



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**LOS POZOS CIEGOS DE LA MEMORIA: ANÁLISIS DE
LA FOCALIZACIÓN DEL NARRADOR DE
*NOCTURNO DE CHILE***

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS**

PRESENTA:

MAXIMILIANO AGUILAR ALTAMIRANO

TUTORA DE TESIS:

DRA. MÓNICA QUIJANO VELASCO

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2023





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

el colmo de los colmos
es ponerse a cantar versos de ciego
como si en Chile no ocurriera nada

Nicanor Parra, "A propósito de escopeta", *Hojas de Parra*

Tengo una certeza: contra la nada, perdurará el destino.

O la memoria. Al fin y al cabo, la vida de cada quien
es un desafío misterioso en aquello que nos sobrevivirá.

Sergio González Rodríguez, *Huesos en el desierto*

Agradecimientos

Borges afirmó que se podría definir la dedicatoria de un libro como un don, un regalo y que es “el modo más grato y más sensible de pronunciar un nombre”. Enunciaré los nombres de las personas que el azar ha puesto en mi trayecto vital. De entre todos los acontecimientos, mi familia es el más sagrado y el que más agradezco.

A Javier Aguilar, mi papá, mi tuno, por el amor, la valentía y la entereza. Gracias por heredarme y ensancharme el inconcebible universo, por salir a dar todas las batallas, por doblegar y mejorar tus circunstancias para, con ello, cimentar mi porvenir. Gracias a ti recorro el mundo con seguridad y amor. Arriba a mi memoria que fuiste el primero que me heredó versos españoles, gracias por “Isa a candidito” y por *El viejo y el mar*. Te amo, papá. Siempre serás el hombre más *quijotesco* de mi historia. ¡Ah!, y gracias por enseñarme cómo andar en bicicleta, por darme la seguridad de que si me caía veinte veces, me levantarías treinta.

A Lupita Altamirano, mi osezna madre, no sólo eres mi mamá, también eres quien me enseñó a comprender y apreciar la ternura del gesto, del tacto, del abrazo y del resguardo. Gracias por tu sonrisa y risa cómplice, por tu apoyo en los momentos desdichados y por criar y velar con afecto y cuidado mi infancia y mi vida. Ten por seguro que todos mis triunfos están primeramente dedicados a ti. Agradezco tu amistad, tu existencia y tu maternidad, sin las cuales yo no sabría habitar ni apreciar el universo. Gracias por la porras, los guisados, las charlas, la paciencia, las manualidades y por tus palabras precisas en cada momento. Gracias por elegir con libertad ser mi madre cada día sin dejar de ser tú misma. *Je t'aime* hasta el infinito y más allá.

Gracias, mamá y papá, por, como dijo Rubén Blades, desear para mí lo que ustedes nunca tuvieron. Gracias por la universidad y el hogar, el sostén, por Barcelona y Oaxaca y, sobre todo, por el amor que no se cansan de entregarme. Puedo decir con rotundidad que: “Tengo la seguridad de que ustedes me quieren y que ese cariño dura toda la vida”.

Ocupas un lugar muy especial y valioso para mí, Valeria Aguilar, mi hermana. Compañera de juegos y travesuras, de llantos y risas, de infancia y de vida. Con tu ejemplo he aprendido a comprender y afrontar el mundo desde la experiencia sensible, a observar con curiosa atención cada elemento de mi trayecto vital. Aprecio cada año dado con tu compañía y hacernos y sernos juntos. Gracias por bailar juntos las salsas y las cumbias, por apreciar conmigo las flores y los versos, por asombrarnos por los colores de los cuadros y las formas de las ciudades, por recorrer la Alhambra y Chichén Itzá. Siempre estaré contigo para morir de algo más que la muerte, para agotar la vida en la vida, para recordar que la sombra de la flor también perfuma. Te amo con todo mi cuerpo. Ah, y gracias por el primer libro *Cátedra* que tuve y que, misteriosamente, está presente en este trabajo, gracias por la *Comedia* de Dante.

No quiero olvidar a aquellos que prosiguen en mí, en mi carne, en mis miedos y virtudes. Este trabajo es más suyo que mío. A Darío Aguilar e Irene Mellado, cuya fuerza vital aún está presente en quienes participamos de su estirpe. Gracias por ser valientes. Siempre vivirán en mi latido vital y mi memoria. También a Beto Altamirano, abuelo-mito, vagos recuerdos acuden a mi memoria al pronunciar tu nombre, desde el *Batman* y las taka-taka hasta las frutas que compartimos. Vives en cada hazaña contada que me ayuda a reconstruir tu retrato. Y gracias, especialmente, a Juana Brito Vargas, mi abuelita, la mujer más valiente

de mi historia, la raíz de matrices. Gracias por tomar la decisión más valiente a tus catorce años (sin la cual yo no estaría aquí), por salir al mundo a exigirle y arrebatarle a la vida un destino mejor, gracias por hacerme posible, con ello, un porvenir basto. Fuiste creadora de posibilidades y de mundos. Gracias por regalarme la *Biblia* y enseñarme a nixtamalizar. Gracias por la tierra, el maíz, la vida y el tacto. Te amo, Juanis. Número curioso ahora el 11-S. Gracias a los cuatro por dejar la tierra que los vio nacer, por su valor, arrojo y amor. Sí muertos, sí cenizas, mas quedan eternos en quienes los tuvimos ante nuestros ojos. Sus eternidades me conforman.

A Bolo, mi símbolo de la edad de oro, quien vive en la eternidad del instante. Gracias por librar la batalla que diste. Espero que me guíes al Mictlán. Y discúlpame.

Gracias a quienes acompañaron mis primeros años y pasos dados. A Estela y Mónica por los cuidados, por los *Spider Man* y los libros del *Chavo*; a Jorge por los paseos, gracias a los Aguilar por las comidas y los partidos compartidos; a Óscar Aguilar por auxiliarme con los problemas que mi intelecto nunca pudo librar. A Catrinca y a Vivi por las repetidas películas, a Paulina, Fernanda y Jessica por las hazañas infantiles que inundan mi memoria. Gracias a ustedes mi infancia fue alegre, amorosa y divertida. Les quiero por lo vivido y por el porvenir.

A Atenea, compañera virtuosa de mi andanza vital e intelectual. Gracias por el universo que fuiste, por el infinito dado y creado, por mostrarme el engranaje del amor, por ser mi primer amor. Agradezco el acontecimiento que fue tu vida en la mía. Gracias por hacernos lectores, por “Yo no sé mañana”, por los dibujos y las bibliotecas, por los versos dedi-

cados y los tulipanes. Gracias infinitas por sabernos cosidos por la misma estrella y por aprender a descoserlos.

A AC, mi acontecimiento pandémico. Gracias por el acompañamiento en trayectos abruptos de mi vida. Me enseñaste otras formas habitables de la locura, la amistad y el amor. Gracias por los sueños que serán nuestros hasta que la eternidad nos alcance. Estimaré siempre que fueras la primera persona que leyó *Nocturno de Chile* y esta tesis para comentarla conmigo. Gracias por el amor dado y recibido. Siempre tuyo, siempre mía y siempre nuestro en algún lugar/momento de este azaroso universo. Gracias, pequeña rosa sin porqué.

Los engranajes del destino, el amor y la amistad, son azarosos. Me siento privilegiado de poder nombrarles como mis amigxs. A Fer Arteaga, por la dicha de encontrarme contigo para poder transitar este desierto de aburrimiento. Gracias por la compañía, la soledad en la soledad, el silencio y la transparencia, por aprender y desaprender juntos. Y por el auxilio en mate V. A Fer de la Torre, por tu ternura, por demostrarme que la amistad no necesita frecuencia y por vivir el precioso instante, por la duración de la amistad que nadie nos cree, por crecer juntos y separados. A Efraín Huerta, por tu risa contagiosa, por dar y compartir, por las barras y por existir contigo en las aventuras juveniles que serán eternas. A Gio Villeda, de quien siempre aprendo que en la meticulosidad está el amor, gracias por los espressos y por convertir la pérdida en pasión. A Mariana, mi gordita, por tu inocencia, por las charlas y risas en cada turno compartido. A Adrián, de quien siempre aprendo que el mundo es más basto y complejo de lo que yo sé, agradezco tu coincidir con el mío y tu charla infinita. A todas y todos los que mi injusta memoria olvida.

Borges también afirmó que “maestro es quien enseña con el ejemplo una manera de tratar con las cosas, un estilo genérico de enfrentarse con el incesante y vario universo”. Agradezco especialmente que en mi trayecto intelectual me pudiera encontrar con Mónica y Gabriela, quienes, tal vez no lo sepan o recuerden, acompañaron momentos turbulentos de mi vida y siempre pudieron dar una palabra de ánimo. Lo apreciaré siempre. Gracias, Mónica, por la paciencia, la lectura, los consejos y el acompañamiento para realizar este trabajo. Gracias, Gabriela, por recordarme que no era el fin del mundo. Gracias a Jocelyn, Armando y Daniel por la lectura y los consejos.

Este trabajo está dedicado a los mencionados y los olvidados que participaron en mi tejido vital y sin quienes no estaría aquí, pues cada experiencia con cada uno me conforma. Gracias, vida, por lo dado y lo olvidado, por el presente y el porvenir.

Índice

Introducción	9
Capítulo 1. <i>Nocturno de Chile</i> , estado de la cuestión y herramientas metodológicas	14
1.1 <i>Nocturno de Chile</i> , historia bibliográfica y paratextos	14
1.2 Focalizaciones en <i>Nocturno de Chile</i>	30
1.3 El <i>mal radical</i> y el <i>mal absoluto</i>	34
1.4 Paul Ricoeur: <i>identidad narrativa</i>	37
Capítulo 2. Análisis de <i>Nocturno de Chile</i>	47
Cuadro 1: entrada en el mundo de las letras, ese camino no es de rosas	48
Cuadro 2: el bautizo de H. Ibacache y el pintor guatemalteco	64
Cuadro 3: La Colina de los Héroes	77
Cuadro 4: “esto está muy mal, amiguito”	88
Cuadro 5: la misión encomendada por Odeim y Oido	107
Cuadro 6: el árbol de Judas y la casa de María Canales	124
Cuadro 7: la orgía de la aniquilación	171
Conclusiones	174
Bibliografía	179

Introducción

Nocturno de Chile, impresa por primera vez en el año 2000 por la editorial Anagrama, fue la octava novela publicada por Roberto Bolaño. Ocupa un lugar central dentro de la producción literaria del escritor junto con otras novelas como *La literatura nazi en América* (1996), *Estrella distante* (1996), *Los detectives salvajes* (1998) y *2666* (2004). A más de veinte años de su publicación, se han propuesto lecturas muy diversas en torno a la obra, las cuales han sido muy disonantes entre sí.

Considero relevante, a la luz de la importancia que se ha dado a la novela tanto por los lectores especializados como por quienes no lo son, iniciar con una revisión sobre lo que se ha escrito desde distintos lugares de enunciación. Sólo la pluralidad de opiniones dará cuenta de las diversas lecturas de mi objeto de estudio. Con todo esto, busco contribuir a que la investigación sobre esta novela tenga bases históricas y biográficas sólidas, ya que la información está diseminada en distintos sitios y de diferentes maneras.

Con *Nocturno de Chile* se ha expuesto “[...] la incapacidad de la crítica para trascender las fronteras del drama nacional y moverse a través del laberinto de la reconfiguración geopolítica del mundo” (Villalobos, *Literatura y co-pertenencia* 10). Añadiría que el contexto no es el más propicio para moverse a través de laberintos teóricos, pues muchas becas y estancias están condicionadas a la pronta publicación de libros o artículos, con lo que se termina propiciando la creación de estudios que sólo rumian lo dicho anteriormente. A todo esto se añade la situación de explotación comercial del autor, pues, en la época en la que la circulación de la información es la más veloz en la historia, se

necesita optimizar la publicación de las noticias, tal es así que las agencias noticieras tienen escritos textos sobre hechos que aún no ocurren (muertes esperadas, aniversarios, fechas históricas). Esto conduce a que los críticos no puedan detenerse a pensar, leer y releer, pues lo importante es la inmediata opinión sobre la última novela publicada, lo relevante es la polémica, lo fácil es crear apuradas analogías entre tal o cual escritora con esta o aquella técnica narrativa. Al final se terminan escribiendo y leyendo:

[...] los demasiados libros de crítica literaria mediocres que comparan su obra con la de otros autores o que la consideran según tal o cual teoría crítica postestructuralista [...]. Me cansé de leer sobre las infinitas intertextualidades y de encontrar ensayos que poco aportan a abrir nuevos enunciados y se dedican más bien a aplicar fórmulas preestablecidas a la literatura, encasillándola, domesticándola. También me cansé de ver la pelea entre mexicanos, chilenos, y españoles por apropiarse territorialmente de la obra de Bolaño mientras los críticos de los Estados Unidos supieron explotar bien el potencial del imaginario que Bolaño creó en su obra a través de su biografía. [...] vi cómo *Los detectives salvajes* y *2666* se convirtieron, a principios del siglo XXI, en el nuevo imaginario latinoamericano, sucesor del realismo mágico estereotípico del Sur Latinoamericano. (Soto 3)

Comparto parcialmente este agotamiento de la doctora Christina Soto, es verdad que diversos críticos han enriquecido el entendimiento de la obra desde la intertextualidad (González, Cáceres), así como es verdad que aún se discute en torno a planteamientos que fueron postulados hace más de veinte años (característica casi fatal de obras tan leídas como esta). Esto se puede identificar en los primeros diez años posteriores a la publicación de la novela.

Entonces, ¿cómo decir algo original o diferente de una obra tan leída? El enfoque de mi investigación es lo que varía. Busco comprender cómo se constituye la memoria del narrador homodiegético Sebastián Urrutia, de la novela *Nocturno de Chile* (2000) a partir

de sus recuerdos y olvidos; cómo la violencia presente en toda la obra posibilita, por su carácter fragmentario, niveles de focalización del narrador. En resumen, quiero saber si el narrador de la obra es uno del tipo homodiegético variable fijo y, a partir de esto, comprender cómo se presenta, compone y opera la memoria del narrador-personaje. Simultáneamente, podré estudiar la relevancia de la violencia en la experiencia acumulada en los personajes y cómo influye en la exposición que se realiza de los hechos de la novela. Entender la focalización podrá mostrar cómo opera la disociación del narrador-personaje y crea efectos de sentido en la obra.

Por ello, en el primer capítulo, además de incursionar sobre el estado de la cuestión que la crítica ha realizado de la obra, daré un panorama sobre la historia editorial del libro, su recepción inicial y las problemáticas que conllevó su aparición con el campo cultural chileno de la época; todo ello ayudándome de registros escritos, orales, históricos y editoriales. Más adelante mostraré la relevancia de los elementos paratextuales, que según Gérard Genette pueden ser “el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones, que no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan [...] El paratexto es para nosotros, pues, aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público” (Genette, *Umbrales* 7)— para la descodificación del texto, así como los estudios críticos que se han ceñido a mostrar la importancia de dichos elementos. Finalmente, daré un panorama sobre la discusión y el análisis en torno a la producción literaria de Bolaño que no ha hecho más que crecer desde su muerte.

Esta sección servirá para comparar y contrastar estudios de diversas miradas teóricas, con el fin de proponer una amplia gama de perspectivas de las cuales podrán desarrollarse los estudios pendientes de la novela. Conocer qué se hizo y de qué manera, resulta útil para saber de dónde se parte y con ello poder proponer nuevas vías interpretativas de una obra tan leída, comentada, venerada, espectacularizada y que, a pesar de ello, aún presenta vacíos de conocimiento.

Posteriormente, auxiliándome de los estudios de Uri Margolin, Mieke Bal, Gérard Genette y Luz Aurora Pimentel, acotaré la definición de focalización y focalización interna fija, términos que me auxiliarán a descodificar estructuralmente los elementos de la obra. A partir de comprender cómo el narrador se presenta en *Nocturno de Chile*, podré mostrar cómo sus focalizaciones le permiten enunciar hechos, recuerdos y sensaciones de diferentes maneras. Esto será fundamental para entender una de las problemáticas centrales de la novela: la disociación del narrador-personaje. Algunos críticos se han aventurado a afirmar que esto se debe a la enfermedad y agonía del narrador (Luengo), otros comprenden que la violencia fue la que produjo este rompimiento interno del narrador (González, Cáceres), algunos más consideran que este doblez tiene que ver con la disimulación y la hipocresía del narrador-personaje consigo mismo y su círculo (Benmiloud); alguno más ve en el doblez del personaje un tema de la novela, no sólo presente en el narrador, sino también en otros personajes (Benmiloud, Fadiño). Todas estas interpretaciones me parecen acertadas, sin embargo, ningún estudio atiende estructuralmente la función del narrador y de sus focalizaciones, a excepción de Karim Benmiloud, quien estudia en su artículo “Odeim y

Oído en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño” la función dual de los personajes Odeim y Oido. En este capítulo definiré la herramienta que utilizaré para el análisis.

Después de ello, auxiliándome de la propuesta dual de Daniuska González, definiré dos términos que utiliza para analizar la novela: *mal absoluto* y *mal radical*. Me interesa esta definición, pues González categorizó y dividió la obra de Bolaño en torno a esta taxonomía. Será de gran utilidad comprender en dónde González coloca *Nocturno de Chile*, o si ve presencia de ambos males en la obra. Esta definición me auxiliará en el análisis de la narración para comprender cómo en los pasajes focalizados por el narrador se expone la presencia del *mal radical* o *absoluto*.

Y finalmente, describiré la noción de *identidad narrativa* de Paul Ricoeur, la cual será útil para comprender la estructura dual del narrador en la diégesis. Además, con ayuda de los términos de la *mismidad* e *ipseidad*, busco entender la identidad del narrador, Sebastián Urrutia Lacroix, quien muestra las distintas facetas de su vida, sus “yo” narrados desde la enunciación del presente continuo.

Una vez descritos los términos de focalización, *mal*, *mismidad* e *ipseidad*, emprenderé el análisis de la obra. Seguiré la división de la novela propuesta por Luis Ntrihual y Juan Manuel Fierro, quienes exponen que son “siete cuadros muy visuales que se van amalgamando para dar coherencia al texto” (58), así pues, el cuarto y último capítulo estará dividido en dichos siete cuadros, en donde emprenderé el análisis e interpretación de la novela.

Capítulo 1. *Nocturno de Chile*, estado de la cuestión y herramientas metodológicas

1.1 *Nocturno de Chile*, historia bibliográfica y paratextos

Desde antes de su muerte, la vida y obra del escritor chileno Roberto Bolaño (1953-2003) ha sido objeto de culto, fetiche y múltiples interpretaciones por parte de la crítica especializada y del lector común. Si se realiza una búsqueda en Twitter, se puede encontrar una legión de lectores en la que destaca Tito Garza Onofre (@garza_onofre), quien tiene un interesante blog (Garza Onofre, Tito) en el que publica material gráfico y curiosidades sobre Bolaño. El buscador de Google arroja

más de tres millones de resultados cuando se introduce el nombre del escritor chileno. El 25 de octubre del 2020, en el marco del Plebiscito Nacional, circuló la siguiente fotografía tomada en la ciudad de Santiago por Roberto Vega Sotelo (2020), titulada



Bolaño en primera línea o las jornadas del caos, con clara alusión a su novela *2666*. Escritores, críticos literarios y diversas personalidades como Jorge Volpi, Juan Villoro, Enrique Vila-Matas, Alejandro Zambra, Ricardo House, Isabel Allende, entre muchas más, han escrito y comentado muy diversamente sobre la obra de Bolaño. Por otro lado, dentro del plano académico, cada vez son más los programas de estudio, conferencias y tesis que

dedican un espacio para abordar, desde muy diversas perspectivas, su obra. Chiara Bolognese, una de las más dedicadas investigadoras del autor chileno, dictó una conferencia en 2016 en la Facultad de Letras de la Universidad de Murcia (“Chiara Bolognese analiza...”); Allen Frame, fotógrafo cuyo trabajo ha servido para ilustrar nueve obras de Bolaño en su traducción al inglés en la prestigiosa editorial New Directions (“Roberto Bolaño”), realizó una exposición titulada *Allen Frame: Dialogue with Bolaño* (“Allen Frame: Dialogue with Bolaño”), la cual se montó primeramente en Nueva York, para luego llegar al Museo de Arte de Sonora en el 2014 (“Diálogo con Bolaño”); Celina Manzoni realizó un seminario en la Universidad de Cuenca (Manzoni) proponiendo una reflexión en torno a los problemas de la modernidad y la posmodernidad retratados en la obra del autor. Entre las tesis están los estudios de Alberto Bejarano, Conde Muñoz, Armando Velázquez o Paula Aguilar.

La popularidad del autor es tal que hasta Tino El Pingüino, un famoso rapero mexicano, hace una mención de Bolaño en su canción “La asimetría según Cardin” que dice: “Lo intentamos y chambeé/ De lavaplatos luego la cagamos/ Y luego reciclé mis garabatos/ Se han ido los años bajo/ Citas de Bolaño/ Y no es que esté desolado, solo algo triste por algo” (Tino, 2013). Patti Smith se ha declarado fan del escritor y ha dicho que “... su obra maestra fue *2666*, creo que es la primera obra maestra del siglo XXI” (Retamal 7); Susan Sontag dijo que “*Nocturno de Chile* es una obra verdadera, de una rareza notable: una novela contemporánea destinada a ocupar un sitio permanente en la literatura mundial” (Epler 4). Fab



Scobi, artista gráfico, realizó la siguiente imagen del autor (Scobi, *Bolaño como Snoopy*).

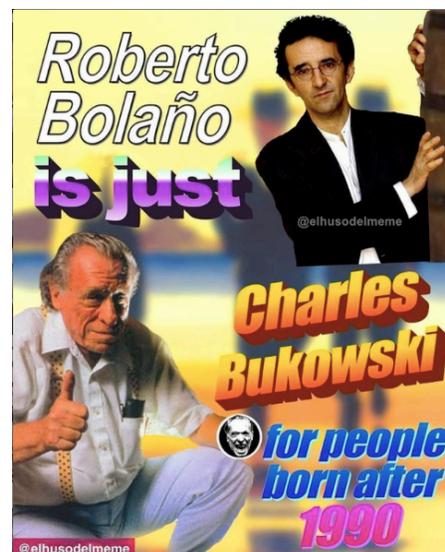
En disonancia a tantos elogios, Isabel Allende dijo que los libros de Bolaño le aburrían (“Roberto Bolaño vs Isabel Allende” 5). En otras disciplinas, se han realizado los documentales *Bolaño cercano* (2008), *Roberto Bolaño, el último maldito* (2010), y *Roberto Bolaño. La batalla futura* (2016), y la película *Il futuro* de la directora Alicia Scherson (Celi, 1), basada en *Una novelita lumpen*. La validación y el reconocimiento literario del autor llegó en 1999 con la entrega del premio Rómulo Gallegos y del Juan Herralde, otorgado por la editorial Anagrama, por *Los detectives salvajes*. Incluso el Ayuntamiento de Barcelona colocó la siguiente placa en su antigua casa ubicada en la calle Tallers.



El fetiche ha llegado a tal punto que, en contra de la voluntad del escritor, se han publicado un grueso número de cuentos, poemas, novelas y notas sueltas e incompletas; el último caso fue un cuaderno titulado *Exhibición*¹, en el cual se encuentra una serie de poemas, ideas potenciales y algún dibujo. Si Bolaño hubiera tenido Twitter, ya se habría hecho una antología de sus mejores tweets. La popularidad y unanimidad aprobatoria de su trabajo no hace más que seguir creciendo, y con él el *boom Bolaño*.

¹ La editorial Alfaguara publicó este libro para que lectores se inscribieran y pudieran descargarlo de manera gratuita hasta el 10 de junio del 2020, esto en el marco de la pandemia mundial por el covid-19. Hasta la escritura del presente trabajo, dicho libro se inscribe en una larga lista de polémicas en torno a la comercialización y edición que ha sufrido la obra de Bolaño posterior a su muerte; la más sonada fue la decisión de finalizar la relación comercial con la editorial Anagrama y comenzar una nueva con Alfaguara. En este mismo renglón se inscribe la disputa entre Carolina López e Ignacio Echeverría. Cfr. (Ayén), (Carrillo), (“¿Por qué la obra Bolaño dejó Anagrama y pasó a Alfaguara?”); y las respectivas acusaciones de cada uno, Carolina López, (López); Ignacio Echeverría (Echeverría, “Desmentido de un presunto albacea” y “Roberto Bolaño borrado”). Valdría la pena, a la luz de teorías sociológicas de la literatura, un estudio sobre este aspecto tan discutido y controversial.

En contrapunto con esta admiración y aprobación, existen detractores suyos, como Alberto Olmos, quien asegura que “los poemas de Bolaño son infames; sus cuentos, mediocres; y sus novelas, un amontonamiento de sus cuentos menos mediocres. Creo que *Los detectives salvajes* es una buena novela. Creo que *2666* es un disparate” (2016). La doctora Christina Soto Van Der Plas comenta, en la misma línea, que “como lectora me



topé una y otra vez con la mera repetición de lo mismo. Los narradores de Bolaño son seductores y manipuladores cuando cuentan historias y parece que siempre van a llegar a algo que apenas se vislumbra y que es necesario descubrir. Las historias despliegan una asombrosa habilidad de irse por las ramas” (4). Estas críticas, que se elaboran dentro del campo literario, tienen su extensión en un campo cultural más amplio, donde existe una fuerte animadversión hacia la obra de Bolaño porque muchos lectores, dejándose guiar por el mero fetiche biográfico, intentan reproducir conductas del escritor o de los personajes de sus obras, el clásico cliché de escritor/poeta maldito. Si antes muchos lectores se creían Horacio Oliveira, ahora se creen Arturo Belano. El meme de la página @elhusodelmeme (2021) sintetiza muy bien esta conducta.

Sumado a todo ello, los elementos biográficos del autor sólo han favorecido el aura de morbo y el objeto de culto a su figura. Sus conocidas disputas literarias contra el campo cultural mexicano y chileno; su condición de sujeto migrante, no anclado ni política ni literariamente a una tradición nacional (o su intento de no anclarse en ella); su experiencia

con el golpe de Estado en Chile y su muerte tan pronta como trágica, son sólo algunos elementos que se inscriben a esta lista.

Todos estos componentes han creado una marca registrada, lo que Jorge Volpi denominó como “un fenómeno que se aproxima a lo paranormal y que posee innegables tintes religiosos —*Bolaño para Presidente, God save Bolaño, Bolaño es Grande, Yo©Bolaño*, cabe preguntarse, evidentemente, ¿por qué?” (Volpi, *Bolaño salvaje*, 193). En esta misma línea Sergio Villalobos-Ruminott considera que “él era un autor autodidacta que buscaba abismos y extremos, pero lo que llama nuestra atención es la reciente celebración de su figura como uno de los más importantes escritores en la actual renovación de la tradición literaria occidental: no se trata aún de un clásico, pero sí ‘del más prominente miembro de su generación’; en pocas palabras, un nuevo maestro” (*Literatura y co-pertenencia*, 1). Figura tutelar, marca registrada, fetiche e ídolo. La obra de Bolaño se ha favorecido de todo ello para lograr el acercamiento de más lectores, su comercialización no para de crecer, pero, al mismo tiempo, también se ha convertido en un objeto de consumo fácil y fugaz, una especie de *fast food* literario. Los peligros que esta situación trae consigo, no sólo para el caso de Bolaño sino para cualquier manifestación literaria, son múltiples. El primero, y diría que el más evidente, es la imitación del lugar común. Ser una marca registrada, ser una patente posibilita que escritores sigan líneas temáticas y estructurales que terminan en plagios; en el caso de los críticos, continuar con líneas interpretativas impide enriquecer las lecturas de su obra (se ahondará en esto más adelante); en el caso del campo editorial, permite que cualquier cosa que contenga la leyenda “*escrito por Bolaño*” tenga valía literaria, cosa muy dudosa, por no decir falaz.

En lo que corresponde a la obra de Bolaño, se asiste a una serie de adjetivaciones, casi todas producidas por el campo editorial, del tipo “uno de los escritores más relevantes de su tiempo’, ‘un autor imprescindible’, ‘un gigante de las letras’, ‘una epidemia’ y ‘el último escritor latinoamericano’” (Volpi, *Bolaño salvaje* 188), frases que, a fuerza de repetirlas, terminan por carecer de significado. Por otro lado, la crítica especializada sigue una clara tendencia a analizar una parte muy concreta de la producción de Bolaño, se ha concentrado mayoritariamente en *2666* y *Los detectives salvajes*, además ha clasificado apresuradamente la producción de Bolaño como postnacional o postboom, categorías que si bien pueden estar justificadas, no dan cabida a otras tensiones, una mera comodidad de la crítica. Creo, en consonancia con Villalobos-Ruminott, que:

[...] es bastante lógico leer y clasificar sus trabajos dentro de la literatura del duelo en América Latina, una literatura marcada por la tragedia local de las dictaduras y la violencia política. Sin embargo, mi argumento es que sus elaboraciones sobre la devastación humana, la desacralización del arte y, finalmente, sobre la guerra permanente, requieren una reformulación de la crítica regional desde el punto de vista de la nueva articulación geopolítica del mundo. (*Literatura y co-pertenencia* 8)

Bolaño está situado generacionalmente junto a Giannina Braschi, César Aira y Sergio González Rodríguez; nacionalmente se le identifica con Carlos Franz, Diamela Eltit, Pedro Lemebel, Raúl Zurita y Soledad Bianchi; comparte ejes temáticos con Fernando Vallejo, Patricia de Souza, Selva Almada e Iván Thays; Margarita Valencia localiza “dos generaciones: la de Bolaño, donde estaría la mayoría de escritores que participaron desde el Crack y MacOndo hasta Sevilla 2003; y segunda (*sic*), la que se reúne en Bogotá 39” (Alvarado Ruiz 83); del último movimiento mencionado destacan los nombre de Emiliano Monge, Gabriela Alemán, Samanta Schweblin y Alejandro Zambra; pero ¿qué conecta

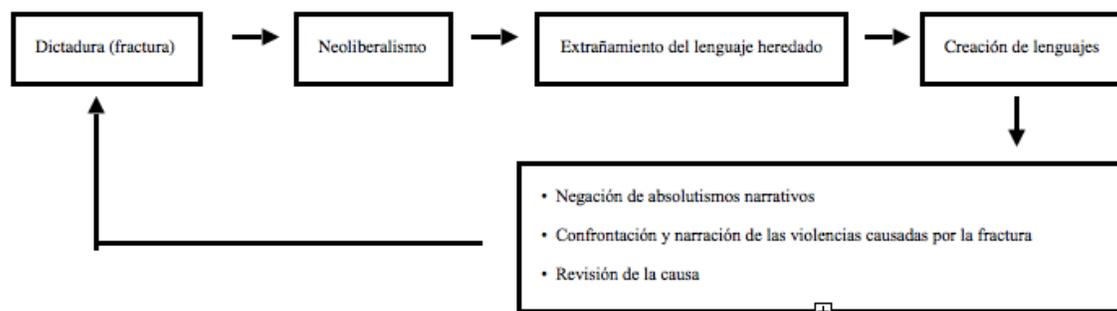
entre sí a Bolaño con los últimos? La búsqueda de desmontar la idea totalizadora de “la voz/literatura del continente”, el ímpetu por buscar y atender las tensiones geopolíticas y de violencia que atravesaron a todo el continente. No es casualidad que Bolaño, Zambra y Franz atiendan el acontecimiento de la dictadura militar chilena (Mercier 1); o que Almada, González Rodríguez y Bolaño aborden la problemática global del feminicidio, a pesar de sus diferentes posiciones temporales. Todos estos escritores habitan una tradición literaria:

[...] signada por diversos cambios, desplazamientos que van desde la década de los sesenta, fuertemente marcada por la revolución cubana y las narrativas del *boom* latinoamericano, hacia el fin de siglo sacudido por las experiencias de las dictaduras y por la emergencia de nuevas escrituras que intentan procesar los significados de esta época “crepuscular”. (Aguilar 18)

Sus condiciones de posibilidad son claras: Bolaño, al igual que los escritores mencionados, son herederos del derrocamiento simbólico del *boom* y sus ideales el 11 de septiembre del 73 en Chile (Avelar 51). Si el *boom* implicó la profesionalización del escritor latinoamericano y la fundación y discusión de la *polis* en su escritura (Avelar 47), los escritores y escritoras mencionados, al heredar ideales rotos y lenguajes violentados, implican una refundación epistemológica de Latinoamérica y de sí mismos, de su lenguaje. La problemática a la que se enfrentaron fue el extrañamiento y la desfamiliarización con el lenguaje que heredaron. ¿Cómo dar cuenta de un continente o un país inasible y azotado por la violencia militar? Justo aceptando la imposibilidad de narrar la gran épica, la gran historia; negando cualquier intento que buscara la uniformidad narrativa sobre las dictaduras. Sólo aceptando su condición líquida y móvil, sus rupturas y discontinuidades, sus heterogeneidades y voces, sus ecos y reflejos, se puede narrar la pluralidad de voces que habitan un continente, aceptar la polifonía es necesario. Esta idea resulta en “la

concepción del golpe como *desapropiación* de una forma histórica del habla” (Villalobos Ruminott, *Soberanías en suspenso* 161), y hay que tenerlo claro para comprender la necesidad imperante de buscar nuevas formas de acercamiento y textualización del trauma.

La creación de estos nuevos lenguajes es el resultado de la confrontación con el pasado que tuvo que realizar la sociedad chilena y latinoamericana, pues ningún absolutismo narrativo o verdad histórica debían imperar a la hora de configurar la historia de lo que fue e implicó una dictadura militar. Sin embargo, la génesis de estos lenguajes no nació sólo de dicha mirada sobre la historia, sino también como causa de una apertura global. El neoliberalismo, instaurado por el régimen pinochetista, originó “la expulsión de la comunidad al desierto de la globalización y del intercambio mundial” (Villalobos-Ruminott, *Soberanías en suspenso* 162-163), lo que implicó la recepción y apertura de otras perspectivas epistemológicas. Este sería el esquema que sintetiza lo dicho:



La entrada al intercambio global complicó las formas de comprender los quiebres históricos, no habrá más uniformidad al narrar las dictaduras y violencias. No me parece errado afirmar que Bolaño hace suya la idea de que “Latinoamérica es Televisa, es Miami, son las repúblicas bananeras y Borges y el Comandante Marcos y CNN en español y el

Nafta y Mercosur y la deuda externa” (Fuguet y Gómez 9) y narra a partir de esa pluralidad. Así pues “golpe y exilio, más allá de la trágica biografía militante, trama la signatura de una relación constitutiva con la lengua, definiendo una forma de ser, o mejor dicho, una forma de estar en la historia” (Villalobos-Ruminott, *Soberanías en suspenso* 163).

Por todo ello, considero que ningún estudio que atienda la narrativa hispanoamericana de los últimos cincuenta años puede quedarse solamente en nociones alegóricas, referenciales o estructurales; la crítica literaria puede así entender que los textos de las y los escritores mencionados atienden una agenda política crítica a nivel mundial. Situados en la distopía —palabra usada hasta el agotamiento— de finales e inicios de siglo, estas narradoras y narradores provenientes de distintos lugares de enunciación, con vivencias diversas sobre la violencia —militar para algunos, del narcotráfico para otros más, imperialista para todos—, coinciden en cuestionar qué pasó aquí, cómo se llegó a este nivel, aparentemente sin retorno, de violencia, crimen, feminicidio y migración forzada.

En este primer apartado mostraré algunas de las compilaciones de estudios más importantes sobre la obra de Bolaño y cómo éstas han dirigido las posteriores interpretaciones y estudios sobre la obra del autor, también expondré algunos sesgos que la crítica ha proyectado sobre la obra y cómo unos textos se han ocupado de los elementos paratextuales (título, epígrafe), finalmente mostraré estudios clásicos que han centrado su atención en la estructura y temas de la novela.

Según Daniuska González, son tres los temas bajo los cuales se interpretó la obra del escritor: “la marginalidad de sus sujetos y de las tramas de vidas; [...] la poesía como el lugar de convergencia de estos sujetos periféricos; [...] la historia chilena, su estallido

como espacio de verdades y su carácter emergente, contrastante desde la incertidumbre” (*La escritura bárbara* 9), estas categorías están presentes en libros clásicos sobre la obra de Bolaño.

El primero es *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia* (2002), editado por Celina Manzoni, en el cual “la compiladora también publica algunos de sus textos inéditos y con ellos comienza una lectura mucho más profunda de Bolaño. A Manzoni también se le debe la primera ‘Contribución a la bibliografía’ de este autor, en la cual se incluye todo lo publicado por Bolaño hasta ese momento, así como las entrevistas, los reportajes y otras reseñas no incluidas en su libro” (Velázquez 8). La atención se centró en la novela *Los detectives salvajes* (ocho textos dedicados a esta obra, a diferencia del par que se ocupó de *Nocturno de Chile*). Supongo que se debe a la validación académica que acompaña a una novela premiada, pero la crítica posterior mostró su incapacidad de atender el resto de la producción literaria, ya que siguió un patrón de investigación similar a este libro.

El contenido de *Territorios en fuga* (2003), segundo libro que se esforzó en abordar críticamente la obra de Bolaño, lo conozco según lo comentado por Paula Aguilar, entre otros estudiosos que glosan su contenido, ya que la imposibilidad de consultarlo de forma física fue insalvable. Aguilar comenta lo siguiente sobre él:

El segundo aporte a la bibliografía crítica de Bolaño es *Territorios en fuga*. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño, proyecto dirigido por Patricia Espinosa (2003), de la Universidad de Chile, con el objetivo de reunir ensayos sobre el escritor y, al mismo tiempo, difundir ‘la nueva crítica chilena’. Con la explícita intención de intervenir en el espacio de la crítica literaria, se incluyen múltiples voces con predominio de los más jóvenes (junto a José Promis o Grínor Rojo, encontramos las nuevas perspectivas de Magda Sepúlveda, Álvaro Bisama, Cristian Gómez, Roberto Contreras, entre otros). Nuevas miradas que irrumpen en la escena académica de la democracia para llenar un vacío, al igual que Roberto

Bolaño ‘intervino de manera radical en el triste panorama narrativo chileno’. En un tono casi polémico, el volumen se presenta más como el intento de instalar un debate en torno a la controvertida figura del escritor y los modos de hacer crítica en Chile que como un nuevo aporte al estudio de la obra de Bolaño. (22)

Bolaño salvaje, editado por Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón en 2008, con su reedición del 2013 aumentada con tres textos más y el documental en cd *Bolaño cercano*, es otro libro clásico de estudios sobre Bolaño. En él hay artículos que previamente fueron antologados por Manzoni, “pero la ventaja de esta publicación es la inclusión de trabajos hechos desde una perspectiva de crítica no ceñida a la reseña, sino al estudio detallado de algunos aspectos de la obra de Bolaño” (Velázquez 8), esta antología, publicada seis años después de la anterior, aún presenta una atención clara a ciertas obras.

El texto “Pobre memoria la mía. Literatura y melancolía en el contexto de la postdictadura chilena”, de Paula Aguilar, es el único que aborda de manera directa *Nocturno de Chile*. Es verdad que *Los detectives salvajes* dieron relevancia y un posicionamiento simbólico e intelectual en la literatura latinoamericana a Bolaño; sin embargo, pareciera que lo demás no existe o no importa demasiado. En este libro queda demostrado lo que mencioné: existe una crítica incapaz de moverse a otros campos interpretativos y a otros objetos de estudio.

Mostré el sesgo al que se dirigió la crítica en general de Bolaño, ahora particularizaré sobre la novela que me atañe. En la última década el proceso de renovación de lecturas ha ampliado sus vías interpretativas de *Nocturno de Chile*, no sólo la bibliografía que atiende a esta obra ha aumentado, sino también los modos de abordarla. Como propuesta de organización, categoricé los estudios utilizados en esta investigación

según los temas que abordan y los métodos interpretativos, así cualquier investigación futura podrá identificar rápidamente qué texto atiende qué tema y de qué manera.

Entre los primeros estudios que abordaré se encuentran los que centran su atención en la historia editorial del texto, de forma simultánea, aprovechando la revisión de este sector, mostraré cómo el cambio de nombre y algunas otras aclaraciones del autor han propiciado otra vía crítica, aquella que se centra en el estudio de los elementos paratextuales o siguen un análisis estructural a partir de lo enunciado por Bolaño.

