivas ni audiencias perceptivas, —quien hace un chiste espera sea comprendido por todos sus oyentes” (442); y, por último, el *ethos* que formula el humor, lo que Ballart denomina —oloración afectiva”, está claramente encaminado a provocar la risa, efecto que la ironía también puede perseguir pero al cual no se limita, pues ésta también es capaz de proyectar otras emociones, tales como el horror o la angustia, como se demostró

⁷⁷ Para profundizar en la cuestión véase J. Portilla (1966). Podrá extrañar al lector no encontrar en este estudio alguna alusión a *La risa*, el excelente tratado del filósofo Henri Bergson; he decidido no contemplarlo dado que su definición de ironía no satisface los criterios del presente estudio. El francés contrapone los conceptos de humor e ironía y describe en su función trayectorias opuestas.

⁷⁸ La traducción es mía.

en el apartado anterior. De lo que se puede concluir, a grandes rasgos, que si bien algunas formulaciones de la ironía pueden resultar cómicas, no todo lo cómico es irónico por ende.

Otro rasgo en el que lo cómico y lo irónico intervienen es en el desdoblamiento, que es una condición generada por la distancia que implica la modalidad. Baudelaire en su ensayo “De la esencia de la risa y, en general, de lo cómico en las artes plásticas”, distinguió los conceptos de lo “cómico significativo” y lo “cómico absoluto”; el primero implica una expresión de la superioridad del humano sobre lo humano (un hombre se cae y quien lo atestigua se ríe); el segundo implica una reacción que evalúa la relación entre el humano y la naturaleza; trasciende porque el ser se contempla a sí mismo en su espectáculo vital y replica a un panorama más universal de sus condiciones (un hombre se cae y se ríe de sí mismo). Menciono esta teoría porque Bolaño, además de ser un atento lector de Baudelaire, parece perseguir inconscientemente esta segunda noción. Lo “cómico absoluto” en la obra de Bolaño es una cláusula ineludible para entender el significado de sus tramas, ya quedó clara esta categoría del humor con la historia del zapatero cuya calavera parece reírse con una carcajada dedicada a sí mismo; no se trata de un humano riendo de la zafiedad de sus prójimos, sino de uno riéndose del mundo como una abstracción de su propia voluntad. Una aparición del término ironía en el poema “El heautontimoroumenos” de Baudelaire esclarece la configuración que el poeta tenía de la modalidad y repara en un síntoma de la modernidad que bien pudieron haber padecido tanto el zapatero como el pintor guatemalteco, así como el narrador de *Nocturno de Chile* cuyo remordimiento lo ha depositado en un trance espectral donde lo cierto y lo incierto se confunden:

¿No soy acaso un falso acorde
en la divina sinfonía
por esta voraz ironía
que me sacude y que me muerde? (181).

Este “falso acorde” es autoconsciente de la simulación que representa y, por tanto, forma parte de una realidad impalpable a cuyos designios se adapta desplegando un discurso de significados paradójicos que satisfagan sus ansias de pertenecer a la naturaleza. La ironía excede a lo burlesco en este sentido, traza un mapa de rutas incongruentes para que el viajero se extravíe en su geografía; el humor es uno de los muchos caminos que este viajero

podría tomar. Pere Ballart opina que quien mejor consignó la diferencia entre la ironía y el humor fue Cesare Pavese en su diario *El oficio de escribir*, el siguiente fragmento formula diversas interrogantes, pero deja en claro un aspecto crucial para este apartado, que la ironía se genera en un terreno oculto, mientras que el humor reside en la superficie:

El gran arte moderno es siempre *irónico*, al igual que el antiguo era *religioso*. Del mismo modo que el sentido de lo sagrado enraizaba las imágenes al margen del mundo de la realidad, dándoles fondos y antecedentes preñados de significado, la ironía descubre debajo de las imágenes y en su interior un vasto campo de juego intelectual, una vibrante atmósfera de hábitos fantásticos y racionales que convierte a las cosas representadas en otros tantos símbolos de una más significativa realidad. Para *ironizar* no es necesario *bromear* (lo mismo que para consagrar no era necesario liturgizar), basta con construir las imágenes con arreglo a una norma que las supere o las domine (cit. en Ballart: 439)⁷⁹.

De modo que el humor puede ser producto de esta construcción previa y cito el pasaje porque en la obra de Bolaño, por lo general, tal esquema se consume cómicamente mediante un aliado, acaso demasiado burdo para la ironía, pero indispensable si de humor se trata: el chiste, que es un dispositivo esencial, sobre todo en la oralidad cotidiana, para contener el humor y, en no pocas ocasiones, para reproducir variantes sencillas de la modalidad irónica.

2.4.1 El chiste irónico

Según Vigarra Tauste, el chiste es un subgénero humorístico y pseudoliterario definido por –su función lúdica, su intencionalidad cómica, su brevedad, su efecto-sorpresa y su "cierre" previsto" (párr. 21). No se trata de un suceso sino de un –texto (oral o gráfico)"; tampoco surge espontáneamente, –puesto que existe ya (desde su concepción, con su cierre previsto) como pre-texto antes de su actualización y presenta además una peculiar tendencia a la fijación" (párr. 26). Sus propiedades se asemejan a las de la anécdota y el

⁷⁹ En el cuento –El azar" Bolaño presenta a un personaje que cumple al pie de la letra los planteamientos de Pavese: –.entraba a misa de diez y oraba con todas mis fuerzas, que era como reírse en silencio, reír, reír, feliz de la vida, y a más oraba más me reía, que era mi naturaleza de penetrar por lo divino, y esa risa no era una falta de respeto ni era la risa de un descreído, sino todo lo contrario, era la risa atronadora de una oveja trémula ante su Creador" (*El gaucho insufrible*: 128).

chascarrillo: –eomparten, en todo caso, su origen (generalmente anónimo) y su carácter lúdico, que los convierte con frecuencia en atractivo recurso de comunicación. De los tres, el chiste es, por su forma (no estereotipada) y su contenido (ficticio), sin duda el subgénero más ‘abierto’ y, por ello —como veremos— el más idóneo para asimilar el elemento cómico” (párr. 50). Wenceslao Fernández Flórez distingue al chiste del humor por sus objetivos o expectativas: –El humor puede hacer reír y puede no hacer reír, sin dejar de ser humor, porque no es eso precisamente lo que se propone, a diferencia del chiste, cuyo éxito culmina en la carcajada. El humor se dirige en la mayor parte de los casos al sentimiento (como el chiste al entendimiento)” (14). Por otro lado, Freud lo diferencia de lo cómico de acuerdo a su medio: –Lo cómico puede ser gozado aisladamente allí donde surge ante nosotros. En cambio, nos vemos obligados a comunicar el chiste” (7).

En mi opinión, el chiste en las novelas posee un talante metadieгético, una de sus características innegables es su consabido anonimato (los chistes no tienen dueño, pertenecen al imaginario colectivo), lo cual otorga un grado de verosimilitud a las narraciones, pues los chistes al interior de una obra (historias dentro de historias) le dan forma al saber popular del universo desplegado y lo dotan de profundidad y de evaluaciones éticas⁸⁰. El chiste, a su vez, encierra una narración prefabricada que resignificará su contenido al ser enunciado en diferentes contextos; claro que la calidad de éste dependerá del que lo cuente y de la situación precisa (pocos chistes resultan adecuados en un velorio), sin embargo, en una narración estos factores pueden ser modulados de acuerdo a la trama y a la construcción narrativa por lo que, en cierta forma, la incertidumbre de su efectividad no es tan aleatoria como la de un chiste de la vida cotidiana. No obstante, se trata de una promesa humorística, puede existir un chiste con excelentes personajes y una narración preciosista y artesanal, pero si no cumple su efecto prometido, es decir, si no ocasiona gracia, tal chiste será considerado –malo”, irrealizado.

⁸⁰ Por ejemplo, en *Los niños del hombre* de Alfonso Cuarón se presenta un mundo ficticio en el que las mujeres ya no pueden quedar embarazadas, lo que significa el Apocalipsis de la humanidad. En la película, un personaje cuenta el siguiente chiste: –Dos empresarios franceses están comiendo en un lujoso restaurante. Uno pregunta: ‘¿Sabes por qué las mujeres ya no se embarazan?’ El otro contesta: ‘No lo sé, pero esta cigüeña está deliciosa’. El chiste no tendría cabida en ningún otro universo más que en el narrado. De la misma manera, en las narraciones el chiste construye el reflejo de un saber colectivo que no está plasmado en la obra directamente, pero que se deja entrever mediante este dispositivo verbal.

A expensas de esto, cabe preguntarse cómo un discurso tan explícito y de expectativas tan evidentes puede relacionarse con un concepto oculto y sofisticado como la ironía. Considero que la respuesta a esta interrogante depende de diversos factores, pero el más determinante es el de su función, ¿qué historia oculta busca referir?, y, más importante aún, ¿por qué se está contando esta historia en este formato? A los chistes, por lo general, los anuncia un prólogo, bien puede ser explícito (“~~te~~ voy a contar un chiste”, “~~ahí~~ te va uno de gallegos), o su futura existencia puede descifrarse en el tono del enunciador; de cualquier forma, el interlocutor se percatará de que ésta no es parte de la oralidad presente sino que deriva de una historia preconcebida.

Si este elemento no fuera tan importante en la obra de Bolaño no lo mencionaría, la indisimulada osadía de este género discursivo es una de las razones por las que algunos lo consideran “pseudoliterario” (Vigara: 4) o lo desigualan de los géneros “cultos” o de la “alta literatura”; si alguien compilara a manera fragmentaria todos los chistes de *El Quijote*, dicha antología carecería de los atributos que posee la novela íntegra y nadie la consideraría una de las mejores obras escritas de todos los tiempos. Pero, pese a su simplicidad, el chiste, dado que es incrustado como un elemento accesorio, también puede cumplir una función decisiva, sobre todo en el género de la novela.

En la obra de Bolaño los chistes ejercen una función similar a la de la moraleja, sin embargo, como ya apunté en el apartado anterior, ésta se trata de una moraleja irónica, proyectada hacia el fracaso, una válvula de escape del que ríe para no llorar, pues, como también teorizaba Baudelaire, “al igual que el llanto, la risa es hija de la pena, signo de miseria moral y muestra de escasa entereza [...] los fenómenos engendrados por la caída se convertirán en medios de rescate” (cit. en Ballart: 110); teniéndolo en cuenta, se podrá suponer que los chistes en la obra de Bolaño adquieren un talante sombrío y nefasto, que cualquiera relacionaría con el llamado “humor negro”.

El crucial testimonio del abogado Xose Lendoiro en *Los detectives salvajes* representa un ejemplo perfecto de cómo emplea Bolaño el chiste en su narrativa; el abogado, al igual que Urrutia Lacroix, está sumido en el remordimiento por haberle dado la espalda y haber imposibilitado la carrera literaria de Arturo Belano por lo que, inmerso en un soliloquio semejante al de *Nocturno de Chile*, expresa su desesperación y permite que

sus recuerdos lo torturen. Al no encontrar salida a su tormento, halla en el chiste una efímera evasiva que, aunque busque sofocar sus penas, sólo las dilata, las resume y las involucra en una suerte de parábola desesperada:

Ahora sería conveniente contar dos o tres chistes, pero sólo se me ocurre uno, así, de pronto, sólo uno, y para mayor inri de gallegos. No sé si ustedes se lo saben. Va una persona y se pone a caminar por un bosque. [...] Y va esa persona, voy yo caminando por el bosque y me encuentro a quinientos mil gallegos que van caminando y llorando. Y entonces yo me detengo (gigante gentil, gigante curioso por última vez) y les pregunto por qué lloran. Y uno de los gallegos se detiene y me dice: porque estamos solos y nos hemos perdido” (*Los detectives salvajes*: 448).

La ironía verbal al interior del chiste es una evidente antífrasis: son quinientos mil gallegos que están –solos”, pero vale más destacar la ironía metaficcional que involucra el hecho de que el texto sea clausurado por un chiste: la desesperación individual e íntima del abogado no es sólo suya; Bolaño comparte un chiste que puede que exista o que él mismo lo haya inventado para el texto, pero que, sin lugar a dudas, será considerado anónimo y parte del ingenio popular, por lo que el narrador, al contarlo, está revelando el trasfondo discursivo de un universo ficcional que lo circunda y, en últimos términos, le revela al lector lo mismo que acontece en el fragmento, que el mundo de la modernidad, pese a ser grande en número, está abandonado por sí mismo y estancado en una soledad paradójica. La ironía más especial de esta aplicación es la siguiente: el chiste es una promesa humorística y el autor realiza esta promesa a sabiendas de que la incumplirá, en vez de gracia presenta una paradoja trágica que yuxtapone dos posibilidades, o bien ha de provocar una risa desesperada dado el choque de expectativas entre lo que dice ser y lo que en realidad es, o bien la anunciación previa será ignorada y la historia será considerada un resumen del fracaso del personaje. De una u otra forma, lo que estipulé anteriormente no ocurre, sin embargo, pese a que el chiste no logra su –oloración afectiva” y no encuentra la risa de su interlocutor, no por esto alguien lo consideraría malogrado pues lo juzgaría de acuerdo a su significación a nivel global, y es precisamente éste el carácter especial de la utilización

irónica del chiste en la obra de Bolaño que me interesa y que en *Nocturno de Chile* tiene el mismo funcionamiento que el anterior⁸¹.

El chiste que aparece en *Nocturno de Chile* lo escucha Urrutia Lacroix al interior de un sueño. Lo que hay que tener en cuenta si se quiere comprender a fondo la utilización irónica de este elemento y la ironía que pueda contener son los siguientes factores: ¿Quién cuenta? En este caso se trata de “un cura alemán, muy obeso” (95); este detalle posee rasgos irónicos acorde al segundo nivel de verosimilitud de Culler, “lo natural”, constituido por los estereotipos culturales, entre los cuales existe la consideración de que los alemanes son fríos y no precisamente bromistas, por lo que este narrador impostado cuenta con una posible incongruencia, al menos acorde al miramiento estereotipado. ¿Quién lo escucha? Un cura del Opus Dei con una doble personalidad de crítico literario. ¿En qué contexto surge el chiste? Es la conclusión de una retahíla de sueños delirantes que el protagonista tiene durante el viaje a Europa que realiza por encargo de los señores Oido y Oidem; el protagonista está buscando la salvación de la iglesia en un sentido material y descubre que en Europa el sentido espiritual de la devoción ha sido mermado por las preocupaciones institucionales. Con esto en cuenta, es claro que hay que priorizar en el análisis la ironización del discurso eclesiástico pues, así como el chiste de gallegos de *Los detectives salvajes* lo cuenta un gallego y engloba una conclusión de una tragedia que ocurrió en Galicia, esta broma es un reflejo indirecto del conflicto religioso del protagonista:

Padre Lacroix, le voy a contar un chiste. Está el Papa con un teólogo alemán, hablando tranquilamente en una de las habitaciones del Vaticano. De repente aparecen dos arqueólogos franceses, muy excitados y nerviosos, y le dicen al Santo Padre que acaban de volver de Israel y que le traen dos noticias, una muy buena y la otra más bien mala. El Papa les suplica que hablen de una vez, que no lo tengan en ascuas. Los franceses, atropellándose, dicen que la buena noticia es que han encontrado el Santo Sepulcro. ¿El Santo Sepulcro?, dice el Papa. El Santo Sepulcro. Sin la más mínima duda. El Papa llora de emoción. ¿Cuál es la mala noticia?, pregunta secándose las lágrimas. Que en el interior del Santo Sepulcro hemos encontrado el cadáver de Jesucristo. El Papa se desmaya. Los franceses se abalanzan a echarle aire. El teólogo alemán, que es el único tranquilo, dice: ah, ¿pero entonces Jesucristo existió realmente? (95).

⁸¹ Existe otra variante de la utilización del “chiste” en la obra de Bolaño que no aparece en *Nocturno de Chile*, pero sí en otras novelas (*La pista de Hielo*, 2666): la del chiste incomprendido que refleja un síntoma de imposibilidad comunicativa entre personas de diferentes comunidades discursivas, según la categorización de Hutcheon.

Como en toda ironía existen al menos dos significados contrapuestos con los que se juega al referir el Santo Sepulcro. Por un lado, la Iglesia católica ha emprendido grandes esfuerzos y guerras milenarias por dar con este icono de su fe, hallar tal vestigio significaría consolidar una creencia y un símbolo sagrado; por otro lado, el hallazgo del cadáver de Jesucristo significa la negación, al menos en parte, de tal fe, pues el descubrimiento desdice el ascenso de Jesucristo a los cielos tras su resurrección, lo que ciertos criterios considerarían la prueba que refuta la divinidad del mesías. El tono del chiste es jocoso y se manifiesta en la simulada condescendencia de los arqueólogos franceses que traen dos noticias, ~~una~~ “una muy buena y la otra más bien mala”; son estos los ironistas de un discurso simbolizado por la figura del papa, quien es la víctima de la ironía. El remate del chiste cuenta con la participación de un cínico o un indiferente encarnada por el interlocutor que pasa por alto la figuración, pues ~~es~~ “es el único tranquilo” y demuestra que la cuestión en realidad nunca le interesó, ni siquiera creía en ella como punto de partida de su fe, ya que al preguntar desconcertado: ~~ah~~, “¿pero entonces Jesucristo existió realmente?”, matiza la postura de una institución que se ha consolidado como un organismo plenipotenciario y que en ocasiones demuestra tenerle sin cuidado la sinceridad de sus creencias, siempre y cuando su dominio ideológico no pierda influencia.

El chiste, por supuesto, es seguido inmediatamente por el que ya señalé como un indicador textual de la ironía: ~~Sordel~~, “Sordel, Sordello, ese Sordello, el maestro Sordello” (95); lo que dirige la atención a la pérdida de creencias del bautismo literario de su juventud, y así el narrador externa la permanente contradicción de los sistemas en los que participa y de los que es cómplice. El chiste puede resultar gracioso, incluso para un cura, pero en la condición en la que se encuentra Urrutia Lacroix es poco probable que lo relate entre risas, mucho más seguro, entre lágrimas; no porque el sueño lo tenga durante ese viaje sino debido a que lo está relatando durante esa postrera noche tormentosa, en la que el remordimiento se ha apoderado de él a causa lo que cuenta el mismo chiste: Urrutia se vinculó con instituciones corrompidas (Opus Dei, Dictadura, campo literario) en las que no creía, o al menos no del todo, y sin embargo fue cómplice de éstas y ejecutó para su propio beneficio todas las tareas misteriosas que le asignaron. El humor reaparece a intervalos en defensa propia, no se puede sentir ni siquiera la lástima que el narrador suplica ya que,

episodio tras episodio, sus situaciones se vuelven más patéticas, y aunque se trate de una burla cruel, lo cierto es que limitarse al sentido trágico de la narración implicaría una lectura mermada de la obra, pues el humor interrumpe la catástrofe, por lo que vale la pena estudiarlo entre las ironías que no parecieran ser cómicas a primera vista. Al fin y al cabo, *Nocturno de Chile* posibilita diversas lecturas, pero la que considero que está excluida entre las variantes es la lectura melodramática. Bolaño en una entrevista formuló una de sus propuestas para encarar esta obra: «Creo que es una novela con mucho sentido del humor. Al menos cuando la escribía me reía como loco. Incluso en los momentos más terribles de la novela hay sentido del humor, del ridículo, entendido a la manera chilena, es decir, ridículo espantoso» («Si viviera en Chile»: 59).