Nocturno de Chile “es la metáfora de un país infernal, entre otras cosas. También es la metáfora de un país joven, de un país que no se sabe muy bien si es un país o un paisaje” (Bolaño, “Si viviera en Chile...” 2007). Una metáfora que inicialmente se llamaría *Tormenta de mierda*, pero que por sugerencia de Jorge Herralde y Juan Villoro fue modificada al título que hoy se conoce. El cambio, si bien fue por cuestiones mercadotécnicas y editoriales, cosa dicha por el mismo editor en repetidas ocasiones (Herralde, 2005; Bartolomé 37), terminó siendo relevante en el ámbito literario, como no podría ser de otra manera, pues el título elegido apela en sí mismo a una larga tradición literaria en Hispanoamérica y en la cultura universal: el nocturno. Sobre este asunto Kevin Sedeño propone esta genealogía de trabajos literarios y audiovisuales que tratan el nocturno en la cultura:

Hispanoamericana	Universal
“Nocturno” (“Una noche...”) (1892) de José Asunción Silva	“Noche oscura” (1577) de San Juan de la Cruz

<p>“Nocturno” (“Quiero expresar mi angustia...”) y</p> <p>“Nocturno” (“Los que auscultasteis el corazón de la noche...”) de Rubén Darío —ambos incluidos en su libro <i>Cantos de vida y esperanza y otros poemas</i> (1905)</p>	
<p>“Noche insular: Jardines invisibles” (<i>Enemigo rumor</i>, 1941) de José Lezama Lima</p>	
<p><i>La noche de los lápices</i> (1986), dirigido por Héctor Olivera</p>	
<p><i>Sur</i> (1987), por Fernando Solanas</p>	
<p><i>Antes que anochezca</i> (1992), Reinaldo Arenas</p>	

A lo largo de su texto, Sedeño sugiere que se debe entender cuáles son los mecanismos de expulsión o integración de los saberes heredados a Bolaño, qué coincidencias y divergencias existen en el tratamiento del tema del *nocturno* con los referentes presentes. El primero nos dirige a la oscuridad, a lo desconocido (coincidencia con la herencia), en la novela este significado se presenta como un elemento constante, desde el inicio hasta el final. En la oscuridad de la noche se instala el toque de queda ordenado por la dictadura chilena; en las regiones apartadas de la ciudad, donde hay aún menos luz y más penumbra, ahí se desarrollan los actos más brutales de la novela; en el cuarto más oscuro de la casa se desarrollan las acciones de tortura más atroces; la noche sirve incluso como metáfora del crepúsculo de la vida de Urrutia Lacroix, personaje principal de la obra. Todas estas situaciones las atenderé más adelante, cuando desarrolle el análisis sobre el narrador. Sedeño interpretó cada una de las connotaciones del nocturno, desde el encuentro nocturno de Urrutia Lacroix con el poeta Pablo Neruda como un

simbolismo de las noches líricas de los poetas modernistas, hasta entendiendo que la noche es la aproximación de la sombra de la dictadura y la instauración de un oscurecimiento cultural que “[...] se expande así, cerniéndose sobre toda la sociedad chilena, que incluye el aislamiento de los artistas e intelectuales, encerrados en medio del toque de queda, que hace de la noche urbana una selva en que los seres humanos son cazados [...]” (Sedeño 22).

El cambio de título plantea la hipótesis de saber si el autor hubiera terminado de la misma manera la novela y si hubiera modificado su estructura narrativa de dos párrafos. El segundo párrafo espeta: “Y después se desata la tormenta de mierda” (Bolaño, *Nocturno...* 152), aludiendo al título primeramente pensado por Bolaño. Nunca se sabrá si la organización de la novela hubiera terminado únicamente con un solo párrafo, o si se hubiesen mantenido los dos y el final es el que se hubiera modificado. O ninguna de esas opciones. Sobre la estructura general de la obra, Bolaño comentó que:

La novela se divide en dos párrafos, uno que dura ciento cincuenta páginas y otro que dura una línea. Y, luego, está construida en una sucesión de cuadros en donde casi no hay punto de hilación (*sic*) o bien los puntos de unión entre un cuadro y otro son puramente experimentales [...] Los primeros capítulos están narrados desde el delirio más extremo, desde los 40 grados de fiebre, pero los últimos están narrados desde los 37.5 y en él último párrafo, cuando empieza la tormenta de mierda, ya no hay fiebre. Eso lo dediqué a los lectores. (Bolaño, “Si viviera en Chile...” 2007)

Atendiendo a estas palabras, conjeturo que la distribución bipartita de la novela hubiera sufrido cambios. Sin embargo, sí estoy convencido que estudios como el de Kevin Sedeño no hubieran sido posibles de desatarse sin el cambio de nombre.

El segundo elemento paratextual que se ha estudiado asiduamente ha sido el epígrafe: “Quítese la peluca”. No quiero ahondar mucho en detalles que ya se han

explicado con anterioridad (Luengo 210, López Vicuña 212), sobre todo en la intertextualidad con el cuento “The Purple Wig” de Chesterton y que explica la descodificación más directa que se le puede dar a la novela a partir del cuento (evidenciar la verdad de los personajes principales, desmontaje de las máscaras, mostrar las verdaderas intenciones, mostrar su verdadera ética y postura política). Más bien me gustaría recalcar que detrás del “Quítese la peluca” que reza el epígrafe, se alude no sólo al narrador y al potencial lector, como considera Luengo, sino también al posible escritor; la oración implicará una crítica aguda a la participación pasiva o activa de los tres interlocutores aludidos. Al lector se le advierte que desmonte y dude de la idea romántica que pueda tener de la literatura y sus campo de producción; para el narrador es un recordatorio de que su proceso confesionario de redención implica un desmontaje de sí mismo, una revisión y confrontación ética de sus acciones, una aceptación de habitar sus contradicciones; para el posible escritor-lector el epígrafe es un recordatorio de que la escritura es política y social, y que por ello siempre se debe ser responsable de lo que se escribe y de lo que no. Cada una de estas significaciones se van presentando a lo largo de la novela por medio de los descubrimientos simbólicos y fácticos que desenmascaran las acciones del narrador.

El tema del doble, la duplicidad de conciencias o dicotomía entre personajes es otro elemento al que se le ha prestado atención cuando se aborda *Nocturno de Chile*. Karim Benmiloud ha sido quien más ha estudiado esto, tanto la duplicidad del narrador como la del par de personajes Odeim-Oido, en “Odeim y Oido en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño” (2010), Laura Fadiño (2010) atiende brevemente la duplicidad de conciencia del narrador, María Luisa Ficher y Jeremías Gamboa (*Bolaño Salvaje* 2013) han comparado

cómo opera la duplicidad entre *Nocturno de Chile* y *Estrella distante*. En *Nocturno de Chile* duplicar el personaje es lo que posibilita la narración, son las que nos permiten conocer y comprender los hechos narrados y entender los efectos de sentido de la obra.

Por último, otra forma habitual con las que se ha estudiado la novela es por medio de la cuestión confesional del sujeto, sobre todo la relación entre confesión-memoria, confesión-redención, confesión-culpa. Karim Benmiloud (2011) analizó la función del leitmotiv «Sordel, Sordello, ¿qué Sordello?», al cual comprende como el regreso y la repetición de la culpa del narrador. Mario Boero (2012) estudió la conciencia clerical del narrador y su confesión como una búsqueda de redención espiritual, la cual nunca logra, pues la condena existencial del narrador está enunciada, su lugar teológico es el infierno. Estudios como los de Carlos Burgos, Ximena Briceño, Maguette Dieng, Enrique Luengo, se concentran en entender la culpa como una consecuencia de la participación pasiva o activa del sacerdote Urrutia. Sus esfuerzos han posibilitado la comprensión de que la novela es una larga reflexión política y ética sobre el individuo, además de que ayudan a entender la obra como una especie de confesionario que busca, al enunciar la violencia ejercida y padecida, confrontar y recordar el trauma que causó, una catarsis del trauma.

De estos estudios también se ha comprendido que la novela es la materialización simbólica e histórica de una memoria que busca ser partícipe de la reconstrucción del relato sobre el golpe militar chileno, o mejor dicho que busca la deconstrucción de dicho “gran relato” para comprenderlo como un conjunto de *corrientes*² narrativas. Esto implica que la

² Apropio este término de la aportación metodológica de Henríquez Ureña, quien entendía la literatura y la cultura latinoamericana desde una visión redentora del sujeto y que les adjudicaba la necesidad de emanciparse de su legado colonial, lo que conllevaría la búsqueda de formas propias de expresar las realidades. La palabra *corrientes* remite a la movilidad, nula fijeza, pluralidad, adjetivos propios de la literatura. (Ureña, 1949).

novela dejó su marco únicamente literario para ubicarse también en uno político y ético, en los cuales las narrativas pretendieron “[...] darles nombre a fracciones de experiencia que ya no eran verbalizadas en el idioma que sobrevivió a la catástrofe de sentido” (Richard 17). La obra de Bolaño en general y *Nocturno de Chile* en particular han generado sentidos que dan cuenta de dicha experiencia terrorífica, por ello las y los lectores se pueden apropiarse de su obra para enunciar y demandar la violencia que aún prevalece en Chile, por ello se escribe *2666* en una manifestación en las calles de Santiago, porque es un lenguaje que sigue significando demanda y recuerdo; porque ante la imposibilidad de cerrar un duelo, sólo queda recordar. La literatura de Bolaño da cuenta de esa memoria.

1.2. Focalizaciones en *Nocturno de Chile*

Durante mi investigación, he podido comprobar que el *corpus* que atiende la obra de Bolaño sufre frecuentemente de la elección previa de la teoría con la cual se investigará. Se tiende a elegir primero qué herramienta metodológica se usará, antes de comprender los elementos internos de la obra y si esa forma de descodificarla es realmente útil y provechosa para el entendimiento de esta. Por ello decidí primeramente comprender cómo opera, se construye y constituye uno de los elementos más primarios de toda narración: el narrador y sus focalizaciones.

El término de la focalización tiene una larga lista de resignificaciones y problematizaciones teóricas, no sólo por parte de los estudios literarios, sino también por los cinematográficos y visuales (Martin Jay, Thomas Mitchell), sin mencionar su fuerte

relación con las problemáticas hermenéuticas de los estudios filosóficos (Gadamer, Sontag, Ricoeur, Foucault). Cualquiera podría ahogarse en la búsqueda de una definición que precise qué es la focalización, pues “se ha escrito tanto sobre todas las cosas, que la sola consideración de la montaña acumulada en cada área del saber produce escalofríos y desmayos, y a menudo nos oculta los documentos primeros de nuestro estudio, los objetos mismos y las dos o tres interpretaciones fundamentales que bastan para tomar el contacto” (Reyes, *El deslinde* 18). Acepté esta imposibilidad metodológica de leer todo para definir un término y el consejo de ir directo a los textos que me permiten adquirir las herramientas con las cuales abordar mi objeto de estudio. Con esto busco adoptar una definición lo suficientemente aceptada y útil como herramienta de uso común para los estudios literarios.

Para la presente investigación, me valdré de la definición de focalización que propone Uri Margolin —a partir de su lectura de Gérard Genette—, de esquemas de comparación de Mieke Bal y algunos apuntes concretos de Genette y Luz Aurora Pimentel. Por otro lado, me auxiliaré de las nociones de *ipseidad* y *mismidad* de Paul Ricoeur para poder analizar la identidad del narrador. Con lo que respecta a la herencia de los estudios de Bolaño, tomaré las definiciones de *mal absoluto* y *mal radical* propuestas por Daniuska González, las cuales me serán útiles para categorizar, comparar y comprender desde dónde y cómo se narra la violencia que atraviesa toda la novela.

Uri Margolin describe en su artículo “Focalization: Where Do We Go from Here?” (2009) las diferentes formas de estudiar la focalización, entendiendo la problemática intrínseca de definir un término que satisfaga a la filosofía, la narratología, la psicología o la neurolingüística. Margolin se apropia de los conocimientos de estas materias y consigue

sintetizar una definición que me resultará bastante útil. El autor propone la siguiente definición para la focalización: “focalization in narrative involves the textual representation of specific (pre)existing sensory elements of the text’s story world as perceived and registered (recorded, represented, encoded, modeled and stored) by some mind or recording device which is a member of this world. In other words, focalization involves at least the internal inscription of external data” (*Point of View...* 42)³. Esta definición está en sintonía con la descripción propuesta por Bal, pues tanto ella como Margolin comprenden que la focalización es, fundamentalmente, un sistema de relaciones que implica una actividad mental por parte del focalizador sobre el objeto focalizado. Como bien dice Margolin, toda focalización es una actividad mental, pero no toda actividad mental es una focalización, así pues, no toda descripción o enunciación implica un acto focal del narrador. Margolin identifica cinco factores que sirven para poder identificar qué es una actividad focal en una narración:

[...] the story-world state or event focalized; (2) the focalizing agent and its make-up; (3) the activity of perceiving and processing this object-focalization as nomen actions; (4) the product of this activity, that is, the resultant take or vision and (5) the textualization of all the above, which is the only thing directly accessible to the reader and not requiring his imaginative reconstruction. (*Point of View...* 42)⁴

Estos cinco elementos regirán mi análisis cuando estudie textualmente la novela. Esta propuesta coincide con la precisión que realiza Pimentel sobre lo que es la focalización para

³ “La focalización en la narrativa implica la representación textual de elementos sensoriales específicos (pre)existentes del texto de la historia del mundo tal como los percibe y registra (grabados, representados, codificados, modelados y almacenados) cualquier mente o dispositivo de grabación que forme parte de este mundo. En otras palabras, la focalización implica al menos el registro interno de datos externos”.

⁴ “... el estado del universo narrativo o evento focalizado; (2) el agente focalizador y su composición; (3) la actividad de percibir y procesar la focalización-de-objetos como “nomen actionis”; (4) el producto de esta actividad, es decir, la toma o visión resultante y (5) la textualización de todo lo anterior, que es lo único directamente accesible al lector y que no requiere su reconstrucción imaginativa”.

Genette: “un fenómeno eminentemente relacional (las relaciones específicas de selección y restricción entre la historia y el discurso de selección y restricción entre la historia y el discurso narrativo), por lo tanto, lo que se focaliza es el relato; mientras que el único agente capaz de focalizarlo, o no, es el narrador” (Pimentel 98).

El segundo problema es el del narrador. Son tres los esquemas básicos de focalización: focalización cero⁵, focalización interna y focalización externa⁶. En el caso que me atañe, es claro que el narrador de *Nocturno de Chile* adopta una focalización interna, pues “Cuando la focalización corresponde a un personaje que participa en la fábula como actor, nos podremos referir a una focalización *interna*” (Bal 111). Sin embargo, es difícil advertir con seguridad si la narración está focalizada por un sólo narrador (focalización interna fija) o por varios (focalización interna variable). Considero que una hipótesis plausible es que se está en presencia de una focalización interna fija, pues a pesar de que hay un desdoblamiento del narrador-personaje (yo-viejo y yo-joven) “ [...] sus funciones son distintas: *diegética* y *vocal*; es decir, el narrador puede focalizar su “yo” narrado o su “yo” que narra” (Pimentel 109). Advierto que no estoy seguro de que sea sólo una conciencia focal la que domine la narración, pues considero que podrían haber pruebas narrativas de que existen dos conciencias focales distintas, pertenecientes al mismo *personaje*, lo que implicaría que sería una focalización interna variable. Dejaré que el texto

⁵ “En la focalización cero, el narrador se impone a sí mismo restricciones mínimas: entra y sale *ad libitum* de la mente de sus personajes más diversos, mientras que su libertad para desplazarse por los distintos lugares es igualmente amplia. [...] Este modo de focalización corresponde al tradicional narrador omnisciente [...]” (Pimentel 98).

⁶ “en focalización externa el narrador tiene la libertad de elegir el o los puntos en el espacio desde donde ha de narrar, independientemente de la ubicación espacial de los personajes, pero le es vedado el acceso a la conciencia figural” (Pimentel 100).

confirme o niegue si existe un solo narrador que focaliza sus “yo” o si son más bien dos los narradores que presentan su versión.

No me aventuro a negar o proponer una nueva interpretación de la obra, sino que pretendo dar un paso previo para comprender cuáles son los efectos de sentido que dan el narrador y sus focalizaciones en el mundo diegético de la obra. Si se entienden cómo éstos cobran significación, es posible que se puedan explorar interpretaciones más rupturistas. Además de que esto permitirá comprender de manera más estructurada por qué la violencia afecta al narrador, por qué existe una dualidad del narrador y de otros personajes, cómo se construye la memoria colectiva e individual, cuál es la estructura de la novela o cómo la novela funciona como un testimonio cultural antioficial y antimelancólico.

Finalmente, la riqueza de la narratología está en su capacidad de esclarecer las estructuras de las diégesis narrativas para que, con ellas, teorías más interpretativas se aventuren a descodificar los temas que están vedados para las herramientas narratológicas. El valor de mi propuesta está en mostrar cómo las problemáticas de los temas que se tocan en la obra (violencia militar, trauma social, campo cultural) están sustentadas sobre elecciones narrativas específicas y una estructura severamente técnica.

1.3 El *mal radical* y el *mal absoluto*

El tema del mal ha sido trabajado en todas las novelas de Bolaño. Su tratamiento no es ajeno a *Nocturno de Chile*, su presencia atraviesa toda la obra. Se ha tratado de abordarlo desde las definiciones o postulados de Walter Benjamin, Nelly Richards, Michel Foucault,

Primo Levi, el Marqués de Sade. Por mi parte, me auxiliaré de la cartografía dual que propone Daniuska González: *mal absoluto* y *mal radical*. Elegí esta propuesta porque, a diferencia de otras, está dividida y organizada en relación con la obra de Bolaño. En esta cartografía se pueden clasificar las novelas de Bolaño, así como hechos concretos de la presencia del mal en las novelas. Resulta muy útil esta división porque el mal siempre muta y se encarna de diferentes maneras en la obra que analizaré (en la inestabilidad de definirlo está la necesidad de contextualizarlo). Daniuska González establece que el *mal absoluto*:

[...] se corporiza [*sic*] en las situaciones límite, como la tortura, la violencia y el crimen, enunciadas a través de sentidos quebrados, del silencio y la transgresión (con una perspectiva desviada de la libertad), entre otros recursos, siempre dentro de ese territorio que se va haciendo cada vez más rugoso -por perverso- a medida que se manifiesta: el de la literatura, una literatura bárbara más sublime en su horror (González 11)

Este tipo de mal se presenta, según la taxonomía propuesta por González, en “ [...] *La literatura nazi en América* (1996), [...] *Estrella distante* (1996), [...] *Nocturno de Chile* (2000), *Amberes* (2002), [...] *2666* (2004), [...] entran algunos cuentos de *Llamadas telefónicas* (1997), [...] *Putas asesinas* (2001) y *El gaucho insufrible* (2003)” (González 11-12). Me parece muy lúcida la división, pues obedece a repeticiones de imágenes literarias muy identificables, las cuales manifiestan acciones que violentan e irrumpen la corporalidad de los sujetos. En este comportamiento del mal importa cuán profunda es la herida, la huella, el trauma que pueda dejar el victimario sobre la víctima, la escisión incurable que habitará toda la corporalidad del sujeto violentado. Este *mal absoluto* se manifiesta en “[...] el silencio que oculta el horror, la degradación, la violencia, el crimen, la tortura [...]” (González 45). Todas estas acciones plantean situaciones de vértigo

inmenso, narrativamente ayudan a causar la sensación de que la violencia es irreversible, que nada puede empeorar, pero con el seguir de la narración, los lectores nos percatamos que no, que siempre se puede ir a peor, que el estatuto del *mal absoluto* supone una degradación infinita. El *mal absoluto* es la pregunta por el marco estrecho que apenas abre la literatura: ¿qué es este engranaje de acumulación infinita de violencia? *Nocturno de Chile* es primeramente y sobre todo —para mí— la pregunta por los contextos sociales, históricos, personales, identitarios, vocacionales y voluntarios que intentan responder qué modela a los sujetos a ser partícipes de ese engranaje infinito de violencia.

El *mal radical* es la segunda categoría que propone González, descrita de la siguiente manera: “se cuele por entre la mediocridad y el fracaso, y que se elabora a partir de la banalidad maligna de acciones y discursos de los escritores, como consecuencia de sus frustraciones y sus rencores desplegados en el campo intelectual” (González 11). Este mal es menos palpable que el otro, pues se materializa en un contexto narrativo particular: el campo literario. En esta categoría Daniuska González coloca las novelas *La literatura nazi en América*, *Estrella distante*, *Nocturno de Chile*, *2666*, los cuentos de *Llamadas telefónicas*, *Putas asesinas*, *El gaucho insufrible*, *Amuleto* y *Monsieur Pain*. Es cierto que la mayoría de las novelas de Bolaño se cartografían dentro de un mundo narrativo que propone la presencia de escritores o críticos literarios. Las preguntas por el campo cultural no van dirigidas de la misma forma en *Amuleto* que en “Sensini” o *2666*. Sin embargo, sí cuestionan las dinámicas de poder y violencia que se establecen en todos los niveles — gubernamentales, económicos, raciales, de género y clase— y que contaminan a todas y todos los actores del campo cultural.

Esta clasificación es ambigua, la existencia del *mal radical* no imposibilita la coincidencia y disolución con el *mal absoluto*, las separaciones no son definitivas, al contrario, en las fronteras inestables, en los márgenes fragmentados se encuentra lo complejo de la literatura. Trataré de ir mostrando cómo se encarna cada uno de los males en las escenas vitales que el narrador contará.

1.4 Paul Ricoeur: identidad narrativa

Me gustaría partir con la pregunta planteada por Valeria de los Ríos en su artículo “Mapas y fotografías en la obra de Roberto Bolaño” en *Bolaño Salvaje*: “¿Cómo *visualizar* esta obra, sin caer en lugares comunes?” (257). Mi respuesta con respecto a la identidad del narrador no se aleja del lugar común, no en el tema, sino en el tratamiento, como suele suceder. Con ello quiero enunciar que mi propuesta pretende integrarse a una serie de estudios que ha arrojado relaciones en torno a la figura del narrador, pero que, obviamente, no lo agotan. Mi propuesta, auxiliándome de la noción de *identidad narrativa* de Paul Ricoeur, pretende problematizar la estructura dialéctica planteada narrativamente (focalizaciones) en la diégesis con ayuda de la comprensión de la *mismidad e ipseidad*.

Es de uso común en la cultura pop y en la literatura el desdoblamiento identitario de un personaje: Peter Parker/Spider-Man, Don Quijote/Alonso Quijano, Sméagol/Gollum, Anakin Skywalker/Darth Vader, Walter White/Heisenberg, estos son sólo algunos ejemplos de personajes de los cuales, por diferentes razones, se les identifica simultáneamente como dos y uno al mismo tiempo. Antes de adentrarme a mi caso de estudio, quiero ejemplificar

con la serie *Wandavision*, en la cual se plantea esta cuestión con la inquietante y divertida paradoja del Barco de Teseo. La problemática es la siguiente: dos ‘Visión’ debaten en torno a descubrir quién es el verdadero; uno de ellos tiene el cuerpo *original*, pero no recuerda ninguna experiencia vivida; el otro tiene toda la memoria de la que su adversario carece dentro de un nuevo cuerpo. ¿Quién es Visión? Ambos y ninguno, deducen ambos.



Este ejemplo es útil y sobre todo gráfico para plantear el problema que abordaré. Es evidente que las técnicas narrativas y los motivos de esta serie televisiva y *Nocturno de Chile* no operan igual, sin embargo, la problemática es la misma: ¿qué hace a alguien, en mi caso Urrutia Lacroix —el narrador—, ser sí mismo? ¿La memoria es lo que constituye su yo?, ¿existe la posibilidad, como en la serie, de que dos posturas peleen materialmente?, ¿estas visiones —focalizaciones— sobre un acto pasado constituyen nociones particulares del “yo” que son diferentes y el mismo simultáneamente?, ¿cómo es posible que narrativamente existan juicios de los focalizadores tan dispares entre sí y que, muchos críticos, afirmen prontamente que no hay un arrepentimiento de los hechos por parte del narrador? Enrique Luengo dice que “[...] a lo largo de su monólogo el narrador no ofrece una respuesta genuina o admisible que justifique su conducta puesto que no reconoce su culpa en los hechos perpetrados o no es capaz de juzgar la naturaleza de sus ofensas” (Luengo 207). No estoy de acuerdo con esta sentencia, creer esto sin matizarlo, significaría

pensar que la existencia y presencia del desdoblamiento del narrador es meramente un recurso narrativo, pura retórica y que el narrador es uno en un mismo sentido y tiempo, cuando en realidad opera como la áncora de escape, como posibilidad de cambio, como esa *ipseidad* que da cuenta de la contradicción del sí mismo y muestra, en la contradicción, la dimensión compleja del narrador. Esa es la problemática que quiero tocar.

Justo por la capacidad de exhibir los cambios éticos, personales, corporales a través del tiempo, usaré el concepto de *identidad narrativa*, propuesto por Paul Ricoeur a través de los conceptos de *mismidad* e *ipseidad* para intentar comprender la dimensión del narrador. Ambos serán de gran utilidad ya que se ajustan bien a las herramientas narratológicas que también usaré.

Ricoeur entiende la *mismidad* (identidad-ídem) como aquello que permanece, “[...] se refiere a los rasgos físicos que [...] nos permiten identificar a una persona como la misma, o que permite conocer algo específico de esta, lo cual, hace posible el proceso de identificarla como la misma y como una sola” (López Ladino 62). Este término se entiende como un concepto relacional, en él se presentan diferentes condiciones enlazadas que logran constituir la *mismidad*. La primera identidad es la *numérica*, la cual indica que si “[...] una cosa designada por un nombre invariable en el lenguaje ordinario, decimos que no contribuyen dos cosas diferentes sino ‘una sola y misma cosa’” (Ricoeur 110). La segunda identidad es la *cualitativa*, este principio es complejo, pues parte del principio de semejanza extrema: dos cosas son tan parecidas que resulta irreverente su sustitución. Este hecho Ricoeur lo soluciona al plantear la *continuidad ininterrumpida* —tercer componente de identidad— “[...] entre el primero y el último estadio del desarrollo de lo que

consideramos el mismo individuo; este criterio prevalece en todos los casos en que el crecimiento, el envejecimiento, actúan como factores de semejanza y, por implicación, de diversidad numérica [...] La demostración de esta continuidad funciona como criterio anejo o sustitutivo de la similitud” (Ricoeur 111). Esta última parte es la que permite comprender la identidad *cualitativa*, ya que “[...] la demostración descansa en la seriación ordenada de cambios débiles que, tomados de uno en uno, amenazan la semejanza sin destruirla; así hacemos con nuestros propios retratos en edades sucesivas de la vida; como se ve, el tiempo es aquí factor de semejanza, de separación, de diferencia” (111). Se agrega además la *permanencia en el tiempo*, categoría a la cual las estructuras “[...] responde[n] a este criterio de identidad, el más fuerte que pueda darse, y confirma el carácter relacional de la identidad” (111). Esta categoría se comprende fácilmente con el ejemplo de permanencia en el tiempo del código genético en los humanos. Eso tiene *permanencia en el tiempo*. En esta misma categoría se agrega lo que Ricoeur nombra como el *carácter*, que entiende como aquellos signos distintivos que identifican a un humano siendo el mismo, dichos signos distintivos son los ya mencionados: identidad numérica y cualitativa, la continuidad ininterrumpida y la permanencia en el tiempo. El carácter, pues, “[...] designa el conjunto de disposiciones duraderas *en las que* reconocemos a una persona [...] mi carácter soy yo” (115-116). Esta serie de categorías me auxiliarán al perfilar al narrador, su corporalidad y así distinguirlo, o no, de su doble: el joven envejecido.

El siguiente término es el de *ipseidad* (identidad-ipse), este se inclina a lo psicológico de los sujetos, esta categoría es lo variable, expone a los sujetos al cambio, les da la dimensión de ser-en-proyecto, esta proyección está limitada a las variables

contextuales del sujeto. Al contrario de la *mismidad*, la *ipseidad* sólo identifica a las personas humanas, ya que son los únicos con características psicológicas. En esta identidad se agrega el “[...] aspecto moral del sujeto, muestra un *sí mismo reflexivo y responsable de su actuar*. Se trata, pues, de un sujeto perteneciente a un contexto inmerso en unas relaciones sujetas al cambio” (López Ladino 62). En palabras de Ricoeur la “*ipseidad* [...] consiste en una voluntad de constancia, de mantenimiento de sí, que pone su sello en una historia de vida enfrentada a la alteración de las circunstancias y a las vicisitudes del corazón. Es una identidad mantenida a pesar de [...], a despecho de [...], todo lo que inclinase a traicionar la palabra dada” (137). En conclusión, la *ipseidad* remite a aquel sujeto actuante que sufre, habla, está en el devenir ético, político y personal de sus circunstancias históricas; es un sujeto cuya identidad es en potencia de ser cambiada y afectada, pero que, a pesar de eso, logra su *permanencia en el tiempo*. Este sujeto con identidad- *ipseidad* como potencia creadora de sí enmarcado en su referencia circunstancial es el que más me interesa mostrar. Como expondré en mi análisis, este sujeto consciente de sí, de sus silencios y palabras, que está en un devenir constante hasta el final de sus días, es el que me interesa problematizar más, pues la novela, a pesar de crear escenarios e imágenes muy nítidas, no centra su atención en el detalle más mínimo y realista de las escenas, sino en las fracturas psicológicas, sentimentales, éticas y políticas del narrador.

Por último, me ocuparé de la *identidad narrativa*, la cual es comprendida de dos formas: primero como un puente dialéctico entre la *mismidad* y la *ipseidad*. En segundo lugar, la *identidad narrativa* “[...] es concebida desde un aspecto literario como laboratorio imaginativo de las experiencias del pensamiento, es la que abre al sujeto la capacidad de

concebirse como otro, o, de concebir cómo actuaría en determinadas circunstancias” (López Ladino 64). Esta comprensión de la identidad como laboratorio de *lo posible* es la que más podrá auxiliarme a comprender cuáles son las problemáticas identitarias que sufre el narrador, su capacidad de resignificar sus acciones y palabras a través de la *permanencia en el tiempo*. Este término es de gran utilidad, pues toma en cuenta la variable literaria (mundo de lo posible) y la histórica/empírica-real (lo que ocurrió); además de que esta dimensión de la identidad implica la comprensión de la narración como una fenomenología del hacer (López Ladino 65), es decir, la dimensión de entender(se) como un agente de cambio, de incidir en la historia; de conocerse a través de la narración, sabiendo que se es la narración misma. Ricoeur entiende esta identidad como un campo en donde los sujetos y/o personajes son inestables en sus historias, corporalidades, identidades; en donde la migración y movilidad es total; en donde se analiza el actuar ético y político de los sujetos; en donde el autoconocimiento puede partir de lo *positivo y negativo*, en donde lo más importante es el reconocimiento en y de las historias narradas. Significaciones libres y móviles dentro de una estructura. Sobre esta misma identidad descansa la fundamental noción de concordancia-discordancia temporal, es decir, “[...] los acontecimientos, la irrupción imprevista y causal como momento de *identidad*” (López Ladino 66), esta contingencia posibilita la continuidad de la narración y, por extensión, la construcción identitaria de los personajes; sin ella no sería posible un campo inestable como el descrito en el punto anterior.

Finalmente, el filósofo francés señala la distancia entre el texto (la narración, el mundo de lo posible) con el lector (la historia, el mundo de lo que ocurrió), indica que la

identidad narrativa opera por medio de una *triple mimesis*. Cada una merecería una explicación tremendamente extensa y específica, pues cada detalle implica nociones muy puntuales para una narración ficticia o histórica, así que trataré de ser lo más sintético posible. Esta *triple mimesis* (que incluye la narración de una historia y el carácter temporal de la existencia humana en ella) es definida por Ricoeur de la siguiente manera: primero “ [...] la *mimesis I* se refiere a la composición de la trama, en ella se da una *precomprensión del mundo de la acción*” (López Ladino 66), es decir, el lector toma el mundo dado por el autor, referenciado del mundo real, con el contexto cultural que trae consigo. Este mundo real (de la acción y de la experiencia) es el que une al lector y escritor y que posibilita un entendimiento del mundo narrado. Posteriormente la *mimesis II* entra al terreno de los *como si*, la narración es el campo donde los lectores, desde su focalización y todo lo que ella implica, ve(mos) la praxis propia o ajena en esos mundos posibles para cuestionar el actuar individual y colectivo del mundo histórico. Se debe recordar las nociones de concordancia-discordancia, pues en el mundo de lo posible se asume lo inconstante y mutable de la vida humana, en este ver en *el otro* a sí mismos o lo que podrían ser, habita la posibilidad de cambio del lector a través de interpretar la narración; aquí descansa la dimensión política y ética de las narraciones. Justamente a esto último hace referencia la *mimesis III*, ésta implica la modificación del sí en sentido práctico, “Es la pre-comprensión del mundo de la acción, es la re-figuración del mundo real (mundo del lector) y del mundo posible (mundo del texto), es decir, de lo que tiene lugar en *mimesis I* (mundo real) y lo que tiene lugar en *mimesis II* (mundo de lo posible)” (López Ladino 67). Aquí está lo más interesante del planteamiento, ninguna narración importa sin el entronque

con el lector, quien le da un sentido y descodifica el mundo de lo posible y que, al hacerlo, dimensiona y cuestiona el ser retratado y con ellos preguntarse si ese mundo posible podría ser el suyo. Las narraciones plantean problemáticas éticas, morales y políticas con las que los lectores se identifican, quienes son capaces de liberar la inestabilidad de significantes posibles para darle sentido: “La referencia metafórica implica una apertura a un ‘[...] universo de interpretaciones para pensar el sentido del ser [...]’ Esto es lo que Ricoeur llama la metáfora viva, es el leerse a sí mismo como otro” (López Ladino 67). La dimensión de las narraciones no es mero entretenimiento u otra mera manifestación cultural —ninguna lo es— pues en ellas se juegan tensiones que pueden, al mostrar acciones y/u omisiones de los sujetos (personajes) en el mundo de lo posible, dinamitar una reflexión del sí mismo, un sujeto libre que comprende sus capacidades que pueden intervenir en el mundo. Así es como, por medio de la narración, el lector cambia y se mantiene, donde practica lo mismo que descodifica: una movilidad y mantenimiento de sí mismo.

Esta *identidad narrativa*, como puente y entendiendo los matices que describí, implica una apreciación vivencial y consciente de la *mismidad* y de la *ipseidad* por parte del lector(a), quien es partícipe activo y posiblemente más consciente de la dialéctica entre ambos términos para lograr su construcción identitaria. La pregunta por esta identidad es la búsqueda por el otro y por el sí mismo, por lo estable y lo cambiante, por conocer la forma en la que se construye el narrador y, al hacerlo, preguntarse cómo podría construirse el sí mismo del lector —en este caso del mío— para así intentar actuar, recordar e interferir en el mundo de otra forma. Bolaño respondió así a la pregunta sobre la frontera entre el bien y el mal: “El mal es básicamente el egotismo narrado de diferentes formas. La frontera la

delimita la mirada que tenga sobre el otro, saber que el otro existe” (Braithwaite 81). Resulta necesario ser conscientes de ese egoísmo como escritores y lectores, entender la dimensión ética y política para intentar habitar el mundo histórico. El mundo de *lo posible* siempre enseñará algo si se le mira adecuadamente.

Los temas en *Nocturno de Chile* tienen una relación con la forma en la que son narrados. El lugar de enunciación desde el cual se cuenta es problemático tanto a nivel diegético (narrador homodiegético) como a nivel biográfico (figura autoral de Bolaño dentro del campo cultural chileno). Esta novela, situada dentro de la llamada “tetralogía del mal” junto a *La literatura nazi en América*, *Estrella distante*, *Nocturno de Chile* y *2666* (Candia, *Todos los males el mal* 44), se diferencia de gran parte de su producción por la perspectiva de la cual parte: la mirada del o los victimarios (problematizaré si el narrador es a la vez victimario y víctima). Alexis Candia Cáceres postula que Bolaño tiende a elegir “[...] las perspectivas de los investigadores o de los testigos que reconstruyen los asesinatos [...]” (*Todos los males el mal* 44). La elección desde dónde y cómo se narra no es gratuita, nunca lo es, pero resalta aún más cuando se conoce que las obras de Bolaño propende, en lo general, a la multiplicidad de narradores, no a la singularidad. Puedo encontrar ya una particularidad de *Nocturno de Chile*: novela narrada por un victimario y desde en su focalización.

Antes de entrar al análisis textual, quiero hacer una digresión sobre la novela como modelo de representación. La violencia subyace en toda la novela, uno de los puntos más abruptos de su presencia será cuando encarne en la figura de los desaparecidos, éstos “como afirma Diana Tayl, son “by definition, always already the object of representation”

(140)⁷. Taylor identifica cinco grupos distintos de discursos/representaciones en torno a la figura del desaparecido, el cuarto es este: “[...] ‘Fictionalized and aesthetized renditions of these bodies in the novels, plays, and films that abound on the subject’ [...]” (Burgos 139)⁸. Si los desaparecidos y la violencia que analizaré es ficticia, estetizada e inasible: ¿cómo hablar de ella?, ¿por qué no mejor acudir a testimonios y no a ficciones?, ¿por qué Bolaño eligió escribir un hecho doloroso como el Golpe de Estado en Chile en el formato de la novela y no en una crónica, una serie de entrevistas y testimonios?, ¿qué podemos encontrar las y los lectores en esta obra que no se haya contado? Ahí donde la historia y la sociología no dan luz, discursos literarios, cinematográficos y plásticos amplían y detonan otras posibilidades. Y esto es lo más interesante. Las ficciones inician su auxilio para empatizar con la violencia sufrida por los actores de la historia.

La estructura narrativa de la novela, según el propio Bolaño, “[...] se divide en dos párrafos, uno que dura ciento cincuenta páginas y otro que dura una línea. Y, luego, está construida en una sucesión de cuadros en donde casi no hay punto de hilación (*sic*) o bien los puntos de unión entre un cuadro y otro son puramente experimentales” (Jösch Párra. 14). Lo primero salta a la vista inmediatamente y, por ahora, no lo explicaré; con respecto a la cuestión de los cuadros, retomaré la propuesta de Luis Nitrhual y Juan Manuel Fierro, quienes proponen “[...] siete cuadros muy visuales que se van amalgamando para dar coherencia al texto” (58). Ellos categorizan la obra según acciones y hechos muy específicos, si bien estoy de acuerdo y, por cuestiones pragmáticas, seguiré este orden,

⁷ “Por definición, siempre son ya objetos de representación”.

⁸ “Interpretaciones ficticias y estéticas sobre estos cuerpos en novelas, obras de teatro y películas que tratan sobre el tema”.

también debo de advertir que propondré otra estructura divisiva de la obra, la cual no estará cimentada sobre acciones generales, sino por pasajes que muestran la violencia sufrida y ejecutada por el narrador y la cual lo fragmentará a nivel físico, ético y psicológico. La forma de la novela está estrechamente ligada a los temas que toca. Los efectos de sentido se irán esclareciendo a lo largo del análisis, trataré de mostrar cómo la forma (dimensión estructural del relato) juega un papel clave para entender y disfrutar más la obra. Apropio plenamente las palabras de Laura Fadiño y estoy convencido de que obras como *Nocturno de Chile* no hubieran sido posible sin la consciencia de que:

El carácter inefable del horror se expresa entonces a través de una noción de texto que no es la del tejido perfecto que cuida las propiedades de cohesión, coherencia, corrección y adecuación, sino que, por el contrario, exhibe los fragmentos, los huecos, las lagunas, porque es así el orden de la memoria cultural e individual y porque el periodo en cuestión no deja lugar a relatos totales, únicos ni unívocos (Fandiño 393-394).

Capítulo 2. Análisis de *Nocturno de Chile*

Antes de adentrarme en el análisis de la obra, es útil contextualizar con un breve resumen de la misma. La novela son “las memorias” de Sebastián Urrutia Lacroix, crítico literario y sacerdote, quien, en medio de una noche de fiebre y convencido de que su muerte está cerca, rememora toda su vida. Recuerda su encuentro con los señores Oido y Odeim, sus clases de marxismo a Pinochet, su gira por Europa para aprender a cuidar las catedrales, además de viejas historias que le contaron sobre un pintor guatemalteco que vivió en la París de 1943 y un viejo zapatero de Viena, además de su encuentro con María Canales, una mujer encargada de organizar las fiestas en donde se reunían los escritores e intelectuales,

mientras que en el fondo del sótano de la casa, sucedían acciones terroríficas. Cada historia tendrá un impacto diferente para Urrutia, quien, en su delirio, recuerda las emociones, afecciones, dolores y alegrías que sintió cuando vivió experiencias con cada uno de esos personajes y narraciones. Así pues, la novela es una gran analepsis del narrador.

Cuadro 1: entrada en el mundo de las letras, ese camino no es de rosas

El inicio de la obra es el siguiente: “Ahora me muero, pero tengo muchas cosas que decir todavía” (Bolaño, *Nocturno de Chile* 11). Algo inmediato que sobresale es “El deíctico «ahora» [...] es la caracterización de la enunciación como acontecimiento, o instancia de discurso, la que ha dado ocasión de asimilar el acto de lenguaje a un hecho” (Ricoeur, *Sí mismo como otro* 34). Tomando en cuenta estas palabras de Ricoeur, considero que la apertura con el adverbio temporal representa el cerco físico y de conciencia que tiene el narrador: su muerte le imposibilita cualquier acción manual y sus pensamientos no pueden ir dirigidos a pensar en un futuro que ya está vedado, cerrado, este límite lo obliga a mirar lo único que tiene: sus recuerdos. Desde este punto de enunciación toda la obra cobra inmediatamente un efecto de sentido: se está en presencia de un moribundo que agota sus últimas palabras y últimos minutos vitales en contar y encarnar su pasado; al no haber ya potencia vital y futura, la única opción es recordar(se). Después del “ahora”, se introduce un pronombre reflexivo que trae consigo la estructura formal del narrador y su nivel de focalización. El pronombre “me” advierte de la inserción del narrador dentro de la diégesis, con ello, a nivel estructural, el lector puede deducir que está en presencia de un narrador

homodiegético. No considero que la conjugación haya sido arbitraria, pudiendo escribir “yo muero”, “moriré hoy” o alguna otra posibilidad que no implicara el pronombre reflexivo, su elección arrastra el tipo de focalización que tendrá el narrador homodiegético: una focalización interna fija que se centra, en esta línea que abre la novela, en su “yo” que narra.