2.4.2 La Gracia ironizada: parodia del ritual religioso

Como ya se estudió en el primer apartado, la ironización del discurso eclesiástico por medio de asemejar los rituales religiosos con ciertas prácticas literarias fomenta una serie de equivalencias que, en última instancia, además de discordantes, resultan cómicas. La ironización resulta cómica porque atiende a los grados de verosimilitud que propuso Culler, tanto al segundo (cultural) como al quinto (el paródico); se parodian ciertos discursos y los rituales religiosos readaptándolos según otras costumbres y formas del ámbito literario. Conforme se raciman las situaciones irónicas, la dinámica que distorsiona ambos discursos pone en evidencia una trama oculta que da pie a la hilaridad, pese a que en un sentido adverso el narrador busque reflejar una tragedia. Si bien estos rituales ironizados no son las únicas incongruencias yuxtapuestas cargadas de humor —también acontece la parodia de Pinochet y de la Junta Militar— sí lo exponen más explícitamente que los demás episodios de la novela, donde se ironiza el discurso político y se imprime el carácter irónico de otras variantes. Por esta razón concluiré el capítulo con un breve análisis de los rituales, símbolos y sacramentos religiosos que aún no se han destacado y dejaré para el siguiente lo que concierna a la ironización del tema histórico-político.

a) *La paradoja del Espíritu Santo: las palomas como plaga*

Por mucho, la ironía más completa y divertida de la novela es la que proyecta una crítica a la situación actual de la iglesia católica al contraponer el significado de la iglesia como institución (en su sentido material) y el significado de las creencias que promulga (en el sentido espiritual). Los señores Oidem y Oido son los que le asignan a Urrutia realizar un viaje a Europa y estudiar las soluciones que se tienen en el viejo continente para evitar el deterioro de las iglesias: “Mi trabajo consistiría en ir, visitar las iglesias punteras en soluciones antidesgaste, cotejar los distintos sistemas, escribir un informe y volver” (80-81). El cura se sorprende cuando el primer sacerdote europeo que lo recibe, el padre Pietro, le indica cuál es el rival a vencer para evitar el deterioro: “La contaminación ambiental no era el mayor agente destructor de los grandes monumentos románticos o góticos, sino la contaminación animal, más concretamente las cagadas de las palomas (84)⁸². Urrutia descubre que los sacerdotes se han vuelto expertos en cetrería “y que aquél era el recurso empleado en la erradicación de palomas de la vieja iglesia” (85). Se formula, en primer plano, una serie de ironías pictóricas, ya que los humildes curas enfundados en sus sotanas contrastan radicalmente con los fieros halcones que han amaestrado: “A veces el padre Joseph decía misa con el halcón posado en la parte más alta del órgano” (86). En segundo plano, se suscita una ironía del destino condenada simbólicamente a un ridículo círculo vicioso. El protagonista corrobora que en todas las ciudades que visita usan el mismo método para eliminar a las palomas, sólo en Pamplona halla sistemas distintos, pero éstos, como si tuviera sed de sangre, a Urrutia no le interesan. El padre Antonio, de la iglesia de Burgos, es quien nombra la ironía que, mediante la cacería, están representando:

El padre Antonio me dijo que había pensado, he pensado, dijo, que tal vez no es una buena idea esto de los halcones, porque aunque preservan a las iglesias del efecto corrosivo y a la larga destructor de las cagadas de paloma, no había que olvidar que las palomas eran como el símbolo terrenal del Espíritu Santo, ¿verdad?, y que la Iglesia católica podía prescindir del Hijo y del Padre, pero no del Espíritu Santo, mucho más importante de lo que toda la

⁸² La confrontación simbólica palomas/halcones también podría tener connotaciones a una ironía intertextual establecida con la novela *Palomita blanca* de Lafourcade, mencionada en repetidas ocasiones. Paula Aguilar señala que “el intertexto funciona como articulador, recordemos los títulos de sus últimos capítulos “Palomita negra, vidalita de piquito rojo crece palomita, vidalita y volvete halcón” (136).

feligresía sospechaba, más que el Hijo que murió en la cruz y más que el Padre creador de las estrellas y la tierra y de todo el universo, y entonces yo toqué con la punta de mis manos la frente y las sienes del cura burgalés y me di cuenta en el acto de que por lo menos tenía cuarenta grados de temperatura (90).

El padre Antonio delira, pero es el único que comprende la ironización de sus creencias: por evitar que los inmuebles religiosos, un icono terrenal pero no ideal, sean destruidos, se está fulminando ~~a~~ aquellos pájaros que también, pese a sus cagadas, eran criaturas de Dios” (89), y más importante aún, los curas se han vuelto cazadores de un animal que simbolizan la trinidad y, por ende, un elemento que realiza una función sagrada para la inmortalidad del alma. Si el ladrón robado y el cazador cazado son ejemplos recurrentes de la ironía del destino, éste cumple sus características, pero va todavía más lejos: el cazador se caza a sí mismo; surge un enfrentamiento entre sus creencias ideales y materiales; los sacerdotes liquidan a la tercera persona de la Trinidad utilizando criaturas que simbolizan el mal en la tierra, como indica el *Diccionario de símbolos*, los halcones: ~~en~~ la Edad Media cristiana, según Pinedo, pudieron ser alegoría de la mala conciencia del pecador” (Cirlot: 242).

La crítica irónica a un síntoma que padece la iglesia en la modernidad se exagera cuando Urrutia visita en San Quintín al padre Paul y a su halcón Fiebre. El cinismo o la inconciencia del narrador lo hacen denominar al suceso como ~~una~~ cosa divertida y curiosa” (92). Los curas, insaciables y ansiosos de utilizar al halcón, como si fueran niños probando un juguete, se desesperan por la ausencia de palomas. La necesidad no les permite rendirse y se dirigen a la plaza del Ayuntamiento donde se oye un murmullo y por fin divisan ~~una~~ paloma que se alzaba por encima de los tejados rojos que circundaban la plaza, y el padre Paul soltó a su halcón [...] y la paloma cayó fulminada por Fiebre” (93). La polisemia del símbolo que representa la paloma sólo redondea la posibilidad irónica pues, entre más significados (positivos) abarque, peor parada quedará la iglesia al erradicarlas con tal descaro. Esa paloma del Ayuntamiento, que era color blanco y ahora ha ensangrentado las piedras de la calle, era el símbolo de un evento deportivo, el símbolo de la paz cuya erradicación bien podría referirse a las guerras que ha declarado o apoyado la iglesia por proteger su poderío. Consciente del mecanismo, se exagera el disgusto con que reaccionan las diferentes posturas frente al atentado de los curas, la indignación se lleva al

extremo de lo ridículo: —y también estaban disgustados los comunistas de San Quintín, [...] aunque para ellos aquella paloma muerta y antes viva y volandera no era la paloma de la concordia ni de la paz en el esfuerzo deportivo sino la paloma de Picasso, un pájaro de doble intención” (93-94)⁸³. La cereza del pastel, una ironía verbal muy divertida, ocurre cuando los niños, los únicos despreocupados, le preguntan al padre Paul detalles sobre su halcón, a lo que éste les replica —con respuestas a veces exageradas *pero siempre cristianas*” (94)⁸⁴. Queda claro que este detalle ironiza el sentido simbólico de su cacería del que ninguno de los personajes parece estar al tanto; el lector no puede más que sospechar del narrador no fidedigno pues es imposible que esté tramando tales significaciones sin percatarse de que esas respuestas —*siempre cristianas*” configuran una litotes grotesca del sentido general del episodio.

b) *Las profecías literarias*

La —gran” profecía que hace Urrutia Lacroix en el restaurante se cumple, aunque hay que acotar que es poco convincente y no prueba más que la longevidad de Farewell. Su mentor padece un delirio gastrointestinal y Urrutia, después de prometerle que vivirá muchos años, reflexiona: —supe que no hablaba del cielo ni de la vida eterna sino que estaba haciendo mi primera profecía y que si aquello que preveía Farewell se cumplía él lo iba a presenciar” (64). Lo que vaticina Farewell es que Pablo Neruda va a ganar el Nobel y, en efecto, el crítico no sólo atestigua el suceso sino que le sobrevive a Neruda por muchos años. El problema es que el narrador, una vez más, hace que de una enorme expectación devenga algo mínimo en contraste con lo esperado; es un asunto de envidia y trascendencia literaria que a ningún interesado en el tema de lo sagrado tendría por qué importarle, lo que convierte la —profecía” en una nimia coincidencia, o en una burla de la devoción literaria por tales temas superficiales.

⁸³ Esta doble intención puede referirse a la paloma con un ala rota que aparece en el *Guernica*. También Nordenflytch tiene una tesis interesante que entiende este episodio como una nueva alegoría del ejercicio crítico: —Como los halcones adiestrados técnicamente, el crítico cumple la sanadora y sagrada misión de mantener los grandes monumentos a buen resguardo de la destrucción” (—*La paciencia*”: 216).

⁸⁴ El subrayado es mío.

c) La confesión como chisme

El rol del confesor y el confesado acaba por invertirse en la relación de Urrutia y Farewell; si bien el primero, dado su cargo sacerdotal, es quien debería confesar al segundo, las condiciones terminan por alterar los papeles. Farewell es quien primero sugiere su propia confesión: *–si no me sintiera tan mal [...] procedería a confesarme ahora mismo. Y yo: para mí sería un honor”* (65). Sin embargo, Farewell hace todo lo contrario, en vez de confesarse le comunica una propuesta indecorosa. Tiempo después, luego de que Urrutia le dé clases de marxismo a Pinochet y a la Junta Militar decide confiarle a su viejo mentor lo que hizo pese a *–las admoniciones de extrema reserva”* (114). No busca exteriorizar la información por culpa sino por ansia de enunciarlo: *–No podía aguantar más el peso, o tal vez sería más adecuado decir el movimiento, las oscilaciones a veces pendulares de mi conciencia”* (113); los roles se intercambian y Urrutia deposita en su olvidado amigo su inocencia: *–E conté [...] mi extraña aventura de aquellos ilustres y secretos alumnos. Y Farewell, que hasta entonces parecía flotar en una apatía monosilábica a la que su edad lo llevaba cada vez con mayor frecuencia, paró la oreja y me rogó que el contara la historia completa, sin omitir nada”* (114). La tensión entre ambos envilece su relación, pues, al igual que con Pablo Neruda al ganar el Nobel, Farewell experimenta *–una amargo acceso de envidia”* (114).

El secreto de Urrutia, sometido al juicio de su mentor, introduce a los personajes en un confesionario donde el protagonista demuestra por primera vez (en su faceta de personaje y no de narrador) asomos de culpa o, al menos, de dudas morales: *–Farewell, susurré, ¿hice bien o hice mal? Y como no obtuve respuesta volví a hacer la misma pregunta: ¿hice lo correcto o me excedí? Y Farewell me respondió con otra pregunta: ¿fue una actuación necesaria o innecesaria? Necesaria, necesaria, necesaria, dije. Esto pareció bastarle a él y, de momento, también a mí”* (119). Farewell se instala en el papel de confesor y la revelación se clausura con una promesa en apariencia redundante que, evidentemente, será rota: *–de lo que le he contado, ni una palabra a nadie. Eso se da por sentado, dijo Farewell [no obstante] a la semana siguiente la historia empezó a correr como un reguero de pólvora por todo Santiago”* (119). La traición produce que el protagonista, de considerarlo *–una figura homérica”, –el mayor crítico literario de Chile”, termine por*

llamarlo (a sus espaldas) “viejo chismoso, viejo alcahuete, viejo borracho” (134). Y aunque “Farewell rechaza ser el motor o la espoleta o el fósforo que había dado inicio a la habladería” (120), el narrador le pierde el respeto a su mentor, a su confesor, cuya figura, a partir de entonces, se fosiliza en la narración y se estanca en una era rebasada por las circunstancias, pero al respecto de este sugestivo personaje comentaré mucho más en el siguiente capítulo en el cual adquirirá una relevancia esencial.

d) El rezo devaluado

Ya ha quedado claro que para Urrutia el rezo posee un ambivalente carácter entre lo religioso y lo literario, en su caso, las oraciones a la providencia buscan o bien que los designios institucionales le favorezcan, o bien las entiende como un adorno de la espiritualidad que poco poder tienen en los asuntos materiales. En su hibridación poética, el rezo para Urrutia también resulta un estímulo gratificante, aunque no lo sumerja de igual forma que el ilimitado cautiverio estético de la poesía: “A la larga hasta rezar aburre” (70). El rezo en Urrutia es insincero cuando no busca su propio beneficio: “Acabé entregándoles mi billetera y rezando por ellos, pero no mucho” (73). Tras equiparar a su país con el árbol de Judas, en sus pesadillas olvida cualquier fórmula de la salvación: “Al principio intenté rezar, pero había olvidado todas las oraciones” (137). La pérdida del sentimiento religioso proyecta su escepticismo, acto seguido reniega irónicamente de la transividad del alma según su formación: “El padre Antonio murió, me dije, ahora está en el cielo o en el infierno. Con más probabilidad: en el cementerio de Burgos” (137). Su devoción se resquebraja en la finitud de la materia.

Por otra parte, también se realiza una ironización del rezo como ritual colectivo; la plegaria se vuelve una costumbre y pierde peso en la monotonía irreflexiva, por lo que ni siquiera éste puede representar para los chilenos la salvación. La automatización indiferente de la esperanza y del arrepentimiento la ejemplifica María Canales cuando, años después de su caída en desgracia, el cura la visita en aquella casa condenada: “Apreté su mano y le sugerí que rezara. Me hallaba muy cansado y mis palabras fueron dichas sin convicción. No

puedo rezar más de lo que ya rezo, me respondió. Inténtelo, María, inténtelo, hágalo por sus hijos” (146). Previamente, María Canales ya se había demostrado estoica ante el fantasma del remordimiento y recarga la pena de sus culpas en la culpa generalizada de toda la población: “¿Usted sabía todo lo que hacía Jimmy? Sí, padre. ¿Y se arrepiente? Igual que todos, padre” (145).

¿Qué quiere decir María Canales cuando responde: “Igual que todos”?, se pregunta Solotorevsky, “¿Será que, según ella, el advenimiento de la democracia provoca un fácil y superficial arrepentimiento en los antiguos partidarios del régimen militar? [...] ¿Se tratará de la proclamación de la culpa universal, que resulta ironizada, sin perder por ello su valor, al ser formulada en esa circunstancia?” (68). En mi opinión, por supuesto que sí; la liturgia, con el repentino olvido que instala el borrón y cuenta nueva de la democracia, se desvaloriza al sugerir una salida frívola para alcanzar la salvación.

e) La absolución inmerecida

Constantemente Urrutia Lacroix intercambia roles con otros personajes de la novela, así como acude con Farewell para confesarse, recibe de éste una sospechosa absolución que alude a la necesidad de los actos, más que al bien espiritual o moral. En un pasaje anterior es el mismo Pinochet quien ejecuta este rol para consolar la angustia del cura, éste le pregunta si ha estado a la altura de sus expectativas y el dictador, igual que un sacerdote le replica: “Váyase con la conciencia tranquila [...], su trabajo ha sido perfecto” (112-113).

Posteriormente, será el protagonista quien absuelva a quienes le confiesan las historias sobre lo que realmente ocurre en la casa de María Canales: “Su conciencia lo mortificaba. Vete tranquilo, le dije” (139). La fórmula que él emplea, apunta Solotorevsky, “recuerda irónicamente la fórmula que emplea con él Pinochet”, se evoca a un discurso anterior que establece el distanciamiento con su locución; así Urrutia apacigua también su conciencia, pero resulta sugestivo que “no se cuestioné éticamente respecto a la facilidad con que otorga la absolución” (69).

Con la llegada de la democracia acaece otro fenómeno irónico que Solotorevsky denomina “auto-absolución” (67); la fingida ceguera y la simulada impotencia con las que

se justifica el protagonista parecieran ser un modelo colectivo e inmediato para limpiar toda señal de culpa: —podría advertirse una ironización paródica de la intencionalidad narrativa, que se cierce sobre esa fórmula generalizada, estereotípica, empleada por Urrutia Lacroix, con la que tantos se autoabsuelven” (67). No obstante, toda esta negación volverá a hostigarlo en sus horas postreras, si este posterior remordimiento de conciencia no hubiera vuelto, la narración no existiría, pues se trata del principio motriz que cimienta a la novela.

CAPÍTULO 3

LA IRONIZACIÓN DEL DISCURSO HISTÓRICO-POLÍTICO

Si bien es cierto que la ironía puede estar en el ojo del que la observa y que sus efectos producen diversos significados según su interpretación, no es menos cierto que el texto y las intenciones implícitas u ocultas juegan un papel fundamental para que conste la figuración. Asimismo sucede con el humor, cuya gama de reacciones jamás podría desligarse de la situación u oración que lo contiene; por eso el estudio de ambos conceptos no debe desligar el texto de su recepción ni viceversa, la clasificación de ambos corre el riesgo de desdibujarse si se prioriza entender la incógnita de su objetivo cómico y no el de su función narrativa y su orden temático. El último apartado del capítulo anterior fue sólo un breve recorrido por algunos mecanismos de comicidad que surgen en la novela, pero la exposición no supone que tales ejemplos dictaminen ni asienten todos los casos. En este capítulo se podrán reconocer modelos irónicos que a su vez podrían resultar cómicos, no obstante, ya que éstos surgen con base en un retrato histórico-político distorsionado, se reduciría el significado esencial de la figuración si me limitara a estipular el efecto y no la causalidad, que es donde se afina la verdadera naturaleza tanto de lo cómico, como de lo irónico. El humor en la obra de Roberto Bolaño, en este sentido, dialoga con una poética específica cuyos referentes la crítica ha estipulado alrededor de la obra de autores como Roberto Arlt, Enrique Lihn, pero sobre todo, con un poeta al que Bolaño, tanto en entrevistas como en sus diferentes libros, reconoció como uno de los paradigmas de la búsqueda estética que proponía su escritura. Me refiero a Nicanor Parra, poeta que a pesar de no figurar en *Nocturno de Chile* más que mediante inocuas referencias, tiene una función determinante que actúa de forma directa e indirecta en los elementos narrativos, más aún en los pasajes de índole histórico-política. Ignacio Echevarría constató este intenso diálogo entre los dos autores:

Sus obras respectivas son vasos comunicantes que permiten escrutar los sutiles cauces por los que poesía y prosa narrativa concurren en la exploración de una lengua literaria apegada al habla común, y lo hacen movidas por una inquietud de naturaleza esencialmente política, a la vez que reflexionan sobre la vigencia de la

vanguardia y redefinen sus objetivos. Todo ello sirviéndose de un acusado sentido del humor, humor negro muchas veces, nunca empleado como neutralizador de su latente agresividad, sino más bien como arma (Nicanor Parra: s. pág.).

El lúdico afán que tiene Roberto Bolaño por cuestionar las fronteras éticas y estéticas alrededor del campo cultural y por interrogar la naturaleza camaleónica de las creencias constituye, como apuntó Carlos Franz, más que un paradigma en su obra, un “Parra-digma” (“Boom Bolaño”). *Nocturno de Chile* constata aquello que yo denomino un principio de variabilidad ideológica que el autor gustaba de aplicar sobre todo en ensayos y conferencias. El antecedente de este juego de perspectivas políticas lo ejemplifica el “Discurso de Caracas” donde Bolaño contextualizó en una suerte de parábola crítica en la que, acusando una dislexia en principio fonética y luego semántica, confundía los principios de la izquierda y la derecha en un sentido político: “Yo chutaba con la izquierda pero escribía con la derecha. Eso era un hecho. Me hubiera gustado escribir con la izquierda, pero lo hacía con la derecha. Y ahí estaba el problema” (*Entre paréntesis*: 32). Dicho “problema” es síntoma de una paradoja de la realidad que también Nicanor Parra se agasajó al enunciar; en el caso de Bolaño expresa un distanciamiento histórico y político con las doctrinas, la cruel paradoja de sus creencias de juventud que se vieron en cierta forma traicionadas: “Luchamos por partidos que de haber vencido nos habrían enviado de inmediato a un campo de trabajos forzados” (*Entre paréntesis*: 37). De ahí parte el sentido crítico de esos oxímorons ideológicos que lo llevan a disertar, en clara alusión cervantina, sobre el antagonismo de la juventud y la vejez simbolizado en el discurso de las armas y las letras, donde Cervantes opta por las armas: “Escoger era escoger la juventud y escoger a los derrotados y escoger a los que nada tenían” (38), no obstante, esta conclusión, a su vez, da pie a otro cuestionamiento de talante cómico; Cervantes no era disléxico pero el ejercicio de la milicia lo dejó manco, por lo que, a la hora de discurrir en torno a estas posturas cardinales del ideal, “sabía perfectamente bien lo que decía” (38).

En *Nocturno de Chile* se juega idénticamente con el intercambio de ideales al referir las coordenadas gestuales de la izquierda y la derecha, cuando Urrutia ve a Neruda se queda “con la patita izquierda semilevantada” (23); la intelectualidad chilena en los años cincuenta conforma en sus celebraciones “al serpiente sincopada de la conga [...]

levantando al unísono primero la pierna izquierda, luego la derecha, luego la izquierda, luego la derecha” (35); se recalca más de una vez que fue una revista de ~~“frente izquierdista”~~ la que premió la obra de la derechista María Canales y la primera descripción de los pasillos del sótano que le relatan a Urrutia prosigue con el simbolismo cardinal; el borracho que descubre la cámara de torturas ~~“en vez de tomar el pasillo a la derecha, tomó el de la izquierda”~~ (139). Los perfiles partidistas obligan a Urrutia a manifestar sus opiniones al respecto dejando en claro, como analizaré en el apartado sobre el Eiron indiferente, su postura simuladamente ~~“tangencial”~~ en este tipo de oposiciones:

Derecha, centro, izquierda, todos de la misma familia. Problemas éticos, algunos. Problemas estéticos, ninguno. Hoy gobierna un socialista y vivimos exactamente igual. Los comunistas (que viven como si el Muro no hubiera caído), los demócratacristianos, los socialistas, la derecha y los militares. O al revés. ¡Lo puedo decir al revés! ¡El orden de los factores no altera el producto! (121).

Sólo habría que precisar, con respecto al humor negro que, según Echevarría, Bolaño utiliza en su narrativa como un arma crítica, que aunque esta arma dispare tiros al aire, jamás da la impresión de ser utilizada de manera gratuita sino en defensa propia, y para que sea viable este recurso es precisa la coexistencia de un discurso antagónico (encarnado en uno o más personajes) que provoque el enfrentamiento, el choque de ideales. Para discernir la función irónica que sintetiza esta pugna, considero esencial localizar la figura del adversario inevitable: el Alazon, el discurso disímil del que se distancia el ironista, que en este caso se centra alrededor de Farewell, el personaje más desquiciado de *Nocturno de Chile*.

3.1 Ironía de carácter: tipificaciones de la figuración

A diferencia de ciertos estudios, no incluí a la ironía de carácter⁸⁵ entre las variantes básicas de la ironía porque no me parece que formule un nuevo paradigma, tan sólo se trata de la tipificación del mismo personaje del teatro clásico revitalizado por su exponente más célebre: el Sócrates de Platón en contraposición con los sofistas con los que dialoga. Según

⁸⁵ También llamada ironía de manera o ironía socrática.

Roster, la ironía de carácter ocurre “cuando la verdadera naturaleza o manera de ser de una persona resulta estar en contraste dolorosamente cómico con lo que aparenta ser” (14). Conuerdo con esta definición, pero sólo para el género de ironías en el que el emisor no desempeña el papel de Eiron sino que coloca al Alazon ante los ojos del lector para dejar que él mismo se desacredite. Sin embargo, en un caso inverso, me apegó a la definición de Lauro Zavala según la cual la ironía de carácter: “consiste en la oposición entre lo que un personaje cree o dice ser, y lo que realmente es” (42). De esta simulación surge la ironía de Sócrates que “tiene como objetivo lograr que el interlocutor reconozca esta misma contradicción. Al ser llevado a formular las contradicciones de su supuesto saber, el interlocutor termina por reconocer la contradicción fundamental entre su aparente saber y el conocimiento verdadero” (Zavala, “Para nombrar”: 42). Lamentablemente, en *Nocturno de Chile* no aparece ningún personaje que encarne de lleno esta segunda función; si acaso “el joven envejecido” la ejerce, lo hace mediante sus silencios. En cambio, la que se apega a la definición de Roster, la practican casi la totalidad de los personajes, pero el que mejor la ejemplifica es Farewell, que se maneja como pez en el agua entre estos “contrastes dolorosamente cómicos”.

3.1.1 Farewell: el Alazon latinoamericano de la modernidad

No hay duda de que este personaje exhibe a todas luces la ironía intertextual en su relación con el poema homónimo de Pablo Neruda. “Farewell” es un poema de juventud perteneciente a *Crepusculario*, el primer libro de Neruda, el cual parangona simbólicamente un canto de amor con la situación de los marineros “que vienen y se van”. Las metáforas giran en torno a un nostálgico vaivén, tanto de recuerdos como de expectativas; puertos, barcos, buques, faros, la eternidad del mar asemejada al eterno olvido o a la infinita intrascendencia, dichos elementos configuran equivalencias conceptuales entre los discursos ironizados. ¿Puede una metáfora ser irónica? Por supuesto, pero depende de cómo y a qué se le aplique. Por ejemplo, el lugar común de las metáforas: “las perlas de tu boca”, que se ha referido desde tiempos remotos a los dientes, resultaría irónica si se le

aplicara a un chimuelo. De la misma manera, estas metáforas contrastan la posible solemnidad de su sentido al distanciar dos imágenes poéticas y distorsionarlas una de otra mediante los contextos en que recalibran sus connotaciones. Si los puertos en el poema de Neruda representan el amor fiel que espera el retorno del ser amado, en la novela de Bolaño, encarnados en la figura del crítico literario, significan el estuario donde desembocan los escritores en busca de aceptación y amparo; en un sentido inverso, no es el puerto quien espera sino las embarcaciones las que hacen fila por ingresar a su resguardo:

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

A los marineros, a su vez, se les compara en el poema de Neruda con la inevitabilidad del ocaso amoroso; mientras que en la novela de Bolaño sus idas y venidas son relacionadas con personajes campestres o urbanos que deambulan paralelos a una trama irrelevante para ellos: “Farewell: discierno un cuadro campestre. Y yo: ¿algo así como un grupo de campesinos *que rezan y se van y vuelven y rezan y se van*? Y Farewell: discierno putas que se detienen una fracción de segundo a contemplar algo importante y luego se marchan como meteoritos” (64). Si bien las palabras de Farewell son delirantes, muestran un eco de claridad en cuanto a un aspecto que Urrutia no comprenderá hasta las páginas finales de la novela: que la literatura no lo es todo, que al sector mayoritario de la población le tienen sin cuidado las intrigas literarias y políticas que para el protagonista representan la totalidad del mundo; en este aspecto, estos “marineros” que se deslizan como sombras de renglón en renglón recuerdan a otro mundo ajeno a la diégesis de la novela. Urrutia se percató de esta verdad cuando le proporciona a María Canales un consejo que más bien parece darse a sí mismo: “le dije que lo importante era la vida, no la literatura, y ella me miró a los ojos con su cara bovina y respondió que ya lo sabía, que siempre lo había sabido” (138).

No obstante la iluminación preliminar de Farewell, éste jamás dejará de ser una caricatura intelectual confeccionada con una finalidad estratégica. Al no existir un personaje en concreto que figure como el ironista en la obra, la ridícula exageración de los

rasgos y acciones del Alazon fomenta que, por medio del narrador, el lector asuma el papel del ironista para que la figuración ocurra a expensas del elenco y la trama. En efecto, Farewell encarna a un Alazon, un falso sabio cuyo cinismo, expuesto en sus contradicciones, quebranta la literalidad de la narración y le otorga una doble lectura. Hay que considerar que este personaje es presentado como el hombre más culto y sabio de Chile, por eso algunas de sus acciones resultan tan incongruentes; su homosexualidad reprimida lo lleva a la indiscreción y a la desvergüenza, no sólo con Urrutia como ya se estudió, su desfachatez se exagera a medida que envejece como ocurre en el funeral de Neruda: «¿Qué cabros más buenos mozos, dijo Farewell. Contrólese, le dije. Lo miré a la cara: Farewell les iba guiñando el ojo a unos desconocidos» (100). Pero la ironía pictórica que mejor desenmascara a este Alazon ocurre en las primeras páginas del libro, tras el bautismo literario de Urrutia, cuando éste ingresa al mundo del crítico, que se ve simbolizado como una serpiente cínica y festiva en el carnaval de la preponderancia:

Otras veces discernía a un grupo de figuras cogidas por la cintura, como si bailaran la conga, desplazarse a lo largo y ancho de un salón cuyas paredes estaban atiborradas de cuadros.[...] La serpiente sincopada de la conga indefectiblemente se acercaba a mi rincón, moviendo y levantando al unísono primero la pierna izquierda, luego la derecha, luego la izquierda, luego la derecha, y entonces yo distinguía a Farewell entre los danzantes, a Farewell que asía por la cintura a una señora de la mejor sociedad chilena de aquellos años [...], mientras él, a su vez, era asido por la cintura por un anciano cuyo cuerpo estaba a punto de desmoronarse, un viejo más muerto que vivo pero que sonreía a diestra y siniestra y que parecía disfrutar de la conga como el que más (35).

Farewell resulta fascinante porque pareciera que su conciencia y su parte en la novela estuvieran vinculados emocionalmente al espíritu reaccionario de la nación chilena; experimenta bruscos derrumbes a los que, contra todas las expectativas, sobrevive una y otra vez hasta alcanzar una longevidad casi increíble. Por ejemplo, cuando la efervescencia política produce los movimientos sociales en Chile a finales de la década de los sesenta, la figura de Farewell se suprime de la historia; posteriormente, con el triunfo de Salvador Allende en las elecciones presidenciales, Farewell se muestra desesperado, dando patadas de ahogado para mantener la vigencia de sus privilegios en circunstancias radicalmente distintas. El pasaje exhibe, más que la hipocresía del crítico, la de los escritores que tantos años se refugiaron bajo su protección hasta que su autoridad perdió relevancia:

Farewell estaba haciendo unas llamadas telefónicas. Al primero que llamó fue a Neruda. No pudo establecer contacto con él. Luego llamó a Nicanor Parra. Lo mismo. Yo me dejé caer en un sillón y me cubrí la cara con las manos. Todavía oí cómo Farewell discaba los números de cuatro o cinco poetas más, sin ningún resultado. Nos pusimos a beber. Sugerí que llamara, si eso lo tranquilizaba, a algunos poetas católicos que ambos conocíamos. Esos son los peores, dijo Farewell, deben de estar todos en la calle, celebrando el triunfo de Allende (96-97).

A raíz del desamparo que un gobierno socialista le supone espiritual y materialmente— también le expropián su fundo con la Reforma Agraria—, el crítico literario se deteriora al grado de perder todas sus facultades y atributos que décadas atrás lo habían consolidado: —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 veíamos” (96). La viva imagen del conservadurismo concede su derrota y sumida en la soledad se encierra a esperar la muerte.

Sin embargo, ocurre el golpe de Estado. La resurrección del personaje, chusca y cínica, demuestra cómo sus ánimos lo ligan a una estructura del poder que siempre que impere permitirá su protagonismo: —Después llamé a Farewell por teléfono. ¿Cómo se siente?, le dije. Estoy bailando en una patita, me contestó” (99). El octogenario moribundo resucita tras el bombardeo a la Moneda; fallece Neruda y son claves las palabras que el crítico le susurra a Urrutia durante el funeral: —Me van a devolver mi fundo, me dijo al oído” (100). La ironización del discurso conservador no puede ser más explícita, precisamente porque así aconteció la historia chilena; Farewell asiste al funeral de Neruda, que murió a los pocos días del golpe, y es imposible no entrever el regodeo que la noticia le provoca: —Ha muerto Pablo, le dije. De cáncer, de cáncer, dijo Farewell” (99). Para comprender de lleno lo que representa la actitud de ambos personajes de camino al cementerio, hay que acotar que el funeral de Pablo Neruda fue uno de los últimos episodios en que los chilenos salieron a las calles a manifestarse; debido a la gran cantidad de gente Pinochet no pudo impedir que el pueblo acompañara el cadáver del poeta con gritos de protesta en contra del régimen. No obstante, Farewell y Urrutia, que viven en la burbuja del poder, desprecian a la congregación: —Luego alguien se puso a gritar. Un histérico. Otros histéricos le corearon el estribillo. ¿Qué es esta ordinariez?, preguntó Farewell. Unos roteques, le respondí” (100). La palabra —roteque” viene de —oto” y es un insulto

despectivo que se utiliza en Chile sobre todo para referirse a las clases bajas. Farewell no entiende que se encuentra en medio de una protesta social y le molesta que el ritual sea de talante político y no preserve las formas frívolas de los rituales antiguos: —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. A la francesa, dije yo. Le hubiera escrito un discurso precioso a Pablo, dijo Farewell, y se puso a llorar” (100). Su tristeza quizá no sea del todo falsa, pues, al fin y al cabo, se trata de un amigo y colega con el que compartió una estrecha relación por más de cincuenta años, pero sí es simulada su intención de preservar la formalidad religiosa y literaria después de los episodios trágicos que han acontecido en Chile en los cuales el crítico siempre acudió a una postura contraria de los ideales de su viejo amigo Pablo Neruda. El conflicto de la trascendencia vuelve a presentársele, Farewell conoce el escaño, rico y privilegiado, que ocupa en el mundo, pero sabe que jamás ocupará el mismo escaño de los grandes poetas tras su muerte: —¿Y dónde va Pablo?, preguntó Farewell. Allí delante, en el ataúd, le dije. No sea imbécil, dijo Farewell, todavía no me he vuelto un viejo gagá” (100).

Años después, cuando Urrutia le confiesa a su mentor que le dio clases de marxismo a la Junta militar, tras oír la historia, el personaje de Farewell vuelve a apagarse momentáneamente: —Y cuando terminé de relatar esta historia los ojos de Farewell entrecerrados como trampas para oso fallidas o destrozadas por el tiempo y las lluvias y el frío glacial, aún me miraban. Y yo tuve la impresión de que el gran crítico de las letras chilenas del siglo XX había muerto” (119). Sin embargo, como es su característica, súbitamente resucita para chismear la historia por todo Chile.

Farewell no acude a las veladas literarias de María Canales, no sólo debido a su edad, también porque esta nueva anfitriona suplanta en cierta medida el papel necesario que antes realizaba él. El crítico literario representa a la vieja literatura olvidada, encarna al último bastión de un mundo que ha quedado atrás: —se lamentó amargamente del estado de la literatura chilena, en donde ya no había figuras de la talla de Rafael Maluenda, Juan de Armaza o Guillermo Labarca Hubertson. [...]. ¿Quién se acuerda hoy de Juan de Armaza?, pensé mientras atardecía con un ruido de serpientes. Sólo Farewell” (130). Es curiosa la mención de estos nombres, porque se trata de autores cuyo único recuerdo radica en que

con ellos bautizaron a los premios literarios en los que participaban las generaciones jóvenes, pero nadie tenía idea ya de quiénes eran. Mariana Callejas, en la que está basado el personaje de María Canales, fue ganadora del premio de cuento Rafael Maluenda; el suceso también lo registra la novela y el texto Farewell lo considera “espantoso, indigno incluso de recibir un premio en Bolivia” (130).

Los modelos literarios han evolucionado y Farewell ya no tiene cabida en el nuevo mundo, en su labor de crítico ha sido reemplazado por el protagonista y en su labor de anfitrión por María Canales: “~~p~~ensé en la casa de Farewell, que se hundía con él” (131). El anciano crítico dialoga con un universo extinto y pareciera que una era de la literatura chilena morirá con él: “~~Q~~ué lejos estaba Farewell de todo. A veces hablaba de Pablo y uno tenía la impresión de que Neruda estaba vivo. A veces hablaba de Augusto, Augusto para acá, Augusto para allá, y uno tardaba horas, si no días, en comprender que se refería a Augusto D'Halmar” (134); un autor que falleció en 1950 por lo que, cuando Farewell habla de él, debe llevar ya unos treinta años muerto. La relación de Farewell con la literatura deriva en una inmensa nostalgia, acude a libros de autores olvidados, “~~v~~iejos libros de Blest-Gana o de Luis Orrego Luco que él se limitaba a acariciar” (134).

Se puede concluir que la longevidad de Farewell es también su condena; fue el más grande en su momento y le sobrevivió a otros grandes; sin embargo, su infortunio se basa en que él tendrá una larga vida, pero su obra, a diferencia de la de sus coetáneos (Neruda, Huidobro, Mistral), no perdurará. Su funeral, a diferencia del de Neruda, es “~~h~~impio y discreto, tal como él hubiera querido” (147). La perennidad de Farewell es como la del ave Fénix que renace de sus cenizas, pero a diferencia del Fénix, él no renace de sus propias cenizas sino de las de otros, de la ruina de los otros; de la muerte de Neruda, de la caída del gobierno de Allende, del fracaso del mismo protagonista. Por eso, tras su funeral, surge un último susto de que el crítico vuelva otra vez de la muerte: “~~M~~e acerqué a una de las enormes estanterías y toqué con la punta de los dedos los lomos de los libros. Alguien se removió en una esquina. Pegué un salto. Al acercarme me di cuenta de que era una de las viejuzas amigas tuyas que se había quedado dormida” (147). Farewell por fin muere y su deceso clausura simbólicamente una forma de hacer literatura que, pese a todos sus defectos corruptos y nepotistas, sólo evolucionará hacia una forma aun peor que la anterior.

3.1.2 *El Eiron indiferente*

Hoy Alemania ha declarado la guerra a Rusia.
Por la tarde fui a nadar.

Franz Kafka, *Diarios*

Ofuscado por su afán de percibir exclusivamente el significado estético de la vida, Urrutia participa en situaciones que instauran dilemas éticos en los que él, según dice, se mantiene al margen. Uno de los ejemplos emblemáticos de la ironía de carácter que promueve Urrutia lo ilustra cuando interactúa mediante cómodos silencios —apresado en la comunicación gestual, asiente, niega, sonríe, cierra los ojos—en una conversación con Pinochet, en la que el dictador inicia una larguísima disertación a la que el cura responde hasta cuatro veces con la misma postura comodina: “sonreí beatíficamente” (115-117). Al contrario, con los personajes de baja alcurnia, el cura promulga opiniones impiadosas, las cuales manifiestan una contradicción con el cargo sacerdotal que desempeña. A los campesinos del fundo de Farewell, en vez de juzgarlos espiritualmente, los enjuicia de acuerdo a valores estéticos para así despreciarlos y, en cierta medida, negarlos. Cuando los campesinos le piden su asistencia, éste los degrada como si estuviera atendiendo a un cuadro en un museo y no la viva devoción que él, dado su cargo, debería mediar: “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” (33). Casi está de sobra especificar la ironía que constituye el que un padre de iglesia le pida a Dios que perdone a la gente pobre por su fealdad; aunque no está de más apuntar que, mediante esta actitud de Urrutia, también está siendo ironizada una máxima del fundador del Opus Dei quien apuntó en sus enseñanzas: “Hay gente que confunde la pobreza con la suciedad y con la fealdad” (cit. en Sastre: 182). Urrutia denuesta a los campesinos con un juicio semejante, éstos no hacen más que procurarlo y él los menosprecia burlándose de su pobreza e ignorancia:

Una de las mujeres quiso acompañarme. Me negué. La mujer insistió, yo lo convojo, padrecito, dijo, y el verbo convoyar, dicho por tales labios, me provocó una hilaridad que

recorrió todo mi cuerpo. ¿Tú me convoyas, hija?, le pregunté. Yo misma, dijo. O: yo misma. [...] Me estremecí de risa, tuve escalofríos de risa. No es necesario, dije. Ya basta, dije. Suficiente por hoy, dije. Y les di la espalda y me marché con energía, a buen paso, moviendo los brazos y con una sonrisa que nada más trasponer la frontera de la ropa tendida se transformó en franca risa, así como el paso se transformó en un trote con una ligera reminiscencia marcial (33-34).

En el café Haití con los señores Odeim y Oido es cuando su desprecio se exagera a un extremo que ya no resulta irónico sino discriminador y ofensivo:

En los semblantes de algunos creí descubrir un dolor inmenso. Los cerdos también sufren, me dije. Acto seguido me arrepentí de este pensamiento. Sufren los cerdos, sí, y su dolor los ennoblece y limpia. Un fanal se encendió en el interior de mi cabeza o tal vez en el interior de mi piedad: los cerdos también eran un cántico de gloria al Señor, y si no un cántico, los que probablemente era exagerado, sí un canturreo, una cantilena, una letrilla que celebraba todas las cosas vivas (77-78).

Roberto Bolaño expresó que con este personaje: “lo que me interesaba era la falta de culpa de un sacerdote católico. La frescura admirable de alguien que por formación intelectual tenía que sentir el peso de la culpa” (“Nocturno de Chile”, entr. Dominique Aussenac: s. pág.). Para evidenciar esta “falta de culpa”, el autor recurre a la ironía, en vez de a la frialdad o la psicopatía (como sería el caso de *El extranjero* de Albert Camus), esboza sutiles contradicciones; pues su personaje no se aísla de la humanidad sino que se escuda en lo colectivo. En la mayoría de los pasajes donde cabría esperar un juicio ético por parte del narrador, éste se escinde, pero no para priorizar la objetividad de la narración, sino con el fin de omitir su propia responsabilidad en los asuntos cruciales.

Es curioso que el alegato más recurrente del cura ante cualquier señal de complicidad (con la iglesia, con la dictadura, con el campo cultural) sea el aburrimiento: “A la larga hasta rezar aburre” (70), comenta para justificar su actividad literaria. “El aburrimiento y el abatimiento eran grandes. La perplejidad y la conmoción eran pequeñas y vivían incrustadas en algún rincón del estado general de aburrimiento y abatimiento. Como una herida dentro de otra herida. Y entonces dejé de dar clases. Dejé de decir misa” (72) Así justifica la interrupción de su actividad religiosa. “El aburrimiento que sentía era feroz. El abatimiento no le iba a la zaga” (73) Esto lo dice antes de conocer a los señores Oideim y Oido y acatar su primer encargo: “el aburrimiento como un portaaviones gigantesco

circunnavegando el imaginario chileno. Y ésa era la verdad. Nos aburríamos. Leíamos y nos aburríamos.” (123) Así alega su participación y la de otros en las veladas macabras de María Canales y, curiosamente, esta misma monotonía es la que lleva al descuido y al posterior descubrimiento de la verdad: —¿por qué aquella noche uno de los invitados al extraviarse encontró a ese pobre hombre? La respuesta era sencilla: porque la costumbre distiende toda precaución, porque la rutina matiza todo horror (142).

Una sombra que de vez en cuando le recuerda al cura la existencia de un ente superior que juzga su absentismo, es el espectro de su padre animalizado en la forma de una comadreja, una anguila o un hurón, el cual simbólicamente haría referencia al dios en el que Urrutia dice creer y cuyas reglas incumple. Esta figura aparece desde que el protagonista decide entrar al seminario: —Mi padre se opuso. No con excesiva determinación, pero se opuso. Aún recuerdo su sombra deslizándose por las habitaciones de nuestra casa, como si se tratara de la sombra de una comadreja o de una anguila” (13). Al consolidarse como crítico literario, su padre vuelve como una imagen perturbadora: —veía la sombra de mi padre escurriéndose por los corredores de la casa como si fuera una comadreja o un hurón o más apropiadamente una anguila encerrada en un poco adecuado recipiente” (35). Tras oír la historia del zapatero de Viena, la angustia lo obliga a evocar nuevamente la figura paterna: —Y yo vi otra vez a mi padre, encarnado en la sombra de una comadreja o de un hurón escurriéndose por los rincones de la casa, que eran como los rincones de mi vocación” (62).