A nivel narrativo no hay ni habrá indicios que muestren con exactitud cuánto dura ese “ahora”. Lo complejo de la situación se agrava cuando se considera que se analiza un narrador moribundo que probablemente está delirando, en quien, por dicha condición, los lectores no podemos confiar, lo que resultará aún más difícil será que no existen otras focalizaciones que nos permitan contrastarlas con las del narrador y así intentar deducir cuánto puede durar el tiempo diegético. Como mencioné, la instancia discursiva enunciada por el narrador sitúa su proyección no al futuro, sino más bien dirigida a su pasado, es decir que se producirá una *analepsis*. Todo lo que se presentará a continuación será la reencarnación de un pasado enterrado y del cual el narrador, viendo la cercanía de su muerte, busca explicar, sobre todo del “[...] impacto de la experiencia de lo traumático y la necesidad de dar cuenta de ello. El trauma nombra una herida, un daño latente del pasado que afecta al sujeto y retorna compulsivamente en las vivencias actuales” (Aguilar 13). Poco a poco se irá mostrando el trauma y, sobre todo, cómo se gestó, cuáles fueron las violencias simbólicas y fácticas que sufrió y ejerció este narrador-personaje, del que todavía no sabemos nada, más allá de que está en el lecho de muerte.

“Estaba en paz conmigo mismo. Mudo y en paz. Pero de improviso surgieron las cosas. Ese joven envejecido es el culpable. Yo estaba en paz. Ahora no estoy en paz”

(*Nocturno de Chile* 11). El pasado, que se creyó olvidado, resurge no de forma “[...] espontánea pues deviene del hecho de que hay alguien quien lo conmina a interrumpir la tranquilidad de su existencia” (Luengo 208). La pragmática ha enseñado que el hablante utiliza la deixis para señalar su relación espacial con aquello que enuncia. El narrador intenta apartarse y diferenciarse del “joven envejecido”, su conciencia nos indica que hay, aparentemente, dos presencias físicas en el espacio narrativo. Ese joven no soy yo, parece decirse la conciencia focal. Enrique Luengo comenta que: “Su ‘confesión’ es una construcción verbal forzada e ineludible y no el resultado de una necesidad moral anterior al acto de habla. No es un enunciado desinteresado y franco sino una respuesta que surge como una petición previamente ordenada y desde la cual UL se concibe como individuo potencialmente responsable, culpable y, por lo tanto, sujeto de una confesión” (208). Encuentro problemática esta afirmación, pues estando de acuerdo en que hay elementos narrativos que nos presentan una intromisión dentro de la conciencia del narrador que lo impulsan a hablar y desestabiliza su tranquilidad, no hay pruebas —hasta ahora— de que la confesión verbal no sea producto de una reflexión interna del personaje. En otras palabras, la narración del pasado no está causada por un agente externo físico al personaje, sino por uno metafórico o simbólico que es su conciencia. Ese “otro” que es el joven envejecido opera como agente externo distinto, sí, pero esto no implica que se hable, corporalmente, de personajes distintos; por ello creo que al final la confesión del narrador sí es voluntaria, pues algo que lo configura es lo que lo inquieta y motiva a expresar su trauma. La novela y los temas que trata son tentadores para analizarlos por oposiciones: yo joven-yo viejo, violencia-paz, víctima-victimario. Esto limita la complejidad narrativa y política de la obra.

En el caso del narrador, negar o afirmar que es tal o cual cosa resulta arbitrario (por lo menos en este punto del análisis). El narrador está construido por contradicciones morales, políticas y estéticas; desde esa contradicción nace su necesidad de confesar su verdad, dar su punto de vista. ¿No es acaso el joven envejecido el último reducto de moral del narrador?, ¿tan locuazmente se puede enunciar que el acto de confesión es forzado sin tener en cuenta que dicho *factor externo* es la conciencia misma del narrador?

El pasaje mencionado también tiene la particularidad de que es la primera vez que se hace referencia al *joven envejecido*. Es de conocimiento popular que, en el ocaso de la vida, las personas ven pasar todos los momentos de la misma, esto es reproducido en *Nocturno de Chile*, con la particularidad de que no es sólo la cercanía de la muerte lo que obliga el recuerdo de la vida, sino también la imperante necesidad de confesar(se). Más adelante se presenta una referencia temporal en donde habita el narrador: “[...] en una sola noche relampagueante” (*Nocturno de Chile* 11), esta frase, además de situar al lector en el contexto temporal, sirve como símil del fin de la vida del narrador y tiene una evidente relación con el título del libro, pues dicha noche relampagueante alcanzará su cúspide de terror al final de la novela cuando se desate la “tormenta de mierda”.

El narrador se presenta y da su perfil psicológico, físico y genealógico, da a conocer su identidad personal. Esta noción será problematizada a lo largo de todo el texto y resultará fundamental para comprender la cuestión de la focalización. Es útil recordar que:

[...] la identidad narrativa, sea de una persona, sea de una comunidad, sería el lugar buscado de este quiasmo entre historia y ficción. [...] ¿no consideramos las vidas humanas más legibles cuando son interpretadas en función de las historias que la gente cuenta a propósito de ellas? ¿Y esas historias de vida no se hacen a su vez más inteligibles cuando se les aplican modelos narrativos —tramas— tomados de la historia propiamente dicha o de la ficción (drama o novela)? (Ricoeur 107).

En la narración que me atañe, no hay interpretaciones externas de la vida del narrador, todo se conoce por su voz, sin embargo, eso no impedirá acceder a la legibilidad que comenta Ricoeur; también se ingresa a ella por medio del conocimiento referencial que tienen los lectores, pues hay bastantes referentes biográficos e históricos que resultan obvios para el lector promedio como: Pablo Neruda, el Golpe de Estado en Chile o Pinochet. Sin embargo, otros más no son tan obvios como: Ignacio Valente nombrado como Urrutia en la novela, pseudónimo de José Miguel Ibáñez Langlois, quien fue sacerdote y crítico literario en el diario *El Mercurio*, o Mariana Callejas (ficcionalizada en la novela como María Canales) escritora chilena que se desempeñó como agente de la DINA, estos últimos requieren de un lector más informado sobre el campo cultural chileno, a través del cual podrá con mayor facilidad acceder al sentido de la obra.

La pregunta es: ¿quién es ese narrador personaje al que aún no he nombrado? Se presenta así: “Me llamo Sebastián Urrutia Lacroix. Soy chileno. Mis ancestros, por parte de padre, eran originarios de las Vascongadas o del País Vasco o de Euskadi, como se dice hoy. Por parte de madre provengo de las dulces tierras de Francia, de una aldea cuyo nombre en español significa Hombre en tierra u Hombre a pie” (*Nocturno de Chile* 12). Acceder a la legibilidad de lo dicho es sencillo aquí porque la información brindada por el narrador es muy clara, sin embargo, ¿cómo estar seguro de esta enunciación si el mismo narrador dice que “No sé de qué estoy hablando” (*Nocturno de Chile* 12)? No hay otra perspectiva que confirme o desmienta los hechos que se narrarán; se está atado a su conciencia focal.

La elección de su presentación es la forma en la que el narrador se concibe a sí mismo. Toda la información brindada está orientada a atender una parte de su vida y su

origen. Sobre esto, Karim Benmiloud comenta que: “Se trata a la vez de su primera identidad, la del Registro Civil, y simultáneamente, al menos simbólicamente, de su identidad *religiosa*, ya que su matrnimo francs remite a la cruz de la Crucifixión (*Lacroix* significa *Lacruz*)” (*Sordel, Sordello, ¿qué Sordello?* 248). Urrutia es el primer narrador de la novela, él guiará el conocimiento al que acceden los lectores. Se advierte que: “La etimología nos recuerda que este nombre propio aparece asociado con sentidos fundamentalmente positivos: digno de respeto, venerable, majestuoso. Se aprecia la ironía del procedimiento de caracterización onomástica, es decir, la presencia efectiva de un doble nivel de significación y del sentido adecuado que conviene otorgar al nombre de Urrutia” (Moreno 4).

Esta primera parte de la novela, o el primer cuadro, siguiendo a Luis Nitrihual y Juan Manuel Fierro, presenta la decadencia de Urrutia y su primera toma de contacto con el mundo literario cuando asiste a la fiesta a la que también va Neruda (*Nocturno de Chile de Roberto Bolaño: Metáforas y Horror* 58). Abordaré esta primera historia en la que el narrador repara sobre su “yo” narrado, esta perspectiva figural (justamente enfocada en el “yo” narrado) responde al cambio temporal que irá intercalando el narrador, su vaivén entre el pasado y su presente mostrará las distintas formas de juzgar o no un acto, así como las evoluciones permanentes que tiene al narrador.

Los inicios de la narración están marcados por la presentación de los oficios de Urrutia, su “yo” se expone como sacerdote, esta vocación le llegó cuando: “A los trece años sentí la llamada de Dios y quise entrar en el seminario” (*Nocturno de Chile* 12). Este trabajo marcará la guía interpretativa que le dará a su andar por el mundo, Urrutia poco a

poco irá descodificando el universo con los valores impuestos por el clero. A tal punto se mantiene fiel a esa cosmovisión que sus “muchas cosas por decir” operan como sacramento de penitencia, el escucha dentro de la diégesis es Dios, puesto que “los silencios ascienden y los oye Dios y sólo Dios los comprende y los juzga” (*Nocturno de Chile* 11) y porque no hay otro receptor físico dentro del universo diegético; además de que esta confesión es mental, física.

El camino del narrador para materializar su vocación religiosa empieza a los 13, a pesar de la negativa de su padre, su entrada a los 14 al seminario y después de un largo tiempo y tomar los votos para ser ordenado sacerdote, se concretiza su primer oficio. Después de esto, emprende la nueva travesía en el camino de su vocación literaria, esta comienza cuando conoce a Farewell, quien operará como guía, a la manera de Virgilio con Dante en la *Divina Comedia*, para adentrarlo a los círculos literarios de la época.

Antes de continuar con la reconstrucción de cómo el narrador fue configurando su “yo”, resulta necesario recordar que esta obra está construida de silencios y vacíos estructurales y narrativos. La imposibilidad práctica de citar cada una de las frases de la obra, me obliga a mostrar el ejemplo más relevante de esos recuerdos superpuestos que irrumpen en la narración de la novela. Ésta no es concatenada, como no lo es la memoria; así pues, el narrador se mueve en un vaivén entre observar a su “yo” narrado y su “yo” que narra. Atendiendo a esto, quiero señalar que el narrador enuncia una serie de imágenes sueltas que por sí mismas no tienen demasiado significado, pero que cuando se unen cobran un gran sentido. En este primer cuadro advierto la siguiente imagen como premonición de lo que vendrá. Urrutia recuerda “[...] un gobelino en donde se representaba una escena de

caza. Y un plato de metal en donde se representaba una cena con todos los ornamentos que el caso requiere” (*Nocturno de Chile* 12-13). Esta imagen se irá modelando al punto que se materializará en el cuadro primero y en el cuarto. Más adelante de esta misma acción se verá cómo se revela esa escena que vio en el tapiz; en el cuarto cuadro habrá acciones reales de caza, además de tomar en cuenta la lectura metafórica de la violencia que está sobrevolando encarnada en la Operación Cóndor, la cual es “[...] una sombra deslizándose por las habitaciones de nuestra casa, como si se tratara de la sombra de una comadreja o de una anguila” (*Nocturno de Chile* 12).

Farewell, guía de Urrutia, es descrito como “[...] el famoso Farewell [...] un metro ochenta aunque a mí me pareció de dos metros, vestido con un terno gris de buen paño inglés, zapatos hechos a mano, corbata de seda, camisa blanca impoluta como mi propia ilusión, mancuernas de oro, y un alfiler en donde distinguí unos signos que no quise interpretar [...]” (*Nocturno de Chile* 13). Aquí se presencia una descripción clara de las virtudes que Urrutia aprecia y anhela. No sólo se enaltece a Farewell individuo, sino también todo lo que él representa: el campo literario chileno. Él es el padre de la crítica literaria del país, él aprueba o no el acceso al círculo literario a los potenciales escritores. Urrutia muestra cómo es o cómo recuerda a una de las personas que le cambió la vida. La identidad de Urrutia no escapa al hecho de que “está hecha de estas *identificaciones-con* valores, normas, ideales, modelos, héroes, *en* los que la persona, la comunidad, se reconocen. El reconocerse-*dentro de* contribuye al reconocerse-*en*” (Ricoeur 116).

El acceso de Urrutia al campo cultural es, aunque el “yo” narrado” no lo supiera en ese momento, su descenso a la violencia más cruel. El narrador enfoca su atención en

recordar y describir cómo inició su entrada al medio literario chileno: invitación de Farewell a Urrutia para asistir a una fiesta-cena en su fundo. El narrador tiene una remembranza precisa de cómo fue su ingreso: “Entonces, por el fondo de la calle de tierra, vi una especie de tílburí o de cabriole o de carroza tirada por dos caballos, uno bayo y el otro pinto, que venía hacia donde yo estaba [...]” (*Nocturno de Chile* 17), ahora el narrador realizará un símil certero de lo que sería el ingreso a la *Là-bas* (símil a su vez del campo literario): “[...] como si aquel carricoche fuera a buscar a alguien para llevarlo al infierno” (*Nocturno de Chile* 18). A través de este fragmento el narrador permite conocer su juicio actual del hecho, su conciencia focal de que ese momento fue muy significativo en su vida y porque muestra, hasta el último de sus alientos, su lado letrado e intelectual al comparar de manera sutil su descenso al infierno con el de Dante; sobre todo porque habrá un leitmotiv a lo largo de toda la narración extraído de la *Divina Comedia*.

Su primer encuentro expone el tipo de relación simbólica y tangible que llevarán ambos personajes, una relación de poder en la que el victimario es Farewell y la víctima es Urrutia. Esta estructura es “Parte de la estrategia cartográfica de Bolaño e[n] ocupar distintas posiciones de sujeto en el juego del poder: ser observador y observado” (*Bolaño Salvaje* 264). En el caso siguiente, el narrador describe con detalle las sensaciones humillantes de su “yo” narrado al actuar como el ser observado, como la víctima:

[...] me llevó a su biblioteca [...] y mientras mirábamos los lomos de los libros empezó a carraspear, y es posible que mientras carraspeaba me mirara de reojo aunque no lo pude asegurar pues yo no quitaba la vista de los libros, y entonces dijo algo que no entendí o que mi memoria ya olvidó, y luego nos volvimos a sentar [...] y hablamos de los libros cuyos lomos acabábamos de ver y acariciar [...] la voz de Farewell era como la voz de una gran ave de presa que sobrevuela ríos y montañas y valles y desfiladeros [...] y cuando yo le dije, con la ingenuidad

de un pajarillo, que deseaba ser crítico literario, que deseaba seguir la senda abierta por él [...] ah, cuando le dije eso Farewell sonrió y me puso la mano en el hombro [...] y buscó mis ojos y dijo que la senda no era fácil. En este país de bárbaros, dijo, ese camino no es de rosas. En este país de dueños de fundo, dijo, la literatura es una rareza y carece de mérito el saber leer. [...] Acto seguido procedió a invitarme para el siguiente fin de semana a su fundo, que se llamaba como uno de los libros de Huysmans [...] creo que se llamaba *Là-bas*, y su vino también se llamaba así, y después de invitarme Farewell se quedó callado aunque sus ojos azules permanecieron fijos en los míos, y yo también me quedé callado y no pude sostener la mirada escrutadora de Farewell, bajé los ojos humildemente, como un pajarillo herido, e imaginé ese fundo en donde la literatura sí que era un camino de rosas y en donde el saber leer no carecía de mérito [...] y luego levanté la mirada y mis ojos de seminarista se encontraron con los ojos de halcón de Farewell y asentí varias veces, dije que iría, que era un honor pasar un fin de semana en el fundo del mayor crítico literario de Chile. (*Nocturno de Chile* 14-15).

El encuentro con Farewell marcará la vida del narrador, pues terminará por reproducir y mantener las prácticas violentas y rancias del campo cultural literario. Óscar Fuentes propone el siguiente cuadro (31) en el que a partir de las antítesis de ambos personajes, puede describir y mostrar los valores que representa cada uno.

Positivo (+) Farewell	Negativo (-) Urrutia Lacroix
él en un sillón	yo en una silla
dedos gruesos, deformes	dedos frescos
anciano	joven
ave de presa	pajarillo
frase justa (= experiencia)	ingenuidad

Este pasaje tiene dos niveles de lectura: alegórica y fáctica. La reconstrucción por parte de la conciencia focal se presenta primero como un recuerdo vago/premonición y después se procede a dar más datos al lector sobre el hecho narrado. Si la imagen en el gobelino era el presagio, el encuentro con Farewell es su materialización. Las comparaciones de Farewell como un halcón y de su “yo” narrado como un pajarillo herido quedarían en un mero recurso lingüístico, si no se advirtiera que en su sentido alegórico

está la fuerza de rompimiento que este pasaje representa a la hora de perfilar la personalidad del narrador. Urrutia asume su condición, hasta ahora, de víctima, de pajarillo. Al mismo tiempo que se expone esa situación, se manifiesta una serie de marcadores discursivos que confirman el delirio y olvido del narrador: “No sé de qué estoy hablando” (*Nocturno de Chile* 12), “Pero a veces hasta de mi propio nombre me olvido” (12), “[...] dijo algo que no entendí o que mi memoria ya olvidó [...]” (14), “[...] mi memoria ya no es lo que era [...]” (15), ¿por qué recordó el encuentro con Farewell? Porque el narrador trata sus recuerdos en aquellos que conformaron su identidad. Aquí entra el segundo nivel de lectura: la violencia fáctica. La experiencia de la violencia corporal se manifiesta por medio de la burla, humillación y del abuso sexual. El narrador nos expone esta violencia más adelante, durante la visita al fundo de Farewell, de la siguiente forma:

Luego Farewell dio pasos en dirección a mí y vi aparecer su cara de viejo dios griego desvelado por la luna. [...] La mano de Farewell se posó durante un segundo en mi cintura. Me habló de la noche de los poetas italianos, la noche de Iacopone da Todi. La noche de los Disciplinantes. ¿Los ha leído usted? Yo tartamudeé. Dije que en el seminario había leído de pasada a Giacomino Da Verona y a Pietro da Bescapè y también a Bonvesin de la Riva. 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. Mire la luna, dijo Farewell. Le eché un vistazo. No, así no, dijo Farewell. Vuélvase y mírela. Me volví. Oí que Farewell, a mi espalda, musitaba: Sordello, ¿qué Sordello? [...] ¿qué Sordello (¡y entonces la mano de Farewell volvió a presionar mi cintura!), [...] Sordello, que no tuvo miedo, no tuvo miedo, no tuvo miedo. Y recuerdo que en aquel momento yo tuve conciencia de mi miedo, aunque preferí seguir mirando la luna. (*Nocturno de Chile* 26)

El narrador muestra este pasaje para materializar aquel dolor que no se ha ido, esa “[...] presencia oculta del pasado se coloca como una inminencia, como un peligro que va a suceder (aunque ya aconteció)” (Aguilar 12). El pasado, guardado en lo profundo de la

memoria, retorna eternamente, no habita solamente en la experiencia presente del “yo” narrado, sino que opera sin tiempo, es aquello que permanece, aquello que Urrutia *es*, este pasaje “[...] no habla sino de esa fuerza que cruza tiempo y espacio y que quiebra al sujeto hasta sacarlo de su propia cohesión” (Candia-Cáceres, “Todos los males el mal” 47). Este primer contacto con el mal y la violencia es muy significativo, pues no sólo expone la fractura mental y psicológica del narrador cuando se topa con la violencia estructural intrínseca a la búsqueda de ser crítico literario, sino además presenta el tipo de comportamiento que tendrá con la violencia. Urrutia reproducirá ejercicios violentos y actitudes indiferentes. A tal punto calcará la ridiculez de hablar de literatura, poetas y de mostrar su enorme y chabacano conocimiento enciclopédico que hará lo mismo cuando él se convierta en el crítico-halcón-observador de la violencia hacia otros sujetos. Este sería el proceso de exposición del narrador sobre la violencia y el trauma que le causará:

- 1) Premonición/recuerdos vagos: imagen del gobelino con escena de caza
- 2) Materialización: conocer a Farewell
- 3) Ejecución: acoso sexual

El narrador se ha fragmentado. El mal y el horror degradan y corrompen a los sujetos, los hacen indiferentes, subvierten su realidad e instalan la violencia como la nueva normalidad. Urrutia se adentrará al pozo que trastornará su noción del otro. Su perspectiva focal está mostrando cómo el narrador está en un vaivén entre ser víctima y victimario.

Propongo que este encuentro es el primer quiebre identitario del narrador, tanto por su entrada al círculo literario como por el *mal radical* que experimenta. La identificación de valores éticos y estilísticos no parece que cambien en él, más bien se fortalece su

reconocimiento en- esa identidad a la que quiere pertenecer, sin embargo, el quiebre será psicológico y físico, pues Urrutia experimentará por primera vez la violencia y cargará con todas las consecuencias emocionales de ello. Empieza la pérdida de la inocencia.

Mieke Bal postula que la relación más importante entre actuantes y actores es la que se da entre el actor y el objetivo que persigue, menciona que “las primeras dos clases de actores que se deben de distinguir [...] son *sujeto* y *objeto*: un actor X que aspira al objetivo Y, X es un sujeto actuante, Y un objeto actante” (34). Tomé su esquema para mostrar las funciones y objetivos que cumplen ambos actantes. Relacioné este esquema con el cuadro de Óscar Fuentes para poder complementarlos entre sí, mostrar lo *positivo* y *negativo* de las *funciones* de los *actantes*. Este es el esquema base con la información del pasaje:

Actor/actante- sujeto	Función	Actor/actante-objeto	Valor
Sebastián Urrutia Lacroix	decide entrar al seminario	por recibir la llamada de Dios	Positivo
Sebastián Urrutia Lacroix	quiere ser crítico literario	conoce a Farewell	Positivo
Urrutia	quiere acceder al campo literario chileno	Farewell lo guiará	Negativo
Farewell	acosa	A Sebastián Urrutia Lacroix	Negativo

Los valores positivos de Farewell se sostienen hasta que acciones hacen saltar por los aires su peluca, hasta que el ejercicio de la violencia hacia Urrutia muestra otra parte de él. Esto, que puede parecer algo común, pues los personajes de la mayoría de las narraciones tienden a modificar, habitar contradicciones, cambiar sus valores, no resulta tan

sencillo cuando recordamos la inquietud principal de este trabajo: el narrador. Hasta ahora éste había sido unidireccional en sus juicios a sus recuerdos: Farewell era casi la perfección moral del hombre y el mejor crítico literario, la nula intromisión de su madre y padre en las decisiones de Urrutia eran positivas pues no le vedaron el acceso al llamado divino, el campo cultural era un mundo ideal donde se leían a los mejores escritores. El narrador interno ha focalizado estos hechos preexistentes y los ha dotado de estos valores, pero a medida que reconstruye sus memorias, es capaz de contradecirse o, para ser más preciso, de ampliar la taxonomía con las que los califica y juzga. El “yo narrador” muestra con ello que su *valor de verdad* es inestable y cambiante. A partir de este pasaje, la narración tiende a ser imprecisa y problemática de juzgar en la dicotomía *bien* y *mal*. El “yo” narrativo va enfocando la atención a los detalles éticos, sociales y personales más relevantes de su vida. Su narración es la confesión y revisión crítica de una(s) vida(s) contradictoria(s).

En este mismo cuadro, se narran otras historias que muestran los comportamientos éticos del narrador. Si bien el lugar de enunciación del narrador-focalizador no cambia, pues casi toda la narración es una analepsis, sí cambia su “yo” narrado, la anécdota de su abuso fue, si se considera que entró a los catorce años más unos siete de seminario, cuando tendría veintiún años. En este primer cuadro ya no cambiará la edad del “yo” narrado.

Otra historia significativa presente es el encuentro de Urrutia con unos campesinos, en la que se manifestará el *mal absoluto*, encarnado en el racismo y clasismo del yo “narrado”. Urrutia da un paseo nocturno por el fundo después de cenar con Farewell, se encuentra con una cabaña de la cual provenían voces. Tocó y entró, se encontró con tres hombres, dos mujeres, una era joven y la otra vieja. El narrador presta la atención en

mostrar la decadencia de estas personas a quienes desprecia por no tener su mismo estatus económico, moral e intelectual. Los contrastes vuelven a formar parte de la narración, sus adjetivaciones de estas personas y su situación son del tipo: "... manos ásperas", "Qué bueno que haya venido, padre, dijo la más vieja arrodillándose delante de mí y llevándose mi mano a sus labios. Sentí miedo y asco, pero la dejé hacer" (*Nocturno de Chile* 20), "¿Quiere un poco de pan, padrecito? Lo probaré, dije... Duro, como es el pan de los campesinos, horneado en horno de barro" (21). Hay una disputa entre valores que el narrador identifica como positivos y negativos. La disputa es sobre el espacio y los objetos, se aluden significantes diversos: mientras la casa de Farewell es amplia, la de los campesinos es estrecha y apartada: "El pan de los campesinos frente al banquete de la élite intelectual configura la imagen de la dislocación social a través de una serie de oposiciones (pan duro/banquete; afuera/adentro; cultura/barbarie)" (Aguilar 117). Este breve pasaje añade ejemplos de antítesis a la larga lista previa: Urrutia/Farewell, ave de caza/pajarillo, observador/observado. El narrador muestra su indiferencia ante la agonía de un niño miembro de la familia de los campesinos, a las solicitudes de auxilio por parte de éstos, él sólo alcanza a recordar/pensar "¿Y a mí para qué me necesitaban? ¿El niño se está muriendo? Pues que llamasen a un médico. ¿El niño hacía tiempo que ya se había muerto? Pues que le rezaran [...] Dios mío, yo no podía estar en todas partes" (*Nocturno de Chile* 21). Esta anulación del *otro*, ignorando sus vidas y dolores, irá incrementando.

Parece que el *mal absoluto* se adueña de esta escena, pues el *mal radical* se articula de manera más sutil. Es necesario recordar el objetivo central de Urrutia: ser crítico literario. Por su ambición va dejando valores que son cargas morales, aquí es donde él

acepta ejercer su libertad, asume la violencia del *mal absoluto* sobre su corporeidad. El abuso de Urrutia por parte del crítico literario encarna la presencia de ambos males. Las cuestiones se centrarán en saber por qué un joven está condenado a convivir con estas violencias que lo marcarán para toda su vida académica y personal. Hasta el final de sus días el narrador focaliza su atención en intentar responder esto.

Hasta ahora el recorrido vital por el que el narrador ha guiado su focalización ha sido en sus cambios morales, laborales, psicológicos, espirituales y políticos, ha sufrido cambios en su *ipseidad*. Sin embargo, como ya mencioné, uno de sus cambios viene originado por el abuso sufrido a su corporeidad, su *mismidad*. En estos hechos descritos, se muestra la disputa dialéctica que sostiene Urrutia, el narrador. La creación de su *identidad narrativa* se empieza a mostrar como ese campo de lo posible donde muestra su inestabilidad y su capacidad de incidir en la historia. Si se recuerda que la *ipseidad* implica una conciencia del sí, resulta sencillo deducir que las acciones hasta ahora efectuadas por el “yo” narrado no son más que evidencias de la libertad ejercida del mismo narrador. ¿Hasta qué punto este fue condenado por sus circunstancias o voluntariamente aceptó el *mal absoluto* y el *mal radical* para la realización de sus objetivos?, ¿este narrador único es capaz de dar en su narración los hechos que muestren que su *ipseidad* al final cambió a tal grado de ser consiente de sí y de sus actos?, ¿es posible y veraz imaginar que los cambios en la *mismidad* e *ipseidad* del “yo”—narrador y narrado—implican una división y permanencia de sí mismo, lo que causaría un reconocimiento en el otro que es el joven envejecido? Estas respuestas hasta ahora no se pueden responder con certeza.

De este primer cuadro el narrador resume de manera brillante lo que significó: “Mi bautismo en el mundo de las letras había concluido” (*Nocturno de Chile* 34). Entraré ahora al segundo cuadro.

Cuadro 2: El bautizo de H. Ibacache y el pintor guatemalteco

El cuadro primero cierra con la salida de Urrutia Lacroix de su inicial visita a *Lá-bas* —el *por ahí* inexacto y secreto que habita en lo profundo y alejado de la capital— el feudo de Farewell. El puente que une ambos cuadros es una breve descripción de un recuerdo que es premonitorio, en él recuerda “[...] la silueta de Farewell, negra y rotunda, recortada en el quicio de una puerta muy grande” (*Nocturno de Chile* 34), un fantasma que habitará sus sueños y desvelos hasta el día de su muerte. Este cuadro se dividirá en dos hechos relevantes: el recuerdo de Urrutia y la narración que escuchó de boca de Salvador Reyes. Empezaré con el primero, pues será necesario comprender cómo Urrutia presenta el nuevo nombre de su “yo” narrado y cómo esto influirá en los posteriores cuadros.

Urrutia narra más adelante que, en noches de reflexiones y desvelos, recordaba a “[...] Farewell sentado en un sillón [...] hablando de la inmortalidad literaria” (*Nocturno de Chile* 34). Es la primera vez que el narrador menciona su objetivo y ambición primaria. La relevancia de la inmortalidad literaria será tal, que configurará las identidades del narrador. Por ahora, Urrutia-“yo” narrador, con toda la violencia que le atravesó y ejecutó, sentencia que la inmortalidad literaria y la literatura serán arrasada por “El paso del tiempo, el paso

del tiempo, el crujidero de los años, el despeñadero de las ilusiones, la quebrada mortal de los afanes de todo tipo menos del afán de la supervivencia” (*Nocturno de Chile* 35).

El “yo” narrador tendrá que ir rememorando una serie de *males absolutos y radicales* que padeció su “yo” narrado, esto es *Nocturno de Chile*, el lamentable recorrido de un personaje voluntarioso e indolente que hizo lo que hiciera falta para cumplir sus objetivos. Posterior a este recuerdo, el “yo” narrador menciona la presencia de una voz que lo alude, inquieta y que parece ser una presencia ajena a él:

Otras veces volvían las imágenes de mi infancia y de mi adolescencia y veía la sombra de mi padre escurriéndose por los corredores de la casa como si fuera una comadreja o un hurón o más apropiadamente una anguila encerrada en un poco adecuado recipiente. Toda conversación, todo diálogo, decía una voz, está vedado. A veces me interrogaba por la naturaleza de esa voz. ¿Era la voz de un ángel? ¿Era la voz de mi ángel de la guarda? ¿Era la voz de un demonio? No tardé mucho en descubrir que era mi propia voz, la voz de mi superego que conducía mi sueño como un piloto de nervios de acero, era el superyó que conducía un camión frigorífico en una jerga que parecía micénico. Mi ego, por supuesto, dormía. Dormía y laboraba. (*Nocturno de Chile* 35-36)

Este pasaje muestra la nitidez con la que el narrador recuerda la proyección de su “yo” narrado y su superyó. La analepsis permite mostrar los recuerdos de su “yo” joven para exponer la dualidad en la que se encontraba: demonio o ángel. ¡Qué mejor que señalar la contradicción que mostrando cómo desde su infancia proyectada habita líneas de tensión diversas! Parece ser que la ambigüedad ángel-demonio modelan el “yo” narrado, y en esa contradicción se debate su ejecutar fáctico: decidir qué ser o no ser. Este pasaje es la primera muestra de un agente extraño, casi diría que externo, en la narración que se contrapone al narrador: esas “otras voces” asimiladas como conciencia propia que lo valora y que implica un enjuiciamiento de sí mismo, pues en su devenir vital, sus valores pasados

se contrapondrán a las acciones del porvenir. Si se recuerda que la *identidad narrativa* es la disputa dialéctica entre lo experimentado por la *mismidad* e *ipseidad*, este “yo” narrado representa la *línea de discordancia* entre lo que fue (o creo que fue) y lo que será o puede llegar a ser. Este “yo” narrado es la síntesis resultante de las experiencias físicas y psicológicas que el *mal absoluto* azotó. Continuidad y discontinuidad, ángel y demonio, “yo” narrado y “yo” narrador, en esta dialéctica habita el problema y la pregunta. Hasta ahora concluyo que esa *línea de discordancia* no puede representar un narrador distinto del “yo” narrador, pero quizás se fragmente tanto que, a pesar de ser uno, sean narradores focales diferentes en algún punto posterior.

Mencioné todo esto para entrar a una de las estructuras duales: la vocación. Hay una modificación en la *ipse* del narrador, ya que la estructura de valores de un crítico literario y un sacerdote no es la misma. Después del bautizo literario (del latín *bautizare*, que significa sumergir), y de sumergirse en los campos y aguas de Là-bas (lo bajo), viene el segundo bautizo, el que implica la elección de un nuevo nombre, lo que supone un estatuto identitario diferente y complejo. Elegir un pseudónimo para el “yo” narrado es la colocación de una máscara en la que se oculta y modifica su “yo”. Analizaré esto. Dice el narrador: “Y tomé la decisión [...] de que debía adquirir un seudónimo para mis labores críticas y mantener mi nombre verdadero para mis entregas poéticas. 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 [...]” (*Nocturno de Chile* 36-37).

Este estatuto identitario cambiará toda la narración, ya que todo lo venidero será comprendido desde la dualidad cultural y laboral del narrador. Comienza el desdoblamiento advertido: Ibacache deseará trascender en el mundo literario y para ello su identidad se bifurcará: “Es lo que sugiere en abismo este seudónimo (y el juego de palabras translingüístico español-francés *iba/caché*), ya que, bajo esta identidad, *escondido* (*caché* en francés) o *enmascarado* es como el narrador se adelanta” (Benmiloud, “Sordel, Sordello...” 248). Un mundo narrado por un crítico literario no es el mismo que el de un clérigo; la simbiosis de ambos mundos complejizará las tensiones que habitará el narrador y sobre todo lo dotará de herramientas que lo ayudarán a sortear, evadir, enfrentar y confrontar los hechos que su vida le deparará. Es inverosímil que este narrador hubiera sido un panadero en vez de un clérigo intelectual versado en las filosofías económicas de la época, pues no sería creíble que una condición no intelectual pudiera dar clases de marxismo a la Junta Militar chilena. A partir de este momento, el registro focal cambiará el modo de acercarse o alejarse de las problemáticas difiere de la primeriza visión clerical del narrador. La proyección que realizará el “yo” narrador del narrado contrastará mucho a partir de aquí.

Nombrar(se) es asumir la existencia de aquello que se nombra. Ese otro nombrado que es H. Ibacache supone la existencia dual y posiblemente focal del narrador, como dice Claudia Tapia “En *Nocturno de Chile*, Ibacache obnubila a Sebastián Urrutia Lacroix, quien tras el seudónimo olvida hasta su propio nombre, y debe iniciar un viaje por su conciencia para intentar desentrañarlo” (18). Aquí encuentro parte de la problemática de este trabajo, pues la conciencia focal no permuta su origen (agente, personaje H. Ibacache y Urrutia

como uno y el mismo) sino el modo y modelo desde el cual comprende el mundo diegético. ¿Es esto suficiente para postular una focalización interna variable? Me parece que hasta ahora lo único palpable es la descripción de la voz —¿Es Urrutia, Ibacache o el *joven envejecido*?— como superego, sin embargo, ¿podrá ser posible que esta voz se convierta en un narrador focal? Estas preguntas aquejan pronto en la lectura de la obra.

Me parece revelador cómo previo a la narración, H. Ibacache —el “*nuevo*” “yo” narrado— advierte sobre la batuta que relevará y su nueva posición jerárquica y cartográfica como ser observador desde la cual analizaré su función dentro del campo cultural: el faro civilizador, el áncora de salvación de una literatura que, hasta su llegada, habitaba principalmente en la barbarie. Urrutia proyecta así su recuerdo de Ibacache, de su “yo” narrado y de cómo sustituyó a su maestro “[...] 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” (*Nocturno de Chile* 36-37). Este juego de acercamientos, alejamientos y ubicaciones cartográficas diferentes son muy comunes en la obra de Bolaño, sería extraño que esta novela fuera la excepción, lo diferente es la movilidad espacial jerárquica de los “yo” narrados: en *Nocturno de Chile* el horizonte desde el cual el narrador recrea su mundo es cambiante consigo mismo, es decir, los roles varían para sí mismo y no para otro agente o narrador que participa dentro del mundo diegético. Aquí Urrutia es víctima y victimario. Esta nueva posición del intelectual integrado, aceptado y ya operando como uno de los mandamases del campo cultural —después de su violento bautizo— será fundamental para entender al

narrador. Este nuevo rol de ser un observador /como ave de presa) dejará atrás la noción que tiene el narrador de sí mismo como receptor y víctima de las manifestaciones del *mal absoluto y radical*, y pasará a mostrar y describir “[...] una dinámica simple: el que observa convierte al sujeto de su mirada en un objeto de conocimiento, al que individualiza, identifica y diferencia. Es la simbiosis entre saber y poder” (Tapia 18). Esta será la nueva ubicación cartográfica que adquirirá y desarrollará H. Ibacache. Sin embargo, para demostrar cómo asume su nuevo rol, deberé esperar dos cuadros más, pues tanto este como el tercero no son propiamente narraciones en las que él haya estado inmerso, sólo fue el receptor y memorioso de las mismas.

Ahora abordaré la segunda sección de este cuadro. En ésta es donde Urrutia recuerda cómo Ibacache escuchó una historia que le contó a su vez el escritor chileno Salvador Reyes, amigo de Farewell. Reyes sitúa su narración en los tiempos de la Segunda Guerra Mundial en París, en donde conoce a Ernest Jünger, capitán héroe en la Primera Guerra Mundial y escritor alemán (reminiscencia del archicitado y recordado pasaje del discurso de las armas y las letras de Don Quijote). Ambos escritores concuerdan una cita para conocerse y que el chileno le entregue uno de sus libros al escritor alemán. Su encuentro se da “[...] en la buhardilla de un pintor guatemalteco que no había podido salir de París tras la ocupación y al que don Salvador visitaba esporádicamente llevándole en cada visita las viandas más variadas, pan y paté, una botellita de Burdeos, un kilo de espaguetis envueltos en papel de estraza, té y azúcar, arroz y aceite y cigarrillos [...]” (*Nocturno de Chile* 39). Este encuentro tiene diversos niveles de lectura, me concentraré en

mostrar la presencia del mal, la relevancia para la construcción identitaria del narrador y lecturas metafóricas del pasaje.

Primeramente, se advierte que la narración es interrumpida por Salvador Reyes. Éste, además de los víveres, le dio al pintor, en otra de sus asiduas visitas, una de sus novelas, la cual no fue leída para su sorpresa y ofensa. Este pasaje muestra el *mal radical* y la dinámica de poder del sujeto que observa sobre el objeto de su curiosidad. Reyes busca desesperada y patéticamente que un sujeto que ha sido arrasado por la tragedia de la guerra —el *mal absoluto*— lea su obra. Es incapaz de sentir empatía, pues es anulada por su soberbia literaria. Al final, su lamentable venganza fue tardar “[...] en aparecerse por la buhardilla al menos dos meses” (*Nocturno de Chile* 39). Este pasaje opera como advertencia de cómo Ibacache aplicará las mismas actitudes ante *el otro*.

Jünger es quien desata una lectura colonialista, pues su condición de identificación con la milicia y la élite intelectual lo convierte en un símbolo que alude al *mal absoluto* y al *mal radical*. Me parece curioso que no se haya señalado, o yo no lo encontré en los estudios consultados, que este sea el primer pasaje donde hay un militar. Siempre se identifica la historia de Ibacache con Pinochet, sin embargo, no me parece azarosa la reminiscencia de Jünger y su posterior juego dual de roles (cazador-presa). La historia de Reyes con Jünger interrumpe la secuencia lineal de reconstrucción de la vida de Urrutia, sin embargo, considero que esto fortalece la idea de que una memoria es colectiva en cuanto a su construcción, es decir, constituida de elementos que no necesariamente experimentó el cuerpo y la mente que escucha o lee alguna historia. Urrutia proyecta y muestra como esta narración afectó a su “yo” narrado Ibacache. Además de que esto estructuralmente muestra

cómo la novela es un símil de la memoria de la cual está hecha: novela cosida y reconstruida al igual que la memoria-narración. Fondo y forma siempre se auxilian.

Se sitúa la narración con Reyes, Jünger y el “[...] pintor guatemalteco sometido a la caridad [...]” (*Nocturno de Chile* 39-40), éste último quien fue hallado por los dos primeros mientras el tercero estaba “[...] contemplando desde su ventana el plano urbano de París, aquejado por lo que entonces algunos facultativos llamaban melancolía [...]” (41). Después de su ingreso a la buhardilla, los dos escritores “[...] recordaron el libro de Robert Burton, *Anatomía de la melancolía*, donde se dicen cosas tan acertadas de este mal [...]” (41). Este recuerdo será una premonición, pues así como ahora Reyes muestra su desdén, falta de empatía y un alejamiento e incluso negación de los males que sí ve pero ignora (la conciencia focal asume su existencia pero no le interesa mostrarla); H. Ibacache aplicará las mismas actitudes cuando, en pleno ataque al Palacio de Moneda, recuerde de forma baladí a sus autores griegos y romanos clásicos favoritos. El principio es el mismo: la anulación del otro, una *mirada miope* hacia el otro y su condición, un borramiento o anulación de aquél (Tapia 21). Un posicionamiento estratégico de Jünger y Reyes que ven al guatemalteco desde su alcázar de superioridad intelectual y circunstancial. Esta anulación del pintor llega a tal punto que nunca se menciona su nombre, no importa, no es digno del recuerdo. Reyes sólo lo rememora así: “como se llamara el centroamericano” (*Nocturno de Chile* 42), no le da nombre, rostro, cuerpo, historia, sensibilidad, ni si quiera lo asume como sujeto que siente dolor, sino sólo como aquél al que puede dársele misericordia y consejos que no pidió. Cuerpos vacíos de significado para Reyes. Y en un futuro para Ibacache.