El espectro escurridizo en un determinado momento parece tener una voz, pero ésta no es otra que la autoconciencia del propio Urrutia quien se repite una máxima de su posicionamiento en el mundo, la cual acata al pie de la letra hasta la última noche en su encuentro con el joven envejecido: —Toda conversación, todo diálogo, decía una voz, está vedado. A veces me interrogaba por la naturaleza de esa voz. ¿Era la voz de un ángel? ¿Era la voz de mi ángel de la guarda? ¿Era la voz de un demonio? No tardé mucho en descubrir que era mi propia voz (35). La instigación al silencio persigue todo lo que ve y todo lo que escucha, sea cual sea el talante de sus acciones, el personaje evitará comprometerse de lleno con ellas, o al menos así lo relata el narrador postrero asumiendo una falsa neutralidad que, a fin de cuentas, sólo funciona para su propio beneficio.

No obstante el silencio comodino, en ocasiones la perspectiva literaria lo arrastra a situaciones que se tornan ridículas a causa de sus comentarios literarios fuera de lugar. Inmerso en su obsesión poética, Urrutia se encuentra constantemente desintonizado de las circunstancias que lo rodean. Por ejemplo a bordo del *Donizetti*, “barco de bandera italiana” (81-82), con rumbo a Europa, rodeado de tripulantes que el lector sólo puede imaginar en su condición humilde, el cura decide recitar el “Nocturno” de José Asunción Silva, “un pequeño homenaje a las letras colombianas”. Curiosamente, sus interlocutores jamás reaccionan de manera negativa a su pomposidad culterana de la misma manera en que Pinochet atiende a los versos de Leopardi, o cuando habla con el padre Joseph de Graham Greene; los marineros corresponden amablemente al recital, aun pese a ignorar el significado de sus versos: “fue aplaudido sin reservas, incluso por la oficialidad italiana que no entendía del todo el español pero que supo apreciar la honda musicalidad del verbo del vate suicida” (82). No queda claro si la respuesta favorable es parte de las modulaciones circunstanciales del narrador no fidedigno, pero sí queda claro que el talante permanentemente idílico de sus evocaciones resulta sospechoso si se tienen en cuenta los diferentes estratos sociales y de poder con los que interactúa.

3.1.2.1 Las coordenadas del trauma

Creemos ser país y la verdad es que somos
apenas paisaje.

Nicanor Parra

—Nos volvemos progresivamente más irónicos”, afirma Paul de Man, “al darnos cuenta de la imposibilidad de demostrar nuestro ser histórico. Curiosamente, parece ser al desarrollar un tipo de lenguaje que no quiere decir lo que dice, que logramos finalmente decir lo que queremos decir” (112-113). Este “habalenguas” de la inefabilidad adquiere sentido si se ejemplifica con la actitud que toma Urrutia para ironizar la historia de su país. Cabe aclarar que el discurso ironizado no parte de la misma versión de la historia que imperaba en

tiempos de la dictadura, sino de una tendencia de la historiografía que surge con la llegada de la democracia; la que condena el absolutismo y la pérdida de garantías individuales durante los períodos dictatoriales del siglo XX. Urrutia, aunque dice no participar activamente en la política, apoya al régimen golpista, y así ironiza el posicionamiento con que otras narraciones han retratado esos años oscuros al circunscribir su enjuiciamiento a los planes de la Providencia: “Que sea lo que Dios quiera, me dije” (97).

El narrador se escuda en una caótica retahíla que combina la mención de sucesos históricos con referencias literarias; esto lo realiza para aparentar (pero sólo aparentar) su neutralidad ante los conflictos. Si bien Urrutia muestra un interés relativo por los asuntos políticos de su patria: “No soy un nacionalista exacerbado, sin embargo siento un amor auténtico por mi país” (96); sus posturas siempre aparecen veladas ya sea por prejuicios morales o por referencias paralelas. De la misma manera en que se relatan otros episodios decisivos (el bautismo literario, la suplantación de Farewell), la efervescencia política en Chile a principios de los años setenta es narrada de forma lateral y acelerada, como si el narrador quisiera entender y no entender lo que cuenta. Urrutia Lacroix encuentra la forma perfecta de mantenerse al margen de los acontecimientos: releer a los griegos.

Afuera hay manifestaciones, enfrentamientos, cambios de sistema, luego despliegue de las fuerzas militares, golpe de Estado, bombardeos y persecución, pero todo esto lo ignora el cura, o eso dice hacer, centrado en su relectura de los clásicos:

Quando volví a mi casa me puse a leer a los griegos. Que sea lo que Dios quiera, me dije. Yo voy a releer a los griegos. Empecé con Homero, como manda la tradición, y seguí con Tales de Mileto y Jenófanes de Colofón y Alcmeón de Crotona y Zenón de Elea (qué bueno era), y luego mataron a un general del ejército favorable a Allende y Chile restableció relaciones diplomáticas con Cuba y el censo nacional registró un total de 8.884.768 chilenos y por la televisión empezaron a transmitir la telenovela *El derecho de nacer*, y yo leí a Tirteo de Esparta y a Arquíloco de Paros (97)⁸⁶.

⁸⁶ La figura de Arquíloco es esencial para entender la narrativa de Roberto Bolaño, su vida y obra es aludida en varias de sus novelas y, en este caso en particular, representa al personaje indiferente por excelencia, pues fue uno de los primeros poetas en desconfiar de las causas colectivas en nombre de una nación, patria, escudo o bandera. Bolaño estudió sus versos en el ensayo “Exilios” donde cita una estrofa con la que ejemplificaba su propia biografía nómada. La actitud indiferente de Urrutia, pese a declararse en repetidas ocasiones “un nacionalista”, bien podría inscribir estos versos de Arquíloco: “Un tracio es quien lleva, ufano, mi escudo: lo eché, sin querer, junto a un arbusto, al buen arnés sin reproche, pero yo me salvé. ¿Qué me importa, a mí, aquel escudo? ¡Bah! Lo vuelvo a comprar que no sea peor” (cit. en Bolaño, *Entre Paréntesis*: 56).

La ironización de los hechos históricos se realiza en la narración al aglomerar en un mismo acervo los acontecimientos reales seguidos por referencias culturales, o más bien, bibliográficas. La doble temática del listado produce un contraste de contenidos que se recalibra de acuerdo al vínculo que pueda existir entre el episodio y la alusión. Si al acontecimiento: “se organizó la primera marcha de las cacerolas en contra de Allende” le sucede la aseveración: “y yo leía a Esquilo y a Sófocles y a Eurípides” (98), la connotación al género trágico compondrá un doble sentido simultáneo que producirá nuevos sentidos para las oraciones. A su vez, el encabalgamiento de las oraciones copulativas: “y se creó la Secretaría Nacional de la Mujer y Allende visitó México y la Asamblea de las Naciones Unidas en Nueva York y hubo atentados y yo leí a Tucídides” (98), genera una noción de celeridad que, si bien tiene por objetivo expresar la sucesión de atmósferas que hilvana el paso del tiempo, también relativiza la cuestión al mencionar los eventos superficialmente, como si la historia externa de la sociedad no tuviera el mismo mérito ni fuera de igual magnitud que la historia interior de los personajes centrales; los guiños literarios colorean ese bosquejo de efemérides y ambos contextos terminan por ocupar un mismo plano. Los “hechos reales” y las “situaciones ficticias” se equiparan y se conciben en semejanza; valen tanto los versos de Safo como el bombardeo a La Moneda, los paisajes de Tucídides que la nacionalización del cobre; todos forman parte de la historia, pero, dado que la historia es un discurso, también pertenecen a su vez a los terrenos de una suerte de narrativa donde pueden ser relatados adjudicándoles el mismo valor anecdótico, al menos, en la memoria del protagonista.

Durante este período, la aparente imparcialidad de Urrutia sólo se quebranta al rastrear las variantes de ánimo que experimenta su lectura; durante el gobierno de Allende demuestra síntomas de intranquilidad, la zozobra filtra algunas de sus opiniones: “Y yo me acerqué al espejo de mi habitación y quise formular la pregunta crucial, la que tenía reservada para ese momento, y la pregunta se negó a salir de mis labios exangües. Aquello no había quien lo aguantara” (96). Sin embargo, tras las revueltas sociales acaece el golpe de Estado y el cura, luego de una ininterrumpida serie de eventos, al fin recupera el sosiego: “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” (99). El Eiron

se autoproclama ajeno y, por ende, aparenta una actitud indiferente, o al menos conformista, como si depositara su destino y sus esperanzas en las manos de Dios; no obstante, los contrastes develan las contradicciones emocionales del falso indiferente quien, burlando a la historia, se finge ínfimo frente al magno plan del que él mismo, aunque se niegue a confesarlo, es orquestador.

El cura sólo presenta indicios de culpa en los momentos más álgidos, cuando va a darle clases de marxismo a la Junta Militar se reprende con el dicho popular “¿Quién te ha visto, Sebastián, y quién te ve?” (108). En su interior se demuestra perturbado e intranquilo, pero en el exterior, como siempre, se mantiene ecuánime bebiendo su te: “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. Permanecí hierático, inexpresivo” (108).

Quizá el único momento en que Urrutia siente un verdadero odio recalcitrante por los dilemas éticos que se le presentan es cuando visita, ya después del escándalo, a María Canales. Ésta lo confunde con un periodista, pues tras caer en la ruina ya sólo los periodistas la visitan. Su actitud es cínica y, por instantes, psicopática: “se permitía el lujo de reírse en voz alta” (144). Como ya mencioné, da la impresión de que su remordimiento fuera falso y pasajero, e incluso que se burlara de la situación. El padre tolera las palabras más necias de su interlocutora, le sugiere usar un “nom de plume” si aún quiere dedicarse a la literatura; a María, al igual que a él, parece ser todo lo que le importa: “¿Y mi carrera literaria?, dijo con expresión retadora” (145); la consuela cuando ésta le dice que demolerán su casa: “¿Le dije que tal vez eso fuera lo mejor?” (145); la escucha enumerar (y casi jactarse) de los crímenes de su marido: “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 se iba de golpe y después volvía” (146). Urrutia por fin se desempeña como un padre de iglesia, atiende a la confesión y en un principio tiene toda la intención de absolverla, como ha hecho con tantos en su empeñada defensa de los valores estéticos por sobre los éticos. Pero incluso el eterno Eiron indiferente termina por asentar una postura cuando ella le

pregunta, como si se tratara de una atracción turística, si no quiere bajar a la escena del crimen: —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” (145). Por supuesto que la reacción de Urrutia también exhibe el temor ante lo que le sugiere María Canales, quien le está dando la posibilidad de, por primera vez, ver cara a cara la terrible verdad de la literatura chilena. El cura se niega y resiente una carcajada, similar a la del cadáver del zapatero de Viena que se burla de la historia, en esta ocasión dirigida a él: —Ella se rió con una fuerza incontenible. Pero tal vez fue sólo mi imaginación”. Puede que la indiferencia, la falta de acción y la fingida ceguera sigan al personaje desde el principio hasta el final de sus días, pero la narración por sí misma, la existencia del narrador en su aparente diálogo con el joven envejecido, develan un principio de culpa, y pese a que su objetivo sea palabra por palabra encontrar —los actos que lo justifican”, el hecho mismo de que su voz narrativa exista prueba que el tiempo es capaz de quebrantar hasta la más cabal indiferencia.

3.1.3 Los señores Miedo y Odio: sarcasmo y violencia verbal

W. Nash, quien ha estudiado con atención el concepto de sarcasmo en el humor y la ironía, plantea que éste ha de explicarse teniendo en cuenta el modelo irónico de dos niveles simultáneos de significación que propuso D.C Muecke. En el sarcasmo, a diferencia de la ironía, no existe la sensación de contradicción, es decir, pese a que sean otras palabras las que comunican un mensaje, la enunciación se trata de una frágil fachada que no oculta ni yuxtapone ningún sentido contrapuesto. Explica Nash: —La ironía tergiversa el contenido real del mensaje de forma que la contradicción debe asumirse como normal, mientras que una declaración sarcástica es ostensiblemente sincera y no provoca ninguna sensación de contradicción” (152-153). Debido al tono o a la carencia de simulación, la intencionalidad se demuestra tan explícitamente que la figuración ni siquiera entra en juego, esto ocurre por una predisposición del enunciador ya sea al insulto, a la agresión o a la intimidación: no hay ninguna paradoja argumentativa, sólo reprimenda o menosprecio.

Sería injusto, no obstante, limitar a los personajes del señor Odeim y el señor Oido exclusivamente a esta variante, dado que su connotación alegórica involucra rasgos más complejos, pero sí podría achacárseles esta predisposición si se tiene en cuenta la actitud con que ambos amedrentan al protagonista. Estos heraldos maquiavélicos actúan según la clásica estrategia del policía bueno y el policía malo, algo tiene de kafkiano su origen, en especial, debido al rol ambiguo entre institucional y existencial que desempeñan, similar al de los agentes que arrestan a K. en *El proceso*. Ningún crítico de Bolaño lo señala pero, en mi opinión, este dueto de personajes no es nuevo para su obra; en una de sus primeras novelas, *Monsieur Pain* (cuyo título original fue *La senda de los elefantes*), aparecía un dueto de oscuros personajes de origen hispano que hostigan y sobornan al médico protagonista para que no le dé tratamiento a César Vallejo. Odeim y Oido comparten con éstos rasgos definitivos: su presencia intimidatoria permea las situaciones, utilizan tácticas de disuasión (*good cop/bad cop*) y no se sabe a ciencia cierta a quién le rinden cuentas, simbólicamente coexisten como una conciencia maligna del narrador, son umbrales y centinelas de futuras circunstancias.

Urrutia conoce primero al señor Odeim —y más tarde al señor Oido⁸⁷; según explica el narrador: —Ambos gestionaban por cuenta de un señor extranjero a quien nunca tuve el gusto de conocer una empresa de exportaciones e importaciones. Creo que enlataban machas que luego enviaban a Francia y a Alemania” (74)⁸⁸. Ignoro qué otros significados ocultos pueda englobar el enlatar un molusco y comercialarlo, pero es evidente que en esta frase descuella una ironía verbal heurística. Lo que indica el cura es que se dedicaban a un trabajo común y corriente (aunque de ámbito internacional); sin embargo, esa ordinariez la desmentirá el hecho de que estos señores trabajen también para el Opus Dei y más tarde le rindan cuentas directamente a Pinochet. Considero que existe una intención irónica en describir a estos seres a partir de rasgos indeterminados y uniformes: —un hombre de mediana edad, de estatura normal, ni flaco ni delgado, con una cara corriente” (75), pues

⁸⁷ El hecho de que el protagonista conozca primero el miedo (el señor Odeim) y luego el odio (el señor Oido) también tiene un trasfondo simbólico interesante que ha analizado Karim Benmiloud en su artículo —Odeim y Oido en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”.

⁸⁸ —Macha: f. Molusco de mar, comestible y muy abundante en los mares de Chile y el Perú” (RAE).

dicha cualidad ordinaria contrasta con sus nombres (evidentes juegos de palabras) y sus actividades clandestinas y tenebrosas.

Este par de personajes, comenta Solotorevsky, –son eminentemente negativos y constituyen una suerte de pareja clownesca” (57). Contrasta su aspecto exterior con el interior, como si escondieran algo o estuvieran podridos por dentro, por ejemplo, el señor Oido: –Era delgado y rubio, de piel pálida, enrojecida en los pómulos, como si cada cierto tiempo se diera fricciones de lavanda. No olía a lavanda, sin embargo” (79); el señor Oidem le habla a Urrutia echándole –sobre la nariz una vaharada de cloaca” (105). En su discurso, tal como en la ironía, existe una contradicción entre lo que mencionan y lo que verdaderamente quieren comunicar, pero, tal como en el sarcasmo, el significado oculto no efectúa dicha contradicción ya que sus intenciones enunciativas son obvias. ¿Qué exigen? Obediencia, orden y sobre todo silencio. –Eran eficientes”, apunta el narrador, –de eso me di cuenta en el acto, pero carecían de sutileza. Tampoco sabían nada de literatura, a excepción de dos poemas primerizos de Neruda, que podían y solían recitar de memoria. Pero sabían solucionar problemas de orden administrativo que a mí se me antojaban irresolubles y cumplieron en allanarme el camino a mi nuevo destino” (81). Una vez más se hace una curiosa mención del poema –Farewell”, el más famoso de los –poemas primerizos de Neruda”; el hecho de que no sólo los conozcan sino que se añada que –solían recitarlos de memoria” revela, ahora de otra forma, la misma pérdida de inocencia que las tareas de estos señores le supondrán a Urrutia; al igual que tras el bautismo literario de Farewell, después de acatar las extrañas labores que le encargan (buscar soluciones al deterioro de las iglesias; darle clases de marxismo a Pinochet) el protagonista dejará atrás una etapa y transitará a una nueva faceta de su tragedia.

En su periplo por Europa es el mismo Urrutia quien describe cómo funciona la codificación expresiva de estos personajes, otra definición clara de la variante sarcástica de la ironía:

Me entregaron una carta que venía dirigida a mí, escrita por el señor Odeim, en donde me preguntaba qué tal Europa, qué tal el clima y las comidas y los monumentos históricos, una carta ridícula que sin embargo parecía encubrir otra carta, ésta ilegible, más seria, y que despertó en mí gran preocupación pese a no saber qué decía la carta encriptada ni tener plena seguridad de que realmente existía, entre las palabras de la carta ridícula, una carta encriptada (88-89).

Cabe señalar que el primer encargo de los señores Odeim y Oido acontece antes de la dictadura y en esta etapa previa todavía se les puede considerar un dueto gracioso o lúdico. Tras el golpe de Estado, cual parásitos de las peores circunstancias, se encubrirán con un temperamento más hostil y Urrutia ya no tendrá dificultades para comprender esa “carta encriptada” que antes imprecisaba sus intenciones. La situación en el régimen insta a la gente a la paranoia y a huir de la horrorosa persecución que realizan los agentes de Pinochet; Urrutia, por supuesto, se sabe a salvo del acoso y por eso le impresiona tanto volverse a encontrar con estos señores, ahora al servicio de la dictadura.

De la misma manera en que ocurre en el bautismo literario, el reencuentro de Urrutia con los señores Odeim y Oido sintetiza en un mismo discurso dos prácticas rituales muy conocidas, pero ya no de índole religioso sino social. En un sentido lato, se trata de una entrevista de trabajo que, debido sus cualidades específicas y requerimientos (que exigen poseer conocimientos prohibidos por la dictadura), se confunde con un interrogatorio policiaco, o al menos, así lo cree el narrador. Los señores Odeim y Oido hostilizan al protagonista para que revele sus conocimientos de marxismo con el fin de averiguar si se trata de un candidato óptimo para confiarle la enseñanza de esta doctrina a la Junta Militar; en cambio, Urrutia esquivo cualquier declaración comprometedor a sabiendas del riesgo que podría implicar, sin embargo, le es imposible negar de tajo sus conocimientos. Acontece entonces un diálogo de simulaciones en el que lo no dicho implica toda suerte de ironías; una de las partes insiste obtener una respuesta que ya sabe y la otra se obstina en negar lo que es evidente. El diálogo se tensa más y más conforme se suman pruebas, amenazas y exhortaciones al silencio, y es hasta las postrimerías cuando se descubre la verdadera intención de los personajes y la tensión se disipa en un aparente final feliz. Urrutia sabe de marxismo y los señores Odeim y Oido necesitan a alguien que pueda enseñarlo con la mayor reserva a Pinochet y la junta militar. Lo que pudo ser tragedia se resuelve por medio de una ironía de los acontecimientos a manera de comedia, la cual se vulgariza hasta resultar chusca cuando los tres se ponen a hacer cuentas para determinar los honorarios que recibirá el cura.

Este es el último encargo que realiza Urrutia al servicio de los señores Odeim y Oido, pero sin duda se trata de una huella indeleble que no lo dejará de atormentar hasta la

noche postrera, sólo entonces el protagonista llega a comprender todas las implicaturas que tuvo esa charla larga y persuasiva cuyo contenido dio pie a un buen número de ironías posteriormente aunque sus amenazas no se hayan cumplido⁸⁹.

3.2 Caricatura y parodia de la historiografía oficial y sentimental

El autor de *Nocturno de Chile* falleció antes de conocer la noticia que culminaría con una de las ironías (basada en rumores verídicos) más paradójicas que plasmó en la novela. Se ignora qué fue lo que indujo la obsesión del dictador, pero en el año 2013 el periodista Juan Cristóbal Peña publicó un libro donde revelaba que Pinochet “debió tener la mejor colección de marxismo de Chile” (párr. 2). El punto de partida de esta acumulación bibliográfica forma parte de los recuerdos de Urrutia Lacroix, quien inició a Pinochet y a la Junta Militar en la doctrina marxista.

Si bien el episodio se trata de una narración caricaturizada (de acuerdo a la definición de Ben-Porat) y de una parodia satírica (en perenne hibridación al funcionar con los diferentes *ethos* de la figuración irónica, como plantea Hutcheon), hay que señalar que el tratamiento que le da el narrador no es una herramienta hiperbólica, aleccionadora, maniquea ni sentimentalista (piénsese en algunas novelas de denuncia bajo el influjo del realismo socialista); sino que, a la manera del primer Borges en *Historia universal de la infamia* (1935), presenta con un hálito legendario a estos “terribles” personajes. A mi parecer, dicho tratamiento no se limita a exponer el perfil más sugestivo de ciertos seres ficcionales que encarnan una determinada idea de “el mal”, sino que, a su vez, parodian al género de obras antes mencionadas implicando una distancia crítica para poner en evidencia la perspectiva bidimensional de ciertos ideales estéticos restringidos por alguna proyección política ideologizante. El hallazgo no es exclusivo de *Nocturno de Chile*, desde su primera novela, Roberto Bolaño ya había propuesto una parodia de características afines. Karim Benmiloud equipara *Nocturno de Chile* con *La literatura Nazi en América* en la que:

⁸⁹ Para un análisis detallado de los múltiples significados irónicos que surgen durante este diálogo véase Anexo 2, pág. 169.

...el punto de vista adoptado es pseudo neutral, como si fuera indecoroso subrayar los errores y las culpas de la dictadura, muchas veces, el narrador tiende incluso a disminuir el grado de responsabilidad de estos individuos, como si fuera posible interesarse sólo por la vertiente literaria de sus carreras respectivas. Para extremar el procedimiento, es como si el narrador se dedicara a la figura del joven pintor Adolfo Hitler, haciendo caso omiso de su protagonismo trágico en la historia del siglo XX e insistiendo en el valor o en las debilidades de su producción artística, como si ésta pudiera enfocarse fuera de toda contextualización (—Transgresión”: 128).

Más que como una síntesis bitextual entre un texto parodiado y un texto parodiante, este pasaje funciona como la dialéctica irónica que identificó Linda Hutcheon: el producto entre lo dicho y lo no dicho genera un tercer significado oscilante. En el caso del episodio en que Urrutia le da clases de marxismo a la Junta Militar, más allá de las evidentes ironías pictóricas que el suceso involucra, brota un tercer significado al contraponer una parodia de los personajes históricos y un pastiche del discurso estudiantil en las aulas (nivel preparatoria o licenciatura); el dictador y sus secuaces militares se ven inmersos en la dinámica, tan infantil como jocosa, de los jóvenes colegiales, lo que produce un tercer significado irónico resultado del sentido paradójico de sus roles, y así las condiciones solemnes y sus imponentes representantes se tornan patéticos. La contradicción de valores argumentativos no se puede comprender sin tener en cuenta esta impostación, los temibles estudiantes, golpistas sanguinarios, se comportan igual que adolescentes ante su entusiasta profesor.

El temario por sí mismo desarrolla un proceso irónico pues, si bien el planteamiento de Urrutia tiene méritos y calca en general el programa de los círculos de estudio que imparten ciertos grupos comunistas, éste se ve obstaculizado por el reduccionismo, por considerar que aprender la teoría marxista “no es muy difícil” e intentar abarcarla de principio a fin en sólo diez sesiones. Enormes tratados económicos, políticos y sociales se ven reducidos ingenuamente: “Les hablé de *El Capital* (llevaba preparado un resumen de tres páginas)” (109)⁹⁰; estudian los libros más importantes de Marx y de Engels y, en

⁹⁰ La ironía queda clara si se tiene en cuenta que la colosal obra de Karl Marx cuenta con alrededor de dos mil páginas, dependiendo la edición.

general, las obras y tendencias de Lenin, Trotski, Stalin, Mao, Tito y Fidel Castro, sin embargo, continuamente vuelven al texto icónico y concentrado que es el *Manifiesto del partido comunista*, lo comentan en la primera clase y se los deja de tarea: —En la tercera clase volvimos sobre el *Manifiesto*” (109); —En la quinta clase hablé de *Salario, precio y ganancia* y volví a tocar el *Manifiesto*” (110); y en la sexta clase: —volvía hacer hincapié en algunos puntos del *Manifiesto* que no acababan de ser entendidos cabalmente” (111). Queda claro que el proceso de aprendizaje, y sobre todo la comprensión del texto básico de la teoría marxista, involucró más esfuerzos de los previstos.

Tras las sesiones, Urrutia se mortifica, por un lado le apesadumbra el haber enseñado la doctrina: —¿Hice lo que debía hacer? ¿Es el marxismo un humanismo? ¿Es una teoría demoníaca? ¿Si les contara a mis amigos escritores lo que había hecho obtendría su aprobación?” (113); por otro lado, se debate con respecto a la calidad de su enseñanza: —Diez clases, me decía a mí mismo. En realidad, sólo nueve. Nueve clases. Nueve lecciones. Poca bibliografía. ¿Lo he hecho bien? ¿Enseñé algo?” (113).

Urrutia les deja tarea a sus alumnos: —Como libro de lectura les dejé el *Manifiesto y Los conceptos elementales del materialismo histórico*” (108); el lector sólo puede imaginarse con una sonrisa a los coroneles y a los almirantes cumpliendo con los deberes a escondidas, ¿cómo obtendrían el material de lectura? ¿Urrutia les procuraba copias o por su cuenta se las arreglaban para conseguir esas —lecturas prohibidas” (por ellos mismos)? Hasta la cuarta sesión se devela el misterio: —En el escritorio había varios ejemplares de *Los conceptos elementales del materialismo histórico* y al acabar la clase el general Pinochet les dijo a los asistentes que cogieran uno y se lo llevaran” (109-110).

El profesor Urrutia también padece la deserción del estudiantado: —A la cuarta clase sólo asistieron el general Pinochet y el general Mendoza. Ante mi indecisión, el general Pinochet me ordenó que siguiéramos como si los otros dos estuvieran allí” (109). La apatía general de las sesiones no le impide a Urrutia jactarse de su actuación catedrática cuando le cuenta al respecto a Farewell: —La respuesta positiva de mis alumnos, receptivos como los que más, su interés que no decrecía aunque algunas charlas fueron a altas horas de la noche, el estipendio recibido por mi cometido, y otras pequeñeces que ahora no viene a cuento ni siquiera recordar” (114).

Entre sus alumnos, el general Mendoza descuella como el callado del grupo: ~~no~~ hizo ninguna pregunta a lo largo de toda la clase, limitándose a tomar notas” (109). A continuación, se revela que su silencio no nace de la introspección sino de la fatiga, por lo que resulta cómico la posterior imagen de ese estudiante que todo profesor ha conocido: ~~Al~~ cabo de una hora el general Mendoza dormía profundamente” (110). En cierta forma, el silencio del general también tiene algo de sibilino: ~~como~~ era habitual en él, permaneció en silencio y se aplicó en tomar apuntes” (111). Al almirante Merino, Urrutia no le destaca méritos estudiantiles, pero sí sociales: ~~era~~ más que nada una persona cordial y de una conversación exquisita” (111). El general Leigh, quien en un inicio se comporta como el alumno que es lo suficientemente inteligente como para cuestionar el plan de estudios: ~~Según~~ el general Leigh [el Manifiesto] se trataba de un texto primitivo en estado puro. Pensé que se estaba burlando de mí, pero no tardé en descubrir que lo decía en serio” (109), conforme avanzan las clases se supera a ojos de su profesor: ~~me~~ causó la impresión de ser un alumno muy adelantado” (111). Durante las siguientes clases es quien más se interesa por el activismo de Marta Harnecker.

Los estudiantes cuchichean como jovencitos chismosos, pero el dilema de su conversación resulta escalofriante si se tiene en cuenta el verdadero poder que poseen estas personas; siempre hay estudiantes que fantasean con matar a sus maestros y que odian las lecturas que les dejan, en el caso de estos alumnos toda amenaza puede volverse realidad, como hubiera podido sucederle a Marta Harnecker de no ser por su bienaventurado exilio. Los miembros de la Junta Militar muestran un particular interés por ella, no queda claro si se debe a la admiración o atracción que sienten por la discípula de Althusser: ~~el~~ almirante Merino me preguntó si la conocía personalmente y que si así era qué pensaba de ella. [...] ¿Es buena moza?” (109); o si su plan es desaparecerla: ~~A~~ nuestras espaldas oí las voces en sordina de los generales hablando de Marta Harnecker” (110). Probablemente se deba a ambas razones, durante las sesiones el nombre de la socióloga se vuelve una muletilla y una forma de desahogar el tedio: ~~cuando~~ la clase empezó a languidecer volvimos a hablar de Marta Harnecker” (112). Los militares no tardan en informarse acerca de ella: ~~El~~ general Leigh dijo que la señora en cuestión tenía amistad íntima con un par de cubanos. El almirante confirmó la información” (111). La conducta estudiantil de los miembros de la

Junta se altera y muda a una actitud hostil a la menor provocación, sin embargo, el grupo conserva el sello prosaico de los diálogos colegiales: “¿Es eso posible?, dijo el general Pinochet, ¿Puede ser eso posible? ¿Hablamos de una mujer o de una perra?” (111). No obstante el tono ramplón y misógino, sus informes los acercan cada vez más al paradero de Harnecker, como si se tratara de una cacería; esto resulta progresivamente más irónico si se tiene en cuenta que los militares buscan liquidar a la misma autora que Urrutia, clase con clase, les hace comentar: “y luego volvimos a hablar de *Los conceptos elementales del materialismo histórico*, de Marta Harnecker. Durante la novena clase les hice preguntas relacionadas con este último libro. Las respuestas fueron, en general, satisfactorias” (112). Urrutia, por su parte, sólo juzga los acontecimientos por su carácter estético, en vez de considerar que la vida de una persona está en peligro, al oír las amenazas contra Harnecker piensa en su obra poética: “A mí se me ocurrió un poema sobre una mujer perdida cuyos primeros versos y la idea básica memoricé aquella noche” (111).

Pinochet, siempre fatigado, al principio no parece ser un buen estudiante, más bien se comporta como el alumno rebelde: “Pasó toda la clase derrumbado en un sillón, tomando de vez en cuando notas, sin sacarse las gafas negras. Durante unos minutos creo que se durmió, aferrado firmemente a su lapicero” (109). Posteriormente su conducta se asemeja a la del alumno adulator, reparte las copias y halaga al profesor: “A mí me guiñó un ojo y se despidió con un apretón de manos. Nunca como entonces me pareció más entrañable” (110). Para la quinta clase, el general Pinochet pareciera un discípulo al que Urrutia se ocupara de instruir personalmente: “Hablé entonces de *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, escrita en solitario por Engels, y 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” (110). La ironía intertextual, en la íntima atmósfera didáctica, desdibuja cualquier indicio de solemnidad; Urrutia, a causa de la visión de la luna que le dio “audacia”, se atreve a preguntarle a Pinochet si conoce a Giacomo Leopardi, tras recibir la evidente respuesta negativa por parte del dictador, hace mención de dos poemas “El infinito” y el “Canto nocturno de un pastor errante de Asia”⁹¹. El cura, pese a que “el general Pinochet no expresó el más mínimo

⁹¹ Véase anexo 1, pág. 168.

interés”, le recita el primero, un poema hondo y melancólico (al igual que el segundo), que retrata lóbregamente la soledad del silencio y concluye con un verso que, al igual que –Farewell”, hace referencia al naufragio de la existencia: –y el naufragar en este mar me es dulce” (Leopardi: 47). Al lector sólo le queda imaginar la contorsión del gesto rígido de un irritado Pinochet al escuchar estos versos, su reacción es amable en apariencia, –Buena poesía, dijo” (111), pero la evocación se interrumpe como si, a partir de entonces, los roles volvieran a su estado natural y el general, perdiendo cualquier seña estudiantil, cortara de tajo esa conversación frívola.

Como ya especificué, la evocación del recuerdo se contamina de timbres exagerados y ambiguos cuando Urrutia le relata a Farewell los detalles de su diálogo más íntimo con Pinochet; el episodio, por lo inexacto, pareciera imaginado: –el general, vestido con uniforme, imponente y soberano, se acercó hacia mí y me preguntó si sabía lo que leía Allende” (115). A diferencia de ciertas obras de denuncia (sobre todo cinematográficas) y a la inversa del tratamiento que se le da a Pinochet en la narración, la personalidad del presidente socialista Salvador Allende es desvalorada⁹². En labios de Pinochet se presenta el distanciamiento crítico con la historiografía que postula una retrospectiva sentimentalista para los revolucionarios caídos que, si bien dramatiza sus biografías, no retoma sus ideales:

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? [...] Pero no era un intelectual, a menos que existan los intelectuales que no leen y estudian [...] ¿Y qué cree usted que leía Allende? [...] Revistitas. Sólo leía revistitas. Resúmenes de libros. Artículos que sus secuaces le recortaban. Lo sé de buena fuente, créame (115-116).

La insistencia de este argumento no se limita a degradar a su antecesor, Juan Cristóbal Peña asevera que el dictador tenía –un complejo de inferioridad intelectual” (párr. 5), el cual se ve reflejado en las características del personaje de *Nocturno de Chile* si se tiene en cuenta que sus antecesores habían cursado estudios universitarios, Allende en Medicina, Frei y Alessandri en Derecho, a diferencia de él, que tan sólo tenía la carrera militar. No conforme, entonces, con vilipendiar la memoria del presidente que derrocó, Pinochet arremete contra los otros: –¿Y qué cree usted que leía Frei? No lo sé, mi general, murmuré

⁹² Para un contexto más amplio de cómo se ha configurado la imagen de Salvador Allende en las publicaciones satíricas véase Montealegre, I., Jorge, –Salvador Allende: entre la caricatura y el monumento”.

ya con más confianza. Nada. No leía nada. Por no leer ni siquiera leía la Biblia. ¿Eso a usted, como sacerdote, qué le parece? No tengo una opinión definida al respecto, mi general, balbuceé. Yo creo que uno de los fundadores de la Democracia Cristiana al menos podría leer la Biblia, ¿no?” (116). Independientemente de que sea cierta esta información que Pinochet obtuvo ~~de~~ buena fuente”, resulta irónica, no sólo la idea del dictador desahogando sus complejos con un cura, también la forma de expresión del contenido que se produce como un cómico interrogatorio cuyas respuestas obviamente le darán siempre la razón, pues ¿quién se atrevería a contrariarlo?

Al expresidente Alessandri no sólo lo juzga por su presunta ignorancia: ~~¿~~Y Alessandri? ¿Ha pensado usted alguna vez en los libros que leía Alessandri? No, mi general, susurré sonriente. ¡Pues leía novelitas de amor!” (116); también le reputa y lo compadece por su supuesta homosexualidad: ~~Claro~~ que tratándose de Alessandri resulta, digamos, natural; no, natural no, lógico, es bastante lógico que sus lecturas se orientaran por allí. ¿Me sigue? No lo sigo, mi general, dije poniendo cara de sufrimiento. Bueno, el pobre Alessandri, dijo el general Pinochet y me miró fijamente” (116). La crítica de Pinochet hacia los tres expresidentes cuestiona, en resumidas cuentas, esa falta de interés por el estudio (en una variante algo fetichista de la acumulación bibliográfica y la escritura de una obra individual): ~~Ni~~ leían ni escribían. Fingían ser hombres de cultura, pero ninguno de los tres leía ni escribía. No eran hombres de libros, a lo sumo hombres de prensa” (116-117).

Tras infamar la memoria de sus antecesores, ~~Pinochet~~ se revela ante Urrutia como un lector y escritor, un intelectual y un crítico” (Nordenflytch, ~~La~~ paciencia”: 216); las palabras del dictador dan pie a una parodia del autor malgrado que justifica su falta de éxito:

...¿cuántos libros cree que he escrito yo? [...] Tres, dijo el general. Lo que pasa es que siempre he publicado en editoriales poco conocidas o en editoriales especializadas. [...] Nadie me ha ayudado, los escribí yo solo, tres libros, uno de ellos bastante grueso, sin la ayuda de nadie, quemándome las pestañas. Y después dijo: innumerables artículos, de todo tipo, siempre, eso sí, ceñidos a la familia militar (117).

El talante de crítico literario, como ya se estudió, Pinochet lo saca a relucir al comentar la novela de Enrique Lafourcade: “Para que sepa usted que yo me intereso por la lectura, yo leo libros de historia, leo libros de teoría política, leo incluso novelas. La última fue *Palomita blanca*, de Lafourcade, una novela de talante francamente juvenil, pero yo la leí porque no desdeño estar al día y me gustó” (117-118). Dada la rigidez consabida del dictador, este gusto (que bien podría considerarse culposos) produce una ironía intertextual, más aún si se toma en cuenta que por esos años Lafourcade publicó, una dura novela, *El gran taimado* (1984), que satirizaba a Pinochet precisamente con el tratamiento maniqueo que esta novela evita.

El encuentro se clausura con un gesto ambiguo a medio trecho entre la seducción y la amenaza: “De pronto, el general me puso una mano en la rodilla” y la descripción del tacto es semejante a la que percibe con Farewell durante el bautismo literario: “Sentí escalofríos. Una marea de manos por un segundo veló mi entendimiento” (118). La imagen, sugerente e imprecisa, concluye con la explicación de Pinochet de por qué quiso aprender “los rudimentos básicos del marxismo”. La narración se disuelve en los ojos azotados de Farewell quien jura guardar el secreto, pero, como bien habían auspiciado los señores Odeim y Oido, éste no tarda en propagarse de boca en boca. Si los peores temores de Urrutia hubieran acontecido, ésta no sería una novela de memorias y arrepentimiento sino una de martirio y superación; sin embargo, la mayor ironía que sucede en esta trama es la misma que se repite también en la siguiente historia: al darse a conocer la noticia de que un cura del Opus Dei le ha dado lecciones de marxismo a la Junta Militar, no consta otra reprobación más que el silencio; a nadie le importa en lo absoluto y el hecho no tiene mayor consecuencia, lo que introduce de forma inmejorable el siguiente apartado en el cual analizo una concepción de la ironía en la modernidad que puede tanto opacar como exacerbar el resto de variantes irónicas que hasta este punto se han analizado.

3.3 Cinismo y desmemoria: ironía en la era de la fragmentación

La población chilena se entera de la ironía de que un cura del Opus Dei le ha dado clases de marxismo a Pinochet. Corre el chisme y nadie hace nada. Se rumora que en los sótanos de la casa de María Canales, misma donde la intelectualidad chilena celebra sus veladas literarias, se tortura a los presos políticos. Nadie hace nada. ¿Por qué nadie hace nada? —¿Por qué nadie, en su momento, dijo nada? La respuesta era sencilla: porque tuvo miedo, porque tuvieron miedo” (142), se explica Urrutia Lacroix y a continuación formula una reflexión igual de interesante: —Yo no tuve miedo. Yo hubiera podido decir algo, pero yo nada vi, nada supe hasta que fue demasiado tarde. ¿Para qué remover lo que el tiempo piadosamente oculta?” (142). El cura se escuda en un disimulado desconocimiento de causa para, ahora sí como un Eiron característico, exhibir a todas luces su hipocresía.

Probablemente sea ésta una de las facetas más abominables de la ironía, dado su carácter neutro sugiere todas las posibilidades sin comprometerse con ninguna, por lo que en ocasiones ayuda a fomentar al mismo personaje que en un origen se planteó desenmascarar. El Alazon, en cierta medida, es un ironista supremo tan encubierto que ha de propiciar el nacimiento de su némesis para hacer patente su cinismo. La realidad inasible genera la posibilidad de un número ilimitado de realidades que, a fin de cuentas, forjan en sus personajes (tanto ironistas como ironizados) una idea de libertad que no es más que un producto secundario de su insignificancia.

3.3.1 La ironía suspensiva

Alan Wilde sugirió el término ironía suspensiva para hacer hincapié en el relativismo al que nos ha arrojado la actualidad: —La ironía posmoderna [...] es suspensiva: una indecisión sobre los sentidos o las relaciones de las cosas es correspondida por un deseo de vivir con incertidumbre, de tolerar y, en algunos casos, de darle la bienvenida a un mundo entendido como aleatorio y múltiple, e incluso, en ocasiones, absurdo” (*Horizons of Assent*: 44)⁹³. La

⁹³ La traducción es mía.

multiplicidad, la aleatoriedad y la ambigüedad insertan a los individuos en un simulacro perpetuo que puede significar, según su función, lo que uno quiere que signifique. Es por eso que Urrutia Lacroix, pese a decirse capaz de ~~hacer~~ algo”, tampoco hizo nada ni denunció a nadie, la misma razón por la que los invitados, cuando supieron realmente lo que ocurría en aquella casa, siguieron acudiendo a las futuras veladas literarias.