La analepsis es interrumpida por una confesión muy esclarecedora de Urrutia “[...] dedicamos un minuto de silencio a aquellos que sucumbieron bajo los influjos de la bilis negra, 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 [...]” (*Nocturno de Chile* 41). Este pasaje me hace dudar del valor de honestidad del narrador, es difícil determinar si el arrepentimiento es sincero o no, este pasaje puede presentar una confesión honesta donde se busque la redención, aunque, como indica Enrique Luengo, Urrutia muestra su “[...] ofensa, distrayéndose y evitando reconocer la culpa que le cabe en los hechos de que se le acusa” (211). No hay enunciación real del daño: “yo hice”, “yo me arrepiento”; sino más bien se centra en su dolor y no el de a quién dañó. Aunque considero que es pronto para esta conclusión, pues las *discontinuidades narrativas* muestran la contradicción interna que conforma al personaje: el *me* reflexivo muestra también un posible arrepentimiento real. Además de que el agente externo que conmueve su cuerpo y espíritu es el *joven envejecido*, quien sostengo que es él mismo, su conciencia. Y si es él mismo, Enrique Luengo erra la sentencia: su “yo” aquejado y enterrado en la memoria es su “yo” que asume su culpa.

Esta no será la primera vez que el *joven envejecido* irrumpe en este cuadro, casi al finalizar la narración de Reyes, Ibacache menciona “[...] y al marcharse el alemán don Salvador le obsequió uno de sus libros traducidos al francés, tal vez el único, no lo sé, según el joven envejecido [...]” (*Nocturno de Chile* 49). Pareciera que Ibacache supiera que el otro, el *joven envejecido*, fuera quien es capaz de recordar, procesar y manifestar aquello que él no, como si fuera un otro que registra lo que él no desea o quiere ignorar. Ambos se retroalimentan y en su disputa dialéctica, se crean y recrean un relato que ambos completan

con sus experiencias. Así es como la *identidad narrativa* se manifiesta gradualmente, entre la *ipseidad* y *mismidad* de ambas entidades que son una misma. Este proceso es largo y sutil, pues no se exhibe demasiado la *voz del joven envejecido*, a nivel textual es pronto para confirmar o negar dos niveles focales, pero intentaré mostrar cómo, en cada cuadro, se dejan estas pequeñas pistas de que ello sea posible. Esto se comprobará o negará en los dos últimos cuadros, en los cuales existe más material textual para concluir la tesis.

Regresando a la analepsis de Reyes, su narración continúa con el estudio atento de Jünger a un curioso cuadro de dos metros, un óleo que el pintor guatemalteco tituló *Paisaje de Ciudad de México una hora antes del amanecer*: “El cuadro mostraba la Ciudad de México vista desde 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” (*Nocturno de Chile* 43-44), este cuadro podría ser una premonición del México del 68, una vista general del europeo Jünger a América Latina o incluso una visión del futuro que le esperaría a gran parte del continente Americano por el aterrizaje de la Operación Cóndor. Jünger preguntó:

[...] si el pintor había vivido mucho tiempo en la capital azteca y si tenía algo que decir sobre su estancia allí, a lo que el guatemalteco respondió 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, 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 aunque sintiendo algo que el guatemalteco, a falta de otra palabra mejor, llamaba sentimiento mexicano. Lo que le dio pie a Jünger para hablar 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, aunque don Salvador, que a todo lo que decía el héroe germánico asentía, pensó para sus adentros que tal vez no se trataba de

pozos ciegos repentinamente abiertos o en todo caso no precisamente de esos pozos ciegos [...] (*Nocturno de Chile* 46-47).

La *identidad narrativa* del pintor se fractura cuando, situado lejos de México, en medio de la violencia más absoluta, recuerda su pasado, aquél que añora y lo conmueve. La totalidad temporal se ve modificada por la añoranza, ¿cómo aprensar aquello que modifica su *identidad*? La respuesta es obvia: pintar. Su laboratorio de experimentación donde expondrá sus mismos fragmentos de su línea discordante es lo que al mismo tiempo lo configura. Nostalgia y trabajo son el guatemalteco, su identidad se configura en ambos niveles y es cómo se le describe y expone en la narración. Un campo de pruebas que se revela mientras se hace. La narración continúa con una revelación a Salvador Reyes:

[...] don Salvador, mientras asentía una vez más, sin comprender ya más que frases sueltas del discurso en francés que Jünger le endosaba, atisbó o creyó atisbar una parte de la verdad, y en esa parte mínima de la verdad 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, y la lucidez con que el guatemalteco aceptaba su derrota, una lucidez que infería otras cosas que trascendían lo puramente particular y anecdótico [...]. Y entonces don Salvador se bebió de un sorbo lo que restaba de su coñac y volvió a escuchar las palabras del alemán que durante todo ese rato había estado hablando solo, pues él, nuestro escritor, se había enredado en la telaraña de los pensamientos inútiles, y el guatemalteco, como era de esperar, yacía junto a su ventana consumiéndose en la repetida y estéril contemplación de París. (*Nocturno de Chile* 47-48)

Este pasaje muestra el *mal absoluto*: un migrante azotado por la guerra, su condición social y racial que lo condenan históricamente a ser un marginado; y del *mal radical*: el cual se manifiesta, además del alejamiento empático de sus pares, cuando el guatemalteco se intentó unir al movimiento surrealista sin la aprobación del grupo de Breton. La derrota que percibe Reyes, en su mayor momento de lucidez, es en todos los niveles y causada por ambos males. El camino de la novela desciende, como el símil de la *Comedia*, a un infierno aún más profundo, la sensación de vacío en el lector es causada por ese alejamiento y acercamiento a violencias de diferentes tipos y alcanza un punto brutal en este pasaje, ya que se muestra la miseria política, laboral, espiritual e intelectual de una *otredad*, un “guatemalteco” que asume su derrota y su infierno, quien encarna la miseria de la migración intelectual y artística a Europa. Este recuerdo no le pertenece al narrador en un sentido vivencial (pues no es homodiegético), pero que sí lo alude, impresiona y conforma a tal punto que en su agonía lo recuerda. ¿No también lo ajeno puede interpelar a tal grado que afecta la *identidad narrativa*? H. Ibacache tuvo la advertencia ajena del pasado de sus pares que siguieron efectuando el *mal radical* e ignorar el *mal absoluto*. Aquí empieza su decadencia: pudo hacer algo, pero no lo hará; pudo empatizar y decidirá ignorar. Este quiebre, además de ser uno moral, es uno ontológico, pues H. Ibacache jamás volverá a ser el mismo.

Al igual que en el anterior cuadro, me gustaría mostrar cómo se estructura este en el esquema planteado de valores positivos y negativos. Quedaría de la siguiente manera:

Positivo (+) Salvador Reyes y Ernst Jünger	Negativo (-) Guatemalteco
Sillón con orlas de oro (38)	Lo que podía encontrar en la cocina de la embajada o en el mercado negro
Fiesta en la embajada (38)	Buhardilla en medio de la Segunda Guerra Mundial
Capitán y héroe de la Primera Guerra Mundial (38)	Pintor guatemalteco
Escritores validados y exitosos	Un guatemalteco sin fama ni fortuna (48)
Uniforme de oficial de la Whermacht	Mendiguez vital del guatemalteco
Libros traducidos al francés	Cuadro de dos metro llamado <i>Paisaje de Ciudad de México</i> una hora antes del amanecer, con apenas tres espectadores (45)
Misericordiosos y dadivosos	Desagradecido

Este cuadro muestra la distancia de valores culturales entre los elementos comparados. Se exagera la diferencia con la ubicación cartográfica de Reyes y Jünger con respecto del guatemalteco. Mencioné que existía una posible lectura colonialista de este pasaje, el posicionamiento focal y espacial lo confirman, y se le agrega la validación que deben sufrir los latinoamericanos por parte del europeo; degradado y enunciado por su gentilicio, y en segundo lugar la lectura de Jünger del libro de Reyes y la integración del recuerdo de éste en las memorias del alemán, en palabras del narrador “Y hay una cosa cierta y que debería enorgullecernos: de ningún chileno habla Jünger en sus memorias, salvo de Salvador Reyes” (*Nocturno de Chile* 50). El mundo narrativo se ordena y establece siempre sobre el eje del europeo. Este sería el resumen de este segundo cuadro:

Actor/actante-sujeto	Función	Actor/actante-objeto	Valor
Salvador Reyes	da víveres	al pintor guatemalteco	Positivo

Actor/actante-sujeto	Función	Actor/actante-objeto	Valor
Jünger	Cuestiona	al pintor guatemalteco sobre su pintura y vida pasada	Positivo
Pintor guatemalteco	observa	París desde su ventana	Indeterminado
Pintor guatemalteco	ignora y es indiferente	a Reyes y su ayuda, la cual nunca agradece	Negativo

Así concluye el cuadro. Esta narración es particular, pues cobrará un efecto de sentido cuando cada uno de los comportamientos vistos por Reyes y Jünger sean repetidos y aplicados por Ibacache. Se vio cómo la propuesta dual laboral da cuerpo a cómo el narrador aborda su narración, cómo le afecta la presencia del joven envejecido y cómo éste sabe más incluso que el narrador, además del descenso a los infiernos violentos creados por los *males*. H. Ibacache será la discontinuidad temporal que experimentará la narración.

Cuadro 3: La Colina de los Héroe

Este tercer cuadro, al igual que el anterior, es una narración de la cual H. Ibacache no es un personaje inmerso en la historia, sino que Urrutia proyecta su “yo” narrado y éste se apropia de la narración, la cual termina afectando la constitución de su “yo”. En este caso H. Ibacache-Urrutia Lacroix continúa con la concatenación de historias que modificaron su *ipseidad*. Como si fuera epicentro sísmico, Ibacache padece los mayores daños y las posteriores réplicas tanto de sus propias acciones como de las ajenas, él es el cuerpo y la mente sentiente por la que atraviesan las narraciones, males, tiempos y la culpa moral que

lo carcome y pudre. Este proceso se va desarrollando mientras exhibe su narración, su “yo” narrado”, a sí mismo. En esta narración se encuentran también algunas acciones que son premonitorias de lo que hará Ibacache, por lo que analizaré esta parte de su *identidad narrativa*. Este tercer cuadro se resume de la siguiente manera:

[...] es la historia que Lacroix ha escuchado de Farewell y que relata acerca de un zapatero millonario, súbdito del emperador austrohúngaro, quien se empeña hasta la muerte en el proyecto de construir una colina donde todos los héroes del imperio sean enterrados. El zapatero utiliza toda su fortuna, y aunque el emperador se muestra muy dispuesto al proyecto, finalmente se queda sólo en su cementerio y un día desaparece y luego de muchos años descubren que el único héroe enterrado allí es él. (Luis Nitrihual y Manuel Fierro 59)

Esta historia opera con matices diferentes a la anterior. Si en la historia del pintor se asiste a un cuadro donde el *mal radical* es el protagonista principal y el *mal absoluto* es el fondo donde suceden las acciones, en este tercer cuadro se asistirá a la encarnación de ambos males y su relevancia para los sujetos que los padecen. Algo que no alcancé a vislumbrar previo al inicio de la escritura de este trabajo es que la novela privilegia “[...] el oído como sentido de conocimiento” (Tapia 24), y es muy relevante, puesto que en toda la obra se trabaja desde la impotencia: la visión es relegada de su predominante lugar como sentido que puede acceder a la verdad. Es por ello que estas historias cobran efecto de sentido más allá de lo que narran, su relevancia implica la descentralización de la visión como centro epistemológico de lo que conocen el narrador y los lectores.

Urrutia se centra en mostrar una imagen clara de las voluntades y ambiciones del zapatero y de cómo estas sólo llegarán a la trágica y patética imagen de un cementerio, a donde irán a parar todas las ambiciones de quienes anhelan ser inmortales.

El zapatero de Viena, en su búsqueda de que su nombre trascendiera la muerte, quiso crear la Colina de los Héroes, lugar que sería para “[...] consagrarla como monumento a los héroes del Imperio. No sólo a los héroes del pasado y a los héroes del presente, sino también a los héroes del futuro. Es decir, la colina debía funcionar como camposanto y como museo” (*Nocturno de Chile* 56). Memorias y recuerdos, los mismos que va recordando, crea y recrea, y que irán a parar al despeñadero del olvido. Me parece que el zapatero busca crear la Colina de los Héroes para mitificar los valores sociales con los que se identifica, intenta construir un relato que haga justicia a “[...] los viejos valores, de lo que quedaba cuando todo desaparecía, del crepúsculo, de los afanes humanos y del temblor y de los últimos pensamientos [...]” (*Nocturno de Chile* 57). El zapatero adquirió por sus propios medios económicos la colina. Su sueño prontamente devino en obsesión para el zapatero, y para los habitantes del palacio imperial pasó desapercibido. Cayó rápidamente él y su idea en el olvido. Este pasaje exhibe la ridiculez e inoperancia de los círculos culturales ante la irrupción de la violencia:

Vinieron épocas duras y épocas confusas, pero sobre todo vinieron épocas terribles, en las que se aunaban lo duro y lo confuso con lo cruel. Los escritores siguieron llamando a sus musas. Murió el Emperador. Vino una guerra y murió el Imperio. [...] Del zapatero ya nadie guardaba memoria, salvo la esquiva y casual de los pocos poseedores de sus espléndidos y resistentes zapatos. Pero también el negocio de las zapaterías se vio atrapado en la crisis mundial y cambió de dueños y luego desapareció. Los años que siguieron fueron aún más confusos y duros. Vinieron asesinatos y persecuciones. Luego vino otra guerra, la más terrible de todas las guerras. (*Nocturno de Chile* 61)

El *relato* de la Colina de los Héroes está cimentado no sobre la heroicidad de los héroes nacionales, sino sobre “[...] el silencio o el grito desgarrador [...] la mediocridad y la canonización de las grandes figuras literarias” (González 21). Y sobre todo ello se asienta la vida de Urrutia-Ibacache, su final, como el del zapatero, podría conjeturarse que será el mismo. ¿Cuál es el final del zapatero? Después del fin de la Gran Guerra, se dice que:

Y un día aparecieron por el valle los tanques soviéticos y el coronel que comandaba el regimiento de tanques vio con sus prismáticos [...] la Colina de los Héroes. Y chirriaron las cadenas de los tanques y se aproximaron a la colina que refulgía como metal oscuro bajo los últimos rayos de sol que se esparcían por el valle. Y el coronel ruso se bajó de su tanque y dijo qué demonios es esto. Y los rusos que estaban en los otros tanques se bajaron también y estiraron las piernas y encendieron cigarrillos y contemplaron la reja negra de hierro forjado que circundaba la colina y la puerta de grandes proporciones y las letras fundidas en bronce y empotradas sobre una roca en la entrada anunciando al visitante que aquello era Heldenberg. Y un labriego, que en su niñez había trabajado allí, al ser preguntado dijo que eso era un cementerio, el cementerio donde iban a estar enterrados todos los héroes del mundo. Y entonces el coronel y sus hombres traspusieron la entrada, para lo cual tuvieron que descerrajar tres viejos y oxidados candados, y se pusieron a caminar por las sendas de la Colina de los Héroes. Y no vieron estatuas de héroes ni tumbas sino sólo desolación y abandono, hasta que en lo más alto de la colina descubrieron una cripta similar a una caja fuerte, con la puerta sellada, que procedieron a abrir. En el interior de la cripta, sentado sobre un sitial de piedra, hallaron el cadáver del zapatero, las cuencas vacías como si ya nunca más fueran a contemplar otra cosa que el valle sobre el que se alzaba su colina, la quijada abierta como si tras entrever la inmortalidad aún se estuviera riendo, dijo Farewell. (*Nocturno de Chile* 61-62)

Y así acabó toda esperanza de trascendencia. Estas historias son irrupciones que obligan al narrador a recordar la advertencia que decidió ignorar, quitarse la peluca (recuérdese el epígrafe) es un enfrentamiento con las narrativas que lo constituyen, pero para el punto en que las recuerda ya es inútil. Así concluye la historia del zapatero, con una sonrisa y la pregunta irónica de Farewell dirigida a Ibacache, quien posiblemente intuía el final trágico

de su alumno: “¿entiendes?, ¿entiendes?”. (*Nocturno de Chile* 61-62) Ibacache comprenderá.

Posterior a esto, continúa el cuadro con una remembranza reveladora de la sensatez de Urrutia al narrar su venidero destino y un recuerdo puntual de la posterior plática con Farewell en donde se manifiesta su conciencia (¿manifestación del joven envejecido?):

[...] un divertimento que parecía hipnotizar a mi maestro y que a mí me causaba vértigo y dolor en los ojos, un dolor que luego se extendía a las sienas y a los parietales y a la totalidad del cráneo y que yo aliviaba con oraciones y mejorales, aunque en aquella ocasión, lo recuerdo ahora apoyado con esfuerzo en mi codo como si quisiera emprender de inmediato el vuelo beatífico, el dolor sólo se mantuvo en los ojos, lo cual era fácil de subsanar, pues cerrándolos el asunto quedaba finiquitado, algo que hubiera podido y debido hacer, pero que no hice, pues la expresión de Farewell, la inmovilidad de Farewell sólo rota entonces por un ligero movimiento ocular, fue adquiriendo para mí connotaciones de terror infinito o de terror disparado hacia el infinito, que es, por otra parte, el destino del terror, 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 como un gusano e inerte y sin embargo capaz de subir y subir y expandirse como una ecuación de Einstein [...]. (*Nocturno de Chile* 63)

Considero que la conciencia corporal de Urrutia es un posible indicador de su conciencia ética. Sabe la posición de su cuerpo y su inclinación; también asume el pronto vuelo que emprenderá a su inmortalidad espiritual. ¿Por qué no sería consciente de sus acciones violentas y sí de su muerte? ¿Por qué Enrique Luengo afirma que no hay un enjuiciamiento de sí mismo si, como hasta ahora parece, su conciencia ebulle para recordarle(se) su culpa? La voluntad de ignorar aquello que lo aqueja no es únicamente en el plano moral, también en el físico, como se comprueba en el anterior pasaje, es evidente cómo el narrador Urrutia comprende las dinámicas de desentendimiento que su “yo” narrado realizó, pero, al mismo tiempo, muestra cómo le apremia el saber “[...] que hubiera podido y debido hacer, pero

que no hice [...]” (*Nocturno de Chile* 63). Estas muestras de incomodidad ante los *males* exhiben la presencia sutil del *joven envejecido*, ya no como presencia corporal o psicológica en la narración, sino como asunción de Urrutia de ese otro “yo” que es su conciencia arrasada, enterrada en el subsuelo de su memoria y ética, pero que, en cada recuerdo, sabe que está ahí, que lo habita y que le recuerda que aquello que presencia es el terror infinito del cual es partícipe. Lucha entre la conciencia (*joven envejecido*) y el “yo” narrado (Ibacache). No es gratuito que en este pasaje el narrador exhiba la inoperancia de su “yo” narrado ante el *mal radical* (encarnado en la inmovilidad de Farewell que pronto él reproducirá de la misma manera), pues con ello logra mostrar el inicio de la tormenta y el descenso al infierno (alusión clara al infierno de Dante), además de que su disputa ética y necesidad de confesar(se) no responde al miedo a la muerte, sino siempre es algo que lo atormenta cuando presencia los *males*. Sin embargo, esto también implica la anulación del sujeto ingenuo y su papel como víctima, pues Urrutia sabe que su “yo” narrado podría haber hecho algo y no lo quiso hacer.

Después de esto, el “yo” narrador expone el *mal radical* y el *mal absoluto* de diferentes maneras en la charla entre Farewell e Ibacache, aquí un ejemplo de normalización del *mal absoluto*:

Y Farewell: o procedería a arrastrarlo al baño y a coleármelo 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? (*Nocturno de Chile* 65)

Como se nota, la normalización del mal es clara. Antes el narrador la construyó con una materia verbal más sutil, ahora es más directo. Aquí se demuestra cómo incluso verbalmente el narrador cambia el acercamiento y la calidad de descripción y abordaje que hace de sus memorias. Sirviéndome de la imagen y formación de los tornados, haré una analogía. El “yo” narrador observa y proyecta desde lo alto sus memorias, éstas son las corrientes de aire tubulares que conforman el tornado que adquiere la forma de embudo. A cada cuadro y recuerdo que he expuesto, el “yo” narrador describe la existencia y el incremento del mal absoluto y radical, a cada página, un tubo nuevo es proyectado por el “yo” narrado, quien ve incrementar el crecimiento y brutalidad de ambos males. En este caso, los primeros recuerdos proyectados fueron del primer encuentro y abuso de parte de Farewell; ahora, el anillo es más grande y voraz, por lo que el mal también lo es: Farewell enuncia su deseo de “culear” a su alumno. Se van exponiendo muestras de cómo la violencia cambia a sus ejecutores y víctimas. Por otro lado (y siguiendo la útil comparación con el tornado, los cuales se crean a partir de dos corrientes de aire: una caliente y otra fría, símil útil) la memoria del narrador empieza a contrastar más consigo misma, su línea de discordancia produce choques ideológicos, lo que se expone en la narración como disputas dialécticas entre el joven envejecido y el “yo” narrado. Después se presenta otro recuerdo que son palabras dichas por el maestro al alumno, las cuales muestran el discurso rencoroso característico del mal radical en torno al campo intelectual: “Y Farewell: de qué sirve la vida, para qué sirven los libros, son sólo sombras” (*Nocturno de Chile* 64).

Por último me gustaría resaltar esta sentencia, la cual predice la violencia venidera que padecerán los chilenos (mal absoluto encarnado en la tortura, violencia y crimen) y, al

mismo tiempo, el olvido que sufrirá el campo cultural chileno —al igual que el zapatero vienés— y su discurso de trascendencia: “Y Farewell: todo se hunde, todo se lo traga el tiempo, pero a los primeros que se traga es a los chilenos” (*Nocturno de Chile* 67).

Luego viene un diálogo que sirve de premonición de lo que realizará Ibacache: una lista que causa vértigo por su inutilidad. Parece que lo que dijo su maestro Farewell de la inutilidad de los libros no sirvió de nada: pues ambos, continúan su charla enumerando las vidas de todos los papas: “Y yo: leía a San Agustín, leía a Santo Tomás, estudiaba la vida de todos los papas. Y Farewell: ¿y aún recuerdas esas santas vidas? Y yo: grabadas a fuego. Y Farewell: ¿quién fue Pío II? Y yo: Pío II, llamado Eneas Silvio Piccolomini, nacido en los alrededores de Siena [...]” (*Nocturno de Chile* 64).

Esta discusión va de la página 64 a la 68. El “yo” narrado, puesto en trama de la dialéctica entre mismidad e ipseidad, muestra parte de su identidad narrativa en este tipo de pasajes al mostrar una parte de sí, en este caso de su bagaje cultural e ideológico. Esta breve narración, además de exponer la ridiculez del discurso enciclopédico por parte de las élites culturales, resalta esos “yo” narrados y proyectados que no son cancelados ni cerrados en la temporalidad continua de la narración.

Posterior a esto, y después de acompañar a Farewell a su casa, Urrutia expone un monólogo en el que se refuerza la concepción que tiene del *joven envejecido*:

[...] pues en el fondo de mi cerebro oía las voces de los papas, como los chillidos lejanos de una bandada de pájaros, señal inequívoca de que una parte de mi conciencia aún soñaba o voluntariamente no quería salir del laberinto de los sueños, ese campo de Marte donde se esconde el joven envejecido y donde se esconden los poetas muertos [...] no así el joven envejecido, que por entonces sólo era un niño del sur, de la frontera lluviosa y del río más caudaloso de la patria, el Bío-Bío temible [...] (*Nocturno de Chile* 68-69).

Lo que me asombra de este pasaje es que la conciencia (*ipseidad*), corporalizada en el joven envejecido, no fue una presencia desterrada de la identidad narrativa del “yo” narrador, pues ella intenta un “[...] mantenimiento de sí, que pone su sello en una historia de vida enfrentada a la alteración de las circunstancias y a las vicisitudes del corazón. Es una identidad mantenida a pesar de..., a despecho de..., todo lo que inclinase a traicionar la palabra dada” (Ricoeur 137). Esta línea de concordancia de la conciencia con los valores que aprendió pone de manifiesto la imposibilidad de la amnesia. El “yo” narrador sucumbe ante los chillidos lejanos, intenta desesperadamente confrontar “[...] la razón y verdad a partir de la desesperación [...] la culpa, la mala conciencia, la justificación y el perdón” (Aguilar 46). En esta dialéctica, emerge la ipseidad del “yo” narrador. Este proceso de reconstrucción memorística muestra la identidad narrativa del “yo” narrador, quien mantiene elementos éticos de niño, un sistema de valores adquiridos en sus círculos culturales y deseos individuales. La máscara de la conciencia es una más en el clóset del narrador, quien expone sus claroscuros y las narrativas contradictorias que se confrontan con sus deseos. El joven envejecido es la identidad previa al descenso al infierno.

Hasta ahora, las narraciones del pintor y el zapatero han mostrado la existencia del mal absoluto y radical y la absurda búsqueda de la inmortalidad, sin embargo, estos no han expuesto más que su función conjetural en la vida de Urrutia. Es en el final de este tercer cuadro cuando se expone en el texto cómo es afectado su “yo”, pues posterior a las narraciones, el lector se encuentra con un debate verbal entre la conciencia enterrada, que reclama el actuar del “yo” narrador ante la presencia del terror, y el “yo” narrador, quien no se identifica con ese joven envejecido:

Ahora el joven envejecido me observa desde una esquina amarilla y me grita. Oigo algunas de sus palabras. Dice que soy del Opus Dei. Nunca lo he ocultado, le digo. Pero él seguro que tampoco me escucha. Yo lo veo mover la quijada y los labios y sé que me está gritando, pero no oigo sus palabras. Él me ve susurrar, apoyado en un codo, mientras mi cama navega por los meandros de mi fiebre, y tampoco oye mis palabras. Me gustaría decirle que así no vamos a ninguna parte. Me gustaría decirle que hasta los poetas del partido comunista chileno se morían porque escribiera alguna cosa amable de sus versos. Y yo escribí cosas amables de sus versos. Seamos civilizados, susurro. Pero él no me oye. De vez en cuando alguna de sus palabras llega con claridad. Insultos, qué otra cosa. ¿Maricón, dice? ¿Opusdeísta, dice? ¿Opusdeísta maricón, dice? Luego mi cama da un giro y ya no lo oigo más. Qué agradable resulta no oír nada. Qué agradable resulta dejar de apoyarse en el codo, en estos pobres huesos cansados, y estirarse en la cama y reposar y mirar el cielo gris y dejar que la cama navegue gobernada por los santos y entrecerrar los párpados y no tener memoria y sólo escuchar el latido de la sangre. Pero entonces mis labios se articulan y sigo hablando. Yo nunca oculté mi pertenencia al Opus Dei, joven, le digo al joven envejecido, aunque ya no lo veo, aunque ya no sé si está a mis espaldas o en los lados o si se ha perdido entre los manglares que circundan el río. 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. Silencio. El joven envejecido no responde. (*Nocturno de Chile* 70-71)

Este es el primer pasaje textual donde el “yo” narrador intercambia palabras con el joven envejecido. El sometimiento de auto enjuiciamiento es el resultado de la puesta en escena de la literatura “[...] como laboratorio imaginativo de las experiencias del pensamiento, es la que abre al sujeto la capacidad de concebirse como otro, o, de concebir cómo actuaría en determinadas circunstancias” (López Ladino 64). En este tablero donde el contrincante es su conciencia, el “yo” narrador se pone en escena: juzga sus acciones pasadas para justificar su actuar. Sin embargo, el proceso de arrepentimiento no es real en este punto de la narración, aún se desea enterrar, ignorar y no escuchar ni ver(se) en el joven envejecido. El “yo” narrador pretende desgastar sus últimas fuerzas en sólo procesar lo que él quiere en su mundo, al final se dará cuenta que la línea narrativa retornará, el diálogo se irá incrementando a partir de este cuadro y se guiará la narración a zonas más agresivas, en las

cuales cobrarán efectos de sentido las narraciones de los cuadros previos. El “yo” narrador decide ignorar al joven envejecido por ahora, sin embargo, relatará más adelante el porqué de su existencia y qué acciones causaron su nacimiento. Resulta irónico cómo indica lo confortable que resulta “[...] no tener memoria y sólo escuchar el latido de la sangre [...]”. (*Nocturno de Chile* 71) y, al mismo tiempo, seguirá narrando sus memorias, las cuales serán demolidas “[...] cuando yo ya no esté aquí, es decir cuando yo ya no exista o sólo exista mi reputación, mi reputación que semeja un crepúsculo [...] mi reputación que parece un crepúsculo contemplará con los párpados apenas entreabiertos el ligero espasmo del tiempo y las demoliciones [...]” (*Nocturno de Chile* 69).

Para finalizar, dejaré el compendio de este cuadro con sus respectivos valores.

Actor/actante-sujeto	Función	Actor/actante-objeto	Valor
Farewell	Narró la historia de la Colina de Heldenberg	a su alumno H. Ibacache	Positiva
Zapatero de Viena	Solicitó ayuda para construir La Colina de los Héroe	Al Emperador	Positiva
Tropas rusas	Descubrieron los restos de La Colina de los Héroe después de la guerra, en donde encontraron	El cadáver del zapatero	Negativo
<i>Joven envejecido</i>	Reclama los comportamientos y silencios	A Urrutia, “yo” narrador	Negativo
Urrutia, “yo” narrador	Intenta justificarse e ignora	al <i>joven envejecido</i>	Negativo

Cuadro 4: “esto está muy mal, amiguito”

Este es el resumen del pasaje: “El *cuarto cuadro* de la novela es el encuentro de Lacroix con el señor Odeim, quien le entrega la misión de viajar a Europa para ver cómo se conservan las iglesias, este cuadro corresponde a toda la aventura del crítico en Europa” (Luis Nitrihual y Manuel Fierro 59). Un par de figuras irrumpen en la cotidianidad del “yo” narrado:

Fue por aquellos días cuando conocí al señor Odeim y más tarde al señor Oido. [...] Encontré al señor Odeim (o el señor Odeim me encontró a mí) en una calle amarilla. Yo iba muerto de frío y oí que alguien me llamaba. Al volverme lo vi: un hombre de mediana edad, de estatura normal, ni flaco ni delgado, con una cara corriente en donde apenas predominaban un poco más los rasgos indígenas que los rasgos europeos, vestido con un terno claro, con un sombrero de lo más elegante, que me hacía señas en medio de la calle amarilla, a no demasiada distancia, mientras al fondo la tierra reverberaba en sucesivas placas de cristal o plástico superpuestas. Nunca antes lo había visto, pero él parecía conocerme de toda la vida. Me dijo que le había hablado de mí el padre García Errázuriz y el padre Muñoz Laguía [...] y que estos sabios varones me habían recomendado fervorosamente [...] para una delicada misión en Europa, sin duda pensando que un viaje prolongado por el viejo continente era lo más indicado para devolverme algo de la alegría y de la energía que había perdido y que a ojos vistas seguía perdiendo, como una herida que no quiere cicatrizar y que a la larga causa la muerte, al menos la muerte moral, de quien la padece. (*Nocturno de Chile* 74-75)

Este encuentro irrumpe en el momento donde la configuración de la identidad del “yo” narrado se desensibiliza intensamente. La propuesta de este par ayudará al “yo” narrado a darle un nuevo aire vital. Continúa la narración:

Al principio me mostré perplejo y renuente, pues los intereses del señor Odeim no podían diferir más de los míos, pero acepté subirme a su auto y dejarme conducir hasta un restaurante de la calle Banderas, un sitio venido a menos llamado Mi Oficina, en donde el señor Odeim [...] se dedicó a hablar de gente que yo conocía, entre ellos Farewell y varios poetas de la nueva lírica chilena a quienes entonces

frecuentaba, en un intento de hacerme sabedor de que estaba al tanto de más de un aspecto de mi mundo [...] (*Nocturno de Chile* 75-76)

Es interesante cómo la novela refuerza su construcción por pares o dispares: dentro-fuera, centro de la ciudad-casa en las afueras, cazador-presa. En el siguiente y largo pasaje (que incluye el fragmento anterior) se mostrará esta técnica, pues no sólo se ejemplificará con el más inmediato y obvio: el “yo” narrador desestabilizado y en disputa con el joven envejecido, sino también con los nuevos personajes Oido-Odeim, la ubicación espacial de los personajes, es más, hasta en la diferencia física y racial se mostró esta dualidad antagonista. Es de resaltar cómo se alude a lo común del hombre; no se exhibe un “monstruo maligno”, se identifica un hombre común que, en su insignificancia, da cabida a todo aquel “que llevan una parte de responsabilidad considerable en el advenimiento y en el mantenimiento de la dictadura de Pinochet en Chile” (Benmiloud, “Odeim y Oido...” 232). Antes de profundizar en esto, debe exponerse el resto de la narración, el señor Odeim quiso tomar un café: “[...] en el Haití, que es un sitio infecto en donde se juntan todos los canallas que trabajan en el centro de Santiago, vicegerentes, vicedelegados, viceadministradores, vicedirectores, en donde, además, se tiene por un detalle de buen gusto beber de pie, acodados en la barra o desparramados por la amplitud del local [...]” (*Nocturno de Chile* 76). Este pasaje muestra el tema del doble en la novela, al igual que en el resto de ella, como se verá a continuación. El señor Odeim y el señor Oido son el doble el uno del otro, su presencia es indisociable y se expondrán como caras del mal absoluto y radical. Ellos serán los nuevos guías en la aventura que tendrá Ibacache. Sobre estos personajes, Karim Benmiloud señala:

Es significativo apuntar que se pasa del único «señor Odeim» al doble «señor Odeim / señor Oido», y luego de estas dos identidades yuxtapuestas a los «señores Odeim y Oido» (106, 113, 119), antes de llegar a la única apelación «Oido y Odeim» (120), a los que el narrador acaba por quitar el título de «caballeros». Distintos en un principio, acaban por convertirse en una pareja inseparable cuyas apariciones hacen pensar en las de hermanos gemelos o siameses.

Su existencia como «dobles» o como «pareja» también viene confirmada por la brevedad de su apellido, por una parte (cuatro letras para uno, cinco letras para el otro), y por la inicial O que comparten, por otra (que también es la conjunción «o» de la cópula o de la disyuntiva, muy frecuente por lo demás en la obra). Pero, de manera más llamativa aún, también se impone la idea del doble o del espejo porque —como lo ha señalado ampliamente la crítica— su apellido es reversible y deja aflorar, para ambos, una identidad segunda o secreta: leído al revés Odeim se transforma en Miedo, mientras que Oido se convierte en Odio. Por este doble motivo estructural y hermenéutico, el Señor Odeim y el Señor Oido son pues la expresión paradigmática del doble en la novela, por ser a la vez dotados de un doble externo (su acólito) y de un doble interno o de una segunda identidad (aquí, por lo demás, muy inquietante). (Benmiloud “Odeim y Oido en Nocturno de Chile de Roberto Bolaño” 231)

La narración continúa:

Después el señor Odeim me cogió del brazo y sin saber cómo me vi otra vez en la calle, caminando a su lado. Voy a presentarle a mi socio, el señor Oido, dijo. Me zumbaban las orejas. Tuve la impresión de que lo escuchaba por primera vez. [...] Me quedé quieto, acezando, mientras mi mecenas daba unos golpecitos con la segunda falange del dedo medio en los cristales esmerilados de la oficina de su socio. Una voz chillona dijo adelante. Pasemos, me dijo el señor Odeim. El señor Oido [...] dio la vuelta a la mesa y me saludó efusivamente. Era delgado y rubio, de piel pálida, enrojecida en los pómulos, como si cada cierto tiempo se diera fricciones con agua de lavanda. [...] Yo soy el señor Oido, me dijo entonces, Oido, no Oído. Está claro, dije yo. Usted es el padre Urrutia Lacroix. El mismo, dije yo. (*Nocturno de Chile* 78-79)

El encuentro con este par implica una nueva línea de discordancia en la identidad narrativa de Urrutia, este acontecimiento modificará la cotidianidad del narrador al poner en el laboratorio imaginativo (dialéctica entre ipseidad y mismidad) cómo actuará bajo diferentes tensiones. Ibacache es arrojado así a la siguiente labor:

Pregunté en qué consistía el trabajo que querían ofrecerme. Más que un trabajo es una beca, dijo el señor Oido. [...] En concreto, ahora estamos trabajando para la Casa de Estudios del Arzobispado. Ellos tienen un problema y nosotros buscamos a la persona idónea para solucionar el problema, dijo el señor Oido. Ellos necesitan a alguien que realice un estudio y nosotros les conseguimos a la persona indicada. [...] ¿Y yo soy la persona indicada?, pregunté. Nadie reúne tantos requisitos como usted, padre, dijo el señor Oido. Me gustaría que me explicaran de qué se trata este asunto, les dije. El señor Odeim me miró con extrañeza. Antes de que protestara le dije que me gustaría volver a escuchar la propuesta, pero esta vez de boca del señor Oido. [...] La Casa de Estudios del Arzobispado quería que alguien preparara un trabajo sobre conservación de iglesias. En Chile, como no podía ser menos, nadie sabía nada acerca de este tema. En Europa, por el contrario, las investigaciones iban muy avanzadas [...] Mi trabajo consistiría en ir, visitar las iglesias punteras en soluciones antidesgaste, cotejar los distintos sistemas, escribir un informe y volver. ¿Cuánto tiempo? Podía pasarme hasta un año recorriendo diversos países europeos. [...] Podía dormir en hoteles o en las hosterías parroquiales desparramadas a lo largo y ancho de la geografía del viejo continente. Por supuesto, el trabajo parecía estar pensado ex profeso para mí. Acepté. (*Nocturno de Chile* 80-81)

El perfil de quien debía ser elegido para la misión era claro. A nivel laboral e intelectual, el narrador cumpliría sin problemas esta labor; esta lectura es la obvia, pero la metafórica resulta cíclica en sus formas y en el fondo. Después de este encargo, Ibacache estará más inmerso en el mal, ya que la alianza entre la Iglesia y el medio académico con la dictadura validan y propagan el terror de ésta, y el mal radical está en que Urrutia, por conveniencia, se aprovecha de las libertades que le da sustentarla y apoyarla. Además de estas lecturas, atisbo que es aquí donde inicia el sobrevuelo de la Operación Cóndor sobre Chile, la cual será expuesta más adelante, pues se buscan técnicas de sometimiento y control de las masas; incluso, como se verá, se usará un animal de caza para controlar el problema expuesto por los señores Oido y Odeim. El emprendimiento del viaje de Ibacache hacia un abismo más profundo y, con ello, a su cambio identitario continúa, ahora hay una distorsión en su comportamiento, pues, al contrario del inicio del cuadro, el narrador expone que su

“yo” narrado ha “[...] recuperad[o] por fin mi alegría de lector, recuperado mi instinto, curado del todo [...]” (*Nocturno de Chile* 83). Este viaje además de darle un cambio de actitud vital, lo dotará de experiencias sensibles que modificarán su estatuto identitario. En este caso, al recuperar su alegría de lector, emprende la inmersión “[...] en la lectura de los clásicos griegos y de los clásicos latinos y de los contemporáneos chilenos [...]” (*Nocturno de Chile* 83), basta cultura literaria que será utilizada después para ignorar el mal. La siguiente parte del cuadro resulta agotadora en su repetición y descripción, pues se relata el viaje de Ibacache a cada iglesia, sin embargo, resulta necesario ir mostrando cómo a cada parada, aunque no se note en primera instancia, la percepción de Urrutia va cambiando. El viaje discurre así:

La primera iglesia que visité fue la de Santa María del Dolor Perpetuo [...] y cuando el padre Pietro me vio díjome: subamos al campanario [...] y cuando llegamos al campanario el padre Pietro silbó y aleteó y la sombra del cielo bajó al campanario y se posó en el guantelete que el italiano portaba en su mano izquierda y entonces, sin que me lo explicaran, vi que el pájaro oscuro que sobrevolaba la iglesia de Santa María del Dolor Perpetuo era un halcón y que el padre Pietro se había convertido en un maestro de cetrería y que aquél era el recurso empleado en la erradicación de palomas de la vieja iglesia [...] Por la tarde el padre Pietro, cetrero en ambas acepciones, me llevó a otro lugar de Pistola [...] Cuando llegamos a nuestro destino el padre Pietro sacó el halcón y lo lanzó hacia el cielo. Lo vi volar y lo vi abalanzarse sobre una paloma y vi a la paloma estremecerse en pleno vuelo. 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. [...] Después tomé el tren y llegué a Turín, en donde fui a ver al padre Angelo, de la iglesia de San Pablo del Socorro, ducho también en las artes de la volatería. Su halcón se llamaba Oteló y tenía aterrorizadas a las palomas de todo Turín [...] Luego tomé el tren nocturno con destino a Estrasburgo. Allí el padre Joseph tenía un halcón de nombre Jenofonte, y la rapaz era de tan negra azulina, y a veces el padre Joseph decía misa con el halcón posado en la parte más alta del órgano [...] y yo que a veces me arrodillaba escuchando la palabra del Señor sentía en la nuca la mirada del halcón, sus ojos fijos [...] (*Nocturno de Chile* 83-86).