El protagonista intuye que en esa casa ocurre algo siniestro, dice captarlo en detalles gestuales de lo más sutiles y se promete jamás volver: ~~Me~~ hice acaso el firme propósito de no asistir nunca más a las veladas de María Canales” (134), y sin embargo vuelve no mucho después: ~~Luego~~ volví a la casa de María Canales. Todo seguía igual” (135). El horrible secreto de esa casa pasa inadvertido a ojos de todos, lo que provoca una ironía del destino, típica en las novelas de Bolaño, que juega con la intercambiabilidad y las paradojas de las ideologías: ~~una~~ revista literaria de tinte izquierdista” le concede un premio por un cuento; gratifican a una agente de la DINA que ha sido cómplice de torturas y asesinatos. Pero la ironía en la narración no termina con esta fortuita victimización de dicha revista; la función crítica en este caso se proyecta hasta el momento en que llega la democracia y se descubren los crímenes de María Canales, entonces, por supuesto, todos los escritores, ignorando su máxima del arte por el arte pese a las creencias e ideologías, le dan la espalda a ~~la~~ escritora”. La peripecia no da respuestas, pero plantea preguntas precisas; por un lado se ironiza la actitud de Urrutia, el Eiron indiferente, quien siempre dice saber separar el juicio estético del juicio ético, como cuando se deslinda del premio literario de María Canales: ~~Yo~~ no fui jurado. Tampoco me pidieron serlo. Si me lo hubieran pedido lo habría sido. La literatura es la literatura” (130); por otro lado, se ironiza la actitud condenatoria de aquellos que quizá suelen nublar su juicio ético con el estético, y viceversa, todos los escritores que en su momento la adularon, pasado el incidente, la niegan: ~~María~~ Canales se quedó sola. Todos sus amigos, todos los que habían acudido gustosos a sus veladas literarias, le dieron la espalda” (142). La narración plantea así la interrogante de hasta dónde llega el límite del descaro, puede que la institución literaria esté plagada de corruptos, amiguistas, nepotistas, cínicos e hipócritas, pero existe un límite y ese lo pautan el escándalo. Urrutia, desde su postura de tener bien separados los campos de su crítica, se planta como un discreto ironista para poner en evidencia a esos alazones repentinamente

amnésicos: “Un día, más que nada por matar el aburrimiento, le pregunté a un joven novelista de izquierda si sabía algo de María Canales. El joven dijo que él nunca la había conocido. Pero si tú alguna vez fuiste a su casa, le dije. Él negó con la cabeza repetidas veces y acto seguido cambió de tema” (148-149).

El mundo se transforma, los ideales se modifican y sólo sobreviven aquellos que son capaces de adaptarse a las nuevas condiciones y, sobre todo, los que son capaces de olvidar, porque *Nocturno de Chile* es también una novela que retrata la transición a la democracia, la cual también resulta ironizada. Con el paso del tiempo los lobos se disfrazan de ovejas y los que antes eran ovejas van cayendo en desgracia; el cura patenta este último revestimiento también en el aspecto social: “A veces me cruzo con campesinos que hablan en otra lengua. Los detengo. Les pregunto cosas del campo. Ellos me dicen que no trabajan en el campo. Me dicen que son obreros, de Santiago o de las afueras de Santiago, y que nunca han trabajado en el campo. ¿Tiene esto solución?” (149). En las postrimerías de su vida, con la llegada de la democracia, la era de la fragmentación también alcanza a Chile: “mientras observaba a las nubes desmigajarse, fragmentarse, explotar sobre los cielos de Chile como no lo harían jamás las nubes de Baudelaire” (140).

Cuando la verdad sobre la casa de María Canales sale a la luz, el relato también se expresa a manera de fragmentos. A diferencia de Pedro Lemebel (quien escribió la crónica con la que dialoga este episodio), el narrador de *Nocturno de Chile* procura no perfilar un sentido unívoco del suceso. Lemebel, por su parte, parodia las veladas literarias e imprime especial atención en la frivolidad del contexto socio-cultural:

Seguramente, quienes asistieron a estas veladas de la cursilería cultural post golpe, podrán recordar las molestias por los tiritones del voltaje, que hacía pestañear las lámparas y la música interrumpiendo el baile. Seguramente nunca supieron de otro baile paralelo, donde la contorsión de la picana tensaba en arco voltaico la corva torturada. Es posible que no puedan reconocer un grito en el destemple de la música disco, de moda en esos años (15).

Por su parte, el narrador de *Nocturno de Chile* puntualiza aquello que Lemebel sólo sugiere: “Fodo Chile sabía y callaba, algo habían contado, por ahí se había dicho, alguna copucha de cóctel, algún chisme de pintor censurado” (15); y cimenta un mecanismo de ironización distinto con base en los rumores. A la manera del teléfono descompuesto, a Urrutia le cuentan primero que el que descubrió los sótanos fue un invitado borracho que se

perdió al buscar el baño; la descripción casi clínica del hombre torturado que encuentra no tiene de irónico más que el descubrimiento en sí, no obstante, la figuración se acrecienta conforme se producen las diferentes versiones. Cabe señalar que en cada versión cambia el estado, el género (indeterminado), la actitud y hasta el gremio de ese personaje descubridor de la verdad, el grado de especialización en su materia artística genera que la historia abarque en sus diferentes categorías a un buen número de candidatos, también, dicha especificación, ironiza el detalle y el tratamiento descriptivo; primero es un borracho, luego ~~un~~ autor de teatro o un actor” (139), posteriormente ~~un~~ teórico de la escena de vanguardia” (140). Según el rumor, la narración altera su perspectiva de lo trágico a lo cómico, pero incluso ~~el~~ teórico con un gran sentido del humor” que ~~se~~ perdió por los corredores burlones de la casa” y bajó al sótano que ~~despertó~~ su espíritu fisgón”, sale del sitio horrorizado y sin decir palabra.

Tras darse a conocer la noticia, Urrutia piensa que todo el país, sin excepciones, se ha convertido en el árbol de Judas, símbolo de una traición de la que no parece haber salida, vuelve el pasado imborrable de una nación y la imagen del retorno prolonga los guiños simbólicos al adiós marítimo (~~Farewell~~): ~~Un~~ cadáver 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”. El cadáver, tal vez una encarnación de la verdad soterrada, reaparece para contar su historia, y de ahí que ya no resulte tan violento el último párrafo de la novela, de ahí que la única continuación posible para esta historia aciaga sea que acto seguido ~~es~~ desate la tormenta de mierda” (150).

3.3.2 El distanciamiento imaginario

David Foster Wallace, tal vez uno de los pocos ironistas que a su vez han sido grandes críticos de la ironización, formuló en un ensayo una crítica al papel de la ironía en nuestros tiempos, que a estas alturas me parece necesario traer a colación. Al cuestionar particularmente la ironía practicada por los medios televisivos, el escritor norteamericano manifestó sus sospechas ante el mecanismo irónico; si bien éste pudo ser en su momento el

mecanismo de defensa que postuló Alain Berrendonner, en nuestra era también se ha convertido en un mecanismo de dominación. Esto se debe a que los medios han amaestrado a sus espectadores por medio de la figuración abasteciéndolos, dadas las condiciones que resaltaba Wilde, con un distanciamiento imaginario. Como bien lo explica Adriaensen, los medios se salvaguardan en el género paródico para que su espectador consuma cualquier tipo de contenido y éste:

Por un lado, se distancia de la imagen —~~stereotipada~~” y parodiada por el propio anuncio. Adopta una postura de superioridad con respecto a los espectadores que no pasan de tomar la necesaria distancia crítica con respecto a las trampas de la publicidad mediante sus imágenes engañosas e ingenuas de la felicidad. Por otro lado, este distanciamiento no es sino falaz, porque el espectador sigue viendo el anuncio e incluso se acaba identificando más con él todavía. Se siente halagado por su perspicacia intelectual, por haber entrevisto la parodia respecto al anuncio desprestigiado. Dicha superioridad no es sino quimérica, porque el espectador ingenioso e irónico se jacta de su propia lucidez, pero al fin y al cabo mantiene su posición ante la pantalla del televisor y su distanciamiento no es sino imaginario (225).

Lo mismo hacen los personajes de *Nocturno de Chile* al distanciarse del conflicto sin solución que se plantea en la novela y probablemente lo mismo harán sus lectores; se deleitan con la patética dinámica pero en ningún momento buscan una solución (y por supuesto que no es el objetivo de la obra plantear soluciones). Sado el enmarañado intrínquilis, Foster Wallace arremete contra el distanciamiento imaginario y concluye desengañado con una máxima de nuestra era, la cual también podría implicar una posible lectura de la novela y del presente trabajo: —~~La~~ ironía y el ridículo entretienen y son efectivos, pero al mismo tiempo son agentes de una desesperación enorme y de una parálisis de la cultura” (*Algo supuestamente divertido*: 66). A su vez, la ironía: —Es crítica y destructiva, sirve para limpiar el terreno [pero] resulta singularmente poco efectiva cuando se trata de construir algo que sustituya a la hipocresía a la que desacredita” (88).

En mi opinión, sin embargo, no por ser taimada la figuración ha de perder su función como herramienta crítica, así también se resiste Javier Cercas a la tesis anterior, argumentando que, a pesar de todo, la ironía:

Se trata de un instrumento de conocimiento: muestra que la realidad (sobre todo la realidad humana, la realidad moral) no es única sino múltiple, poliédrica, contradictoria; don Quijote está loco pero también está cuerdo, es ridículo pero también es heroico: eso es la ironía. Y por eso no es sólo el principal instrumento de la novela, sino también la mejor arma que hemos inventado contra la intolerancia, el fanatismo y la estupidez (párr. 4).

Es con base en estos argumentos que inscribo la postura de que las novelas irónicas, y sobre todo *Nocturno de Chile*, construyen mucho más de lo que (según algunos) podrían llegar a destruir. Decante Araya propone leer la crítica irónica de la novela como ~~una~~ emergencia poética [quizá un llamado] a elaborar otra poética, como contrapunto, contradicción y contrapartida” (224). Y aunque la obra remate su trama con la irónica sentencia: ~~Así se~~ hace la literatura” y la narración condense ~~de~~ manera despiadada una imagen de la institución literaria puesta en crisis y desenmascarada por la voluntad de arrastrar y quebrar la hipocresía de una política cultural que conforma el canon en complicidad con la transacción y el olvido” (Manzoni, ~~Biografía de artista~~: 40), opino que las múltiples lecturas de esta obra son imprescindibles para comprender no sólo la función crítica de la ironía y de la literatura, sino también la función crítica de nuestra existencia. Ezra Pound apuntó que ~~ironista~~ es aquel que induce al lector a la reflexión, y como dicha operación es contranatural para la mayor parte de la humanidad, el camino de la ironía está sembrado de trampas y cepos” (*Ensayos selectos*: 253). Independientemente de su naturaleza esquivada, considero que es indispensable recorrer sus laberintos y agasajarnos con la quimera de encontrarla.

CONCLUSIONES

La figuración irónica en la obra de Roberto Bolaño se manifiesta como la ilusión óptica de un taumatropo (un disco con una imagen diferente en cada cara que, con el movimiento, combina ambas imágenes como si fueran una misma); se presentan conceptos o elementos en apariencia opuestos o contrarios (joven/viejo, fracaso/éxito, izquierdista/derechista, poeta/crítico) y al desplegarse intercambian lúdicamente sus preceptos; los trazos de uno se complementan con los del otro, pero también se contradicen. El collage narrativo superpone voces antagónicas, parábolas abstrusas, referencias encriptadas que van conformando un mapa de múltiples lecturas el cual, en última instancia, no lleva al lector a otro destino que a la paradoja por la paradoja.

Resulta curiosa esta afirmación si se tiene en cuenta que una de las obras que en este estudio destacan por su ausencia es el enorme tratado que escribió Søren Kierkegaard, *Sobre el concepto de ironía*. Pese a que lo leí con atención decidí no basar mi metodología en sus definiciones (de talante metafísico) por temor a perder de vista la aplicación del concepto. Sin embargo, lo que resulta curioso es que tras finalizar mi investigación haya llegado a una conclusión similar a la del filósofo, pues, a pesar de las diferentes finalidades que pueda tener la ironía, también concuerdo en que “su intención es inmanente a ella misma, [y en cierta medida] es autointencional” (283).

El presente trabajo realizó un recorrido por las diferentes modalidades irónicas de *Nocturno de Chile* procurando que el desciframiento no estuviera restringido por una visión dogmática ni orientada por una tendencia ideológica en concreto, y presentando, en todos los casos, el mayor número de sentidos que la obra podía sugerir y que diversos especialistas han interpretado entre sus páginas. Sin embargo, si la ironía, como apunta Schoentjes, esboza un juicio evaluativo, este análisis sólo ha bosquejado los cimientos para futuras investigaciones que puedan ahondar en el estudio de la ironía acorde a su dimensión ética. Dicha investigación podría desarrollar cuestiones de suma importancia, tanto para la obra de Roberto Bolaño, así como para la de otros autores contemporáneos. En mi opinión, este estudio deja abierta una interrogante delicada y substancial que quizá, así como Booth

después de escribir *La retórica de la ironía* se dedicó a investigar la ética de la ficción (2005), se trate del siguiente paso de esta gama de estudios: ¿Plantea la ironía en la obra de Roberto Bolaño una ética literaria?

El haber ejemplificado cada una de las variantes de la ironía con muestras extraídas de la obra del autor implicó una apropiación del concepto sumamente fructífera. Uno de los problemas que manifiesta la mayoría de los estudios sobre ironía es que, por lo general, acuden a los mismos ejemplos de siempre, los cuales han encasillado las variantes en una concepción simplificadora cuyos modelos no resultan tan eficaces a la hora de aplicarlos a una obra de naturaleza diferente. En mi opinión, configurar ejemplos propios (u obtenidos del corpus de estudio), con base en los diversos postulados teóricos, facilita la formulación de características específicas que a la postre afinarán las herramientas y los criterios para comprender a fondo la figuración.

Ya que la ironía puede poseer rasgos y perspectivas que activen simultáneamente numerosas variantes, conviene más estudiarla con base en su objetivo práctico que por medio del mecanismo teórico. El presente trabajo ha analizado la figuración a partir del discurso ironizado de las llamadas “víctimas” o “blancos” de la ironía; dicho método posibilitó indagar múltiples ángulos significativos sin restringir tal o cual variante por estar ceñida a un concepto demasiado estricto en la teoría.

Considero que uno de los hallazgos más sólidos mi investigación fue el haber formulado un concepto, esbozado superficialmente por otros teóricos, y haberlo desarrollado en una novela que requería una aproximación de características especiales. Me refiero a la variante de la ironía enriquecida por la intertextualidad. Por razones prácticas, el concepto de intertextualidad tuvo que ceñirse a una definición concreta y quizá restringida, no obstante, si se basara en esquemas más específicos, debido a la profundidad y al amplio espectro de sentidos que connota, podría representar una herramienta óptima para futuros estudios académicos.

La dualidad Eiron/Alazon, tipificada en personajes y conceptos desde el teatro de la Antigua Grecia, en la actualidad es capaz de invertirse según el juego de perspectivas y necesidades de los receptores. La incertidumbre a la merced de la ironía se ha propagado en ocasiones para justificar ciertas conductas “alazónicas” considerándolas irónicas. Por

ejemplo, cuando Nietzsche en *Ecce Homo* tituló uno de sus capítulos “Por qué soy tan inteligente”, algunos le cuestionaron su desorbitada soberbia, otros creyeron captar en su interrogante una genial declaración irónica de principios. ¿Sería posible determinar cuál es la lectura certera? Probablemente no. Pese a las diferentes argumentaciones, siempre llega el momento crucial en que el mecanismo de desciframiento irónico se ve rebasado (sobre todo en pasajes muy ambiguos) y, como sugería Booth, uno debe tomar una decisión con respecto al posicionamiento del autor; lo que puede resultar poco riguroso, pero también benéfico para aportar un mayor número de interpretaciones y enriquecer las lecturas.

Sin embargo, este enriquecimiento también podría resultar inocuo, si cualquier cosa puede ser algo y también su contrario acorde a una función individual, se corre el riesgo de que ninguna de las infinitas posibilidades contenga elementos significativos, lo cual, en mi opinión, es un síntoma bastante riesgoso. Si el Alazon de la modernidad resulta ser también un ironista (si el que se promulga sabio sobre el resto difunde un discurso simulado de sospechosa pluralidad), al ironista original no le queda otra que contraponerse a este personaje simulando rasgos alazónicos para hacerle frente —quizá lo que hace Slavoj Žižek en *En defensa de la intolerancia*—. La narrativa de Bolaño se nutre de este intercambio, pero sus personajes no debaten la correlación de fuerzas en un plano horizontal sino en la verticalidad de sus oposiciones: el joven frente al viejo, el pobre frente al rico, el solitario frente al personaje público y afamado, el inédito frente al consagrado, en fin, una idea del “fracaso” frente a una idea del “éxito”.

Pero la narrativa de Bolaño no sería tan interesante si las motivaciones fueran así de obvias. En *Nocturno de Chile* el punto de vista irónico lo formula un Alazon disfrazado de Eiron y su víctima es el Eiron original revestido en el Alazon; sin embargo, conforme los polos se estrechan a causa de diversos factores (el paso del tiempo que redime la edad, el logro que remedia cierta idea del fracaso), los antagonistas se corresponden en un mismo nivel, lo que deja en claro que, desde un principio, la víctima del ironista no fue ni un personaje ni otro, sino la misma dinámica. De lo que cabe concluir que la herramienta esencial que despliega la narrativa de Roberto Bolaño es la auto-ironía, la figuración que contrapone valores argumentativos con la finalidad de evidenciar la incongruencia del mismo mecanismo de contraposición.

Por último, me hubiera gustado explorar el sendero de una variante irónica a la que he denominado “ironía bibliográfica”. No muchos saben que José Miguel Ibañez-Langlois, cura del Opus Dei y crítico literario de carne y hueso en el que se basó Bolaño para trazar al personaje de Urrutia Lacroix, también ha realizado interesantes apuntes sobre el concepto de ironía. En uno de ellos considera que:

La ironía es la autodefensa del poeta que se sabe demasiado humano, que se sabe terrestre y mortal y vulnerable por todos los abismos. La ironía es un exceso de angustia y de ternura que al hacerse consciente se torna ridículo, pero también objetivo y manejable; un exceso de fantasía y de música —de poesía en el sentido más convencional— que a sabiendas de su propia convención se vuelve útil, curativo para el alma y depurador para el verso (23).

Las consideraciones teóricas del modelo parodiado habrían enriquecido este estudio e involucrado un sinnúmero de consideraciones en beneficio de la figuración; para concebir hasta qué punto ésta es poliédrica y sus posibilidades infinitas, ha de tenerse en cuenta que Ibañez-Langlois también inscribió la siguiente idea con la que quizá Bolaño habría concordado: “La parodia lo salva de todo. Debe añadirse que aun la mitad no sería de la ironía es una forma de la seriedad, incluso de la angustia. No puede ser ella una receta universal: he ahí el peligro” (25). Esto lo reflexiona con relación a la obra de Nicanor Parra, pero calza a la perfección con mis consideraciones sobre la ironía en *Nocturno de Chile*: la ironía no puede entenderse como una receta cuyas instrucciones deriven en el mismo resultado, incluso si existen indicadores contextuales, éstos no totalizan el punto de partida de la figuración. En este caso, distinguí un marcador irónico en la críptica frase “Sordello, ¿qué Sordello?”, la cual preludia o clausura la existencia de ciertas ironías, pero en la historia de la literatura el mismo nombre representa un paradigma de ambigüedad e incomprensión, recuérdese que *Sordello* también es un poema victoriano de Robert Browning que cuando se publicó en 1840 (y hasta la fecha) causó furor porque no se comprendía en lo absoluto. Cuenta César Aira que un hombre enfermo, amante de interpretar textos, pidió que le leyeran el poema en su lecho de muerte y, acabada la lectura, sus últimas palabras fueron: “No entendí nada, pero nada!” (“Lo incomprendible”: párr. 2); sin embargo, la incomprensión no debe ser un motivo para desesperarse, sino para seguir imaginando y entretejiendo los incontables sentidos que ofrece la literatura.

ANEXO 1: POEMAS QUE DIALOGAN CON *NOCTURNO DE CHILE*

José Asunción Silva

Una noche⁹⁴

Una noche
una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de música de alas,
Una noche
en que ardían en la sombra nupcial y húmeda, las luciérnagas fantásticas,
a mi lado, lentamente, contra mí ceñida, toda
muda y pálida
como si un presentimiento de amarguras infinitas,
hasta el fondo más secreto de tus fibras te agitara,
por la senda que atraviesa la llanura florecida
caminabas
y la luna llena
por los cielos azulosos, infinitos y profundos esparcía su luz blanca,
y tu sombra
fina y lánguida
y mi sombra
por los rayos de la luna proyectada
sobre las arenas tristes
de la senda se juntaban.
Y eran una
y eran una
y eran una sola sombra larga!
y eran una sola sombra larga!

⁹⁴ Mejor conocido como "El nocturno" y originalmente titulado *Nocturno III*. Silva, José Asunción. *Poesías*. Ed. Rocío Oviedo y Pérez de Tudela. Madrid: Castalia, 1997. Pp. 95-97.

y eran una sola sombra larga!