En este pasaje por fin se materializa la figura vislumbrada en la adolescencia de Farewell como el cazador (el halcón aquí) y él como la presa (las palomas). Este fragmento y todo lo que resta del cuadro mostrará “[...] las incidencias del horror en los sujetos y en qué medida es posible dar cuenta de ello” (Aguilar, “Pobre memoria la mía...”, en Bolaño Salvaje 140). La identidad narrativa de Ibacache construida hasta ahora se verá desestabilizada por efectos de ruptura violentos que moldearán la identidad del “yo” narrado. El mal radical lo carcomerá progresivamente. Su siguiente destino continúa en Francia:

Y luego me marché de Estrasburgo y fui a Avignon, a la iglesia de Nuestra Madre del Mediodía, en donde era párroco el padre Fabrice, cuyo halcón se llamaba Ta gueule y era conocido en los alrededores por su voracidad y ferocidad, y con el padre Fabrice tuvimos tardes inolvidables, mientras Ta gueule volaba y deshacía ya no sólo bandadas de palomas sino de estorninos que por aquellos días lejanos y felices abundaban en las tierras provenzales, las tierras que recorrió Sordel, Sordello, ¿qué Sordello?, [...] mientras el padre Fabrice y yo hablábamos, de pronto Ta gueule volvía a aparecer como un rayo o como la abstracción mental de un rayo para caer sobre las enormes bandadas de estorninos que aparecían por el oeste como enjambres de moscas, ennegreciendo el cielo con su revolotear errático, y al cabo de pocos minutos el revolotear de los estorninos se ensangrentaba, se fragmentaba y se ensangrentaba, y entonces el atardecer de las afueras de Avignon se teñía de rojo intenso, como el rojo de los crepúsculos que uno ve desde las ventanillas de un avión, o el rojo de los amaneceres, cuando uno despierta suavemente con el ruido de los motores silbando en los oídos y corre la cortinilla del avión y en el horizonte distingue una línea roja como una vena, la femoral del planeta, la aorta del planeta que poco a poco se va hinchando, esa vena de sangre fue la que vi en los cielos de Avignon, el vuelo ensangrentado de los estorninos, los movimientos como de paleta de pintor expresionista abstracto de Ta gueule, ah, la paz, la armonía de la naturaleza que en ningún lugar es tan evidente ni tan explícita como en Avignon, y luego el padre Fabrice silbaba y esperábamos un tiempo indefinible, mensurado únicamente por los latidos de nuestros corazones, hasta que nuestro tembloroso halcón se posaba en su brazo. (*Nocturno de Chile* 87-88)

Lo que salta a la vista es el nombre del halcón: Ta gueule (“cállate” en francés), oración que opera como orden directa a lo que debe hacer Ibacache cuando presencie el *mal*. El “yo”

narrado no se muestra afligido por callarse ante el asesinato de los estorninos y las palomas, justamente asume la cotidianidad con la que ahora se identifica. Va normalizando su participación en estos grupos, incluso considera fascinante y estético lo que observa. La *ipseidad* de Ibacache, sin embargo, no se modifica únicamente por estos viajes, su subjetividad, atravesada por su conocimientos y experiencias previas en el mundo literario y clerical, produce que los descodifique y muestre a su manera. El proceso focal que realiza de este pasaje el “yo” narrador es bastante plástico (como hizo previamente al designar las calles amarillas), pues describe con meticulosidad el mundo archivado en su memoria. Sobre este recuerdo atraviesa la pedantería recurrente de Ibacache, su analogía de la sangre de las palomas con la paleta de colores expresionista es chabacana y anodina, pero se inscribe en el crecimiento de indiferencia del narrador. Así como prefirió el silencio e ignorar al *joven envejecido*, ahora acepta hechos violentos comparándolo con algún dato o información intelectual que nada tiene que ver con el hecho.

Se empieza a mostrar claramente cómo “estos sujetos se instauran como cuerpos escindidos, en la pérdida, el fracaso y, por ende, como ejecutores o víctimas del mal”. (González 120). Ibacache (parte identitaria de Urrutia) desplaza su posición hacia el lado del cazador, aunque sin ser uno de ellos directamente, observa desde la distancia las violencias ejercidas y se beneficia de su posición, pues desde la lejanía aprovecha los beneficios que le da identificarse con el bando de los cazadores. Se empieza a cerrar su ciclo dual donde asume y le es útil ser el crítico literario-sacerdote, ejecutor-receptor de la violencia. Sin embargo, Ibacache aún no entra en contacto directo con el mal absoluto, el cual, por su carácter sombrío e iracundo, fragmenta aún más a los sujetos. El proceso se

cerrará en los siguientes dos cuadros. La siguiente narración funciona como contraste de valores y áncora de salvación, como posibilidad otra de actuar y operar:

Y después me marché de Pamplona [...] y llegué a Burgos, en donde me esperaba el padre Antonio, un cura viejito que tenía un halcón llamado Rodrigo que no cazaba palomas, en parte porque la edad del padre Antonio no le permitía acompañar a su azor en las cacerías, en parte porque al inicial entusiasmo del párroco le siguió un período de dudas acerca de la conveniencia de deshacerse por métodos tan expeditivos de aquellos pájaros que también, pese a sus cagadas, eran criaturas de Dios. Así que cuando yo llegué a Burgos el halcón Rodrigo sólo comía carne picada o molida [...] y la inactividad lo había reducido a un estado lamentable, similar en decrepitud al que lucía el padre Antonio, cuyas mejillas estaban mordidas por las dudas y el arrepentimiento a destiempo, que es el peor de los arrepentimientos, y cuando yo llegué a Burgos el padre Antonio yacía en su lecho, un camastro de cura pobre, tapado por una manta de tela burda, en una habitación grande, de piedra, y el halcón estaba en una esquina, tiritando de frío, con la caperuza puesta, sin el menor indicio de la elegancia que había visto yo en tierras de Italia y de Francia, un pobre halcón y un pobre cura consumiéndose ambos, y el padre Antonio me vio y trató de levantarse apoyándose en un codo, tal como yo haría años más tarde, eones más tarde, dos o tres minutos más tarde ante la aparición en tromba del joven envejecido, y vi el codo y el brazo del padre Antonio flaco como un muslo de pollo, y 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 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, y llamé a su criada y la envié en busca de un médico, y mientras esperaba a que apareciera el médico me distraje contemplando el halcón que parecía morir de frío en su atril, con la caperuza puesta, y no me pareció bueno que así estuviera, por lo que tras arrebujar al padre Antonio con otra manta que encontré en la sacristía, busqué el guantelete y cogí al halcón y me dirigí al patio y contemplé la noche cristalina y fría y le quité la caperuza al halcón y le dije: vuela, Rodrigo, y Rodrigo emprendió el vuelo a la tercera orden, y lo vi elevarse cada vez con mayor fuerza, sus alas produjeron un ruido de aspas metálicas y me parecieron grandes [...] 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, pues lo cierto es que esa noche desapareció Rodrigo por los cielos de Burgos, en donde dicen que hay otros halcones y se alimentan de pajarillos, y tal vez la culpa fue mía, pues debería haberme quedado en el patio de la iglesia, llamándolo, y entonces la rapaz acaso hubiera vuelto, pero una campanilla sonaba insistentemente desde las profundidades de la iglesia y yo supe, cuando por fin pude oírla, que se trataba del médico y de la criada, y abandoné mi puesto y acudí a abrir, y cuando volví al patio el halcón ya no estaba. Esa noche el padre Antonio murió y yo bendije su alma y me ocupé de las cosas prácticas hasta el día siguiente en que llegó otro cura. El nuevo cura no echó en falta a Rodrigo. La criada tal vez sí y me miró como diciendo que eso a ella no le importaba. Tal vez pensó que yo había soltado al halcón después de la muerte del padre Antonio o tal vez pensó que yo había matado al halcón siguiendo las instrucciones del padre Antonio. [...] Al día siguiente me marché de Burgos y estuve en Madrid, en donde no se preocupaban por el deterioro de sus iglesias, pero en donde atendí otros problemas. (*Nocturno de Chile* 89-92)

Es muy significativo que el “yo” narrador muestre este pasaje con mucha nitidez, pues opera como contraste de los valores con los que se estaba identificando. La manera de actuar del padre Antonio al negarse a perpetuar el asesinato de las palomas es un discurso de resistencia ante la violencia. A pesar de que su sistema de valores mostraba la necesidad práctica de deshacerse de ellas para cuidar la casa de Dios, se niega a ser partícipe de la matanza. El padre Antonio es la posibilidad otra de ser en el mundo. Si el cuerpo escindido era el ejecutor o víctima de la violencia, él es el cuerpo que no acepta los discursos establecidos. Ibacache, conformado por todas las narraciones contradictorias, exhibe la importancia que dejó este padre para él. El discurso del padre Antonio volverá cíclicamente a inquietar la paz y el silencio del “yo” narrado. La inquietud viene en forma onírica después de un viaje más de Ibacache a Francia, cuando retorna a Chile: “Veía al padre Antonio, el cura de Burgos, que antes de morir abría un ojo y me decía: esto está muy mal, amiguito. Veía una bandada de halcones, miles de halcones que volaban a gran altura por

encima del océano Atlántico, en dirección a América. A veces el sol se ennegrecía en mis sueños” (*Nocturno de Chile* 95). La estabilidad ética e identitaria es amenazada así por un acontecimiento discordante con los valores previos del narrador. Aquí el padre Antonio cumple la misma función que el *joven envejecido*. La reconstrucción constante de su “yo” no es uniforme y entra en debate ético consigo mismo. Todo estará mal, así que la pregunta es ¿actuar como el padre Antonio y resistir o habitar la comodidad del silencio? Ibacache sueña la violencia que se acerca hacia él y su país, ve la tormenta que se avecina.

Ibacache continúa su viaje por Europa, en donde sigue su misión de cuidar las catedrales:

Y luego tomé el tren y me despedí del espléndido padre Charles y me dirigí hacia San Quintín, en Francia, en donde me aguardaba el padre Paul, de la iglesia de San Pedro y San Pablo, una joyita gótica, y con el padre Paul y con su halcón Fiebre nos ocurrió una cosa divertida y curiosa, pues una mañana salimos a despejar el cielo de palomas y no había palomas, para disgusto de mi anfitrión, que era joven y estaba orgulloso de su animal, al que reputaba el mejor de entre las rapaces [...] y allí estábamos él y yo y Fiebre esperando el momento cuando de repente vimos una paloma que se alzaba por encima de los tejados rojos que circundaban la plaza, y el padre Paul soltó a su halcón y éste en menos de lo que canta un gallo dio buena cuenta de la paloma [...] y la paloma cayó fulminada por Fiebre y entonces se alzó un murmullo estupefacto en la plaza del Ayuntamiento de San Quintín, y el padre Paul y yo, en vez de huir, dejamos atrás la plaza de la Iglesia y encaminamos nuestros pasos a la plaza del Ayuntamiento, y allí estaba la paloma, que era de color blanco, ensangrentando ahora las piedras de la calle, y había mucha gente a su alrededor, incluido el alcalde de San Quintín y una numerosa representación de deportistas, y sólo entonces comprendimos que la paloma que Fiebre había eliminado era el símbolo de una manifestación atlética y que los atletas estaban disgustados o compungidos, así como las damas de la sociedad de San Quintín que apadrinaban la carrera y de quienes había surgido la idea de iniciar ésta con el vuelo de una paloma [...] (*Nocturno de Chile* 92-94).

En este pasaje se puede observar la normalización del mal absoluto para Ibacache, éste ya no se inmuta antes el incremento de la violencia aplicada. Si antes era más privado y

pudoroso la imagen de la caza del halcón a las palomas, ahora hay una espectacularización de este hecho y hasta una actitud cáustica de los ejecutores: “y el padre Paul, con una sonrisa en los labios, pidió perdón a los presentes, movió las manos como diciendo disculpen, un error lo tiene cualquiera [...]” (*Nocturno de Chile* 94). Hay un contraste amplio entre la descripción que se hace del padre Paul y el padre Antonio. Si el primero no ve reparos en continuar la matanza de palomas, el segundo ve en ellas la obra de Dios; si el primero “era joven y estaba orgulloso de su animal” (*Nocturno de Chile* 92), el segundo era “un cura viejito [...] cura pobre” (*Nocturno de Chile* 89). Este juego dual se repite, pero su importancia radica en cómo influyen en la conformación e identificación de valores de Ibacache. El retorno de Ibacache a Chile viene acompañado de aquella sombra que, como símil del vuelo del cóndor, sobrevuela y aterriza sobre su patria, arriba así el mal absoluto. Ibacache se expondrá a situaciones límite, en las cuales mostrará las contradicciones que habita y enfrentará su “yo” narrado. Continúa la narración:

Un día decidí que ya era tiempo de regresar a Chile. Volví en avión. La situación en la patria no era buena. No hay que soñar sino ser consecuente, me decía. No hay que perderse tras una quimera sino ser patriota, me decía. En Chile las cosas no iban bien. Para mí las cosas iban bien, pero para la patria no iban bien. No soy un nacionalista exacerbado, sin embargo siento un amor auténtico por mi país. Chile, Chile. ¿Cómo has podido cambiar tanto?, le decía a veces, asomado a mi ventana abierta, mirando el reverbero de Santiago en la lejanía. ¿Qué te han hecho? ¿Se han vuelto locos los chilenos? ¿Quién tiene la culpa? Y otras veces, mientras caminaba por los pasillos del colegio o por los pasillos del periódico, le decía: ¿Hasta cuándo piensas seguir así, Chile? ¿Es que te vas a convertir en otra cosa? ¿En un monstruo que ya nadie reconocerá? Después vinieron las elecciones y ganó Allende. 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. La noche del triunfo de Allende salí y fui caminando hasta la casa de Farewell. Me abrió la puerta él mismo. Qué envejecido estaba. Por aquel entonces Farewell debía de rondar los ochenta años o quizás más y ya no me tocaba la cintura ni las caderas cuando nos veíamos. [...] 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. Al cabo de unas horas Farewell se quedó dormido en una silla. Quise llevarlo hasta la cama, pero pesaba demasiado y lo dejé allí. (*Nocturno de Chile* 95-97)

Esta proyección muestra que “[...] la ficción es un camino que nos permite incursionar en la historia y tratar de comprender lo que parece tan evidente y, por eso mismo, escapa a veces a nuestra percepción” (Bejarano 45). El marco histórico expuesto por el “yo” narrado ha sido tratado y estudiado por diversos investigadores (Benmiloud, Brill), sin embargo, en este estudio no me ocuparé de la relevancia que cobran los referentes en la narración, aunque sí remarcaré la importancia de algunos para la exposición de la focalización que realiza el narrador.

En este camino de procesar su mundo, el “yo” narrador recuerda su inquietud, sus dudas y da cuenta de los cuestionamientos psicológicos que sufrió. La identificación con su país ya no es la misma que antes, el sistema de valores políticos que entran no son aquellos con los que Ibacache se identifica y sufre una desestabilización de su ipseidad al devenir en su contexto político y ético. Estas preguntas son rápidamente sustituidas por una larga lista que forman una tormenta larga y amorfa formada por parches de lecturas del “yo” narrado, hechos políticos y culturales, que en su centro muestra el mal absoluto y radical. La sensación de abismo causada por la larga y agotadora lista, mezclada con la ridícula y cíclica imagen de Ibacache leyendo a los clásicos griegos (esta imagen cíclica también recuerda el enlistado de la vida de los papas) dan como resultado este pasaje:

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 y a Solón de Atenas y a [...], y el gobierno nacionalizó el cobre y luego el salitre y el hierro y Pablo Neruda recibió el Premio Nobel y Díaz Casanueva el Premio Nacional de Literatura y Fidel Castro visitó el país y muchos creyeron que se iba a quedar a vivir acá para siempre y mataron al ex ministro de la Democracia Cristiana Pérez Zujovic y 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, y se organizó la primera marcha de las cacerolas en contra de Allende y yo leí a Esquilo y a Sófocles y a Eurípides [...], y en Chile hubo escasez e inflación y mercado negro y largas colas para conseguir comida y la Reforma Agraria expropió el fundo de Farewell y muchos otros fundos y se creó la Secretaría Nacional de la Mujer y Allende visitó México y la Asamblea de las Naciones Unidas en Nueva York [...] (*Nocturno de Chile* 97-98)

Los objetos que resaltan son hechos históricos que registra el “yo” narrado en el marco de la experiencia política de su tiempo: la llegada de Salvador Allende a la presidencia y los acontecimientos que antecedieron al golpe militar chileno. Acá resulta fundamental la tarea del lector para descodificar las referencias. El ritmo acelerado de la exposición de sus memorias y esa sensación de tormenta producen una muestra larga pero no detallada de estos hechos. El contraste entre los hechos históricos atravesados por el mal absoluto y su ardua lista de lecturas (exposición sustentada en el patetismo del mal radical) dan cuenta de la vorágine lógica pero inestable de la mente del narrador. La incapacidad de narrar todos los hechos y todas las experiencias crean un “[...] abismo que existe entre el imperativo irreductible de narrar y la percepción angustiosa de que el lenguaje no puede expresar completamente tal experiencia [...] (Avelar 257); sin embargo, en esa imposibilidad, el “yo” narrador logra dar cuenta de la transmisión de la telenovela “*El derecho de nacer*” (telenovela venezolana realizada entre 1965-1967), de la nacionalización de recursos

mineros (propuesta iniciada en el gobierno de Eduardo Frei Montalva y culminada el 11 de julio de 1971 cuando el Congreso Nacional la aprobó), del Nobel entregado a Neruda el 21 de octubre de 1971, del viaje de Fidel a Chile el 10 noviembre de 1971, del asesinato de Edmundo Pérez Zujovic el 8 de junio de 1971, de la publicación de Palomita Blanca en 1971 (una de las novelas más vendidas en la historia de la literatura chilena), de la Marcha de las Cacerolas Vacías llevada a cabo por la Acción de Mujeres de Chile el 2 de diciembre de 1971, de la Crisis económica en Chile de 1973, de la Reforma Agraria iniciada por Frei Montalva y continuada por Salvador Allende —al final del gobierno del último “la Unidad Popular había expropiado cerca de 4.400 predios agrícolas, que sumaban más de 6,4 millones de hectáreas” (La Reforma Agraria 1962-1973, párr. 1)—, de la Secretaría Nacional de la Mujer en 1973, de la visita de Allende a Guadalajara, México, el 2 de diciembre de 1972; y del discurso de Allende en las Naciones Unidas dado el 4 de diciembre de 1972. Todos estos hechos, integrados con la lista de autores clásicos griegos, refuerzan el perfil intelectual del “yo” narrado: un intelectual que es consciente de las tensiones sociales y políticas de su trama histórica. Sin embargo, este mundo expuesto es procesado con alejamiento y sin empatía, el “yo” narrado se coloca en una distancia cartográfica ajena, como si estos hechos no lo afectaran o importaran más allá de su registro histórico. Esta proyección de estos hechos advierte sobre “[...] la trivialización del lenguaje y la estandarización de la vida, que vacían de antemano el poder didáctico del relato y lo sitúan en una aguda crisis epocal, derivada precisamente de ese divorcio entre la narrativa y la experiencia” (Avelar 258). Pues pareciera que se lee una línea del tiempo carente de significados más relevantes de lo que indican fechas o nombres, como si se leyera un

diccionario de autores. El “yo” narrador decide posicionarse, como hizo ya al ignorar al joven envejecido y continuar la matanza de las palomas, del lado del silencio, la apatía y de la comodidad de su posición intelectual elitista:

[...] y hubo huelgas y un coronel de un regimiento blindado intentó dar un golpe y un camarógrafo murió filmando su propia muerte y luego mataron al edecán naval de Allende y hubo disturbios, malas palabras, los chilenos blasfemaron, pintaron las paredes, y luego casi medio millón de personas desfiló en una gran marcha de apoyo a Allende, y después vino el golpe de Estado, el levantamiento, el pronunciamiento militar, y bombardearon La Moneda y cuando terminó el bombardeo el presidente se suicidó y acabó todo. (*Nocturno de Chile* 98-99)

Continúa así la enumeración de las memorias de Ibacache: se recuerda el Tanquetazo (intento de golpe de Estado al gobierno de Allende el 29 de junio de 1973), la muerte de Leonardo Henrichsen (camarógrafo argentino que murió cuando grababa el Tanquetazo), el asesinato de Arturo Araya Peeters (edecán de Allende), el Golpe de Estado en Chile el 11 de septiembre de 1973 y, finalmente, el suicidio de Allende. Esta enumeración muestra un alejamiento del narrador y cómo carece de empatía por los otros, pues no narra las historias individuales, los sufrimientos de las personas con las que convivió alguna vez. Si antes se mencionó la historia del pintor guatemalteco y no se le dio nombre ni rostro, ahora se da un paso más en la anulación del otro. Acá se esconde el conjunto de personas dentro de los grandes relatos históricos, no son más que datos, fechas y marcas concretas. La inmortalidad tampoco llegará para ellos como no llegó para el zapatero de Viena, pues al final todos compartieron “sólo desolación y abandono” (*Nocturno de Chile* 62). El perfil de enunciación del “yo” narrador dejó de ser desde hace bastante, el de la presa, su máscara de intelectual es desde donde comprende y proyecta todo el mal absoluto del que fue testigo. Sin embargo, aún no expone su narración desde la posición cartográfica del victimario, le

falta un paso más en su descenso ético y moral. Toda esta serie de hechos no tendría mucho sentido en el análisis de conocer desde dónde y cómo enuncia el “yo” narrado sus memorias si se tuviera conocimiento de que su identidad no ha oscilado entre debates morales contradictorios entre sí, si se supiera que su identidad ha habitado ininterrumpidamente el lado del cazador, pero esto no es así. He expuesto que a lo largo de su vida su posicionamiento y exposición de sus violencias sufridas y aplicadas han contribuido a materializar lo que, en este punto de proyección de la narración, es H. Ibacache: un sujeto atravesado por esos males que han modificado su corporalidad y su reconocimiento de sí (*mismidad*); además de su aspecto moral y forma de actuar y ser responsable ante situaciones determinadas (*ipseidad*). En este punto la degradación política y moral del “yo” narrado ha llegado “en situaciones extremas [que lo hicieron perder] el sentido del otro” (Braithwaite 80). Esta degradación no sería posible sin la presencia del *mal radical* y el *mal absoluto*. Con ello se cumple la profecía del sueño de Ibacache: los halcones llegaron a Chile y a América Latina y todo se oscureció al igual que en su sueño. Además, con esta instalación de la tormenta (mal absoluto y radical) se cumple y se cierra la sentencia de Farewell: “América va a cambiar. Y: Chile va a cambiar” (*Nocturno de Chile* 98-99). La tormenta lúgubre ya es parte del contexto y conforma al “yo” narrado. Después de esta tormenta, que en la narración está enunciada con esta larga enumeración sin pausa de acontecimientos, llega la “paz”:

Entonces yo me quedé quieto, con un dedo en la página que estaba leyendo, y pensé: qué paz. Me levanté y me asomé a la ventana: qué silencio. El cielo estaba azul, un azul profundo y limpio, jalonado aquí y allá por algunas nubes. A lo lejos vi un helicóptero. Sin cerrar la ventana me arrodillé y recé, por Chile, por todos los chilenos, por los muertos y por los vivos. (*Nocturno de Chile* 99)

¿Cumplirá el narrador lo que dijo sobre que “Uno tiene la obligación moral de ser responsable [...] de sus silencios [...] porque también los silencios ascienden al cielo y los oye Dios [...]”? (*Nocturno de Chile* 11). Su silencio lo hace cómplice del *mal absoluto*, el “yo” narrado es expuesto como el ser indiferente total, pues los *males* han borrado la frontera que alguna vez llegó a tener Ibacache sobre lo que era el bien y el mal; el “yo” narrado no ha olvidado la existencia del otro, sino que, por la fractura de su ipseidad, se ha posicionado en el lugar del supuesto observador neutral. Debe recordarse que este proceso no es inesperado, sino que aquí se sintetizan esos cambios cartográficos: antes era el aspirante a crítico, ahora es la autoridad de referencia; antes sufrió la vejación de Farewell, ahora es él quien, diferentemente, aplica esa humillación a los otros por medio de la indiferencia. Rezar por los demás no sirve de nada, este acto no lo redime, pues no hay gesto más allá del acto de arrodillarse, como si eso fuera lo única que pudiera hacer. Su acción es fatalmente una inacción. Contradictoria e irónica es la situación. La *identidad narrativa* completa por fin su ciclo, el “yo” narrado ha cambiado de rol en las dicotomías expuestas, sin embargo, como se verá más adelante, los infinitos matices continuarán, como lo han hecho a lo largo de la narración, por medio de significantes narrativos como el *joven envejecido* y el recuerdo del padre Antonio. Después del establecimiento del *mal absoluto* en Chile:

Los días que siguieron fueron extraños, era como si todos hubiéramos despertado de golpe de un sueño a la vida real, aunque en ocasiones la sensación era diametralmente opuesta, como si de golpe todos estuviéramos soñando. Y nuestra cotidianidad se desarrollaba conforme a esos parámetros anormales: en los sueños todo puede ocurrir y uno acepta que todo ocurra. (*Nocturno de Chile* 99)

Esta nueva normalidad está fragmentada por la violencia y atravesada por un silencio sepulcral. Estos huecos o silencios narrativos que no son descritos minuciosamente “[...] contienen la esencialidad de la ruptura, son diptongos deslazados en el sistema de lingüicidad” (González 38). El “yo” narrador logra identificar que “nunca se narra lo que hay que narrar [...] [y de que] la experiencia de la pérdida no puede ser traducida al lenguaje” (Avelar 258), pero en su caso no parece ser que la incapacidad de narrar sea por trauma, sino por la indiferencia. Me gustaría recalcar que este fragmento expone “[...] las tensiones y antagonismos a través de figuras de lenguajes que intervienen la discursividad social [...]” (Richard 87). En este caso por medio de la figura del silencio que será la más problemática de la narración, pues, a diferencia de los cuadros anteriores, es el eje dominante donde girarán las memorias del “yo” narrador. Los silencios y el antagonista representado en la figura del *joven envejecido* —que le demanda al “yo” narrador que hable, que se confiese, que rompa los silencios y se haga responsable de ellos— expondrán las tensiones directas entre ambos. Pero antes de eso, queda un último fragmento a analizar de este cuadro. Ibacache se entera de la muerte de Pablo Neruda y llama a su mentor Farewell para ir juntos al funeral, ahí lleva lugar esta charla:

Me van a devolver mi fundo, me dijo al oído. El cortejo fúnebre era numeroso y a medida que caminábamos se fue añadiendo más gente. Qué cabros más buenos mozos, dijo Farewell. Contrólese, le dije. Lo miré a la cara: Farewell les iba guiñando el ojo a unos desconocidos. Eran jóvenes y parecían malhumorados, pero a mí me parecieron surgidos de un sueño en donde el mal humor y el buen humor sólo eran accidentes metafísicos. [...] Le hubiera escrito un discurso precioso a Pablo, dijo Farewell, y se puso a llorar. (*Nocturno de Chile* 99-100)

La restauración de las viejas prácticas retornan: Farewell volverá a gozar de sus propiedades, su constante acoso sigue intacto y sus prácticas de adulación hacia “el gran

poeta” también. Todo cambió para que nada cambiara. Sin embargo, hay una aparición curiosa y que parece obedecer más al plano onírico que al real: “Al marcharnos del cementerio, tomados del brazo, vi a un tipo que dormía apoyado en una tumba. Un temblor me recorrió la columna vertebral” (*Nocturno de Chile* 100). El recuerdo de aquél sujeto mimetiza su imagen. La proyección del “yo” narrador, más que la del sujeto en sí, es un reflejo de su posición física actual y, en una segunda interpretación, de su condición futura: enterrado en esa tumba. La muerte cada vez ocupa más espacio en el devenir mental del “yo” narrador”. Finalmente, el “yo” narrador da muestras de que el *mal absoluto* ha invadido las cuestiones más individuales: los sueños; la *ipseidad* y *mismidad* del “yo” narrador han sido corroídas por el horror de la nueva cotidianidad. Cierra así este cuarto cuadro después del entierro de Neruda:

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. A veces tenía pesadillas, pero por aquel tiempo, quien más, quien menos, todo el mundo sufría alguna pesadilla de vez en cuando. Por las mañanas, pese a todo, me despertaba descansado, con el ánimo dispuesto a afrontar las tareas de la jornada. (*Nocturno de Chile* 101-102)

Lo que me parece relevante es que estas pesadillas —al igual que los delirios donde se aparece el joven envejecido— son pulsaciones que acongojan al “yo” narrado, quien, presumiblemente, no sufrió ni se inmutó por el aterrizaje de los halcones en Chile. El “yo” narrador ha insistido en mostrarse indiferente (que lo era) y exhibir su deseo por enterrar al joven envejecido venido de los sueños y de lo profundo de su culpa y moral destruida. En esa búsqueda de enterrar el cadáver de su moral, se despliegan gestos como el del padre Antonio y estas pesadillas que exhiben que su labor es en vano, pues el joven envejecido lo

conforma y confrontará. Algo lo aqueja, pero el “yo” narrador aún es incapaz de nombrarlo. La próxima labor que realizará incrementará (¿o no?) su sentimiento de culpa. Si antes fue un perpetrador pasivo y expectante del mal, ahora será él quien incentive y valide ese mal. Su silencio y sus actos lo condenarán a adentrarse aún más a la tormenta del mal.

Cuadro 5: la misión encomendada por Odeim y Oido

Este quinto cuadro “es la misión de enseñar marxismo a la junta militar y, por tanto, todos los encuentros del crítico con Pinochet y sus cercanos” (Luis Nitrihual y Manuel Fierro 59). Instalada la sombra oscura que sobrevuela Chile, el “yo” narrador expondrá cómo el contacto directo con los actores del mal producirá un quiebre moral aún más fuerte en su *identidad*. Antes de entrar en el análisis textual, me gustaría hacer un breve paréntesis que detonará preguntas útiles para abordar el siguiente cuadro.

Nocturno de Chile se enmarca en las narrativas que piensan sobre los efectos del trauma que fue y es el Golpe de Estado, como dice Avelar, si la narrativa del llamado *boom* terminó el 11 de septiembre de 1973 y se inicia una nueva etapa de modernización de América Latina (51), las preguntas por las grandes narrativas dejan paso al testimonio y a la individualidad. Nelly Richard, auxiliándose de la línea teórica de Walter Benjamin, se pregunta sobre el valor de verdad de estas nuevas subjetividades, sobre su capacidad de crear nuevos métodos de construir su narración en medio de una crisis. ¿Cómo leer estas narraciones que intentan negar la *totalidad*, pero que, al mismo tiempo, su validez recae en la experiencia vivida del trauma? Es problemático, pues se sabe que el tiempo y el trauma

modifican la memoria. En el caso de Urrutia-Ibacache, ¿cuál es su valor de verdad si su memoria “puede verse alterad[a] y descompuest[a] cuando relato y narración ponen en marcha formas inmediatas de recambiar tiempos y secuencias, de alternar pausas y vuelas atrás, de anticipar finales y de saltar comienzos [...] (Richard 31)? La respuesta la di al inicio del trabajo: analizar las contradicciones de forma y fondo de la narración. Richard comenta algo útil para continuar el análisis: “El presente pasa entonces a ser el nudo disjuntivo capaz *de* hacer que el recuerdo no sea una vuelta al pasado (una regresión que sepulta la historia en el nicho del ayer) sino un ir y venir por los recovecos de una memoria que no se detiene en puntos fijos, que transita por una multidireccionalidad crítica de alternativas no concertadas” (Richard 31). Es inevitable, en una narración, no detenerse en aprehender momentos concretos de la memoria, sin embargo, esto no contradice la búsqueda de una construcción crítica que posibilite plantear cuestiones contradictorias. La misma narración detona la contradicción del “yo” narrador, empero, ahora el debate interno será más arduo, pues la instauración fáctica del *mal* en la cotidianidad del “yo” narrado produce preguntas complejas. Ibacache será el profesor de la junta militar chilena y, por tanto, de Pinochet, ¿es víctima o aliado?, ¿tan fácil es enunciarlo como uno u otro?, ¿existe el *mal absoluto* o *radical* en situaciones límites? No es fácil abordar el siguiente cuadro, porque si bien analizo una narración ficcional y no testimonial, no deja de existir un referente histórico que atraviesa toda la obra y que obliga un cuidado no sólo técnico en el análisis de la narración, sino incluso ético.

Con esto dicho, volvamos al análisis de la novela. En este quinto cuadro retornarán a la vida de Ibacache las dos figuras que encarnan la noción del doble y del *mal absoluto*:

Una mañana, precisamente, me dijeron que tenía visitas que me esperaban en la sala. [...] Sentado en una banca de madera pegada a la pared vi al señor Odeim. De pie, estudiando un cuadro de un pintor autodenominado expresionista [...] se hallaba el señor Oido con las manos cruzadas en la espalda. Cuando me vieron ambos sonrieron como se le sonríe a un viejo amigo. [...] La empleada sirvió el desayuno, por expreso deseo mío, en la galería de la casa [...] Somos portadores de una propuesta muy delicada, dijo el señor Odeim. Asentí con la cabeza y no dije nada. [...] Algo que exige una reserva máxima, dijo el señor Odeim, sobre todo ahora, en esta situación. Dije que sí, claro, que comprendía. [...] ¿Con esto qué quiero decirle?, se preguntó retóricamente el señor Odeim. Pues que el asunto que nos ha traído aquí requiere una reserva absoluta. Dije que sí, que comprendía. [...] ¿Qué es lo que comprende?, preguntó el señor Odeim con una sonrisa franca y amistosa. Que exigen de mi parte discreción absoluta, dije. [...] ¿Sabe usted algo de marxismo?, dijo el señor Oido tras limpiarse los labios con la servilleta. Algo, sí, pero por motivos estrictamente intelectuales, dije. [...] ¿Pero sabe o no sabe? Lo justito, dije cada vez más nervioso. [...] ¿Y en su biblioteca privada hay o no hay libros de marxismo?, dijo el señor Oido. Por favor, conteste sí o no, me suplicó el señor Odeim. Sí, dije. ¿Y llegado el caso se podría afirmar que usted sabe algo o más que algo de marxismo?, dijo el señor Oido clavándome fijamente su mirada escrutadora. [...] Ustedes me conocen, yo no soy marxista, dije. ¿Pero conoce o no conoce, digamos, las bases del marxismo?, dijo el señor Oido. Eso lo sabe cualquiera, dije. O sea, que no es muy difícil aprender marxismo, dijo el señor Oido. No, no es muy difícil, dije temblando de pies a cabeza y experimentando la sensación de cosa soñada más fuerte que nunca. El señor Odeim me palmeó una pierna. (*Nocturno de Chile* 102-104)

Aquí lo primero que resulta llamativo es la atención clara que tiene el “yo” narrado con su interlocutor. En este cuadro todo es recibido transparentemente, además de que se continúa, como advertí, con la secuencia de narraciones vividas por el “yo” narrado y no de narraciones ajenas. El narrador no tiene dificultad para ver, oír y *entender* lo que quieren de él. Sí, pero hasta este punto de la narración, Urrutia no comprende realmente qué quieren de él. Sale a relucir el miedo y terror que siente al saber las persecuciones del régimen. Entiende la lógica de terror que impera sobre los que tienen libros de marxismo, mas no que ese conocimiento le sería útil para ser aliado del régimen al que teme. Continúa la narración con la nueva propuesta laboral:

Si no es difícil aprenderlo, tampoco será difícil enseñarlo, dijo el señor Oido. [...] No, dije, no debe de ser muy difícil enseñarlo. [...] Ahora tiene la ocasión, dijo el señor Oido. Es un servicio a la patria, dijo el señor Odeim. Un servicio que se realiza en la oscuridad y la mudez, lejos del fulgor de las medallas, añadió. [...] Nada de andar por ahí presumiendo de esto o de lo otro, ya me entiende, un modelo de discreción, dijo el señor Oido. ¿Y en qué consiste ese trabajo tan delicado?, dije. 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, dijo el señor Odeim acercando su cabeza a la mía y echándome sobre la nariz una vaharada de cloaca. [...] ¿Quiénes son mis alumnos?, dije. El general Pinochet, dijo el señor Oido. Tragué aire. ¿Y quién más? El general Leigh, el almirante Merino y el general Mendoza, pues, ¿quiénes otros?, dijo bajando la voz el señor Odeim. [...] Después el señor Odeim habló de mis honorarios. Es un servicio a la patria, dijo, pero uno también tiene que comer. (*Nocturno de Chile* 104-106)

En la reconstrucción de sus memorias, el “yo” narrador ha expuesto detalles muy particulares que dan señales muy significantes en otros pasajes o que, después de una exégesis, cobran un efecto de sentido en el mismo pasaje. En este caso, Benmiloud señala una particularidad del encuentro: el horario. “No sólo se presentan de improviso en casa de su interlocutor, sino que lo hacen *a deshora*, poco después de las ocho de la mañana, a la hora en que la gente normal está desayunando (lo que plantea la cuestión de saber lo que hicieron durante la noche) [...]” (Benmiloud, “Odeim y Oido ...” 236), este par encarnan la presencia del *mal absoluto*, y en este pasaje cobra sentido el anagrama del señor Odeim, pues el *miedo* se apodera de la corporalidad del “yo” narrado ante el peligro que este par representan. Esto cobra sentido no sólo porque el “yo” narrado expresa directamente que es sabedor del peligro en el que está y cómo debe de matizar sus enunciados, sino también por una cuestión corporal y metafórica al recordar nítidamente: la vaharada de cloaca. Corporal porque es el significado directo de la frase, el “yo” narrador frunció el ceño al oler el aliento del señor Odeim; metafórico porque: “Salidos del mundo de la *noche* y de los

Infiernos, los señores Odeim y Oido son pues lobos dignos de los cuentos populares, que firman mediante esta caracterización su pertenencia al mundo del Mal” (Benmiloud “Odeim y Oido...” 237). Su aliento representa el olor pestilente de las cloacas de la dictadura, la violencia y el mal; es la confirmación de que el cuerpo putrefacto del *mal absoluto* —el dúo— apesta a ácido sulfhídrico, un olor imborrable para la memoria del “yo” narrador.

Antes de emprender el trabajo encomendado, Ibacache recuerda que: “Una tarde, al salir de la redacción del periódico, un automóvil me estaba esperando. Fuimos al colegio a buscar mis apuntes y después el auto se perdió en la noche de Santiago” (*Nocturno de Chile* 106). Es relevante cómo el “yo” narrado siempre alude a un color en sus memorias (la oscuridad del fundo de Farewell, las calles amarillas, la paleta de colores del pintor guatemalteco, la bilis negra, la sangre roja de las palomas), este pasaje no es ajeno a esto. La instauración de la tormenta y el aterrizaje de los halcones en Chile implican un proceso de resignificación y reinterpretación por parte del “yo” narrado, este es uno de los ejemplos donde se muestra que el proceso mental para guardar, recordar y expresar su recuerdo ha cambiado. Ya no es la oscuridad que rememora a Asunción Silva o a Neruda recitando versos a la luna, la noche de Santiago remite al *mal absoluto*. Esto desmonta la visión maniquea que se expone del mundo narrado, pues se “[...] identifica o reivindica entre los dos polos que acaba de definir todo un abanico de posibilidades y matices” (Benmiloud “Odeim y Oido ...” 239). Así la noche o la oscuridad no remiten sólo a lo maligno, la paz es aparente, ser sacerdote no es ser intrínsecamente bueno; poco a poco el “yo” narrador va exponiendo los pilares en los que apuntalaba su *identidad narrativa* y las preguntas que inquietan son por saber quién es él, en qué gama de valores debe ser colocado, cómo definir

a ese “yo” narrado y al *joven envejecido*. En el proceso dialéctico que construye la *identidad narrativa* cabe la contradicción y el cambio. Ahora comienza una transformación que lo posicionará claramente dentro de un bando, pero la visión maniquea no debe prevalecer en el análisis. Ibacache viaja con el coronel Pérez Larouche a su descenso a otra faceta del *mal absoluto*:

Después el coche entró en un parque y se detuvo delante de una casa con sólo la luz de la puerta principal encendida. Seguí a Pérez Larouche. Este se dio cuenta de que miraba buscando a los soldados de guardia y me explicó que una buena guardia es aquella que no se ve. ¿Pero hay guardia?, dije. Por supuesto, y todos con el dedo en el gatillo. Me alegra saberlo, dije. Entramos en una sala cuyos muebles y paredes eran de un blanco cegador. Tome asiento, dijo Pérez Larouche, ¿qué quiere beber? Un té, sugerí. Un té, excelente, dijo Pérez Larouche [...]. Me quedé solo, de pie. Estaba seguro de que me estaban filmando. (*Nocturno de Chile* 107)

Ahora adviene una integración al aparato estructural que genera la tormenta, el “yo” narrador ingresa como invitado, no sin recordarle que la amenaza latente a su vida está ahí siempre. El *miedo* (señor Odeim) será tratado en este pasaje más que el *odio*, pues la trama expuesta así lo muestra, sin embargo, es necesario recalcar que el miedo y el odio son sensaciones que siempre muestra el “yo” narrado: “Es sin duda alguna en el mismo corazón del narrador donde hay que ir a buscar el miedo y el odio, este miedo que es uno de sus atributos característicos y que va creciendo a lo largo de la novela y este odio (a los campesinos, a los pobres, a los niños, a los seres feos o deformes, etc.) que el narrador va repartiendo con igual «generosidad» en todo su relato” (Benmiloud, “Odeim y Oido...” 241). Odio a las manos toscas, a la ropa empobrecida del padre Antonio, a los ignorantes de la pintura expresionista, odio a los hombres —a quienes compara con cerdos— con los que coincidió en el café Haití; miedo a Farewell, al fracaso literario, a ser olvidado igual que el

zapatero de Viena, a ser un marginado como el pintor guatemalteco, miedo a recibir un balazo si se arrepentía de cumplir con la misión que se le había encomendado. En esta circunstancia está el “yo” narrado, en donde “[...] la violencia estructura fragmentos para colocar o, quizá, mejor, implantar su lenguaje, que va trabajando hacia el levantamiento de espacios que se configuran sólo a partir de sus fines, como una amenaza. Escritura del horror, del mal absoluto, segmentada, rota” (González 54).

Ante esta circunstancia se proyecta una serie de preguntas inquietantes realizada a sí mismo por el “yo” narrado, lo relevante es que este proceso focal no expone la presencia del *joven envejecido*, quien era la figura que reprochaba, cuestionaba y culpabilizaba al “yo” narrador. Las preguntas que causan una inestabilidad moral del “yo” narrado vienen de sí (una reflexión interna que se refuerza por el pronombre reflexivo), después de quedar solo en la habitación, el “yo” narrado se riñe:

¿Quién te ha visto, Sebastián, y quién te ve?, me dije. Ganas me dieron de tirar la taza contra una de las impolutas paredes, ganas me dieron de sentarme con la taza entre las rodillas y llorar, ganas me dieron de hacerme pequeño y sumergirme en la infusión tibia y nadar hasta el fondo, donde descansaban como grandes trozos de diamantes los granos de azúcar. (*Nocturno de Chile* 108)

¿Víctima de las circunstancias?, ¿cómo escapar o resistirse al *mal absoluto*, ¿pudo realmente hacer algo? Esta exposición de su caída y cambio moral implica un devenir de sí, la *identidad narrativa* es azotada por una línea discordante que la fragmenta al punto del llanto, eso en lo que se narra, pero va muchísimo más allá, ahora se tambaleará todo el constructo identitario del “yo” narrado. La trama ha ido presentado el incremento paulatino del *mal absoluto* y *radical* en las decisiones y acciones de Urrutia/Ibacache, en este cuadro se ha llegado a uno de sus puntos más viles. El “yo” narrador recuerda con precisión su

llanto y desesperación aquí, no en el bombardeo a la Casa de la Moneda ni en su encuentro con los señores, es aquí cuando sintió *miedo*. Este elemento se pasea por toda la narración de forma más o menos camuflada, pero de repente azota al “yo” narrado; en esta situación no hace falta la presencia concienzuda del *joven envejecido* para contradecirle o reprocharle su actuar. La pregunta por identificar qué tipo de agente es resulta sencilla de contestar a nivel textual: será cómplice y victimario. Pero la misión maniquea es caduca para abordar la contradicción expuesta por el “yo” narrador. Así pues, ¿el “yo” narrado es víctima o victimario?, ¿su llanto es genuino o sólo una construcción falsa del “yo” narrador”? Benmiloud afirma que es culpable por ver y oír y así comprender, es innegable que el narrador expone la conciencia de sus actos, pero el móvil (miedo a represalias) por el que ejecuta sus acciones ¿no lo hace víctima? Este cuadro, como el siguiente, detonan como ninguno de los anteriores la pregunta por la *identidad narrativa* del narrador y desatan preguntas inquietantes sobre el mismo.

Después de su desesperación, Ibacache por fin conoce a sus alumnos: “La puerta se abrió y entraron los edecanes o los ayudantes, uniformados todos, y luego un grupo de asistentes o de oficiales jóvenes, y luego hizo su aparición la Junta de Gobierno al completo. Me puse de pie. De reojo me vi reflejado en un espejo” (*Nocturno de Chile* 108). Es curioso cómo el narrador recuerda el momento exacto en el que se vio. ¿Por qué resulta tan importante este recuerdo? El acto de reconocimiento, de identificación de sí mismo, de aceptación de su *mismidad*, enseñan que hay una articulación de aceptación de las narrativas retrospectivas y de las prospectivas que confrontan el “yo” narrado. “Se cree fácilmente que el relato literario, por ser retrospectivo, sólo puede ofrecer una meditación

sobre la parte pasada de nuestra vida” (Ricoeur 165), pero este momento es simbólico porque la preocupación no es por el pasado, sino por el porvenir, el “yo” narrador expone su “yo” narrado a este examen de identificación para que sea consciente de las acciones que realizará. Así el verse es como un grito a sí mismo que enuncia: sí soy este que veo, aquel que auxiliará a los actores que causan el *mal absoluto*. Así Ibacache, una vez se identifica él mismo en su *mismidad*, es orientado hacia su futuro moral.

Sus clases discurrieron por más tiempo, la inasistencia de sus alumnos dejó como único alumno a Pinochet, quien fue el único presente en la última clase:

La décima clase fue la última. Sólo asistió el general Pinochet. [...] Al despedirme me dio un obsequio en su nombre y en el de los demás miembros de la Junta. [...] Fue una despedida en cierto modo fría, correctísima, condicionada por los imperativos de un hombre de Estado. Le pregunté si las clases habían sido de alguna utilidad. Por supuesto, dijo el general. Le pregunté si había estado a la altura de lo que de mí se esperaba. Váyase con la conciencia tranquila, me aseguró, su trabajo ha sido perfecto. (*Nocturno de Chile* 112-113)

La fragmentación ética, laboral e intelectual de Ibacache se ha consumado, su posición ahora es la de aquellos halcones que impusieron la tormenta en Chile. La narración ahora se desenvuelve en las experiencias del “yo” narrado, quien proyecta ya no la indiferencia, el silencio o la evasión hacia los hechos por medio de su cultura; ésta ya no sirve para evadir el terror, ahora sirve para propagarlo. La cultura que tanto idealizó se vuelve contra sí mismo al mostrarle que “no habría nada sagrado o extraordinario en ella que pudiera ser considerado como *salvación* de la humanidad. La literatura no nos salva sino que nos remita a la misma lógica de la violencia constitutiva del mundo contemporáneo [...]” (Villalobos-Ruminott, “Literatura y co-pertenencia...” 2). El “yo” narrado ha sido fragmentado por la destrucción de los valores éticos y estilísticos que montó ingenuamente

sobre el arte, la cultura, la literatura y los intelectuales. El porvenir a partir de este quebrantamiento se desestabiliza, pues ya no habrá inmortalidad (al igual que no hubo para el zapatero), no habrá escape a la violencia sistémica del *mal absoluto* (como no lo hubo para el pintor guatemalteco); no habrá en sus círculos identitarios algo que lo redima, pues finalmente Ibacache ha visto, experimentado y perpetrado el *mal radical y absoluto*. ¿Y ahora qué? Como si se tratara de una verborrea que exige ser expulsada, una serie de preguntas inquietará al “yo” narrado:

El coronel Pérez Larouche me acompañó hasta mi casa. Cuando llegué, a las dos de la mañana, después de atravesar las calles vacías de Santiago, la geometría del toque de queda, no pude dormir ni supe qué hacer. Me puse a dar vueltas por el cuarto mientras una marea creciente de imágenes y de voces se agolpaban en mi cerebro. [...] ¿Lo he hecho bien? [...] ¿Hice lo que tenía que hacer? ¿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? ¿Algunos manifestarían un rechazo absoluto por lo que había hecho? ¿Algunos comprenderían y perdonarían? (*Nocturno de Chile* 113)

Estas preguntas buscan una respuesta afirmativa por quienes podrían ser los posibles interlocutores. Pero no da cuenta de una inquietud ética, sino intelectual: saber si su círculo validaría las clases y si sus alumnos validarían su enseñanza. Lo interesante viene a continuación, como extensión de aquella primera pregunta que se realiza el “yo” narrado cuando da su primera clase, ahora adviene una serie de cuestiones más que tiene su origen en la inquietud ética del mismo “yo” narrado. Ya no se ha necesitado de la alusión del *joven envejecido*. Ibacache es consciente de sus palabras y silencios, de sus acciones y de su pasividad, es por ello que estas preguntas lo desestabilizan y aquejan:

¿Sabe un hombre, *siempre*, lo que está bien y lo que está mal? En un momento de mis cavilaciones me eché a llorar desconsoladamente, estirado en la cama, echándoles la culpa de mis desgracias (intelectuales) a los señores Odeim y Oido,

que fueron los que me introdujeron en esta empresa. Después, sin darme cuenta, me quedé dormido. (*Nocturno de Chile* 113)

Por fin se cierra el ciclo: siente miedo y odio por quienes lo orillaron al *mal absoluto*. Actores que, al igual que Farewell, fueron sus guías hacia una situación límite, quienes exhibieron que su áncora de salvación —la literatura— estaba plenamente articulada con la violencia constitutiva de la nueva cotidianidad. El “yo” narrado ha sido despedazado. Una pregunta más inquietante tal vez no es por el saber, sino por el hacer: ¿puede hacer un hombre, *siempre*, lo que está bien y lo que está mal? Ibacache, el *joven envejecido*, el “yo” narrador, los “yo” narrados, Urrutia, son el conjunto contradictorio que da cuenta de que no hay significados, narrativas ni identidades totales. ¿Urrutia pudo hacer lo que era lo correcto para inmiscuirse en el mundo literario?, ¿Ibacache pudo hacer lo correcto cuando las circunstancias violentas lo orillaron a ubicarse del lado de los halcones?, ¿hay un arrepentimiento real de alguna faceta del “yo” narrador que muestra estas preguntas que lo inquietan o sólo es una modificación arbitraria de la memoria del narrador, quien las presenta para convencerse a sí mismo de que no pudo hacer más y que siempre tuvo arrepentimiento y no sólo en el ocaso de su vida? Estas preguntas atraviesan este cuadro. Queda por averiguar cuál es el último anillo de la tormenta en la cual habitó el “yo” narrado. Previamente, éste proyecta su inquietud por compartir su historia, no soporta el peso del silencio. Ahora sí quiere hablar, no callarse:

Esa semana comí con Farewell. No podía aguantar más el peso, o tal vez sería más adecuado decir el movimiento [...] de mi conciencia [...] Así que mientras tomábamos el aperitivo se lo dije. Le conté, pese a las admoniciones de reserva extrema que me había encarecido el coronel Pérez Larouche, mi extraña aventura como profesor 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 le contara la historia completa, sin omitir nada. [...] Y entonces Farewell me miró achicando los ojos, como si de pronto no me conociera o descubriera en mi rostro otro rostro o experimentara un amargo acceso de envidia por mi inédita situación en las esferas del poder, y me preguntó [...] cómo era el general Pinochet. Y yo me encogí de hombros, como suelen hacer los personajes de una novela y jamás los seres humanos reales. Y Farewell dijo: algo tiene que tener el caballero que lo haga excepcional. (*Nocturno de Chile* 113-114)

Destaca la manera en cómo el narrador proyecta y describe el movimiento de conciencia que padeció el “yo” narrado, al recordarlo dinámico y no estático da una pista sobre el proceso dialéctico de su *ipseidad*, pues da cuenta de que es un sujeto que está cambiando. Sus acciones relacionadas con el *mal absoluto* han orientado un cambio de conciencia, pero ¿no había postulado Ricoeur que la *ipseidad* es el mantenimiento de sí, de la palabra dada y enunciada? Sí, pero es tan fuerte el quebrantamiento que padeció el sujeto que desestabiliza la misma *ipseidad*; el odio y el miedo quebrantaron la conciencia del narrador. Esta vez el camino no es el silencio, sino la catarsis, la confesión de los pecados (curioso cómo su rol cambia y ahora él es el confesor y no el escucha) ante Farewell, quien exigió más detalles del encuentro con Pinochet, a lo que el “yo” narrador dice:

Y entonces recordé la primera vez que hablé con el general [...] vestido con uniforme, imponente y soberano, se acercó hacia mí [...] Y entonces el general me hizo la pregunta, si sabía lo que leía Allende, si creía que Allende era un intelectual. Y yo no supe, pillado por sorpresa, qué contestar, le dije a Farewell. Y el general me dijo: todo el mundo ahora lo presenta como un mártir y como un intelectual [...] Pero no era un intelectual, a menos que existan los intelectuales que no leen y que no estudian, dijo el general [...] Un intelectual debe leer y estudiar o no es un intelectual, eso lo sabe hasta el más tonto. ¿Y qué cree usted que leía Allende? Moví levemente la cabeza y sonreí. Revistitas. [...] Lo sé de buena fuente, créame. [...] Y entonces el general me dijo: ¿cuántos libros cree que he escrito yo? Me quedé helado, le dije a Farewell. No tenía ni idea. [...] Y tuve que admitirlo. Tres, dijo el general. [...] Qué noticia más sorprendente, qué noticia más buena, dije. Bueno, son libros militares, de historia militar, de geopolítica, asuntos que no interesan a ningún lego en la materia. Es fantástico, tres libros, dije con la voz

quebrada. [...] Con qué gusto leería alguno de sus libros, mi general, susurré. Vaya a la Biblioteca Nacional, allí están todos. Mañana mismo lo pienso hacer sin falta, dije. [...] De pronto el general me puso una mano en la rodilla, le dije a Farewell. Sentí escalofríos. Una marea de manos por un segundo veló mi entendimiento. ¿Por qué cree usted que quiero aprender los rudimentos básicos del marxismo?, preguntó. [...] para comprender a los enemigos de Chile, para saber cómo piensan, para imaginar hasta dónde están dispuestos a llegar. Yo sé hasta dónde estoy dispuesto a llegar, se lo aseguro. Pero también quiero saber hasta dónde están dispuestos a llegar ellos. Y además a mí no me da miedo estudiar. [...] Con esto quiero decirle, padre, que usted no va a perder su tiempo conmigo y que yo no voy a perder mi tiempo con usted. ¿Correcto? Muy correcto, mi general, dije. 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. (*Nocturno de Chile* 114-119)

Se presenta la función pragmática del marxismo para Pinochet de manera directa, pero hay un debate que no es meramente un enjuiciamiento moralista del tipo: Urrutia hizo bien o hizo mal; sino más bien se pregunta por la “co-pertenencia estructural entre la literatura y los horrores del poder” (Villalobos-Ruminott, “Literatura y co-pertenencia...” 7), se pregunta qué orilló a que un joven pedante terminara siendo cómplice del *mal absoluto*. La forma narrativa que se ha expuesto ha sido como una caída libre de la que no se puede escapar, pareciera no haber salida de la complicidad entre literatura y el poder. Esto permite entender por qué muchos estudios consideran que la narración es un largo alegato donde Urrutia expone que sólo fue víctima de las estructuras, sin embargo, obviar al *joven envejecido* o las preguntas que lo aquejan, resultaría sesgado. En este caso, Ibacache no resistió el silencio culposo, ni la confirmación de que la literatura y su función como crítico literario están íntimamente ligadas con el *mal*. Daniuska González comenta que “el silencio [...] implica la complicidad, el susurro, la expresión a mitad de significado, la fractura [...]”, y estando de acuerdo con ella, me parece que esta descripción puede aplicarse a la

enunciación, a la palabra dada. Dar clases confirman una complicidad, también representan una fractura para quien la enuncia (en este caso el “yo” narrado”). Y esta historia donde el silencio se rompe para dar paso a la confesión de los pecados cometidos, con la esperanza de que Farewell, su sabio y viejo maestro, los justifique, lo respalde y apruebe con un paternal “hiciste bien”. Ni en el silencio ni en las palabras Urrutia-Ibacache podrá encontrar paz, redención o inmortalidad, el *mal* ha corrompido cada oficio, recuerdo y presente continuo del “yo” narrador. Queda por saber si es verdad o no si siempre alguien puede saber lo que está bien y lo que está mal:

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. [...] Y en algún momento de nuestra conversación yo le dije: de lo que le he contado, ni una palabra a nadie. Eso se da por sentado, dijo Farewell. (*Nocturno de Chile* 119)

La pregunta enunciada en primera persona muestra una conciencia de sí, de sus actuaciones, preguntarse por su actuar implica una responsabilidad intrínseca, pues como advirtió el “yo” narrador al inicio de su devenir mental: se hace responsable de sus actos, sus silencios y sus palabras. Pero en la dialéctica contradictoria en la que está construyendo su recuerdo, busca una validación intelectual y moral del conjunto con el que se identifica, validarse con quienes ve como iguales lo ampara, le da tranquilidad de saber que, orillados a situaciones límites, aquellos también hubieran claudicado y actuado igual. Me parece que cuando Enrique Luengo comenta que “[...] el narrador no ofrece una respuesta genuina o admisible que justifique su conducta puesto que no reconoce su culpa en los hechos perpetrados o no es capaz de juzgar la naturaleza de sus ofensas” (207), pretende que el

narrador enuncie: “yo soy culpable”. Pero en una novela donde cada frase despliega más que la lectura directa, sería terco afirmar que preguntas como la última realizada no son una señal de que el “yo” narrador proyecta a su “yo” narrado como alguien lúcido, miedoso, consciente y que cuestiona su actuar. No pretendo hacer un alegato en defensa de Ibacache, no, sino que no considero acertado mostrarlo como un ser que por no reconocer sus actos de forma directa, no sea consciente de ellos, justamente porque el “yo” narrado es proyectado como alguien brutalmente racional y lúcido, su responsabilidad es mayor; es tan plenamente consciente de sus acciones que se las cuestiona, se pregunta si en circunstancias límite hizo lo correcto o no. Al parecer, la respuesta tentativa es que las estructuras y circunstancias, los *males* orillaron y aprisionaron el accionar del “yo” narrado. Sin embargo, el *joven envejecido* retornará más pronto que tarde para recordarle al “yo” narrador que sí pudo hacer más. La locución adverbial “de momento” da cuenta de que el mismo “yo” narrador expone que esa respuesta era postiza, pues, viendo desde el horizonte toda su vida, sabe que, al final, una parte de él, de su *ipseidad*, problematizará esa respuesta falaz para darse cuenta que, a pesar de ser consciente del *mal* que ayudaba a propagar, sí podría haber hecho más. Finalmente, el cuadro termina ante la búsqueda de guardar un secreto, como no podía ser de otra manera, Ibacache sólo obtuvo su masiva difusión:

Pero a la semana siguiente la historia empezó a correr como un reguero de pólvora por todo Santiago. El cura Ibacache le dio clases de marxismo a la Junta. [...] Por supuesto, Farewell rechazó ser el motor o la espoleta o el fósforo que había dado inicio a la habladuría, y yo no me vi con fuerzas ni con ganas de inculparlo. Así que me senté delante del teléfono y esperé las llamadas de los amigos o de los ex amigos, las llamadas de Oido y Odeim y Pérez Larouche, recriminándome mi indiscreción, las llamadas anónimas de los resentidos, las llamadas de las autoridades eclesiásticas [...] los cenáculos culturales de Santiago, pero nadie me llamó. Al principio achaqué este silencio a una actitud de general rechazo hacia mi

persona. Después, con estupor, me di cuenta de que a nadie le importaba un pepino.
(*Nocturno de Chile* 119-120)

Ya no importaba. Los actores que fueron víctimas han interiorizado el silencio como áncora de salvación ante el *mal* instaurado; y los victimarios no dotan de relevancia que sea de conocimiento popular las prácticas que realizó uno de los críticos literarios más relevantes. El “yo” narrador expone esta indiferencia social para, por extensión, mostrar la propia, en la que se han desmembrado sus valores y creencias, sus límites y silencios se extienden, en la que el *mal absoluto* y *mal radical* ha resignificado las nociones de bien y mal, en donde el miedo y el odio se han adueñado de una sociedad temerosa. Finalmente, este cuadro expone que “[...] todos estaríamos viajando en el mismo barco, [Ibacache, los señores Oido y Odeim, Farewell, Pinochet, la sociedad que se ha expuesto sin rostro individual], algunos como asesinos, otros como cómplices pasivos; el golpe y la crisis de la sociedad latinoamericana en general fueron, ciertamente, un naufragio colectivo” (Villalobos-Ruminott, “Literatura y co-pertenencia...” 6). Este barco decadente que navega en medio de la tormenta ha presentado situaciones límites que en el fondo obligan a cuestionarse a Ibacache-Urrutia y los actores de su historia si realmente saben lo que está bien y lo que está mal, ha quitado todas las pelucas y ha expuesto a los sujetos a decidir. Algunos decidieron, como recuerda Ibacache: “[...] que resultaba hasta natural que a nadie le importaran mis clases de introducción al marxismo.” (*Nocturno de Chile* 121). Pues:

A fin de cuentas, todos éramos razonables (menos el joven envejecido, que por entonces vaya uno a saber por dónde vagabundeaba, en qué agujero se había perdido), todos 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. [...] Así que salí a la calle y respiré el aire de Santiago con el vago convencimiento de

estar si no en el mejor de los mundos, sí en un mundo *posible*, en un mundo *real* [...] (*Nocturno de Chile* 121-122)

Todos comprendían que, a pesar de saber lo que estaba bien o mal, a veces no se podía hacer algo, pero alguien inquietaba: *el joven envejecido* (última mención en la p. 90, más de treinta páginas después el “yo” narrado lo rememora como el único quien podría recriminar el actuar silencioso y cómplice del “yo” narrado, de sí mismo). Este reclamo advertiría que se debía cambiar lo que el “yo” narrado llamó un mundo real y posible, por uno donde habitar la violencia, el odio, el miedo y el mal no fuera la norma. En esta situación donde el “yo” narrado es cómplice por callarse, por temor y, en muchas ocasiones por voluntad y conveniencia, se le proyecta simultáneamente como un ser consciente de que otros mundos son posibles. Sin embargo, su sapiencia lo hace más cómplice. Se entra así en un bucle donde se comprende que las estructuras lo aprisionaron a hacer tal o cual acción, al mismo tiempo que se expone como un ser voluntarioso y con nula resistencia a ayudar a la instauración de la sombra del *mal*. ¿Pudo hacer algo más? ¿Hacia a dónde se dirigirá ahora? La vida del “yo” narrado discurrió sin sobresaltos, continuó con sus labores literarias, sus viajes por Europa. El cuadro cierra rememorando una imagen plástica, en la que el “yo” narrador compara la vida con un collar hecho de granos de arroz, del cual cada grano representa un momento, un fragmento, un efecto de ruptura fundamental para comprender la línea discordante que es la vida:

“[...] y la vida seguía y seguía y seguía, como un collar de arroz en donde cada grano llevara un paisaje pintado, granos diminutos y paisajes microscópicos, y yo sabía que todos se ponían el collar en el cuello pero nadie tenía la suficiente paciencia o fortaleza de ánimo como para sacarse el collar y acercárselo a los ojos y descifrar grano a grano cada paisaje, en parte porque las miniaturas exigían vista de lince, vista de águila, en parte porque los paisajes solían deparar sorpresas

desagradables como ataúdes, cementerios a vuelo de pájaro, ciudades deshabitadas, el abismo y el vértigo, la pequeñez del ser y su ridícula voluntad, gente que mira la televisión, gente que asiste a los partidos de fútbol, el aburrimiento como un portaaviones gigantesco circunnavegando el imaginario chileno. Y ésa era la verdad. (*Nocturno de Chile* 123)

El reforzamiento de sensibilizar los sentidos se refuerza aquí, si en pasajes anteriores el sentido dominante era el del oído, aquí vira al de la vista, ambos con el mismo propósito: evidenciar lo evidente. Porque detrás de ello se oculta la relación de la cotidianidad con la violencia más absoluta. Detrás de las aparentes e ingenuas acciones hechas por el “yo” narrado se ocultan los muertos, desaparecidos y el abismo que ayudó a validar. Así pues, el cierre de este cuadro y la apertura del penúltimo, exponen una reflexión donde el “yo” narrador expone a su “yo” narrado como consciente, pero al mismo tiempo admitía que su voluntad era ridícula ante las situaciones límites. Y ésa era la verdad.

Cuadro 6: el árbol de Judas y la casa de María Canales

Este sexto cuadro narra el encuentro entre Sebastián Urrutia y María Canales, quien era la encargada de organizar fiestas y reuniones para intelectuales mientras estaba instaurado el toque de queda; la narración de esta analepsis se verá interrumpida a la mitad cuando el “yo” narrador recuerde un sueño muy significativo. Por cuestiones de análisis, atenderé primeramente el sueño, para continuar con los pasajes que atienden únicamente la historia de la escritora Canales. El sueño narra el encuentro entre el padre Antonio, el párroco de la iglesia de Burgos, y Urrutia:

Salíamos a un patio de adoquines iluminado por la luna. En el centro del patio había un árbol [...]. El padre Antonio [...] me lo señalaba perentoriamente. Pobre curita, qué viejo está, pensaba, sin embargo miraba con atención el árbol, tal cual él quería, y posado en una de sus ramas veía un halcón. ¡Pero si es Rodrigo! [...] Y cuando él me miraba me daba cuenta de que gruesos lagrimones salían de sus ojos [...] e intentaba calmarlo pero de mis labios no salía ni un solo sonido, y luego el padre Antonio se echaba a llorar desconsoladamente [...] lloraba no sólo con los ojos sino también con la frente y con las manos y con los pies [...] y entonces, volteando la cabeza hacia arriba, hacia mis ojos, con gran esfuerzo me preguntaba si no me daba cuenta. ¿Cuenta de qué? [...] Es el árbol de Judas, hipaba el cura burgalés. [...] ¡El árbol de Judas! En ese momento creí que me iba a morir. [...] Entonces yo empecé a caminar hacia el árbol de Judas. Al principio intenté rezar, pero había olvidado todas las oraciones. [...] Cuando me hube acercado lo suficiente me volví y quise decirle algo al padre Antonio pero éste ya no estaba por ninguna parte. El padre Antonio murió, me dije, ahora está en el cielo o en el infierno. [...] Estoy soñando, pensé. [...] El halcón movió la cabeza. [...] Caminé. Ya estaba al lado del árbol. Rodrigo pareció reconocerme. [...] Las ramas deshojadas del árbol semejaban ser de piedra o de cartón piedra. Alcé una mano y toqué una rama. En ese momento el halcón echó a volar y me quedé solo. Estoy perdido, grité. Estoy muerto. (*Nocturno de Chile* 135-138)

Salta inmediatamente la relevancia vital que cobró el padre Antonio para recordarlo en al ocazo de la vida del “yo” narrador, su significación es más importante que la de los otros padres para la *ipseidad* del narrador, pues su presencia no afectó el mero ámbito laboral, sino también desestabilizó el sistema de creencias del narrador. En el campo de experimentación que es la *identidad narrativa*, se pone una situación donde la realidad invade y afecta las ensoñaciones y que, por extensión, modifica la identidad del “yo” narrador; así pues, la realidad corporaliza en sueños —y por medio de signos y simbologías— lo que tanto ha sido ignorado por el “yo” narrado. La transmutación del “yo” no sólo se conforma de hechos reales, sino de narrativas que, por su poder simbólico, mandan mensajes igual o más potentes que la misma realidad. En este caso, el retorno del padre Antonio —quien representa el único que buscó una vía distinta a la violencia establecida

por la estructura eclesiástica para solucionar el problema de las palomas— recuerda el símil de Farewell: un guía. En este caso, el padre Antonio evoca una resistencia a la violencia, pero que, en su terquedad, ha claudicado y casi caducado ante la estructura fortísima que imponía el ejercicio de la violencia sobre las palomas, es por esto que el contraste entre el padre y el halcón es muy evidente: mientras uno está en decadencia física, el ave está en plenitud, como si la oscuridad en la que habita —símil del mal establecido por la tormenta— lo fortaleciera y dotara de su vivacidad. Resulta curioso, mas no extraño, que se introduzcan elementos culturales hasta en los sueños del narrador, empezando por la referencia a Selene —quien, en la mitología griega, personificaba la luna—, pasando por el árbol de Judas. Esta intromisión de diferentes registros culturales da cuenta del entretejido complejo rizomático del que está configurado el “yo” narrador, hasta para la construcción y recuerdo de un sueño, se observa la presencia del “yo” narrado-crítico literario y clérigo. Al mismo tiempo que esto se entromete, el “yo” narrador presenta, por segunda vez apenas y sin ser nada azaroso, tomando en cuenta que previamente se viene de una acción similar, el llanto de un personaje. Si el llanto contenido del niño Sebastián fue por observar el *mal* (que aún no se sabe qué forma tiene), el del padre Antonio es por la aceptación y normalización del *mal*. Explicaré esto.

La situación es muy vivaz y plástica, además de simbólica. La luna como único elemento que arroja un poco de luz (¿esperanza?), en contraste con la ausencia de las estrellas; la instalación de la oscuridad casi total. La mención del halcón Rodrigo opera como símil del establecimiento del *mal absoluto*, arribado por la operación Cóndor. ¿Qué queda en una situación límite?, ¿el padre Antonio puede hacer algo? “¿Podemos imaginar el

sufrimiento y la muerte violenta de aquéllos a quienes hemos querido y admirado?” (Fadiño 398). Los gruesos lagrimones del padre Antonio son causados por la fragmentación total de su corporalidad y memoria, pues “el horror se articula a través de la noche que vulnera la seguridad del hogar colándose por la puerta principal” (Fadiño 399), ante esta situación límite, donde la noche (el *mal*) abarca y contamina todo, sólo queda el llanto corporal: “el padre Antonio lloraba no sólo con los ojos sino también con la frente y con las manos y con los pies” (*Nocturno de Chile* 137). Resulta que el ataque del *mal*, por fin, da cuenta de cómo afectó a otro personaje que no fuera el “yo” narrador; cosa sumamente relevante si se recuerda que se viene de una anulación e indiferencia hacia cualquier otro actante de la narración. Es por ello que el hecho de que el “yo” narrador guardara espacio en su memoria del llanto del padre es fundamental para comprender la desestabilización en la que habita en la medida que se hunde más en su memoria. La parabolización del llanto apenas ayuda a dar cuenta de cómo la violencia y el mal quebrantaron la vida de las víctimas de la operación Cóndor. Llorar hasta por las manos apenas da un bosquejo del trauma. El llanto del padre es el de aquel derrotado y violentado por el *mal absoluto*, esto en sentido simbólico es originado por la noche y el halcón. Después de advertir que se trataba del árbol de Judas y de acercarse, se evapora y derrite la presencia del padre Antonio. ¿Acaso el desvanecimiento del padre Antonio no es muy similar al del *joven envejecido* cuando éste fue arrasado, aparentemente, por las nubes negras de la tormenta? Es curioso cómo opera la memoria del “yo” narrado para deshacer o desaparecer los fantasmas de sus recuerdos y ensoñaciones. Al dirigirse hacia el árbol, la mirada del “yo” narrado, habitante en los sueños y las memorias, se cruza con la del halcón, (curioso cómo ahora las miradas de los

diferentes personajes sí se confrontan, cuando en toda la obra se evadían o, directamente, ni se postulaba una probabilidad de mirarse con el *otro*) quien —metonimia de la tormenta y el *mal*— al observarlo no una, sino en un par de ocasiones, obliga al “yo” narrado a, por primera vez, ver el *mal*, una forma simbólica de él, pero por fin lo ve cara a cara. La precipitación es tal que, indica el narrador, en una delicada y estructurada descripción de sus memorias, cómo se sintió y procesó ese sueño y, sobre todo, cómo afectó su *línea de concordancia identitaria*. Este sueño configura el “yo” narrador. ¿Puede ser una ensoñación tan relevante que cambie la identidad narrativa? Es claro que para el narrador sí. Su ensoñación, como muchos elementos de sus memorias, anteceden hechos de su porvenir, en este caso la consciencia del estatuto vital: “me quedé solo. Estoy perdido, grité. Estoy muerto” (*Nocturno de Chile* 138). Esto se está cumpliendo simultáneamente a los actos de recordar y narrar. Ciclo cerrado, profecía cumplida. Falta explicar el último elemento simbólico: el árbol de Judas. ¿De qué debía darse cuenta el “yo” narrado de los sueños (y los lectores) al señalar el famoso árbol, como dijo el padre Antonio? Al despertar se observa y se expone cuánta inquietud causó en el narrador:

Aquella mañana, tras despertarme, de vez en cuando me descubría canturreando: el árbol de Judas, el árbol de Judas, durante las clases, mientras paseaba por el jardín, al hacer un alto en la lectura diaria para prepararme una taza de té. [...] Una tarde, mientras iba canturreando, tuve un atisbo de comprensión: Chile entero se había convertido en el árbol de Judas, un árbol sin hojas, aparentemente muerto, pero bien enraizado todavía en la tierra negra, nuestra fértil tierra negra en donde los gusanos miden cuarenta centímetros. (*Nocturno de Chile* 138)

Sin embargo, no es sino hasta “Una tarde, mientras iba canturreando, tuve un atisbo de comprensión [...]” (*Nocturno de Chile* 138); como rayo de tormenta que retumba en la tierra, este árbol conmovió y retumbó la *ipseidad* del “yo” narrado, pues por fin

comprendió que sus ensoñaciones le confirmaban lo que su razón intentaba negar o evitaba siquiera observar: él y Chile se habían traicionado a sí mismos. Chile y el “yo” narrador, Urrutia-Ibacache, por participación directa o por indiferencia, por conveniencia y provecho, por miedo y silencio; posibilitaron el establecimiento de un cóndor vigilante de una tierra arrasada por el *mal*, permitieron que gente como el padre Antonio fuera erradicada con sus otras vías para abordar la violencia, crearon las circunstancias para que la todo se perdiera en la tormenta. La enunciación realizada por el “yo” narrado: “estoy perdido”, puede ser extensible a la colectividad que es Chile; ambos están perdidos y, por fin, empiezan a vislumbrarse tal y como son y han actuado: violentos, irresponsables y traicioneros. El reconocimiento de la *identidad narrativa* (con todas sus contradicciones) por parte del “yo” narrado sólo ha funcionado por medio de sueños y metáforas, pues, racionalmente, él aún no asume su responsabilidad en la instalación del *mal*. Su acción por traer al halcón Rodrigo, de alguna manera, lo sitúa ante el espejo metafórico que es el árbol de Judas. ¿Aceptaré que él, como el apóstol, es un traicionero? No hay una enunciación ni aceptación sobre esto, su manifestación de que: “Chile entero se había convertido en el árbol de Judas” (*Nocturno de Chile* 138), pretende alejarlo discursivamente de su responsabilidad de que la violencia habite la cotidianidad. Como cuervo, él se alimenta incluso en su sueño de la carroña y de “los gusanos [que] miden cuarenta centímetros” (*Nocturno de Chile* 138).

Después de este análisis, atenderé el encuentro entre Canales y Urrutia. Este cuadro marca un ingreso más íntimo dentro del mundo literario y su relación con el *mal absoluto* y el *mal radical*. Lo particular de este sexto cuadro es que la participación de Urrutia-Ibacache será más activa, no quedará expuesto como un mero espectador desde las gradas

de la violencia que sucede, él habitará esa violencia, pues la cercanía laboral que tiene con el círculo en el que se desarrollará la historia. Este penúltimo cuadro: “se elabora en base a los encuentros ocultos de los escritores chilenos en la casa de María Canales. En este cuadro lo horrible se observa con claridad, pero también la fragilidad del ser humano y la inutilidad de la literatura” (Luis Nitrihual y Manuel Fierro 59). El hilo conductor de ambos cuadros es una reflexión en torno al espacio necesario que requerían los intelectuales:

Leíamos y nos aburríamos. Los intelectuales. [...] No éramos, no somos titanes ciegos [...] los escritores y artistas chilenos necesitaban reunirse y conversar [...]. El problema [...] radicaba en el toque de queda. ¿Dónde se podían reunir los intelectuales, los artistas, si a las diez de la noche todo estaba cerrado y la noche [...] es el momento propicio de la reunión y de las confidencias y del diálogo entre iguales? (*Nocturno de Chile* 123-124)

El tiempo y espacio han sido reconfigurados por el toque de queda (efecto del *mal absoluto*), que ha fragmentado los espacios de enunciación y ocio. Los intelectuales tienen que buscar ubicarse dentro de la nocturnidad que era la dictadura, en un espacio remoto. Previo a narrarse cuál sería dicho espacio de convivencia, a Urrutia-Ibacache se le manifiesta su contraparte, su “yo” otro, la presencia del *joven envejecido*:

Me parece estar viendo el rostro del joven envejecido. No lo veo, pero me parece verlo. Arruga la nariz, otea el horizonte, se estremece de pies a cabeza. No lo veo, pero me parece verlo acucillado o a cuatro patas en un altozano, mientras las nubes negras pasan velocísimas por encima de su cabeza, y el altozano entonces es una colina baja y al minuto siguiente es el atrio de una iglesia, un atrio negro como las nubes, cargado de electricidad como las nubes, y brillante de humedad o sangre, y el joven envejecido tiembla y retiembla y arruga la nariz y después salta sobre la historia. (*Nocturno de Chile* 124)

Existe un distanciamiento discursivo del narrador con el *joven envejecido*, pues no logra aún manifestar, aceptar y enunciar que el *joven* es parte de su “yo” narrado, su conciencia,

su doble, que ese “otro” es él mismo, regresando para recordarle aquello que siempre supo que estuvo mal, pero que decidió ignorar. Resulta muy simbólico cómo lo general —golpe militar chileno como nocturno— invade lo individual hasta contaminar con su misma oscuridad la resistente de los sujetos, o más precisamente, de quienes deciden la irresponsabilidad. Me parece revelador cómo se retorna de nuevo a la mirada como eje epistemológico de conocimiento y cómo se duda de su veracidad. “No lo veo, pero me parece verlo”, esta frase expone la duda completa del reconocimiento de sí e implica un borramiento. Pero ¿qué le sucede al *joven envejecido*? Parece ser que está siendo borrado por tormentas simbólicas y fácticas. Es curioso cómo se utilizan las dos acepciones de la palabra *altozano*. En el primer caso se comprende como colina, claro eco de la famosa Colina de los Héroes soñada por el zapatero de Viena; con esto se cierra y se comprende cómo las historias narradas atraviesan la *ipseidad* del “yo” narrador hasta tal punto que, en sus ensoñaciones, visualiza la ejecución simbólica de su conciencia en una colina pequeña. En el segundo caso, se entiende como el atrio de las iglesias, las cuales tuvo la misión de aprender a cuidar en su viaje a Europa el “yo” narrador”. Los ecos pasados configuran la memoria del “yo” narrador y estimulan su construcción identitaria.

Posterior a este recuerdo del joven, se ingresa a una interpelación, el “yo” narrador asumirá la palabra para enunciar su verdad, al ser el único que la conoce, como él asevera: “Pero la historia, la verdadera historia, sólo yo la conozco. Y es simple y cruel y verdadera y nos debería hacer reír, nos debería matar de la risa. Pero nosotros sólo sabemos llorar, lo único que hacemos con convicción es llorar” (*Nocturno de Chile* 124). Este fragmento dinamita, por medio de la ironía, el sentido trágico de la violencia. ¿Cabe la risa en la

tormenta causada por el *mal absoluto* y el *mal radical*?, ¿se confronta y es responsable desde la risa? Daniuska González afirma que “en la escritura de Bolaño se recurre a una subversión que mucho tiene que ver con el lenguaje: la de la ironía” (González 59). Se utiliza esta herramienta discursiva para:

[...] deslustra(r) a la palabra de su connotación terrible, de su excesiva fecundidad en el mal. Como si se significara que aún en el medio de la más horrible intensidad, existe un espacio de reserva hacia ese torrente. No se trata de acentuar o de aniquilar un elemento, más bien de reconocer las múltiples variables que confluyen en la lengua del mal, que resulta tan rica en las distintas metamorfosis que se le van adosando. (González 59)

La plasticidad del lenguaje muestra que el mal no se enuncia sólo desde lo trágico o sobrio, sino incluso en situaciones límite, se adosa a los sujetos a enfrentar dicha tragedia desde la risa nerviosa. Es válido pensar que este recurso podría ser utilizado para marcar un distanciamiento de la situación violenta a la que se enfrenta Urrutia-Ibacache, sin embargo, como indica González:

El sentido de la ironía grafematiza cierta deficiencia hacia el objeto que se pretende reducir: debido a que no se comprende en su totalidad o quizá porque se conoce demasiado su terrible significado, se le disminuye su cualidad de ser. La risa, el sarcasmo y la ironía resultan dardos contra un cuerpo provocador, y si se refiere al de la abyección, sus filosas puntas lo atravesarán, quizá como una forma de disminuirle su valor. (González 59)

Me parece que Urrutia-Ibacache conoce el terrible significado de aquello de lo que se pretende reír, pero está impedido por su decisión a empatizar con aquellos a quienes el mal azotó. Aquí está lo más terrible de toda su enunciación: “la persistencia de escribir el mal desde la ironía despedaza. Despojada de cualquier benevolencia, resquebraja, penetra los significantes, las palabras y el silencio, se afianza sobre estos” (González 59), su discurso y memorias sobre el mal no son terribles y sombríos porque expongan con detalle asesinatos

y desapariciones, sino porque muestran que éste ha despedazado toda empatía, sensibilidad y noción del mal del sujeto que la enuncia. Urrutia-Ibacache está construido de partes azotadas por el *mal*, pero aún queda el contrapeso que es el *joven envejecido*.