Esta noche
solo, el alma
llena de las infinitas amarguras y agonías de tu muerte,
separador de ti misma, por la sombra, por el tiempo y la distancia,
Por el infinito negro,
donde nuestra voz no alcanza,
solo y mudo
por la senda caminaba,
y se oían los ladridos de los perros a la luna,
a la luna pálida
y el chillido
de las ranas,
sentí frío, era el frío que tenían en la alcoba
tus mejillas y tus sienes y tus manos adoradas,
entre las blancuras níveas
de las mortüorias sábanas!
Era el frío del sepulcro, era el frío de la muerte,
Era el frío de la nada...
Y mi sombra
por los rayos de la luna proyectada,
iba sola,
iba sola
¡iba sola por la estepa solitaria!
Y tu sombra esbelta y ágil
fina y lánguida,
como en esa noche tibia de la muerta primavera,
como en esa noche llena de perfumes, de murmullos y de música de alas,
se acercó y marchó con ella,

se acercó y marchó con ella,
se acercó y marchó con ella... ¡Oh las sombras enlazadas!
¡Oh las sombras que se buscan y se juntan en las noches de negruras y de lágrimas!...

Pablo Neruda
Farewell⁹⁵

I

Desde el fondo de ti, y arrodillado
un niño triste, como yo, nos mira.

Por esa vida que arderá en sus venas
tendrían que amarrarse nuestras vidas.

Por esas manos, hijas de tus manos,
tendrían que matar las manos mías.

Por sus ojos abiertos en la tierra
veré en los tuyos lágrimas un día.

2

Yo no lo quiero, Amada.

Para que nada nos amarre
que no nos una nada.

Ni la palabra que aromó tu boca,
ni lo que no dijeron las palabras.

⁹⁵ Neruda, Pablo. *Antología General*. Edición conmemorativa. Madrid: Real Academia Española, 2010. Pp.12-13.

Ni la fiesta de amor que no tuvimos,
ni tus sollozos junto a la ventana.

3

(Amo el amor de los marineros
que besan y se van.

Dejan una promesa.
No vuelven nunca más.

En cada puerto una mujer espera:
los marineros besan y se van.

Una noche se acuestan con la muerte
en el lecho del mar.

4

Amor el amor que se reparte
en besos, lecho y pan.

Amor que puede ser eterno
y puede ser fugaz.

Amor que quiere libertarse
para volver a amar.

Amor divinizado que se acerca.
Amor divinizado que se va).

Ya no se encantarán mis ojos en tus ojos,
ya no se endulzará junto a ti mi dolor.

Pero hacia donde vaya llevaré tu mirada
y hacia donde camines llevarás mi dolor.

Fui tuyo, fuiste mía. Qué más? Juntos hicimos
un recodo en la ruta donde el amor pasó.

Fui tuyo, fuiste mía. Tú serás del que te ame,
del que corte en tu huerto lo que he sembrado yo.

Yo me voy. Estoy triste: pero siempre estoy triste.
Vengo desde tus brazos. No sé hacia dónde voy.

...Desde tu corazón me dice adiós un niño.
Y yo le digo adiós.

César Vallejo
Intensidad y altura⁹⁶

Quiero escribir, pero me sale espuma,
quiero decir muchísimo y me atollo;
no hay cifra hablada que no sea suma,
no hay pirámide escrita, sin cogollo.

Quiero escribir, pero me siento puma;
quiero laurearme, pero me encebollo.
No hay toz hablada, que no llegue a bruma,
no hay dios ni hijo de dios, sin desarrollo.

Vámonos, pues, por eso, a comer yerba,
carne de llanto, fruta de gemido,
nuestra alma melancólica en conserva.

Vámonos! Vámonos! Estoy herido;
Vámonos a beber lo ya bebido,
vámonos, cuervo, a fecundar tu cuerva.

⁹⁶ Vallejo, César. *Poesía completa*. Edición de Antonio Merino. Madrid: AKAL, 2005. P.389

Giacomo Leopardi

El infinito⁹⁷

Siempre cara me fue esta yerma loma
y esta maleza, la que tanta parte
del último horizonte ver me impide.
Sentado aquí, contemplo interminables
espacios detrás de ella, y sobre humanos
silencios, y una calma profundísima
mi pensamiento finge; poco falta
para que el corazón se espante. Escucho
el viento susurrar entre las ramas,
y comparando voy aquel silencio
infinito, esta voz; y pienso entonces
en lo eterno, en las muertas estaciones
y en la presente, rumorosa. En esta
inmensidad se anega el pensamiento,
y naufragar en este mar me es dulce.

⁹⁷ Leopardi, Giacomo. *Cantos*. Trad. Diego Navarro. México: Origen, 1985. P. 47.

ANEXO 2: ANÁLISIS PRAGMÁTICO DE LA VIOLENCIA VERBAL EN LA CONVERSACIÓN DE URRUTIA Y LOS SEÑORES OIDO Y ODEIM

En la siguiente tabla podrá apreciarse una evaluación pragmática del diálogo entre los tres personajes de acuerdo a las estrategias verbales y no verbales de la locución (emisión de un mensaje), la ilocución (intenciones contenidas en el mensaje emitido) y la perlocución (efecto en el receptor de dicho mensaje). Ha de remarcarse que este análisis está restringido al segundo macronivel de la comunicación pragmática en el texto literario (Mejía Amador: 55), es decir, se limita a examinar lo que transcurre dentro del mundo diegético entre un personaje emisor y otro personaje receptor. Cabe aclarar que, así como lo señala Lauro Zavala (‐Para nombrar‐: 35), para este estudio la categoría ilocutoria se priorizará a la hora de estudiar la ironía, pues ésta comprende el plano de las intenciones implícitas de un enunciado, así como ‐la amenaza, la promesa, la persuasión‐ (Mejía Amador: 63) tan características en la conducta de los señores Oido y Odeim.

Por otro lado, las estrategias no verbales (gestuales y descriptivas) se especificarán en una casilla paralela, pues éstas pueden contener claves irónicas destacables, como indica Mejía Amador: ‐En varios casos, por ejemplo, el gesto manifiesta lo opuesto a lo que verbalmente se está diciendo; así puede construirse una ironía en dos planos de comunicación: una aserción verbal y una contradicción gestual‐ (67). Por ejemplo, cuando los señores Oideim y Oido interrogan a Urrutia sobre si sabe algo de marxismo: ‐El señor Odeim me palmeó una pierna. El gesto fue cariñoso pero yo casi pegué un salto‐; la sensible reacción se debe a que el gesto fue preludiado por palabras intimidantes por lo que ambas actitudes se contradicen deviniendo insinuaciones irónicas.

La implicatura, por su parte es ‐la información que el emisor hace manifiesta a su interlocutor sin expresarla explícitamente [...] la convencional, cuyo sentido del enunciado proviene directamente del significado de las palabras [y] la no convencional [que] se genera a partir de principios contextuales‐ (Luna Traill: 730). Por tanto, esta columna muestra una posible interpretación del significado irónico (la mayoría de veces sarcástico) que exponen los diversos mensajes emitidos.

Análisis pragmático de la violencia verbal en la conversación de Urrutia con los señores Oido y Odeim

Locutor	Locución ⁹⁸	Gestualidad	Illocución	Perlocución	Implicatura irónica
Exordio al silencio absoluto					
Odeim	<i>Somos portadores de una propuesta muy delicada. Algo que exige una reserva máxima sobre todo ahora, en esta situación.</i>	Urrutia: <i>Asentí con la cabeza y no dije nada</i>	Tenemos una nueva orden confidencial que debes acatar.	¿De qué lado estás? ¿Todavía quieres seguir en la cima?	Le plantean otro encargo que ahora proviene del Estado (la Junta Militar), ya no de la iglesia
Urrutia	<i>Dije que sí, claro, que comprendía.</i>	<i>El señor Oido le dio un mordisco a la tostada y contempló las tres enormes araucarias</i>	Entiendo de qué tipo de tarea se trata.	Cree que será algo similar al encargo anterior.	Urrutia garantiza la secrecía a la que lo acostumbra su cargo clerical.
Odeim	<i>Usted ya sabe, padre Urrutia, cómo son los chilenos, siempre tan copuchentos, sin mala intención, eso que quede claro, pero copuchentos como el que más.</i>	<i>El señor Oido se acabó de tres mordiscos la tostada y empezó a ponerle mantequilla a otra.</i>	Usted es un chismoso como todos y para este encargo no debe serlo.	Urrutia comparte la opinión, pero no cree que sea su caso.	Falsa gentileza, charla dizque amigable que disfraza una acusación individual.
	<i>¿Con esto qué quiero decirle? Pues que el asunto que nos ha traído aquí requiere una reserva absoluta.</i>	—	Es hora de que comprenda el significado de absoluto .	Urrutia sabe que, otra vez, necesitan a alguien exactamente como él.	Pregunta retórica forzada que proyecta desconfianza en vez de naturalidad o ligereza.
Urrutia	<i>Dije que sí, que comprendía.</i>	<i>El señor Oido se sirvió más té y llamó con un chasquido del pulgar y el dedo medio a la empleada para que le trajera un poco de leche.</i>	Ya sé cómo funciona la dinámica.	Urrutia parece, en primera instancia, tomárselo a la ligera.	Al cura lo impacienta que no se fien de una responsabilidad que, por cargo, tiene la obligación de asumir.
Odeim	<i>¿Qué es lo que comprende?</i>	<i>...preguntó el señor Odeim con una sonrisa franca y amistosa</i>	Busca una respuesta directa.	Esto es diferente a la beca europea.	Comienza el modus de interrogatorio policiaco.

⁹⁸ Resalto en cursivas al diálogo citado que sostienen Urrutia y los señores Oido y Oideim (102-106) sin las acotaciones y acotaciones textuales la cuales también resalto en cursivas en la casilla paralela.

Urrutia	<i>Que exigen de mi parte discreción absoluta</i>	—	Una discreción mayor a la de la iglesia.	Oido y Oidem captan su temor.	El sospechoso busca cooperar.
Oidem	<i>Más que eso, mucho más, discreción superabsoluta, discreción y reserva extraordinariamente absoluta.</i>	—	Exagera para aligerar los aires hostiles.	Urrutia entiende la severidad, pero ignora qué cosa podría ser tan secreta.	Antes de que aparezca el policía malo, el bueno se da el lujo de una gracia hiperbólica.
Juego de simulaciones					
Oido	<i>¿Sabe usted algo de marxismo?</i>	<i>...dijo el señor Oido tras limpiarse los labios con la servilleta</i>	Confiese su complicidad.	Urrutia se considera perseguido por su conocimiento al igual que tantos.	Acusación directa de la que un cura instruido, paradójicamente, siempre será culpable.
Urrutia	<i>Algo, sí, pero por motivos estrictamente intelectuales. Es decir, no hay nadie más alejado de esa doctrina que yo, eso cualquiera se lo puede decir.</i>	—	Yo estoy de su lado, mi fidelidad al régimen es innegable.	Por supuesto que Urrutia sabe de marxismo, Oido y Oidem lo tienen entre sus garras.	Pese a que el cura dice la verdad, se sabe de casos en que la Dictadura eliminó a ciertos individuos por sospechas más insulsas.
Oido	<i>¿Pero sabe o no sabe?</i>	—	No ignoramos que sabe de marxismo, sólo confíeselo.	Urrutia supone que ha sido acusado de algún crimen.	Acontece entonces una ironización que superpone el pastiche referido a dos formas de discurso: la del interrogatorio inquisitorial (picana) y la de la entrevista de trabajo.
Urrutia	<i>Lo justito.</i>	—	Sé cómo funcionan los interrogatorios.	Oido también lo sabe y sabe que lo va a quebrar.	
Oido	<i>¿Hay libros de marxismo en su biblioteca?</i>	—	Presento la primera prueba irrefutable.	Urrutia sabe que lo tienen vigilado.	Con la prohibición y persecución de la dictadura resulta irónico que los únicos ejemplares de libros prohibidos se encontraran en las iglesias y en las bibliotecas privadas de la burguesía.
Urrutia	<i>Dios mío, no es mi biblioteca, es la biblioteca de nuestra comunidad, supongo que alguno habrá, pero sólo para consultas, para fundamentar algún trabajo filosófico tendente a negar, precisamente, el marxismo.</i>	—	Soy víctima de mis condiciones, no cómplice, y si tengo algo que ver sólo para nutrir mis conocimientos es en función del régimen.	Oido lo tiene exactamente donde quería y sabe que hay que dejarse de sutilezas.	
Oido	<i>Pero usted, padre Urrutia, tiene su propia biblioteca, como quien dice su biblioteca</i>	—	Segunda prueba irrefutable y primera amenaza: sabemos	Urrutia se doblega.	

	<i>personal y privada, algunos libros aquí, en el colegio, y otros en su casa, en la casa de su madre, ¿o me equivoco?</i>		dónde podemos encontrarte a ti y a tu familia.		
Urrutia	<i>No, no se equivoca, murmuré.</i>	—	Acepto mi culpa.	Oido no lo dejará tranquilo ya que empezó a confesar	
Oido	<i>¿Y en su biblioteca privada hay o no hay libros de marxismo?</i>	—	Dígalo todo y podremos proceder.	Urrutia siente verdadero pavor.	
Odeim	<i>Por favor, conteste sí o no,</i>	<i>...me suplicó el señor Odeim.</i>	Confiese y sálvese	Urrutia se da por vencido	El interrogatorio policiaco no puede evitar los ecos intertextuales a las narraciones kafkianas, como cuando el apoderado interroga a Gregorio Samsa en <i>La metamorfosis</i> : —Señor Samsa -exclamó entonces el apoderado levantando la voz-. ¿Qué ocurre? Se atrinchera usted en su habitación, contesta solamente con sí o no”
Urrutia	<i>Sí.</i>	—	Procedan a arrestarme.	Oido necesita más información que un simple “sí”.	
Oido	<i>¿Y llegado el caso se podría afirmar que usted sabe algo o más que algo de marxismo?</i>	<i>...dijo el señor Oido clavándome fijamente su mirada escrutadora</i>	¿Es competente para realizar el encargo?	El cura se confunde ¿acaso lo castigarán de acuerdo al grado de sus conocimientos?	
Urrutia	<i>No sé qué decir.</i>	<i>Miré al señor Odeim buscando ayuda. Este me hizo un gesto con los ojos que no entendí: podía ser un gesto de acatamiento o un gesto de complicidad.</i>	No entiendo qué más quieren si ya he confesado el crimen.	Odeim intuye que no deben asustarlo más.	
Odeim	<i>Diga algo</i>	—	Coopere y todo saldrá bien.	Urrutia comprende que en vez de negar sus conocimientos debe postular su ideología.	
Urrutia	<i>Ustedes me conocen, yo no soy marxista</i>	—	Soy cura del Opus Dei, soy H. Ibañeta, el único crítico literario de la dictadura.	Eso siempre fue obvio para sus interlocutores, lo que buscan es su cinismo.	
Oido	<i>¿Pero conoce o no conoce, digamos, las bases del marxismo?</i>	—	¿Sabe por dónde vamos?	Urrutia se cree salvado del “crimen” del conocimiento de una doctrina mal vista.	

Urrutia	<i>Eso lo sabe cualquiera</i>	—	Igual que cualquier instruido, no pueden juzgarme por esto.	Oido y Oidem se dan cuenta de que sabe lo suficiente.	Los señores Odeim y Oido ya no están intentando extraerle información personal al cura sino que velan por los intereses de sus empleadores, a quienes quizá pueda costarles en demasía aprender esa doctrina. Pese a lo que responde Urrutia, ya en las clases el lector descubrirá que, en efecto, enseñar marxismo no es difícil, pero aprenderlo implica más que un simple curso intensivo.
Oido	<i>O sea, que no es muy difícil aprender marxismo</i>	—	¿Lo podrá aprender un militar ignorante?	El cura intuye que la pregunta es sincera.	
Urrutia	<i>No, no es muy difícil</i>	<i>...dije temblando de pies a cabeza y experimentando la sensación de cosa soñada más fuerte que nunca. El señor Odeim me palmeó una pierna. El gesto fue cariñoso pero yo casi pegué un salto.</i>	Yo, tú y todo el mundo podría ser culpable de entenderlo.	Al banalizar la doctrina, Urrutia se escuda en la culpa colectiva.	
Oido	<i>Si no es difícil aprenderlo, tampoco será difícil enseñarlo</i>	<i>Guardé silencio hasta que comprendí que aguardaban una palabra mía.</i>	Necesitamos un maestro.	Urrutia, vencido, teme un segundo cargo: no el de conocer sino el de impartir.	
Urrutia	<i>No, no debe de ser muy difícil enseñarlo. Yo nunca lo he enseñado.</i>	—	De eso sí me declaro inocente.	Sin embargo, es claro para Oido que podría enseñarlo.	
Oido	<i>Ahora tiene la ocasión</i>	—	Nos ha convencido, queda usted aceptado.	Urrutia ya no ignora que se trata de otro servicio que ha de prestar.	
Exordio al silencio y amenazas					
Odeim	<i>Es un servicio a la patria. Un servicio que se realiza en la oscuridad y la mudez, lejos del fulgor de las medallas</i>	—	Nadie sabrá de esto.	Tiene que ver con el Estado y con alguna actividad militar.	Ironización del nacionalismo en cuyo nombre se cometieron los peores crímenes del siglo XX.
Oido	<i>Hablando en plata, un servicio que debe llevarse a cabo con la boca cerrada</i>	—	Se limitará a obedecer órdenes.	La sincronía y el coloquialismo devuelve a Oidem y Oido a la dinámica que Urrutia les conocía.	De acuerdo al macronivel Autor (emisor)/Lector (receptor) está redundancia sólo funge como un reforzador para cuando el chisme se esparza; las múltiples advertencias
Odeim	<i>Punto en boca</i>	—	Y no pregunte el porqué.	Juegan con paralelismos	

Oido	<i>Labios sellados</i>	—	Otra frase para seguir el juego.	sinonímicos.	auguran un severo castigo y resulta ridículo (<i>parturient montes</i>) cuando al ocurrir el quebranto de la confidencialidad no ocurre absolutamente nada; efecto irónico que se trata en el apartado sobre Cinismo y desmemoria.
Odeim	<i>Silencioso como una tumba</i>	—	Pena capital si llega a hablar.	Otra amenaza que, dado el cambio de aires, Urrutia ya no entiende como tal.	
Oido	<i>Nada de andar por ahí presumiendo de esto o de lo otro, ya me entiende, un modelo de discreción</i>	—	Sabemos que es usted un presumido, pero absténgase.	Urrutia sabe que si no los interrumpe estarán todo el día dándole cuerda al teatrillo.	
Develación del encargo					
Urrutia	<i>¿Y en qué consiste ese trabajo tan delicado?</i>	—	Bueno, bueno, ¿y qué quieren que haga?	Oido y Odeim saben que ya fue demasiado preludeo.	Las únicas personas que podían interesarse en estudiar marxismo durante el régimen eran los mismos miembros de la dictadura. Pues ningún otro sobreviviente, tras la persecución y el exilio, acudiría a un cura del Opus Dei para fomentar su aprendizaje.
Odeim	<i>En darles unas cuantas clases de marxismo, no muchas, lo suficiente para que se hagan una idea, a unos caballeros a quienes todos los chilenos les debemos mucho.</i>	<i>...dijo el señor Odeim acercando su cabeza a la mía y echándose sobre la nariz una vaharada de cloaca. No pude evitar arrugar el ceño. Mi gesto de desagrado hizo que el señor Odeim se sonriera.</i>	Pinochet y la Junta militar quieren entender qué fue lo que destruyeron.	Urrutia se hace una idea de quiénes pueden ser.	
	<i>No se rompa el cráneo, me dijo, jamás adivinaría de quiénes se trata.</i>	—	Es tan ridículo que, aunque ya se lo imagine, por miedo no se atreverá a decirlo.	Urrutia sabe a la perfección quiénes serán sus alumnos.	
Urrutia	<i>Y si acepto, ¿cuándo empezarían las clases?, porque la verdad es que ahora tengo muchísimo trabajo acumulado</i>	—	Lograron asustarme, pero ahora que todo se ha aclarado, debo recordarles que soy alguien importante.	Ahora es el turno de Urrutia de hacerse de rogar.	
Oido	<i>No se haga el cartucho con nosotros, éste es un trabajo que nadie puede rechazar</i>	—	Esta no es una petición, es una orden.	Urrutia se sabe condenado a realizar esta labor.	
Odeim	<i>Que nadie querría rechazar</i>	<i>...dijo el señor Odeim conciliador.</i>	Pero lo va a favorecer.	Confianza plena del cura.	

Aceptación del encargo					
Urrutia	<i>¿Quiénes son mis alumnos?</i>	—	Ahora les toca a ustedes revelarse.	Ya no hay vuelta atrás para ninguno.	Las únicas personas, además de los presentes y el mencionado, que podrían ser parte de una encomienda similar.
Oido	<i>El general Pinochet</i>	<i>Tragué aire.</i>	Seguimos al mando, así que no importa lo que te revelemos.	Urrutia ya se lo temía, pero le satisface en cierta forma.	
Urrutia	<i>¿Y quién más?</i>	—	Ya sé quién más, pero quiero que pronuncien sus nombres.	Si se lo toman a la ligera, Oido y Oidem saben que podrán retractarse.	
Odeim	<i>El general Leigh, el almirante Merino y el general Mendoza, pues, ¿quiénes otros?</i>	<i>...dijo bajando la voz el señor Odeim.</i>	Ya, pronunciaremos cada nombre pero deje de aparentar ignorancia.	Urrutia está al tanto del ridículo de la situación, pero sabe que debe encararla con profesionalismo.	
Urrutia	<i>Tengo que prepararme, no es un asunto que pueda tomarse a la ligera.</i>	—	Tengo que prepararme emocionalmente.	Odeim y Odio saben que su interlocutor finge el rigor.	Como se comprobará en páginas posteriores, el cura, en efecto, estructura un plan de estudios bastante didáctico y organizado.
Odeim	<i>Las clases tienen que empezar dentro de una semana, ¿le parece tiempo suficiente?</i>	—	Usted empezará cuando le digamos que empiece.	Urrutia entiende que está en un terreno delicado.	
Urrutia	<i>Dije que sí, que lo ideal habría sido dos semanas, pero que con una ya me las arreglaría.</i>	—	Da lo mismo, sólo comprendan que me lo tomo en serio.	Dado que es palabrería, da lo mismo el contenido.	
Acuerdo de honorarios					
Odeim	<i>Es un servicio a la patria, pero uno también tiene que comer.</i>	—	No sólo compraremos su silencio con amenazas, también podemos pagárselo.	Aristocrático como es, Urrutia encuentra vulgar hablar de estas cosas.	El narrador difumina el relato al entrar en materia de compensaciones; aunque el asunto carezca de importancia es curioso que jamás identifique el préstamo de sus “servicios” con su lugar privilegiado en el campo cultural.
Urrutia	<i>Probablemente le di la razón.</i>		Acepta el pago.	—	
	<i>No recuerdo qué más nos dijimos.</i>		Lo que se acordó en cuanto a eso, no me atrevo a confesarlo.	—	

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

- BOLAÑO, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- _____ *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- _____ *La Universidad Desconocida*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- _____ *Entre Paréntesis*. Compactos. 3ª ed. Barcelona: Anagrama, 2008.
- _____ *Amuleto*. Compactos. Barcelona: Anagrama, 2009.
- _____ *Putas asesinas*. Compactos. 7ª ed. Barcelona: Anagrama, 2009.
- _____ *Llamadas telefónicas*. Compactos. 8ª ed. Barcelona: Anagrama, 2009.
- _____ *La pista de hielo*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- _____ *2666*. Compactos. 3ª ed. Barcelona: Anagrama, 2009.
- _____ *La literatura nazi en América*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- _____ *Estrella distante*. Compactos. 10ª ed. Barcelona: Anagrama, 2012.
- _____ *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- _____ *Monsieur Pain*. 3ª ed. Barcelona: Anagrama, 2013.

ENTREVISTAS A ROBERTO BOLAÑO

- _____ —“Si viviera en Chile nadie me perdonaría esta novela”. Entr. Melanie Jösch. *Primera Línea* dic. 2000: 59.
- _____ —“En literatura es casi imposible mantenerse a salvo”. Entr. Sebastián Noejovich *Revista Lea* 13 (2001): 44.
- _____ “Bolaño a la vuelta de la esquina”. Entr. Rodrigo Pinto. *Las Últimas Noticias* (Suplemento) 28 ene. 2001: 10-11.
- _____ —“Nocturno de Chile”. Entr. Dominique Aussenac. *Le Matricule des Anges* 40 sept. 2002: 40-41.

**ESTUDIOS, ARTÍCULOS, Y CONFERENCIAS EN TORNO A LA OBRA DE
BOLAÑO**

AGUILAR, Paula. "Pobre memoria la mía. Literatura y melancolía en el contexto de la postdictadura chilena". *Bolaño Salvaje*. Ed. Paz Soldán, Edmundo y Faverón Patriau, Gustavo. Barcelona: Candaya, 2008. 127-144.

ANDREWS, Chris. "Estructura y ética de *Nocturno de Chile*". *La memoria de la dictadura. Nocturno de Chile, de Roberto Bolaño. Interrupciones 2, de Juan Gelman*. Coord. Fernando Moreno. Paris: Ellipses, 2006. 135-143.

BENMILOUD, Karim. "Transgresión genérica e ideológica en *La literatura nazi en América*". *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*. Comp. Fernando Moreno. Santiago: Lastiarra, 2011. 119-131.

_____ "Forme et fonction d'un leitmotiv dans *Nocturno de Chile*". *La memoria de la dictadura. Nocturno de Chile, de Roberto Bolaño. Interrupciones 2, de Juan Gelman*. Coord. Fernando Moreno. Paris: Ellipses, 2006. 149-158.

_____ "Ødeim y Oido en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño". *Aisthesis* 48 (2010): 229-243.

BERCHENKO, Pablo. "El referente histórico chileno en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño". *La memoria de la dictadura*. Dir. Fernando Moreno. Paris: Ellipses, 2006. 11-20.

BOLOGNESE, Chiara. *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*. Santiago: Margen, 2009.

"BOOM Bolaño". *You Tube*. CasAmérica. 22 nov. 2010. Web. 15 jun. 2015. <<https://www.youtube.com/watch?v=6nrD-4tkSns>>

BRAITHWAITE (Ed.). *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago: UDP, 2006.

CATALÁN, Pablo. "Nocturno de Chile, HISTORIA/historias, la producción de un texto de justificación". *La memoria de la dictadura. Nocturno de Chile, de Roberto Bolaño. Interrupciones 2, de Juan Gelman*. Coord. Fernando Moreno. Paris: Ellipses, 2006. 123-134.

- DECANTE Araya, Stéphanie. –Paratopía creadora y melancolía en el Chile de Roberto Bolaño. Variaciones en torno a Nocturno de Chile.” *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*. Comp. Fernando Moreno. Santiago: Lastiarra, 2011. 221-232.
- DOMÍNGUEZ Michael, Christopher. –Nocturno de Chile, de Roberto Bolaño”. *Letras Libres* may. 2001: 84.
- DUNIA Gras, Miraver. –Roberto Bolaño y la obra total”. *Jornadas Homenaje: Roberto Bolaño*. Bacerlona: ICCI, 2005. 51-73.
- ECHEVARRÍA, Ignacio. –El séptimo sello”. *Página 12*. –Radar libros”. 20 feb. 2011. Web. 21 may. 2015.
<<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4172-2011-02-21.html>>
- _____ –Nicanor Parra: La hora de sentar cabeza no llegará jamás”. *El Cultural*. 5 sept. 2014. Web. 22 may. 2015.
<<http://www.elcultural.com/revista/letras/Nicanor-Parra-La-hora-de-sentar-cabeza-no-llegara-jamas/35070>>
- ESPINOSA, Patricia, Comp. *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis, 2003.
- EZQUERRO, Milagros. –El Apocalipsis según Bolaño”. *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Eds. Genevieve, Fabry et al. Berna: Peter Lang A.G., 2010. 223-230.
- HERRALDE, Jorge. *Para Roberto Bolaño*. Barcelona: El Acantilado, 2005.
- HUNEEUS, Marcial. –El patrón del campo cultural: Nocturno de Chile de Roberto Bolaño”. *Crítica. Revista latinoamericana de ensayo y opinión fundada en Santiago de Chile en 1997*. Año XVIII. 27 sept. 2006. Web. 21 may. 2015.
<<http://critica.cl/literatura/el-patron-del-campo-cultural-nocturno-de-chile-de-roberto-bolano>>
- LÓPEZ, Pierre. –*Nocturno de Chile: sombras y proyecciones de sombras corredizas en los corredores de la memoria o Nocturno de conciencia*”. *La memoria de la dictadura. Nocturno de Chile, de Roberto Bolaño. Interrupciones 2, de Juan Gelman*. Coord. Fernando Moreno. Paris: Ellipses, 2006. 75-83.
- MANZONI, Celina Ed. *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- _____ –Biografía de artista y contemporaneidad en Roberto Bolaño”. *Violencia y silencio*. Ed. Cecilia Manzoni. Buenos Aires: Corregidor, 2005. 23-44.

MORENO, Fernando. –Sombras... y algo más, Notas en torno a Nocturno de Chile”. *Roberto Bolaño. Una literatura infinita*. Coord. Fernando Moreno. Poitiers: Centre de Recherches Latino-américaines/Archivos, 2005. 199-210.

_____ –Rara avis: Nocturno de Chile”. *La memoria de la dictadura. Nocturno de Chile, de Roberto Bolaño. Interrupciones 2, de Juan Gelman*. Coord. Fernando Moreno. Paris: Ellipses, 2006. 159-170.

–NOCTURNO de Chile de Roberto Bolaño”. *Revista Lecturas*. Literatura. 20 Jul. 2011. Web. 1 jun. 2015.

< <http://www.revistalecturas.cl/nocturno-de-chile-de-roberto-bolano/>>

NORDENFLYCHT de, Adolfo. –La paciencia del Dios de los críticos. Alegorías en la crítica en Nocturno de Chile.” *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*. Comp. Fernando Moreno. Santiago: Lastiarra, 2011. 207-220.

SOLOTOREVSKY, Myrna. *El espesor escritural en novelas de Roberto Bolaño*. Rockville: Hispamerica, 2012.

ESTUDIOS SOBRE IRONÍA Y TEORÍA LITERARIA

ADRIAENSEN, Brigitte. *La poética de la ironía en la obra tardía de Juan Goytisolo (1993-2000)*. Madrid: Verbum, 2007.

BALLART, Pere. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.

BAJTÍN, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. 3ª ed. México: FCE, 2012.

BAUDELAIRE, Charles. –De la esencia de la risa y, en general, de lo cómico en las artes plásticas”. *Obras*. Madrid: Aguilar, 1963.

_____ –El heautontimoroumenos”. *Obra poética completa*. Ed. Enrique López Castellón. Madrid: Akal, 2003. 181-182.

BEN-PORAT, Ziva. –The Poetics of Literary Allusion”. *PTL* 1, (1976): 105-128.

_____ –Method in Madness: Notes on the Structure of Parody, Base on MAD TV Satires”, en *Poetics Today* 1 (1983): 245-272.

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. 7ª ed. México: Porrúa, 1985.

BERRENDONNER, Alain. *Elementos de pragmática lingüística*. Traducción de Margarita Mizraji. Buenos Aires: Gedisa, 1987.

- BOOTH, Wayne C. *La retórica de la ficción*. Barcelona: A. Bosh, 1978.
- _____ *Retórica de la ironía*. Trad. Jesús Fernández Zalaica y Aurelio Martínez. Madrid: Taurus, 1986.
- _____ *Las compañías que elegimos. Una ética de la ficción*. México: FCE, 2005.
- BRUZOS Moro, Alberto. “Modalidad irónica, medio paródico, fin satírico”. *Scholar. Princeton.Edu*. Princeton, 2005. Web. 21 may. 2015.
<http://scholar.princeton.edu/sites/default/files/albertobruzos.ironia.satira.parodia_0.pdf>
- CERCAS, Javier. “El triunfo de los desgraciados”. *El País*. 4 dic. 2014. Web. 22 may. 2015
<http://elpais.com/elpais/2014/12/04/eps/1417721704_087770.html>
- CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1987
- CULLER, Jonathan. *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. Barcelona: Anagrama, 1978.
- DE Man, Paul. *Blindness and Insight. Essays in the Rethoric of Contemporary Critism*. Londres: Methuen, 1983.
- DÍAZ Migoyo, Gonzalo. “El funcionamiento de la ironía”. *Humor, Ironía, Parodia*. Madrid: Fundamentos, 1980.
- ECO, Umberto. “Ironía intertextual y niveles de lectura”. *Sobre literatura*. Barcelona: Océano, 2002. 223-245.
- FERNÁNDEZ Flórez, Wenceslao. *El humor en la literatura española*. Madrid: Real Academia Española, 1945.
- FISH, Sherman. “Los bajitos no tienen razón de vivir. Lectura de la ironía”. *Práctica sin teoría*. Barcelona: Destino, 1991.
- FOSTER Wallace, David. *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*. Barcelona: Mondadori, 2001.
- FREUD, Sigmund. “El chiste y su relación con lo inconsciente”. *Obras completas*. vol.1. Madrid: Biblioteca Nueva, 1967. 825-937.
- FRYE, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1991.
- GENETTE, Gérard. *Nouveau Discours*. Paris: Seuil, 1983.

_____ *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

_____ *Umbrales*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.

_____ "Muertos de risa". *Figuras V*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. 126-211-

GLICKSBERG, Charles. *The Ironic Vision in Modern Literature*. La Haya: Mouton, 1969.

_____ *The Tragic Vision: In Twentieth-Century Literature*. London: Feffer & Simons, 1963.

GÓMEZ, José Luis. "El enunciado y la enunciación", en *Manual de pragmática de la comunicación literaria*. México: UNAM, 2014.

GRUPO μ . *Retórica general*. Barcelona: Paidós, 1987.

GUERRERO Guadarrama, Laura. *La ironía en la obra temprana de Rosario Castellanos*. México: Universidad Iberoamericana, 2005.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art of Forms*. Londres y Nueva York: Methuen, 1985.

_____ "Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History". *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Ed. O'Donnell, P y Robert Con Davis. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989. 3-32.

_____ "Ironía, Sátira, Parodia. Una aproximación pragmática a la ironía". *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México: UAM, 1992. 173-193.

_____ *Irony's Edge. The Theory and Politics of irony*. Londres: Routledge, 1994.

JANKELEVITCH, Vladimir. *La ironía*. Madrid: Taurus, 1986.

KERBRAT-ORECCHIONI, Katherine. "L'ironie comme trope". *Poétique* 41 (1980): 108-127.

_____ *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: EDICIAL, 1997.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literaria*. Madrid: Gredos, 1993.

LUNA Traill, Elizabeth et al. *Diccionario básico de lingüística*. México: UNAM, 2005.

- MARCHESE, Angelo. Forradellas, Joaquín. *Diccionario de Retórica, Crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 2013.
- MUECKE, Douglas Colin. *The Compass of Irony*. Londres: Methuen, 1969.
- _____ *Irony*. Critical Idiom Series. Londres: Methuen, 1979.
- _____ *Irony and the ironic*. Londres: The Critical Idiom, 1982.
- NASH, Walter. *The Language of Humour: Style and Technique in Comic Discourse*. Londres: Longman, 1985.
- PELLICER, Juan. *El placer de la ironía: leyendo a Juan García Ponce*. México: UNAM, 1999.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI/UNAM, 1998.
- RIMMON-KENAN, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Londres: Methuen, 1983.
- ROSTER, Peter. *La ironía como método de análisis literario: la poesía de Salvador Novo*. Madrid: Gredos, 1978.
- SÁNCHEZ Garay, Elizabeth. *Italo Calvino. Voluntad e ironía*. México: FCE, 2000.
- SCHOENTJES, Pierre. *Poétique de l'ironie*. Paris: Editions du Seuil, 2001.
- SLAVOV, Ivan. *La ironía en la estructura del modernismo*. Sofía: Nauka y Izkustvo, 1979.
- SPERBER, Dan. Wilson, Deirdre. "Les ironies comme mentions". *Poétique* 36 (1979): 399-412.
- TITTLER, Jonathan. *Narrative Irony in the Contemporary Spanish-American Novel*. Ithaca/Londres: Cornell University Press, 1984.
- _____ *Ironía narrativa en la Novela hispanoamericana contemporánea*. Trad. Carmen Bravo. Bogotá: Banco de la República, 1984.
- VIGARA, Tauste. "Sobre el chiste, texto lúdico". *Especulo. Revista de estudios literarios* 10 (1994). UCM. Web. 28 may. 2015.
<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero10/chiste.html>>
- WILDE, Alan. *Horizons of Assent. Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*. Baltimore/Londres: The John Hopkins University Press, 1981.

ZAVALA, Lauro. "Para nombrar las formas de ironía", en *Humor, ironía y lectura*. México: UAM, 1993. 33-60.

_____ "El extraño caso de la metalepsis: una aproximación tipológica". *Academia.edu*. Web. 21 may. 2015.
<http://www.academia.edu/9584773/El_extra%C3%B1o_caso_de_la_metalepsis_u na_aproximaci%C3%B3n_tipol%C3%B3gica>

MISCELÁNEA

AIRA, César. "Lo incomprendible". *El Malpensante* 24 ago. 1 2000.

ALIGHIERI, Dante. *Divina Comedia*. Trad. Abilio Echeverría. Madrid: Alianza, 2000.

ALLEN, Woody. *Sin plumas*. Barcelona: Tusquets, 1979.

ARANCET Ruda, Amelia. "Nocturno Oliverio. El nocturno como clave de lectura de *En la masmédula*". *UCM* 39 (2008). Web. 26 may. 2015.
<<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero39/girondo.html>>

ARISTÓTELES. *Obras*. Madrid: Aguilar, 1967.

_____ *Retórica*. México: UNAM, 2002.

ARREOLA, Juan José. "Parturient Montes". *Confabulario*. México: FCE, 1973. 15-18.

CALVINO, Italo. *Si una noche de invierno un viajero*. Barcelona: Siruela, 1989.

CAMACHO Guizado, Eduardo. "Prólogo", en José Asunción Silva, *Obra completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.

CHESTERTON, G. K. "La peluca morada", en *La sabiduría del padre Brown*. Trad. José Rafael Hernández Arias. Madrid: Valdemar, 2001. 133-150.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 14ª ed. Barcelona: Siruela, 2010.

DONOSO, José. *El obsceno pájaro de la noche*. Barcelona: Argos Vergara, 1979.

EMAR, Juan. *Un año*. Santiago: Zig-zag, 1935.

FOPPA, Alaíde. "Un místico italiano del siglo XIII. Iacopone da Todi". *Revista de la Universidad*. 8 (1967): 23-24. Web. 21 may. 2015.
<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/8860/public/8860-14258-1-PB.pdf>

- GAUTIER, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. Trad. Carlos de Arce. Barcelona: Penguin Random House, 2010.
- GUMUNCIO, Rafael. “Juan Emar, el hombre del pijama azul”. *Letras Libres* Ago. 2012. Web. 21 may. 2015.
<<http://www.letraslibres.com/revista/dossier/juan-emar-el-hombre-del-pijamaazul?page=0,1>>
- IBAÑEZ-LANGLOIS, José Miguel. “Estudio Preliminar”. *Antipoemas*. Por Nicanor Parra. Barcelona: Seix Barral, 1972.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *Allá lejos*. Trad. Guillermo López Gallego. Madrid: Valdemar, 2002.
- JÜNGER, Ernst. *Radiaciones I. Diarios de la Segunda Guerra Mundial (1939-1943)*. Barcelona: Tusquets, 2005.
- LEMEBEL, Pedro. “Las orquídeas negras de Mariana Callejas (o el Centro Cultural de la Dina)”. *De perlas y cicatrices*. Santiago: LOM, 1998. 14-16.
- LEOPARDI, Giacomo. *Cantos*. Trad. Diego Navarro. México: Origen, 1985.
- MONTEALEGRE, I., Jorge. “Salvador Allende: entre la caricatura y el monumento”. *Revista Contemporânea – dossiê convidado: caricatura política en el cono sur*. 2.4 (2014). Web. 3 jun., 2015.
<http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/2._salvador_allende.pdf>
- NABOKOV, Vladimir. *Ada o el ardor*. Trad. David Molinet. Bogotá: Círculo de Lectores, 1976.
- NERUDA, Pablo. *Confieso que he vivido. Memorias*. Barcelona: Seix Barral, 1976.
_____ *Antología General*. Edición conmemorativa. Madrid: Real Academia Española, 2010.
_____ *Canto General*. Madrid: Cátedra, 2011.
- PEÑA, Juan Cristóbal. “Pinochet juntó la mayor biblioteca privada de AL _por un complejo de inferioridad?”. *La Jornada* 8 may. 2013. Cultura. Web. 22 may. 2015.
<<http://www.jornada.unam.mx/2013/05/08/cultura/a05n1cul>>
- POUND, Ezra. *Ensayos literarios*. México: Conaculta, 1993.
_____ *Cantares completos*. Ed. Javier Coy. Tomo 1. 2ª ed. Madrid: Cátedra, 2002.

- REAL Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: RAE, 1993.
- SASTRE, Ana. *Tiempo de Caminar. Semblanza de Monseñor Josemaría Escrivá de Balaguer*. Madrid: Rialp, 1989.
- SAGRADA Biblia*. Trad. Eloíno Nácar Fuster, Alberto Colunga. 37ª ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1985.
- SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Ed. y Trad. Instituto Shakespeare bajo la dirección de Manuel Ángel Conejero. Madrid: Alianza, 1980.
- SILVA, José Asunción. *Poesías*. Ed. Rocío Oviedo y Pérez de Tudela. Madrid: Castalia, 1997.
- STEVENSON, Robert Louis. *El extraño caso del Dr. Jekyll y el Sr. Hyde*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2006.
- VALENCIA, Leonardo. “Estar en la orilla con sed”. *El País* 7 ago. 2010. Web. 21 may. 2015.<http://elpais.com/diario/2010/08/07/babelia/1281139976_850215.htm>
- VALLEJO, César. *Poesía completa*. Edición de Antonio Merino. Madrid: AKAL, 2005.