Urrutia continúa la narración sobre el lugar donde los intelectuales tendrían sus charlas y un personaje fundamental para el devenir de la narración:

Había una mujer. Se llamaba María Canales. Pero yo conozco la historia de María Canales y sé todo lo que ocurrió. Era escritora. [...] Los escritores (y los críticos) no teníamos muchos lugares a donde ir. María Canales tenía una casa en las afueras. Una casa grande, rodeada por un jardín lleno de árboles, una casa con una sala comfortable, con chimenea y buen whisky, buen coñac, una casa abierta para los amigos una vez a la semana, dos veces a la semana [...]. No sé cómo la conocimos. Supongo que apareció un día por la redacción de un periódico, por la redacción de una revista, por la sede de la Sociedad de Escritores de Chile. Es probable que asistiera a algún taller literario. (*Nocturno de Chile* 124-125)

La ubicación geocartográfica de la casa recuerda a la del feudo de Farewell, en ambos ejemplos, se menciona que están a las afueras de la ciudad. Pareciera que, a pesar de la tormenta circundante, no ha pasado nada, pero se demostrará que la nueva normalidad, aparentemente tan semejante a la pasada, está sustentada sobre el *mal*. Sobre esto, Gabriel Inzaurre menciona algo interesante: “En las ciudades baldías de Bolaño, la textura del mundo postacontecimiento, pueden rastrearse en esos lugares limítrofes en lo que se hace tangible el “secreto del mal”, lugares ambiguos donde el sadismo, la religión, la explotación, el sexo y el dinero forman una articulación fascinante y cruel” (98). Esta zona límite será el entrecruce total del *mal absoluto* y *radical*. El narrador continúa:

Si mal no recuerdo, tenía dos hijos pequeños, el mayor de dos o tres años y el menor de unos ocho meses, y estaba casada con un norteamericano llamado James Thompson, que era representante o ejecutivo de una empresa de su país que hacía poco había instalado una filial en Chile y otra en Argentina, y al que María Canales llamaba Jimmy. [...] Era el típico norteamericano alto, de pelo castaño, un poco más claro que el de su mujer, no muy hablador pero educado. [...] aunque la

verdad es que el mayor, que se llamaba como yo, Sebastián, no se parecía a ninguno de sus progenitores, no así el menor, de apelativo Jimmy, que era la viva imagen de Jimmy padre, con algunos rasgos criollos heredados de María Canales. (*Nocturno de Chile* 126-127)

En este pasaje poco a poco se expone y adentra al mundo de María Canales, uno que, aparentemente, no está azotado por la violencia establecida en la nueva normalidad de Chile. Se presentan tres personajes que tienen diferentes niveles de lectura, de los cuales me ocuparé. Primeramente debo señalar que la pareja María Canales-James Thompon está construida sobre la escritora Mariana Callejas y su esposo Michael Townley, agente de la DINA; la casa llamada Lo Curro, según la escritora, era “tan grande, tan antigua, tan diferente a sus vecinas” (Callejas 70), fue el lugar que se convirtió en símbolo de mal y violencia porque “se había mantenido a tres personas, dos mujeres y una hombre, prisioneros en la casa hasta varios días después de que fueron liberados por la DINA. [...] fue la Brigada Mulchén quien asesinó a Carmelo Soria en esta misma casa” (155). En donde, además, según Clarier Mercier, asistieron a “estas veladas literarias: Enrique Lafourcade, Gonzalo Contreras y Carlos Franz” (22). Es importante comprender la referencia histórica para descodificar más fielmente este cuadro. Sin embargo, esta es sólo una parte de la lectura, la otra retorna al tema y la figura del *doblo*, situada en el niño Sebastián, quien opera como un desplazamiento simbólico del narrador y “desvela en realidad la responsabilidad y la culpa del propio narrador [...]” (González 230). Esto lo explicaré más adelante cuando se exponga cómo y por qué el niño Sebastián se convierte en dicho símbolo. Urrutia recuerda detalladamente muchos elementos de la casa, esto refuerza la idea de que los lugares habitados conforman la *identidad narrativa* del narrador, pues no

son elementos externos en donde "las cosas pasan", sino son componentes que construyen los recuerdos y crean efectos de ruptura en la línea vital del narrador. A continuación, se da una descripción detallada de una casa *snob* y pretenciosa, en donde todo lo que hay o se discute es basto y diverso:

[...] y abajo, en la amplia sala de María Canales, empezaba la fiesta, la anfitriona servía whiskys a todo el mundo, alguien ponía un disco de Debussy, un disco de Webern grabado por la Berliner Philharmoniker, al poco rato a alguien se le ocurría recitar un poema, a otro se le ocurría ponderar en voz alta las virtudes de tal o cual novela, se discutía de pintura y de danza contemporánea, se hacían corrillos, se criticaba la última obra de fulanito, se decían maravillas de la más reciente performance de menganito, se bostezaba, a veces se me acercaba un poeta joven, contrario al régimen, y se ponía a hablar de Pound y terminaba hablándome de su propio trabajo [...] la anfitriona aparecía de repente con una bandeja rebosante de empanadas, alguno se ponía a llorar, otros cantaban, a las seis de la mañana, o a las siete, cuando ya había terminado el toque de queda, todos volvíamos en una fila india vacilante hacia nuestros autos [...] y luego los motores de seis o siete autos atronaban la mañana y enmudecían por unos segundos el canto de los pajarillos en el jardín, y la anfitriona nos hacía adiós con la mano desde el porche, y los autos empezaban a salir del jardín, uno de nosotros previamente se había encargado de abrir el portón de hierro, y María Canales seguía de pie en el porche hasta que el último auto trasponía los límites de su casa, los límites de su castillo hospitalario, y los autos enfilaban por esas avenidas desiertas de las afueras de Santiago, esas avenidas interminables a cuyos lados se alzaban casas solitarias, villas abandonadas o mal cuidadas por sus propietarios, y lotes baldíos que se duplicaban en ese horizonte interminable, mientras el sol asomaba por la cordillera y desde el núcleo urbano de la ciudad nos llegaba el eco disonante de un nuevo día. (*Nocturno de Chile* 127-128)

Es importante señalar que esta exposición de un lugar festivo contrastará mucho con la venidera en la que se mostrará el otro lado de la moneda, la parte violenta, la parte donde el *mal* es el sustento de esta cara buena, basta e intelectual. Es relevante comprender esto previamente, pues se expondrán de nuevo diversas dualidades que cobrarán diversos efectos de sentido, los cuales no se limitarán al contraste inmediato de periferia-centro de la ciudad, riqueza-pobreza, intelectualidad-ignorancia. La intelectualidad dejará de tener un

valor intrínseco cuando se vea qué la sustenta, la inocencia de los asistentes a esas veladas no podrá ser ubicada en valor positivo. Continúa la narración:

Y al cabo de una semana allí estábamos de nuevo. Es una forma de decir. Yo no iba cada semana. Yo aparecía en la casa de María Canales una vez al mes. Tal vez menos. Pero había escritores que iban cada semana. ¡O más! Ahora todos lo niegan. Ahora son capaces de decir que era yo el que iba cada semana. ¡Que era yo el que iba más de una vez a la semana! Pero eso hasta el joven envejecido sabe que es una falacia. Así que eso queda descartado. Yo iba poco. En el peor de los casos yo no iba mucho. Pero cuando iba tenía los ojos abiertos y el whisky no me nublabla el entendimiento. Me fijaba en las cosas. (*Nocturno de Chile* 128)

Una vez más, como indicó Enrique Luengo, es dudoso el proceder del narrador, pues su discurso pretende justificar su participación y asistencia a la casa de María Canales. Con los marcadores discursivos “Es una forma de decir”, “Tal vez menos”, “Yo iba poco”, el narrador pretende alejarse de aquel torbellino violento que lo hace responsable y partícipe. Urrutia-Ibacache llega a tal delirio por validar su verdad, que alude a que su contraparte, el *joven envejecido*, también es consciente de esto. Pero, ¿por qué la imposibilidad de admitir este hecho?, ¿trauma o falta de responsabilidad?, ¿ambas? Si, como indica Clarier Mercier, “las novelas se establecen claramente en el ámbito de la memoria con respecto a la problemática de cómo dar cuenta de la dictadura chilena, con el fin de enfrentarse al trauma que generó” (7), ¿existe una manera clara de expresar la enunciación de la culpa o de la inocencia en la dictadura? Me parece que la ubicación dual que postulé previamente deja de ser válida ya en este punto: no hay sólo palomas/halcones, en este mundo también habitan cuervos. Siguiendo el símil de las aves, no sería inexacto enunciar que Urrutia-Ibacache es un cuervo, un trepa que, buscando un objetivo profesional, personal e intelectual, fue partícipe, aunque intente negarlo o apartarse, del establecimiento de los *males*; cual cuervo,

come las sobras bajo el cobijo de la violencia ocasionada por los halcones. Es relevante resaltar que su colaboración se refuerza con el señalamiento físico que realiza el narrador: era consciente, tanto así que ningún alcohol lo privaban de su lucidez para darse cuenta de lo que pasaba en esa casa, en dónde estaba cimentada. Su responsabilidad, aunque lo niegue, es total.

La atención del narrador se acerca o centra más en determinados espacios o personajes, dependiendo de su relevancia, en el siguiente pasaje exhibe con detalle algunas minucias que contienen una carga simbólica muy relevante:

Me fijaba, por ejemplo, en el niño Sebastián, mi pequeño tocayo, y en su carita flaca. Una vez la empleada lo bajó y yo se lo quité de los brazos y le pregunté qué le pasaba. [...] ¿Qué te pasa, Sebastián?, le dije con una ternura que hasta entonces desconocía. El niño me contempló con sus grandes ojos azules. [...] De pronto sentí que los ojos se me estaban llenando de lágrimas. Entonces la empleada me lo arrebató con un gesto cargado de rudeza. Quise decirle que era sacerdote. [...] Cuando volvió a subir las escaleras el niño me miró por encima del hombro de la empleada que lo cargaba en brazos y tuve la impresión de que esos grandes ojos veían lo que no querían ver. (*Nocturno de Chile* 129)

Dos elementos centrales habitan aquí: la mirada y el doble encarnado en el niño Sebastián. Iniciaré con la mirada. Como mencioné en el segundo y tercer cuadro, el sentido de la vista fue desplazado de su estatuto privilegiado para dar cuenta de la realidad, pues ambas narraciones no fueron presenciadas por el narrador, sino escuchadas. En cambio, en esta ocasión, el eje central de conocimiento es la vista, tanto como sentido que valida la experiencia, como elemento significativo que oculta un secreto. Urrutia-Ibacache está eyectado en situación, es testigo de una mirada ajena (del niño) que trata de ocultar que observó una forma del *mal*. Nuevamente como movimiento cíclico, la novela expone un elemento significativo que será premonitorio de la tormenta venidera. El niño ya sabe todo

aquello que Urrutia-Ibacache y los asistentes sabrán. Esa mirada con llanto contenido ha presenciado el *mal absoluto*, además sirve como refuerzo de que existen cosas que los sujetos no quieren ver. Pero, ¿qué diferencia el no querer observar del niño Sebastián al nulo deseo de observar de Sebastián Urrutia Lacroix-Ibacache? La voluntariedad de hacerlo. Mientras el niño Sebastián, apremiado y condenado por sus circunstancias materiales y vitales, no puede escapar y prácticamente es orillado a mirar el *mal absoluto* y *radical*; Sebastián Urrutia Lacroix-Ibacache eligió, por conveniencia, miedo, voluntad y sin intentar resistirse, ignorar la tormenta causada por el *mal absoluto*. Mientras el cura no quería observar por indiferencia, el niño no lo hacía por terror. Así pues, el niño es el actante que, al funcionar como doble de su par adulto, expone la sensibilidad, empatía y deseo por dejar de observar el *mal* en su llanto contenido. Como espejo, el niño muestra aquello que Sebastián Urrutia-Ibacache no quiere o no puede exponer: compasión, empatía y miedo. Pero queda la incógnita: ¿qué fue aquello que vio el niño contra su voluntad?

El quiebre a la *ipseidad* del narrador se expone al mostrar la sobreexcitación que sufrió por la mirada del niño, esta causó que sintiera algo “[...] innombrable, incomunicable, imperceptible y que a mí me provocó una sensación de mareo, una náusea que se agolpaba en el pecho y que fácilmente se podía confundir con las lágrimas, transpiración, taquicardia, y que [...] yo achaqué a la visión de aquel niño, mi pequeño homónimo, que miraba sin ver [...]” (*Nocturno de Chile* 134). El *mal* invadió y atravesó la corporeidad de Urrutia-Ibacache, se vio afectado ya no sólo a nivel psicológico, sino a nivel físico; su *mismidad* es trastocada por actores que, siendo víctimas de un mal que validó, exponen en su mirada las consecuencias traumáticas de habitar el *mal*. Mirarse en el niño

es, de alguna manera, mirar de frente, por fin, la responsabilidad que tiene sobre las decisiones tomadas a lo largo de su vida. Enfrentar al niño, al homónimo, es como mirarse a sí mismo y, por ello, al ser consciente de sí mismo en el “otro”, el narrador descubre la tormenta que causó y en la cual vive. El quiebre en la línea de concordancia vital que significó esa mirada —que es el cuarto oscuro y secreto de algo terrorífico— para el narrador es tal, que decidió lo siguiente: “Me hice, acaso, el firme propósito de no asistir nunca más a las veladas de María Canales” (*Nocturno de Chile* 134).

Claudia Tapia, quien realizó un apunte certero sobre una “marcada proclividad visual” en la obra de Bolaño, comenta lo siguiente: “El primero es la inserción de imágenes en el discurso literario o su evocación a través de la descripción pormenorizada de fotografías, pinturas, paisajes, cuerpos o escenas de películas. El segundo es una visibilidad que se aleja del referente, literal o sugerido, y transparenta más bien una manera de entender el mundo y la literatura” (*La mirada miope* 15). Así pues, en esa mirada lacónica se oculta el secreto del *mal*, como lo fueron la mirada dada al cuadro del pintor guatemalteco o las cuencas vacías del zapatero de Viena que se dirigían hacia algo más allá de la Colina de los Héroe (ejemplos del primer mecanismo de uso en la literatura de Bolaño). Sin embargo, la mirada del niño Sebastián (ejemplo del segundo mecanismo de uso expuesto por Tapia, en este el referente se aleja de lo inmediatamente sugerido y obliga a pensar e investigar qué hay detrás de su mirada) es singular porque fragmenta a tal grado la *ipseidad* de Urrutia que, para intentar no observar el *mal*, reproduce las prácticas pasadas. Una de ellas es la evasión, pero esta vez es diferente, pues no nace de la indiferencia ante los hechos terroríficos, sino por miedo que ya no sólo atormenta la mente del narrador, sino

además su cuerpo, uno que sufrió taquicardia y mareos. El miedo habita el cuerpo y la mente de Urrutia-Ibacache, el medio lo orilla a ya no querer compartir espacio con su círculo, pero, ¿acaso hay posibilidad de retroceder cuando ya gozó —cual ave carroñera— de las sobras y el cobijo de aquellos halcones que establecieron el terror como norma en la sociedad?, ¿su decisión de ya no asistir a las reuniones es ahora una búsqueda de resistencia ante el toque de queda que impera en las afueras de la casa?, ¿sabe acaso Ibacache qué oculta la mirada del niño y no lo expone en su confesión?, ¿sabía por qué “[...] nunca aparecí[a] una patrulla de los carabineros o de la policía militar” (*Nocturno de Chile* 135)? No hay respuestas certeras, sin embargo, se resolverán cuando se exponga todo el *mal radical* y el *mal absoluto* que sustenta cada elemento de la vida de Urrutia-Ibacache. Prestamente se sabrá quién está debajo de la peluca.

La promesa fue rota, el “yo” narrador retornó a la casa de Canales, un espacio que parece ajeno al paso del tiempo, en donde se aparenta que el *mal* es una cuestión ajena:

Luego volví a la casa de María Canales. Todo seguía igual. Los artistas se reían, bebían, bailaban, mientras afuera, en esa zona de grandes avenidas despobladas de Santiago, transcurría el toque de queda. Yo no bebía, no bailaba, sólo sonreía beatíficamente. Y pensaba. Pensaba que era curioso que nunca apareciera una patrulla de los carabineros o de la policía militar, pese a la algarabía y a las luces de la casa. (*Nocturno de Chile* 135)

Se reafirma la entelequia en la que viven los artistas, se descubrirá que no hay espacio no invadido por el *mal*, que “el espacio de la casa de Canales no es más que una ilusión” (Aguilar 117) y que niega “toda posibilidad real de resistencia o crítica” (Aguilar 118), pues en él habita el *mal radical* que, como dijo Daniuska González, se esconde en lo aparente, no presume de presencia, sino que, al camuflarse en la cotidianidad del campo cultural,

expone la decadencia de artistas que, “cómplices conscientes o inconscientes, o al menos silencio” (Aguilar 118) validaron las acciones terroríficas del Estado.

Ahora se introducirá uno de los pasajes que, por estructura formal y construcción dual de los *males*, resulta complejo, pues el bosquejo narrativo que lo recubre está tejido de todos los elementos que hasta ahora he mencionado: contradicción, *males*. Se agrega el elemento de la responsabilidad ética de los campos culturales y literarios para validar la violencia. Como analicé en el quinto cuadro, la relación entre la Junta Militar con Ibacache era cercana, sin embargo, su caso pareciera que es un caso particular, individual, cosa falaz. Si se estableció que la violencia contaminó todos los elementos de la cotidianidad, habrá que demostrarlo. En este cuadro se mostrará la decadencia del campo con el que Urrutia-Ibacache se *identificó con*. La estructura a la que se retorna es la del chisme, el secreto, la historia contada de oídas, mas no presenciada por el “yo” narrado, esto envuelve el recuerdo y la narración de un aura de misterio e imprecisión. Trataré de ir mostrando cómo opera y cuál es la relevancia de cada elemento, así pues, el “yo” narrador enuncia lo que sucedió después de su enigmático y simbólico sueño:

Ya no volví a asistir a ninguna de sus veladas. Meses después, un amigo me contó que durante una fiesta en casa de María Canales uno de los invitados se había perdido. Iba muy borracho, o iba muy borracha, pues no quedaba claro su sexo, y salió en busca del baño o del water [...] En vez de tomar el pasillo a la derecha, tomó el de la izquierda, luego se metió por otro pasillo, bajó unas escaleras, estaba en el sótano y no se dio cuenta, la casa, en verdad, era muy grande: un crucigrama. [...] Finalmente llegó a un pasillo más estrecho que todos los demás y abrió una última puerta. Vio una especie de cama metálica. Encendió la luz. Sobre el catre había un hombre desnudo, atado de las muñecas y de los tobillos. Parecía dormido, pero esta observación es difícil de verificar, pues una venda le cubría los ojos. El extraviado o la extraviada cerró la puerta, desaparecida instantáneamente la borrachera, y recorrió sigilosamente el camino andado. Cuando llegó a la sala pidió un whisky y luego otro y no dijo nada. Más tarde, ¿cuánto más tarde?, lo

ignoro, se lo contó a un amigo y éste se lo contó a mi amigo, quien mucho más tarde me lo contó a mí. Su conciencia lo mortificaba. Vete tranquilo, le dije. (*Nocturno de Chile* 138-139)

Cabe resaltar la serie de capas narrativas que envuelven esta historia. Nitrihual y Fierro aseveran que se muestra en este pasaje “el comportamiento miserable de los personajes a partir de las variaciones que se muestran sobre un mismo hecho” (64), esto a nivel de responsabilidad frente al *mal*. Estructuralmente, permite confirmar una vez más que los elementos constitutivos de toda narración no son totales ni unidireccionales, sino parciales, parchados y reconstruidos para intentar dar fe de un evento. Es por ello que Claudia Tapia menciona muy atinadamente que:

[...] la focalización de Bolaño es fragmentaria, opera de plano en plano, de ahí su composición multiperspectivista: una historia que se presenta a través de las miradas de varios espectadores que intervienen de acuerdo a sus prerrogativas de conocimiento. Esta visión múltiple del mundo narrado configura un abanico de versiones de los hechos, estrategia que eclipsa al narrador como figura tradicionalmente asociada a quien todo lo ve y todo lo sabe, y que cuestiona su pretensión mimética de dar cuenta de una realidad objetiva, única y unívoca. (24)

Ante la imposibilidad formal de asir un relato contado por otros, sumado a la compleja pregunta que salta: ¿cómo dar cuenta del *mal radical*? La propuesta formal es reconstruir el relato por medio de “la estética del fragmento, las narraciones bolañeanas dan cuenta de una realidad múltiple, imposible de asir desde una única y suficiente dimensión” (Tapia 24). Sabiendo esto, la segunda cuestión por abordar es la lucidez y conciencia física de los actores ante el *mal*. A la inversa del “yo” narrado, el amigo presencié el *mal* alcoholizado. ¿Esto reduce el *valor de verdad* de su recuerdo? No, al igual que no lo hace toda la narración del “yo” narrador, quien, recuérdese, está moribundo, es decir, tampoco es atribuible de lucidez. Al contrario, en la reconstrucción que se hace del espacio físico donde

se escondía el mal, se muestra la masiva fuerza que tiene el *mal radical* para fragmentar y destruir a los sujetos que lo encaran, a tal punto que no importa cuánto alcohol consumiera el amigo, el impacto de ver el *mal radical* lo evacua de su estado ético para dirigirlo conscientemente a la zona del terror.

Es notable cómo a pesar de su estado, la reconstrucción que se obtiene del lugar de los hechos es descriptiva. La casa de Canales es laberíntica y profunda. El esquema de Óscar Fuentes aquí aún es útil, pues la cartografía de la casa se presenta en pares contradictorios: “duplicidad entre lo manifiesto y lo que se oculta a través del ordenamiento vertical arriba/abajo, donde la parte superior y visible liga la cadena semántica salón-fiesta-silencio-olvido, mientras que la parte inferior articula las siguientes nociones: sótano-tortura-imposibilidad de denunciar-memoria” (Fadiño 411). Esto se relaciona estrechamente con el primer cuadro donde el “yo” narrado, sin aún ahondar en las profundidades del *mal*, opone las virtudes de Farewell y el campo literario (intelectualidad, bastardad, refinamiento como valores positivos) con las virtudes de los campesinos (barbarie, manos toscas, precariedad como valores negativos), este elemento, como dice Paula Aguilar prefiguró “la simultaneidad espacial que tendrán la sala de tertulias y el sótano del horror bajo el mismo techo de la casa de María Canales” (117). Esta dualidad presente ayuda a desmontar la idea falaz de que la casa podría ser un espacio de resistencia ante el toque de queda, y más bien refuerza la idea de las apariencias, algo con un valor bueno puede ocultar lo terrible. Además, la cartografía de la casa expone que el estrecho vínculo entre el bien y el mal, la paz y el terror, la calma y la tormenta, lo bárbaro y lo civilizado, lo intelectual y lo precario, es una entelequia, pues “una lectura metafórica se

avisa aquí: la literatura chilena o mejor dicho, la institución literaria chilena, está montada sobre un reguero de sangre” (Luis Ntrihual y Manuel Fierro 64). Finalmente, la casa “es una materialización brutal de un tropo sobre utilizado en la representación literaria del país (desde la novela decimonónica poblada de haciendas y mansiones hasta la novela contemporánea): esta no es *La casa de los espíritus* sino un lugar lleno de cuerpos rotos silenciados con rimbombantes discursos de escarmiento” (Villalobos, *Literatura y co-pertenencia* 27). La mezcolanza narrativa cobra sentido cuando se exponen sus elementos estructurales, cómo operan y qué significaciones tienen, así pues, fondo y forma recrean en una armónica construcción cómo el espacio narrativo y su cimientos siguen la fórmula de la dualidad de valores contradictorios (cultura-barbarie, centro-periferia, “yo” narrado-“yo” narrador), con esta forma de operar y mostrar la íntima cercanía entre lo aparentemente opuesto, se comprenderá el siguiente pasaje, donde se asistirá al derrumbamiento de las entelequias duales para pasar a comprender, ahora en toda su complejidad, cómo el *mal*, tan aparentemente oculto, siempre había sustentado el estamento literario del cual el “yo” narrador era partícipe.

Se asiste a la corporalización más extrema y ruin del *mal radical*. El “yo” narrador dejó pequeñas minas a lo largo del recorrido analéptico de sus memorias, en las que, con distinto grado de acercamiento, mostraba formas y manifestaciones del *mal*, pero el final de su vida se acerca, la caída libre hacia el fondo del huracán metafórico causado por la tormenta está por concluir. En el centro del ojo del huracán, de la tormenta, está el *mal radical*. Este muestra su fuerza “que cruza tiempo y espacio y que quiebra al sujeto hasta sacarlo de su propia cohesión” (Candia, *Todos los males...* 47), se degrada a tal grado el

sujeto que, como curioso y significativo gesto narrativo, se anula su mirada física, como si —en la imposibilidad física de observar al *otro*— hubiera un impedimento de identificación. Este gesto tiene una conexión directa con la mirada que tuvo el “yo” narrado con su tocayo, el niño Sebastián. Si en la mirada del niño se ocultaba el *mal* que presencié, en la no-mirada del sujeto amordazado habita el *mal* aplicado, certero e inenarrable; y como todo en esta obra, se puede explicar y comprender el gesto significativo a partir de su contraparte, del contraste. Podría argüirse que aquello que observó el niño Sebastián fue la ceguera del sujeto, así pues, en una danza de choque y fractura, el niño ha sufrido el quebrantamiento de su *ipseidad*, al observar que el cuerpo, la memoria y la mente del sujeto fueron brutalmente azotadas por la tormenta del *mal radical*. Esta argucia de imaginar aquello que la novela no narra puede parecer falaz, pero, como indica Laura Fadiño, existe un límite para la memoria: En “lo que no se relata [...] se completa en la imaginación del lector, pues la escritura es un entramado que significa tanto en la traza como en el blanco, en el silencio del texto” (Fadiño 399). Con esta consigna, me parece que aún hay elementos por explorar en este pasaje, en lo no dicho hay mucha significación. No me parece que sea gratuito la revelación del *mal*, ésta fue dada de golpe, de manera atroz y directa. No es sutil la forma en la que se expone, en la que se recuerda y procesa (su forma focal), no hay un proceso *in crescendo* de la luz que haga notar al lector ni al personaje de que se enfrentará a algo tan brutal, al contrario, la manera en que se devela la tortura es instantánea: “encendió la luz”. Esta epifanía me parece que no sólo alude al sujeto que prendió la luz y presencié el *mal absoluto*, sino por extensión a todo el campo cultural chileno, a los lectores y al “yo” narrador. ¿Qué hacer ante el *mal absoluto*?, ¿cómo dar cuenta, demandar y hablar sobre él?

La respuesta justificadora del “yo” narrador da cuenta de que su degradación moral es total, su responsabilidad y empatía han sido desterradas de su *identidad*: “Vete tranquilo”. El “yo” narrado está seguro que su estatuto clerical (la confesión católica como práctica catártica e institucionalizada) lo dota de la capacidad de repartir el perdón y la redención (se infiere que el amigo también le da dicha facultad), sin embargo, ni esta función de perdonar ni su estatuto moral le da esta aptitud; él, quien ha mostrado los diferentes grados de decrepitud de sus valores e *identidad narrativa* es el menos indicado para hacerlo. A continuación, para reforzar la idea de lo inasible que resultan las narraciones atravesadas por la violencia, se exponen las diferentes versiones del hecho:

Luego supe, por otro amigo, que quien se había perdido era un autor de teatro o tal vez un actor, y que había recorrido los infinitos pasillos de la casa de María Canales y de Jimmy Thompson hasta la saciedad, hasta llegar a aquella puerta al final del corredor débilmente iluminado, y había abierto la puerta y se había dado de bruces con aquel cuerpo atado sobre una cama metálica, abandonado en aquel sótano, pero vivo, y [...] había cerrado la puerta sigilosamente, procurando no despertar al pobre hombre que reparaba en el sueño su dolor, y había desandado el camino y vuelto a la fiesta o tertulia literaria, la *soirée* de María Canales, y no había dicho nada. [Aquí termina la segunda versión y comienza la tercera]. Y también supe, años después, mientras observaba a las nubes desmigajarse, fragmentarse, explotar sobre los cielos de Chile como no lo harían jamás las nubes de Baudelaire, que fue un teórico de la escena de vanguardia el que se perdió por los corredores burlones de la casa en los confines de Santiago, un teórico con un gran sentido del humor, quien al extraviarse no se arredró, pues a su sentido del humor añadía una curiosidad natural, y que al verse y saberse perdido en el sótano de María Canales no tuvo miedo sino que más bien se despertó su espíritu fisgón, y que abrió puertas y que incluso se puso a silbar, y que finalmente llegó al último cuarto en el corredor más estrecho del sótano, el que sólo estaba iluminado por una débil bombilla, y abrió la puerta y vio al hombre atado a una cama metálica, los ojos vendados, y supo que el hombre estaba vivo porque lo oyó respirar, aunque su estado físico no era bueno, pues pese a la luz deficiente vio sus heridas, sus supuraciones, como eczemas, pero no eran eczemas, las partes maltratadas de su anatomía, las partes hinchadas, como si tuviera más de un hueso roto, pero respiraba, en modo alguno parecía alguien a punto de morir, y luego el teórico de la escena de vanguardia cerró delicadamente la puerta, sin hacer ruido, y empezó a

buscar el camino de vuelta a la sala, apagando a sus espaldas las luces que previamente había encendido. Y meses después, o tal vez años después, otro habitual de las veladas me contó la misma historia. Y luego otro y luego otro y otro más. (*Nocturno de Chile* 139-141)

El *mal* es inenarrable. Sin embargo, en la reconstrucción múltiple y variada se puede vislumbrar el cuerpo del *mal*. Estos testimonios, además de mostrar las formas focales en que abordan sus recuerdos los espectadores (transmitidos hasta el “yo” narrador en forma de chisme), “se leen como un patetismo axiológico de la degradación moral. Esto pues en todas las versiones, los artistas se dan la vuelta, cierran la puerta y salen sigilosamente” (Luis Nitrihual y Manuel Fierro 65). Sólo queda la ceguera, el ejercicio de irresponsabilidad, la decisión del silencio. La suerte está echada: nadie está a salvo del cáncer del silencio y del miedo. Cada individuo decidió apagar las luces a su espalda. Nadie, hasta ahora, ha decidido quitarse la peluca metafórica que revelaría una parte de su *identidad*, de su irresponsabilidad. Cuando el “yo” narrador enuncia que le repitieron la historia y no centra su atención en quién la narró, sino en el número de repeticiones, expone cómo todo el campo cultural y literario estaba coludido para —por miedo, conveniencia o indiferencia— mantener el *statu quo*, muestra cómo aceptaban que el “otro no existe, no piensa, no siente, y hacerle daño. O saber que existe, piensa y siente, y hacerle daño. Destruir dentro de uno mismo, consciente o inconscientemente, toda atadura moral y ética. Creer que todo vale” (González, “Roberto Bolaño, El silencio del mal” 28). La sociedad chilena, el campo literario y el “yo” narrador han sido arrasados por la tormenta. ¿Qué queda por hacer?, ¿qué valores atribuirle al campo literario?

La relación tocada entre el campo literario chileno y los ejecutores del *mal* en este pasaje resulta aún más íntima y profunda que cuando Ibacache-“yo” narrado dio sus clases. La crítica más aguda ha centrado su análisis en la relación evidente entre el campo cultural y su responsabilidad ante el *mal*. Estructuralmente he mostrado cómo se expone formalmente la estructura de la casa y, con ello, cómo se expone el mal, sin embargo, aún faltaría dar un salto más. ¿Cómo opera y qué consecuencias tiene la contaminación del *mal absoluto* en el campo literario? ¿Qué hay del *mal radical*?, ¿está relacionado con el *absoluto* y, si es así, cómo opera su relación? No es gratuito que el “yo” narrador mostrara primero su degradación individual para posteriormente mostrar la social. Recuérdese la inquietud que tuvo al saber que su secreto —sobre dar clases de marxismo a Pinochet y su junta— fue ampliamente difundido, la reacción de dicha colectividad fue, si acaso, de indiferencia, ¿y ahora? De participación, de testigo, de indiferencia, pero una que los implica y hace más responsable de aquello que callaron. La tormenta ha hecho metástasis, ya no sólo ha invadido el cuerpo individual del “yo” narrador, sino el cuerpo social.

Llegado aquí, las líneas interpretativas posibles de este pasaje sobrepasan las pretensiones de esta tesis. No pretendo ampliar líneas de investigación tratadas por Fadiño, Villalobos y Cáceres sobre la obra de Bolaño como elemento que problematiza la relación del *mal* con la formación de la literatura latinoamericana actual y su posición política y ética ante las tragedias globales. Sin embargo, me parece necesario señalar que, a nivel diegético, se expone la decadencia del campo literario y la presencia del *mal radical*. Hugo Vezzetti comenta que “una sociedad debería hacerse cargo no sólo por lo que activamente promovió y apoyó sino incluso por aquello que fue incapaz de evitar” (41). El *mal radical*

ha incentivado la indiferencia, ha corrompido la estructura ética y política responsable del campo literario. Al ficcionalizar la literatura y su campo cultural, como indica Daniuska González, el “yo” narrador pone en su campo de laboratorio a los actantes y actores “construcciones ficcionales que denotan el lenguaje y lo implotan como cargas semánticas” (González, *Escrituras bárbaras* 119) en la trama causada por el *mal radical*, y ante las situaciones límites (*mal absoluto*) ya no queda acción por ejecutar. La co-responsabilidad del campo literario chileno está claramente expuesta, porque sus integrantes, pudiendo hacer o decir algo, no hicieron nada. Y así el “yo” narrador se condena y condena su *identidad*, su historia y a su círculo: todos están coludidos, no hay redención o salvación. Al igual que el zapatero de Viena, sólo queda un futuro desolador; así como el padre Antonio presagió, todo Chile se ha convertido en Judas, todos se han traicionado y corrompido.

Con este pasaje se destruye toda idea posible en la que la literatura opere como áncora de salvación ante *el mal*, como resistencia ante la violencia sistémica, más bien, se da cuenta de que el sustento donde se basa y del cual la cultura abreva está en la violencia que le da cabida y un espacio de enunciación para utilizarla a su conveniencia; por ello el sistema violento puede y se aprovecha del “yo” narrado para usarlo como maestro, por ello da flexibilidad y autorización de un espacio de aparente resistencia, por ello Canales opera como anfitriona y cómplice del brazo ejecutor del terror de Estado. Esta crítica rebasa el nivel diegético y hace de la novela un documento que pone en evidencia que en la literatura no hay “esperanzas redentoras en la educación moral de la humanidad, como en la tradición romántica” (Villalobos, *Literatura y co-pertenencia* 2), pues “No habría nada sagrado o extraordinario en ella que pudiera ser considerado como *salvación* de la humanidad. La

literatura no nos salva sino que nos remite a la misma lógica de la violencia constitutiva del mundo contemporáneo, digamos que nos impone dicha violencia como horizonte y como problema” (Villalobos, *Literatura y co-pertenencia* 3). Así pues, la misma lógica de la novela obliga a una reflexión crítica con el encuentro formal y político con *el mal*. Si la construcción misma del campo cultural ya está minada y contaminada por la violencia, ¿qué se podría hacer?, ¿se habla del *mal* como condenada existencial de la cual no se pueda escapar? Si ya todo está perdido y condenado a la derrota, ¿qué hacer? Avelar responde a esta inquietud desde Walter Benjamin: “Para Benjamin, desde luego, la desolación melancólica ante la miseria pasada no sería, como en Freud, un bloqueo de la praxis, sino todo lo contrario: condición de posibilidad de toda praxis genuina” (259). Una función crítica es lo que queda. La conclusión de la vida del “yo” narrador expondrá o no si esta premisa se cumple, advierto que será útil tenerla en cuenta para abordar cómo el “yo” narrador cierra este cuadro y su relación con María Canales. Pero esta zona de ocultamiento y silencio debe acabar antes de saber si habrá praxis responsable por parte del narrador.

El quiebre narrativo ahora abordará la noción de reconciliación. Este término, problemático y hartamente estudiado por diversas disciplinas, es modificado por el “yo” narrado para intentar justificar su accionar, uno que, como se ha visto, es irresponsable, cómplice y violento. Si seguimos la aseveración de D. González de que “la novela semeja un largo silencio sobre la historia, y que funda así la gestualidad de la indolencia, la insensibilidad como gesto” (*El resplandor de la sombra* 39). ¿Cómo reconciliarse? Si “La sociedad ha caído víctima de su propia trampa: su gesto de sobrevivencia es, al mismo tiempo, el de su condena. Por retruque, ha quedado *al servicio del asesinato de masas, del genocidio*” (*El*

resplandor de la sombra 40), ¿cómo reconfigurar la cotidianidad perdida? El testigo que da el “yo” narrador de los hechos subsiguientes parece un alegato para justificar su nulo accionar, de continuar un silencio sobre la historia:

Y luego llegó la democracia, el momento en que todos los chilenos debíamos reconciliarnos entre nosotros, y entonces se supo que Jimmy Thompson había sido uno de los principales agentes de la DINA y que usaba su casa como centro de interrogatorios. Los subversivos pasaban por los sótanos de Jimmy, en donde éste los interrogaba, les extraía toda la información posible, y luego los remitía a otros centros de detención. En su casa, por regla general, no se mataba a nadie. Sólo se interrogaba, aunque algunos murieron. También se supo que Jimmy había viajado a Washington y había matado a un antiguo ministro de Allende y de paso a una norteamericana. Y que había preparado atentados en Argentina contra exiliados chilenos [...]. Eso se supo. María Canales, por supuesto, lo sabía desde mucho antes. Pero ella quería ser escritora y los escritores necesitan la cercanía física de otros escritores. (*Nocturno de Chile* 141-142)

La enunciación de quiénes fueron brazos ejecutores, quiénes fueron los halcones que ocasionaron la tormenta, podría pensarse como gesto de resistencia, sin embargo, esta idea es desechada al recordar que el “yo” narrador está en un largo monólogo que no da cuenta palpable dentro de la diégesis de que él denunciara y rompiera el silencio cómplice, en dirección opuesta, esta clarividencia del recuerdo que tuvo de los hechos, expone cómo el *mal absoluto* y *radical* se enquistó tan profundamente en su *identidad narrativa* que le impidió rechazarlo, aceptarlo y, más bien, se vio beneficiado de él. Si todo el campo literario sabía que en la casa de María Canales y Jimmy Thompson habitaba el *mal absoluto* (encarnado en detenciones, torturas, desapariciones y asesinatos), porque “se socava psicológicamente a la sociedad, se la hunde en un *estado de anestesia*, en el cual *se observa y se sabe, pero se calla*, y, día tras día, se convierte en cómplice de ese terror que, internamente, rechaza” (*El resplandor de la sombra* 39). ¿Queda redención, justificación y

comprensión posible? Si todo el campo cultural sabía hechos y obras de lo que ocurría en la casa, ¿hay perdón posible para sus miembros? Continuando con su analepsis narrativa, el “yo” narrador cuestiona el accionar del campo cultural y da sus justificaciones:

Yo me hice la siguiente pregunta: ¿por qué María Canales, sabiendo lo que su marido hacía en el sótano, llevaba invitados a su casa? La respuesta era sencilla: porque durante las *soirées*, por regla general, no había huéspedes en el sótano. Yo me hice la siguiente pregunta: ¿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. Yo me hice la siguiente pregunta: ¿por qué nadie, en su momento, dijo nada? La respuesta era sencilla: porque tuvo miedo, porque tuvieron miedo. 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? (*Nocturno de Chile* 142)

La palabra, como acto de resistencia, ha sido fragmentada por el *mal*. Si está minado y corrompido el lenguaje con el cual demandar la violencia, ¿cómo hacerlo? Una sociedad anestesiada que aceptó “esquivar el reconocimiento individual, de creer diluida, en el inconsciente, la responsabilidad del horror en una masa sin rostro” (González, *El resplandor de la sombra* 40). Diluida la individualidad en la masa social, la única vía sería retornar, como advierte el epígrafe de la obra, a quitarse la peluca, a aceptar la identidad narrativa del “yo” narrador y de la sociedad chilena, a una forma diferente de relatar y, por lo tanto, crear un lenguaje que dé cuenta del terror vivido. Pero en la articulación interna de la novela no ha habido rastro de deseo de redención, perdón o empatía, el narrador insiste aún en justificar su irresponsabilidad y la de sus colegas, aún no renueva su lenguaje para narrar el acontecimiento del *mal*. ¿Por qué Canales no hizo nada? Por conveniencia y mantener su estatus jerárquico dentro del campo cultural chileno, porque la normalidad de la violencia del *mal radical* y *absoluto* contaminaron su hogar (al igual que a todo Chile,

sinécdoque reiterada), porque ella sabía que “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. Así se hace la literatura. O lo que nosotros, para no caer en el vertedero, llamamos literatura” (*Nocturno de Chile* 147) y, posiblemente, porque tenía miedo, porque el *mal radical* se había enquistado en su *ipseidad*. ¿Por qué los testigos no hicieron nada? Porque: “El mal se ha encerrado [...] en el gesto de la sobrevivencia, en un resguardo ilusorio de la “integridad”. [...] El mal se ha apoderado de la angustia y sin ella la sociedad aísla el dolor. Hay una coraza ante el cadáver que aparece desnudo y torturado en cualquier calle, frente al drama de los desaparecidos, de los niños arrebatados a sus padres” (González, *El resplandor de la sombra* 41).

Porque en la contradicción de rechazar aquello que temen, sólo incentivan su crecimiento, como aquel que, para apaciguar el fuego, arroja bocanadas de aire al fogón y sólo provoca un descontrol mayor. Sólo queda el silencio cómplice, la negación del “otro”, la indolencia ante el dolor y la anulación de la conciencia, sólo queda la indiferencia como acto de defensa. Al mismo tiempo es innegable que también el silencio fue aprovechado por zonas privilegiadas del campo cultural para verse beneficiado de la flexibilidad del terror de Estado (saltarse el toque de queda y celebrar reuniones), pero, viniendo de un campo de identidad del que se asumen virtudes y valores positivos —de acuerdo a la estructura dual propuesta al inicio—, lo dicho por Daniuska González parece aún más sorprendente:

Tanta indiferencia agrede. Como se sabe, lo que no impacta, jamás compromete, y esto resulta válido tanto para el individuo o la sociedad que sabe —y calla—, como para quien ejecuta el acto. Ambos se encuentran en un mismo nivel de lejanía y han *anestesiado* sus sentimientos. Uno, cómplice; el otro, criminal, sin embargo, sus conductas reproducen una anormalidad psicopática, para Bilbeny ‘una

desviación' (1995: 121) en sus sentimientos que les impide renunciar al mal, zafarse de él. (González, *El resplandor de la sombra* 43)

El *mal* transgrede la *identidad* de sujetos que, traumatizados y temerosos, son fragmentados en su *ipseidad* y *mismidad*, y así, por fin, se dinamitan las estructuras propuestas. Ya no es posible hablar o suponer un valor en el campo literario ni en la sociedad, la “desviación” de la que habla González no es más que el cambio identitario causado por el *mal*, el cual, tan cancerígeno e invasivo, contaminó la visión y accionar de una sociedad que ha adoptado la posición de cuervo, de halcón y de paloma; de víctima, trepa y victimario. La multiplicidad identitaria como condena, la contradicción como campo de experimentación. El habitar la contradicción y aprovecharse de la relación entre la literatura y el poder. Un apunte breve, pero muy relevante es que hay “dos formas diferentes de pensar esta complicidad: como un acuerdo voluntario entre los intelectuales y las instituciones culturales de la dictadura, lo que transformaría la perspectiva de Bolaño en una vulgar acusación moral; y como una co-pertenencia estructural entre la literatura y los horrores del poder” (Villalobos, *Literatura y co-pertenencia* 7). Tomando esto en cuenta y llegados a este punto, donde la estructura de valores positivo/negativo ha caducado como herramienta de lectura, sólo queda reafirmar que la construcción diegética construye una crítica voraz sobre la noción inequívoca de los valores e identidades, el narrador “yo” viejo-“yo” joven-Urrutia Lacroix-H.Ibacache-“yo” narrador-“yo” viejo expone la contradicción personal y social de una comunidad en decadencia y atravesada por miedos, conveniencias, intereses y traumas; así es posible que la lectura que cada actor social hizo del golpe militar chileno muestre una serie de focalizaciones y actuares distintos. Para el campo literario chileno fue la posibilidad de

habitar, aunque fuera desde el *mal radical*, un espacio en el cual enunciar su *identidad*, eligieron el silencio cómplice que les dotó de un espacio seguro donde seguir hablando, sin darse cuenta que, al ignorar voluntariamente el *mal* que estaba debajo de ellos —en el caso de los invitados de la casa— y fuera de su ventana —en el caso del “yo” narrado”—, se posicionaban como cuervos dispuestos a recoger las sobras del terror de Estado causado por el halcón que sobrevoló Chile. Y así se hace la literatura.

Y, finalmente, ¿por qué H. Ibacache no hizo nada? Según el “yo” narrador porque: “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? (*Nocturno de Chile* 142). Por elegir el olvido, por desarraigo de su “yo” narrado que actuó irresponsablemente, por conveniencia laboral y, como dice Enrique Luengo, porque:

deja entrever el hecho de que estaba plenamente consciente de las implicaciones nefastas que conllevó una tarea de esta naturaleza; sin embargo, trata de restarle la importancia y seriedad que ésta tiene. Su conciencia culpable no le permite asumir la responsabilidad moral y ética que implica el haber sido colaborador, aunque sea de manera tangencial y aparentemente inofensiva, en una dictadura militar que impartió el terror durante dieciséis años. A pesar de eso, no puede dejar de señalar el hecho de que no se siente absolutamente cómodo y que ya es tarde para arrepentirse del compromiso que ha asumido. (216)

Y justo aquí en la plena conciencia de sus acciones radica la mayor brutalidad del *mal radical* que ejerció el “yo” narrado, todo ello para posicionarse dentro del pináculo del campo literario, la lucidez que le dio la literatura sólo le sirvió para oscurecer voluntariamente las zonas “incómodas” de su memoria. Pero como todo lo que proviene del *mal radical* está marcado por la mediocridad y el fracaso, esto remite a la desacralización y complicidad de la literatura misma. Donde el “yo” narrado creía tener un áncora de

redención y justificación porque “la literatura está exenta de violencia y tiene capacidad de civilización”, se da cuenta que ni ese campo está a salvo y, sin embargo, acepta gustoso las sobras que el terror de Estado le da, porque vale la pena recordar que: “El poder no necesita de literatura, se muestra como la expresión más cruda de la codificación post-literaria de las relaciones humanas que ya nunca más pueden ser remitidas al horizonte humanista de significación” (Villalobos, *Literatura y co-pertenencia 10*). El estatuto civilizatorio, humanista y positivo del campo cultural ha fracasado y, con él, el “yo” narrado, así lo que queda es aprovecharse de la “co-pertenencia” entre la literatura y el horror. Por fin, en este punto, puedo mostrar cómo, dentro de la diégesis, el estatuto identitario del “yo” narrado ha variado en relación con su círculo de identidad (eclesiástico y literario), pero que la constante en la *línea concordante* de su vida ha sido la presencia del *mal radical*, a quien le acompañan la irresponsabilidad, silencio y fracaso de un ser decadente y que aún busca justificar su accionar ante el *mal absoluto*. Su acción, según el mismo narrador, no puede ser justificada por el miedo, ¿es verosímil creer esto? Dentro de la diégesis no hay elementos textuales que indiquen esto, pero como mi labor es tratar de decodificar los sentidos posibles, podría ser válido imaginar que el *joven envejecido*, del cual no ha habido noticias, sea el elemento de resistencia y de miedo ante el *mal*. No ha habido una certeza de su desaparición, ¿sigue vivo o ya enterrado en la memoria del “yo” narrador? Pronto las últimas respuestas sobre la *identidad narrativa* del “yo” narrador serán respondidas. Finalmente, este último cuadro cierra con una última anécdota que, a diferencia de la anterior que es registrada por oídas, fue experimentada y vivida por el narrador.

Esta se presenta, años después, a través de una conversación con María Canales: “Una tarde yo la fui a ver. Ya no había toque de queda y era extraño conducir un auto por aquellas avenidas de las afueras que poco a poco estaban cambiando. La casa ya no parecía la misma: todo su esplendor, un esplendor nocturno e impune, había desaparecido” (*Nocturno de Chile* 142-143). Lo destacable aquí es la descripción que se realiza de la casa. Si previamente el “yo” narrador la había descrito desde la posición de su “yo” narrado, quien buscaba acceder al círculo literario y todo lo veía positivamente; para posteriormente ver sus entrañas violentas desde su posición privilegiada dentro del campo cultural, finalmente viene la decadencia. Es por esto que el “esplendor nocturno” (gran uso del oxímoron) ha decaído y “ahora sólo era una casa demasiado grande, con un jardín descuidado en donde la maleza crecía sin control, vertiginosamente, trepando por las rejas como si quisiera velar al paseante ocasional la visión del interior de aquella casa marcada. [...] Los vidrios estaban sucios y las cortinas corridas” (*Nocturno de Chile* 143). La casa, como alegoría del campo literario, ha decaído por el *mal* que la corrompió, implicando con ello “[...] la pérdida radical de esperanzas en la capacidad de la literatura para presentar un punto de vista externo a este drama histórico” (Villalobos, *Literatura y co-pertenencia* 10). Aquí están las consecuencias del silencio, del miedo y de la irresponsabilidad.

El relato continúa con una descripción de cuatro páginas de la charla entre el “yo” narrado-Ibacache y Canales, en la cual la decadencia personal de Canales sirve para mostrar aún con mayor ahínco el proceso destructivo del *mal* y cómo ello cambió la *identidad* de los actantes. El “yo” narrador esta vez centra su atención en su experiencia vivida en

primera persona, con ello se anula la ambigüedad causada por los distintos testimonios de un hecho, sin embargo, las lecturas aún son bastas. La analepsis continúa así:

María Canales asomó la mitad del cuerpo y me preguntó qué quería. Le dije que quería hablar con ella. No me había reconocido. ¿Es usted periodista?, preguntó. Soy el cura Ibacache, le dije. Sebastián Urrutia Lacroix. Durante unos segundos pareció retroceder en el tiempo y luego sonrió y salió de la casa, recorrió el tramo de jardín que la separaba de mí y abrió el portón. Es usted la última persona que hubiera esperado, me dijo. [...] Han pasado muchos años, dijo ella como si me leyera el pensamiento, pero parece como si hubiera sido ayer. Entramos en la casa. Ya no había tantos muebles como antes y la decrepitud del jardín tenía sucurrelato en las habitaciones, que yo recordaba luminosas, y que ahora aparecían como bañadas por un polvillo rojizo, suspendidas en un tiempo diacrónico en donde se sucedían escenas incomprensibles, tristes, lejanas. Mi sillón, el sillón donde solía sentarme, aún estaba allí. María Canales siguió la dirección de mis ojos y lo notó. Siéntese, padre, me dijo, está en su casa. Sin decir nada, tomé asiento. Le pregunté por sus hijos. Me dijo que estaban pasando unos días con unos familiares. ¿De salud están bien?, dije. Muy bien. Sebastián ha crecido mucho, si lo viera no lo reconocería. Le pregunté por su marido. En Estados Unidos, dijo. Ahora vive en Estados Unidos, dijo. ¿Y cómo se encuentra?, dije yo. Supongo que bien. Con un gesto que denotaba a partes iguales cansancio y hastío, acercó una silla a mi sillón y se sentó contemplando el jardín a través de los cristales sucios. Estaba más gorda que antes. Y vestía peor que antes. Le pregunté por su vida. Me respondió que todo el mundo conocía su vida y luego se rió con una vulgaridad en la que creí percibir también unas gotas de desafío que me estremecieron. Ya no tenía amigos, ni dinero, su marido la había olvidado a ella y a sus hijos, todo el mundo le había dado la espalda, pero ella seguía allí y se permitía el lujo de reírse en voz alta. (*Nocturno de Chile* 143-144)

Esta escena, como indica el narrador, parece que está atrapada en el tiempo. La descripción precisa de la casa sólo enfatiza la decadencia del lugar que sirvió simultáneamente de espacio de tortura y bohemias literarias; la poca luminosidad, la ausencia casi total de muebles, el contraste que el mismo narrador indica de cómo vio el mismo lugar en el pasado y cómo lo ve ahora, parece responder a la pregunta que el propio “yo” narrador cuestionó: “¿Para qué remover lo que el tiempo piadosamente oculta?”. La quietud como defensa, pero Canales no puede habitar un pasado destrozado. A estas alturas de la

narración no queda actante en la narración o que los lectores podamos imaginar que pudiera ser indiferente o ajeno a los hechos pretéritos, la tormenta ha sido tan masiva que incluso alteró la memoria inmediata de Canales (incapacidad de recordar rápidamente a Ibacache), la corporalidad de Canales (gordura), vestimenta y posición económica; ahora Canales, juzgada por una sociedad igualmente culpable, encarna el declive físico y simbólico del campo literario, termina siendo el “chivo expiatorio”. El olvido como recurso de defensa es utilizado por todo su círculo personal, todas y todos quieren olvidarla y que se olvide que asistieron a sus veladas literarias “pero ella seguía allí y se permitía el lujo de reírse en voz alta”, risa que opera igual que la del “yo” narrado al dar apertura a este cuadro (ironía), pero con significado diferente, pues Canales “conoce demasiado su terrible significado” (González, *La escritura bárbara* 59). Canales, como actora privilegiada del terror de estado (*mal absoluto*) y de la banalidad del campo literario (*mal radical*), actuó como Ibacache-Urrutia, pues justificó, veló y por lo tanto fue partícipe y responsable de ambos males. En apenas un cuadro se expone la corrupción física y moral de Canales para ubicarse primeramente en el lado positivo de los valores e inmediatamente pasar al negativo. Habitar la contradicción es la constante de este personaje.

Continúa la narración del encuentro con una pregunta que bien podría realizarse el “yo” narrador así mismo: “¿Usted sabía todo lo que hacía Jimmy? Sí, padre. ¿Y se arrepiente? Igual que todos, padre” (*Nocturno de Chile* 145). Hay una experiencia de remordimiento por parte de María Canales, o más bien así la proyecta el “yo” narrador, me parece que, como indican Stefano Brugnolo y Laura Luche, Canales aquí se encuentra “en la zona gris que ha descrito Primo Levi, o sea la zona de quienes, sin ser responsables en

primera persona, colaboran en el funcionamiento de una máquina de poder, de distintas maneras, incluso fingiendo que no ven” (2). Desde esta posición, ella siente arrepentimiento, pero no asume su responsabilidad. Su pasado como reputación y su futuro como porvenir han sido arrasados por la tormenta violenta, al igual que la casa:

Después me contó una historia sobre la casa. El terreno, al parecer, no era de ella y los auténticos dueños, unos judíos que habían estado exiliados más de veinte años, le habían puesto un pleito. Al carecer de dinero para contratar buenos abogados, estaba segura de su derrota. El proyecto de los judíos era derruirlo todo y edificar algo nuevo. De mi casa, dijo María Canales, no quedará memoria alguna. La miré con tristeza y le dije que tal vez eso fuera lo mejor, que aún era joven, que no estaba complicada judicialmente en ningún proceso, que empezara de nuevo, con sus hijos, en alguna otra parte. (*Nocturno de Chile* 145)

Si como advierte Avelar, el contexto post dictatorial es melancólico, la memoria que dé cuenta del pasado violento debe ser activa y crítica. La misma historia contradice aquí su intención, pues si se pretende olvidar, ¿por qué el narrador daría cuenta minuciosa de la violencia en la que participaron él y Canales? Porque el fantasma del *mal*, que siempre retorna, se manifiesta como elemento constitutivo de los actores, ellos son el *mal* que han aplicado y padecido. No existe el olvido, pues en su cuerpo y su memoria siempre habitará esa huella metafórica que es la tormenta del mal. La ficción, como campo de experimentación de lo posible, auxilia a buscar sentidos que memorias empíricas no pueden proyectar. Es por ello que este pasaje plantea un mundo posible de qué y cómo se pudo sentir María Canales (álter ego de Mariana Callejas). Continuando con esta plática, Canales muestra aún su patetismo, una característica más del *mal radical*, al cuestionarse sobre el porvenir de su mediocre carrera literaria, no ha habido cambio en la *mismidad*, no ha habido arrepentimiento, pues “Su relato no es el recuento de un pasado pecaminoso que

tiene como fin último la transformación, conversión o redención de su conducta anterior”

(Luengo 212), sino la muestra clara de la degradación de sí misma por el *mal radical*:

¿Y mi carrera literaria?, dijo con expresión retadora. Use un *nom de plume*, un pseudónimo, un remoquete, por el amor de Cristo. Me miró como si la hubiera insultado. Después sonrió: ¿quiere ver el sótano?, dijo. La hubiera abofeteado allí mismo, en lugar. de eso me senté y negué varias veces con la cabeza. Cerré los ojos. Dentro de unos meses ya no será posible, me dijo. [...] Volví a negar con la cabeza. Echarán la casa abajo. Demolerán el sótano. Aquí mató un empleado de Jimmy al funcionario español de la UNESCO. Aquí mató Jimmy a la Cecilia Sánchez Poblete. A veces yo estaba viendo la tele con los niños y se iba la luz por un rato. No oíamos ningún grito, sólo la electricidad que se iba de golpe y después volvía. ¿Quiere ir a ver el sótano? Me levanté, di unos pasos por la sala en donde antes se reunían los escritores de mi patria, los artistas, los trabajadores de la cultura, y dije no con la cabeza. Me voy, María, me tengo que ir, le dije. Ella se rió con una fuerza incontenible. Pero tal vez fue sólo mi imaginación. Cuando estuvimos en el porche (comenzaba lentamente a anochecer), me tomó la mano, como si de improviso hubiera sentido miedo a quedarse sola 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. Ella respiró el aire de las afueras de Santiago, ese aire que era la quintaesencia del crepúsculo. Luego miró a su alrededor, tranquila, serena, valiente a su manera, y vio su casa, su porche, el lugar donde antes estacionaban los autos, la bicicleta roja, los árboles, el sendero de tierra, las rejas, las ventanas cerradas salvo la que yo había abierto, las estrellas que titilaban allá a lo lejos, y dijo que así se hacía la literatura en Chile. Yo incliné la cabeza y me marché. (*Nocturno de Chile* 145-146)

Y aquí, en este cruce de caminos vitales y narrativos, habita más que nunca la proyección del *mal radical* y del mal *absoluto*. Canales, según recuerda el “yo” narrador, expone su decadencia moral, pero no muestra la propia; Canales admite los hechos que presenció y cómo los ignoró, Ibacache no confronta que él también sabía de ellos; Canales enuncia la existencia del *mal absoluto* en su cotidianidad (incluso nombra y da rostro a las víctimas de la tortura), Ibacache pretende alejarse discursivamente de ellos, pues no ha sido capaz --ni lo es ahora-- de ver “al otro” realmente, siempre evade mirarlo, conocerlo, reconocerlo y

nombrarlo, pues eso implicaría asumir su responsabilidad. Ambos actores presenciaron y participaron de los mismos hechos en el mismo lugar, pero sus memorias registran, relacionan y descodifican los hechos de muy distintas maneras. Para Canales ya la casa es el lugar de corrupción, asesinatos, tortura y muerte, cuando previamente era de grandilocuencia, snobismo, cultura, universalidad y poesía; un mismo significante con significados distintos, pero que exponen cómo las características vienen y van, se transforman, sólo es necesario que el “yo” narrador se acerque o aleje un poco para dar cuenta de cómo es el objeto focalizado. Sólo en la contradicción puede comprenderse cómo la casa es, al mismo tiempo, un espacio de tortura y de cultura, porque entre la “co-pertenencia” entre el horror y la literatura se puede comprender que “así se hace la literatura en Chile.” (*Nocturno de Chile* 146)

El final se acerca, y el “yo” narrador acelera la proyección de sus últimos recuerdos: Luego volví a canturrear: el árbol de Judas, el árbol de Judas, y mi auto entró otra vez en el túnel del tiempo, en la gran máquina de moler carne del tiempo. Y recordé el día en que Farewell murió. Tuvo un funeral limpio y discreto, tal como él hubiera querido. Cuando me quedé solo en su casa, solo delante de la biblioteca de Farewell, que de alguna manera misteriosa encarnaba la ausencia y la presencia de Farewell, le pregunté a su espíritu (era una pregunta retórica, por supuesto) por qué nos había ocurrido lo que finalmente nos había ocurrido. No obtuve respuesta. (*Nocturno de Chile* 147)

Retorna nuevamente los tópicos del árbol de Judas y del tiempo que todo arrasa, y finalmente se presenta la muerte de Farewell, el viejo maestro literario, de quien el “yo” narrador aún intenta obtener respuestas, pero el silencio ahora es la condena, sólo las respuestas pueden venir de sí mismo, de una confrontación interna real donde ningún agente externo confirme o niegue lo que él desea escuchar. Empieza ya el auto reconocimiento. Me parece que ahí está el primer elemento narrativo que claramente

muestra un arrepentimiento del “yo” narrador, pues la pregunta retórica buscando el por qué no viene motivada, al contrario de todas las veces anteriores, del “ajeno” *joven envejecido*, sino del “yo” enunciador, ese elemento aparentemente externo que era el joven no es ya el móvil para buscar respuestas ni ante quién justificarse. Ahora la enunciación y reafirmación de la primera persona permite una identificación de sí y su condición:

Ahora el enfermo soy yo. Mi cama gira en un río de aguas rápidas. Si las aguas fueran turbulentas yo sabría que la muerte está cerca. Pero las aguas sólo son rápidas, por lo que aún albergo alguna esperanza. Desde hace mucho el joven envejecido guarda silencio. Ya no despotrica contra mí ni contra los escritores. ¿Tiene esto solución? Así se hace la literatura en Chile, así se hace la gran literatura de Occidente. Métetelo en la cabeza, le digo. El joven envejecido, lo que queda de él, mueve los labios formulando un *no* inaudible. Mi fuerza mental lo ha detenido. O tal vez ha sido la historia. Poco puede uno solo contra la historia. El joven envejecido siempre ha estado solo y yo siempre he estado con la historia. (*Nocturno de Chile* 147-148)

Se acelera la narración en un impulso de búsqueda e identificación. El “yo” narrador, quien ha pretendido esconderse detrás de la peluca y así evitar confrontar la responsabilidad que tuvo en la propagación del *mal*, no puede evitar el levantamiento del fantasma que insistentemente lo incomoda. El *joven envejecido* no fue arrasado en aquel sueño de Ibacache, no podía serlo, porque aquel *joven envejecido* es el mismo narrador, desde otro espacio y tiempo de enunciación. Este *joven*, quien es la conciencia crítica que atraviesa toda la *identidad narrativa* del “yo” narrador, aún resiste, no como elemento externo, sino como elemento constitutivo de un “yo” plural, contradictorio y de posiciones enunciativa distintas. El *joven* fue arrasado por la estructura violenta (historia) que imposibilitó una forma donde no hubiera una co-pertenencia entre horror y literatura; esa parte del narrador, melancólica e ingenua, fue subsumida por el interés y violencia del “yo” narrado, centrado

en la búsqueda de trascendencia de su identidad en el campo literario, sin importar si los métodos que sostuvieran el campo cultural estuvieran basados en el *mal*. Poco a poco, el estribillo que cuestiona y enuncia el “yo” narrador es más insistente y expone más su sentimiento de culpa (nótese cómo ahora él ocupa la misma postura física de Farewell, su decadencia no sólo es moral, también física, tanto así que terminó igual que su viejo maestro): “Me apoyo sobre mi codo y lo busco. [...] ¿Tiene esto solución?” (*Nocturno de Chile* 148). Esa pulsión que retorna e inquieta no lo deja morir en paz. Sin embargo, “La pregunta, cuya naturaleza es retórica, tampoco promueve una respuesta por parte de quien la hace, sino que más bien el sacerdote evita responder pues ello implicaría hacerse responsable de los “cadáveres” que su historia ha dejado al descubierto” (Luengo 219). Aún no hay reconocimiento completo de su “yo” narrado, de sí mismo, y esta es otra forma del *mal radical*: patetismo de no asumir lo que se hizo. Así pues, como indica Enrique Luengo: “El discurso de UL muestra un esfuerzo fútil para encontrar una justificación que aclare su pasado sombrío. Como consecuencia de su fracaso, reafirma la imposibilidad de dar cabida al olvido [...] La respuesta del personaje en su discurso aclaratorio deja al descubierto las máscaras de la hipocresía y del acomodo” (Luengo 219).

El repaso de su recorrido vital está por concluir, así que era inevitable volver donde todo comenzó, donde dio sus primeros pasos en el mundillo literario: “Un día, tras la muerte de Farewell, fui a su fundo, el viejo *Là-bas*, en compañía de unos amigos, en una suerte de viaje sentimental del que yo me desentendí apenas llegamos. Me puse a caminar por los campos que había recorrido durante mi juventud. ¿Tiene esto solución?” (*Nocturno de Chile* 148). Imposibilidad de borrar u olvidar la huella de la violencia que todo lo

invade: pasado, presente y futuro; la modificación en la *ipseidad* se remarca con estos sutiles retornos a pasillos de la memoria que, desde la posición del “yo” narrador, sólo dan cuenta que el *mal* ha modificado para siempre sus recuerdos y, con ello, inevitablemente también su *identidad narrativa*. Este será el último recuerdo del mundo clerical. Ahora se presenta el último pasaje del campo literario: “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. ¿Tiene esto solución?” (*Nocturno de Chile* 148). Se presenta la imposibilidad del olvido, la irresponsabilidad de la participación y el miedo del juicio, el joven escritor es el actante que presenta el “yo” narrador para exponer las acciones de un campo cultural que irresponsable, trepa y cobarde, ha aprovechado las ventajas que le daba el Estado. Detrás de la repetida pregunta por saber si existe solución, hay muchas más, ¿puede haber reconciliación entre los ejecutores y las víctimas?, ¿puede haber responsabilidad y reparación del daño por parte de los aliados pasivos?, ¿existe otra forma de hacer literatura?, ¿importan las posturas políticas o las éticas?, ¿hay compromiso más allá de cualquier facción política? ¿puede un actor/sociedad olvidar? No, imposible sin una aceptación de la responsabilidad individual, histórica y política del actor. Este escritor joven intenta olvidar, pero, como el mismo narrador ha expuesto, es imposible que un hecho que cambia tan brutalmente la *ipseidad/mismidad* de un sujeto no retorne, cual fantasma pasado, a inquietar en algún punto la cotidianidad de su vida. Los cadáveres siempre regresan en forma de preguntas y culpas.

La tormenta empieza a precipitarse sobre la corporalidad del narrador, quien posiblemente la sienta física (dolores antes de morir) y mentalmente (inquietud de no lograr el perdón y la redención): “A veces la tierra tiembla. El epicentro del terremoto está en el norte o está en el sur, pero yo escucho cómo la tierra tiembla. A veces me mareo. A veces el temblor dura más de lo normal y la gente se coloca debajo de las puertas o debajo de las escaleras o sale corriendo a la calle. ¿Tiene esto solución?” (*Nocturno de Chile* 149). El *mal* es esto, el terror de estar en el centro de la tormenta, haber ocupado la condición de victimario, poder decir o hacer algo y preferir callar. El *mal* es elegir callar, elegir la irresponsabilidad. El *mal* imposibilita olvidar. Y aquí, finalmente, se resuelve una de las cuestiones centrales y más significativas de toda la obra: la imposibilidad de olvidar. Todo el planteamiento del “yo” narrador es contradictorio en sí mismo, pues su vitalidad (la narración proyectada más precisamente) es una búsqueda del olvido, perder la memoria para no recordar aquellos hechos que lo condenan, pero, al hacerlo, recuerda, y al recordar desentierra los fantasmas y cadáveres que pretendió enterrar. Su solución es su condena. El *mal* contaminó el pasado y el porvenir, el *mal* produce el temor y temblor. En un último y acelerado pasaje que cierra este sexto cuadro y el primer párrafo de la obra, se expone la anagnórisis del “yo” narrador y “la anulación de la amnesia con que congénitamente se constituye la comunidad política, donde el terror del pasado pretende cerrarse a sabiendas que no hay futuro sin un debido ajuste de cuentas con aquello que provocó la destrucción del lazo ciudadano con la nación” (Figuroa 205). Sin embargo, aún no concluiré si hay un cierre consciente y redentivo del “yo” narrador o si más bien, al contrario, hay un cierre condicionado por el miedo a la muerte venidera y la culpa inquietante, pero sin una

asunción de la responsabilidad por parte del narrador de aquello que hizo. El cierre es el siguiente: “Yo veo a la gente correr por las calles. Veo a la gente entrar en el metro y en los cines. Veo a la gente comprar el periódico. Y a veces tiembla y todo queda detenido por un instante” (*Nocturno de Chile* 149). Una escena paralizada, el “yo” narrador observa Chile como el pintor guatemalteco observó París, anonadado por la imagen decadente, precaria y azotada de una sociedad que trata de seguir su cotidianidad para intentar olvidar el *mal*.

Repentinamente, el fantasma que es el recuerdo del *joven envejecido* retorna al presente continuo del “yo” narrador, comienza aquí el cierre de la anagnórisis, de la búsqueda y la comprensión del sí mismo por parte del “yo” narrador: “Y entonces me pregunto: ¿dónde está el joven envejecido?, ¿por qué se ha ido?, y poco a poco la verdad empieza a ascender como un cadáver. Un cadáver que sube desde el fondo del mar o desde el fondo de un barranco. Veo su sombra que sube. Su sombra vacilante. Su sombra que sube como si ascendiera por la colina de un planeta fosilizado” (*Nocturno de Chile* 149). El “yo” narrador, al cuestionarse por la ubicación, la voz y la identidad del *joven envejecido*, realiza un proceso de autoidentificación, de revelación de su propia *identidad narrativa* pasada, porque finalmente el cadáver, que tan insistentemente quiso ignorar y enterrar, ha regresado para confirmar que no murió arrasado por la tormenta en aquel sueño, pues las vidas pasadas, los hechos pretéritos, las sensaciones y las culpas sólo han quedado fosilizadas aguardando el momento en que algo las inquiete para retornar y recordarle al “yo” narrador que él mismo es lo que hizo, aunque lo ignore, que él es la violencia que aplicó, padeció y difundió. La sombra —hecha del *mal*—que lo habita es una constante que lo ha acompañado en su trayecto vital. Así pues, no existe el olvido, por más que el narrador

pretenda negar y evadir su pasado, éste regresa cual bumerán para recordarle al “yo” narrador que él es una contradicción constante que puede habitar corporal, mental, política y afectivamente posiciones dispares y contradictorias: ser halcón o paloma o cuervo; ser escritor trepa y clérigo cruel y clasista, ser irresponsable y cínico, ser alumno o maestro, ser silencio cómplice o palabra rebelde. Mi postura, al contrario de lo que cree Enrique Luengo, es que, si bien es verdad que no hay un arrepentimiento ni una respuesta evidente o textual que justifique el accionar del narrador, sino más bien sólo constantes justificaciones, sería plausible pensar que el *joven envejecido* es la respuesta misma, él es la pasión inquieta que atraviesa toda la narración y que se proyecta al narrador mismo y a los lectores como la postura crítica, responsable y consciente del “yo” del narrador. El arrepentimiento y la culpa se encarna en el *joven envejecido*, quien está en disputa contra sí mismo, que es una parte de la *ipseidad* del “yo” narrador y que opera como una especie de discurso rebelde. Sin embargo, esto jamás podría plantear una asunción de la responsabilidad, cosa en la que coincido con Luengo, pues el *mal* es saber que “el otro” sufre y aún así perpetuar la tormenta que lo arrasa. Sí, una parte del “yo” narrador está arrepentido, sabe que su silencio cómplice es una forma del mal y que lo condena, que pudo hacer algo y no lo hizo, pero ahí radica la irresponsabilidad: fue lo que quiso ser en ese momento histórico de su vida. Ceguera como condena, violencia como camino, olvido como ánora de salvación; pero cada una de estas entelequias se resquebrajan con el ascenso del fantasma que le reclama tomar responsabilidad de sus silencios y de sus palabras que ascienden al cielo y son escuchadas por Dios. Ya no sólo es el *joven envejecido* quien le exige responsabilidad, sino también sus valores religiosos para redimirse de sus pecados, enunciarlos para depurarse.

La culpa carcome, el *joven* cuestiona y reclama, pero el camino ha sido recorrido, no puede existir ya redención, la enunciación de la culpa arriba tardíamente. Por fin “el sacerdote crítico no podrá no reconocer que el joven es él mismo, no podrá seguir postergando la confrontación con el pensamiento no pensado y por tanto con el horror” (Brugnolo y Luche 6) : “Y entonces, en la penumbra de mi enfermedad, veo su rostro feroz, su dulce rostro, y me pregunto: ¿soy yo el joven envejecido? ¿Esto es el verdadero, el gran terror, ser yo el joven envejecido que grita sin que nadie lo escuche? ¿Y que el pobre joven envejecido sea yo?” (*Nocturno de Chile* 149-150). La revelación recuerda el paratexto: quítese la peluca. El descubrimiento de sí mismo, de su *identidad narrativa* es quitarse la peluca y asumir quién fue, enunciar que el *joven envejecido* es él mismo, resquebrajado y azotado por tensiones violentas en otros tiempos y espacios; descubrir que el *joven* es una parte de su *ipseidad* de la cual se da cuenta a través de la analepsis, que ha sido “un camino que [le] permite incursionar en la historia y tratar de comprender lo que parece tan evidente y, por eso mismo, escapa a veces a [su] percepción” (Bejarano 45). Toda la narración de su vida para darse cuenta que “ese ‘joven envejecido’ sigue siendo él mismo –es decir, el que ha escrito la novela” (González Echeverría 122), que ese *joven* es “su conciencia, que el postrado parlante identifica como un yo anterior más puro, que no ha cedido a las tentaciones y coerciones del mal” (González Echeverría 122). El cierre ya está dado: no hay dos focalizadores, sólo un quiebre identitario que procesa y juzga su propia vida desde diferentes posiciones temporales, éticas y físicas, pero siendo el mismo “yo”. Tan obvio que escapaba a mi percepción inicial, pero que, después de este trabajo, [me] queda más claro. Mientras el *joven envejecido* es la resistencia, la conciencia política y ética; el narrador es el

sujeto que abrazó y se aprovechó del *mal* y la estructura que este creó para darle un espacio privilegiado dentro de ella. Pero ya el *joven* es sólo es un resabio que no salvará ni redimirá al narrador, el *mal*, que lo conforma y contaminó, ha estropeado su moral, su cuerpo, su memoria y su ética. No hay salvación ni en la literatura ni en los valores clericales, ni en la historia ni en el porvenir, no hay esperanza ni siquiera en el *joven envejecido*. La huella del *mal* siempre ha habitado hasta el final de sus días a H. Ibacache.

La anagnórisis se precipita y cierra con un ágil recuento de las personas que acompañaron su trayecto vital, que lo marcaron, solaparon, vulneraron, a quienes él sobajó e ignoró. Finalmente, este breviarío es la imagen fija que da cuenta clara de qué hechos lo forman, el “yo” narrador, por fin revelado en su *identidad* compleja, plural y disyuntiva consigo misma, es un entretrejido de voces, cuerpos y personas: “Y entonces pasan a una velocidad de vértigo los rostros que admiré, los rostros que amé, odié, envidié, desprecié. Los rostros que protegí, los que atacué, los rostros de los que me defendí, los que busqué vanamente” (*Nocturno de Chile* 149-150).

Como dice la sabiduría popular, quien está a punto de morir ve su vida pasar en un instante. El narrador no es ajeno a ello, ha reconstruido los hechos que más fracturaron su *continuidad narrativa*, ha expuesto la pluralidad de su *identidad narrativa* (la cual, puesta en diferentes campos de experimentación en donde el *mal radical* y *absoluto* contaminó la cotidianidad de lo social, histórico y ético) es compleja, contradictoria, cambiante y diversa. Los hechos que lo aterraron, las personas con las que coincidió, los hechos históricos que habitó, los valores que corrompió, las decisiones que tomó o no tomó, las decepciones que sufrió, las violencias que ejerció, la culpa que lo carcomió, son la materia vital de la que

está compuesto el narrador. La vida de Sebastián Urrutia Lacroix-H. Ibacache es un batiburrillo de miedos, silencios, irresponsabilidades, cegueras, negaciones, posturas políticas, clasismos, programaciones del mal, aspiracionismo de trascendencia, que lo orillaron a enterrar su parte empática y responsable, que lo hicieron pensar que no habría mundos posibles más que el azotado por el *mal*. Urrutia Lacroix fue lo que decidió ser, eligió esconderse en la sombra del ala del halcón para recoger y aprovechar las libertades que le brindó un sistema violento que condenó a todo Chile. Decidió ser Judas. Y ahora H. Ibacache-Urrutia Lacroix sabe, por fin, y con él todas y todos los lectores, quién fue y es, quién está detrás de la peluca: el sujeto violento que pudo hacer algo y decidió no hacerlo.

Cuadro 7: la orgía de la aniquilación

La estructura de la novela se divide en dos párrafos. Algunos críticos se han aventurado a afirmar que es el autor quien lanza esta frase como guiño a los lectores, el mismo Bolaño lo afirmó. Sin embargo, no encuentro elementos lógicos que me hagan pensar esto. Dentro de la diégesis, la oración tiene efectos de sentido lógicos y muy significativos. Es verdad que, sabiendo la historia de la novela, se puede comprender cómo la frase se relaciona con el paratexto no consumado del título, pero esto no la hace ajena de toda la narración. Haciendo este apunte, puedo proseguir. Así es la oración final de la novela: “Y después se desata la tormenta de mierda” (*Nocturno de Chile* 150).

La narración inició con la comparación del viaje de Urrutia, guiado por el maestro Farewell, con el descenso de Dante acompañado de Virgilio, pero, a diferencia del poeta

florentino, en la ruta de Ibacache-Urrutia no hay más que un caída precipitada y vertiginosa hacia el último anillo circular del infierno que es el tornado metafórico. Se recuerda un tropo constante en la obra de Bolaño: la tormenta. Tormenta que, con su apocalíptico poder destructivo, ha arrasado cuerpos, memorias, éticas y lenguajes; tormenta que ha azotado y atormentado a ciudades y sujetos que, al temerle e ignorarla, sólo ampliaron, validaron e intensificaron su poder destructivo; tormentas físicas y psicológicas que fracturaron las *identidades (mismidad e ipseidad)* de aquellos con los y las que entraron en contacto, “Así, siempre se esté desplegando una 'tormenta de mierda' que tiende a destruir a los seres humanos. Y esa tormenta no es sino la explosión del azar que nos recuerda que el ser humano está obligado a enfrentar la oscuridad” (Candia, *Todos los males el mal* 68).

Las vidas y memorias de Urrutia-Ibacache están atravesadas por muchas tormentas que dejaron aniquilaciones, irresponsabilidades, muertes y silencios, que retratan “[...] la orgía de aniquilación en la que se ha basado parte importante de la historia [...]” (Candia, *Todos los males el mal* 68), pero, ¿acaso la memoria y la novela expone esto como una condena de derrota? ¿No será más bien que, en el no festejo está la pregunta oculta?, ¿en lo no evidente se debe buscar la respuesta a la cuestión formulada por el narrador?: ‘¿Tiene esto solución?’, “¿Qué hay entonces detrás de tanto mal? Hay un viaje vertical. El deseo de penetrar en las entrañas de la oscuridad para hallar algo de luz” (Candia, *Todos los males el mal* 69). Mi respuesta es que, no habiendo narradores ni focalizaciones distintas, sí hay una conciencia que recuerda y reclama, que picotea e incomoda: el *joven envejecido*. Él recuerda que hay resistencia, que hay mundos habitables que son posibles, que existen vías de responsabilidad que permitirían el perdón y la reconstrucción del pacto social, pero, en

su caso, ya es tarde. El *joven envejecido* recuerda que se tiene “la posibilidad de penetrar y alcanzar lo ‘mágico’, aquello que hace que la vida sea algo más que una cifra y una pesadilla” (Candia, *Todos los males el mal* 69).

¿Tiene esto solución? Tal vez a los lectores, críticos y críticas sólo nos quede atender, comprender y descodificar cómo las obras de Bolaño, y de escritoras y escritores coetáneos y posteriores a él, “nos conducen a una confrontación con la condición ‘demasiado humana’ de la historia” (Villalobos, *Literatura y co-pertenencia* 11), tal vez sólo quede asimilar y saber los límites de la literatura y construir una crítica que dé cuenta de la complejidad histórica, social y literaria de obras que participan en el coro plural que intentan comprender los problemas sociales violentos que aquejan a Chile y a América Latina. Finalmente, las elaboraciones de Bolaño “sobre la dictadura, la represión, las guerras civiles y la guerra en general también constituyen una obertura para una nueva comprensión de la imaginación literaria, cuestión que nos exige trascender el estrecho marco de lectura promocionado por los medios y atender a una problemática tan ineludible como nefasta” (Villalobos, *Literatura y co-pertenencia* 13). Ver de cara a la tormenta de mierda.

Recordar, no olvidar, ni ignorar ni callar, que nunca sea arrasado el *joven envejecido*. Esto no es un alegato ridículo del poder redentor de la literatura, sino más bien una aceptación, como el mismo Bolaño insistió tanto: si todo lo vivo está condenado a la derrota sin apelación, que la apuesta no sea el *mal*, que la apuesta sea dar la pelea de cara y limpiamente, ser responsable, no callar ante la violencia; caer y perecer como un valiente, como sujetos éticos y responsables que no propagaron el *mal*. Recordar como acto de

resistencia, recordar para no olvidar que el terror carcome memorias, cuerpos y sensibilidades. Quitarse la peluca y asumir la responsabilidad que interpele a cada uno.

Tal vez, tan sólo tal vez, la tormenta de mierda iniciada en 1973, finalice en 2666.

Conclusiones

La génesis de este proyecto comenzó con la pregunta: ¿qué vacío de conocimiento hay en la crítica sobre *Nocturno de Chile*? Mi proyecto fue la exploración crítica de uno de los elementos constitutivos de cualquier narración: el narrador. El objetivo era responder estas preguntas: ¿cómo operaba el narrador de la obra para exponer sus memorias?, ¿se está en presencia de un narrador homodiegético fijo o variable?, ¿cómo la presencia de un “doble” llamado el *joven envejecido* afectaba la identidad del narrador? Para ello, fue necesario tomar una serie de conceptos y propuestas que me permitieran exponer correctamente la estructura de la novela.

Así pues, tomé la definición de narrador homodiegético y la división de Luis Ntrihual y Manuel Fierro para esclarecer cómo se organizaba la novela, sin embargo, estas herramientas fueron sólo el primer paso. Lo siguiente fue tomar conceptos que permitieran comprender los efectos de sentido en la obra y que me permitieran dilucidar la construcción del narrador. Para ello, con ayuda de los conceptos de *mal radical* y *mal absoluto* (Daniuska González) e *ipseidad* y *mismidad* (Paul Ricoeur), pude emprender mi análisis.

Los seis primeros cuadros en los que se divide la novela exponen en un largo párrafo las memorias y vivencias de Sebastián Urrutia Lacroix. En las analepsis se

describen los encuentros más significativos para la construcción identitaria del “yo” narrador y del “yo” narrado. Al analizar uno a uno cada cuadro, pude dar cuenta de las peculiaridades y repeticiones técnicas, sus efectos de sentido y cómo el narrador centraba su focalización en determinados pasajes, acciones y objetos concretos que eran significativos para él y el discurrir de toda la narración.

Durante todo el análisis, demostré cómo la presencia del *mal radical* y del *mal absoluto* guiaban las acciones y pensamientos del narrador, cómo afectaron su identidad y su capacidad de empatía. La violencia iba acrecentándose y minando más la cotidianidad y vida del “yo” narrado hasta dejarlo en un personaje violento, apático, clasista e indiferente por el dolor del otro. Pero esto, al contrario de lo que en un principio pensé, no implica un narrador homodiegético variable, sino más bien expone cómo el *mal* afectó la línea de concordancia identitaria (*ipseidad* y *mismidad*) a tal grado que el narrador mutó sus valores, creencias y acciones en unas más violentas que le permitieran ascender en relevancia e influencia en el campo literario chileno. El llamado *joven envejecido*, quien opera como consciencia, es un recurso retórico, no un recurso focalizador. Sin embargo, sí existe una distinción de perspectivas, pues el *joven envejecido* es la parte resistente al *mal*, la parte empática del narrador, una parte de su “yo” que, enterrado bajo la tormenta de mierda que ha sido su vida, se resiste a creer que el *mal* es la única forma de hacer literatura, de habitar y ser en el mundo. Concluyo así que, a pesar de las dudas iniciales, el narrador de *Nocturno de Chile* sigue una focalización interna fija. Él es eje rector e interpretativo de toda la narración, los contrapuntos que se dan son de sí mismo, pero de su versión pasada, sus “yo” narrados, su *joven envejecido*.

Las pretensiones de esta tesis no eran complejas ni rebuscadas, parafraseando la pregunta que se hizo Valeria de los Ríos: ¿cómo puedo estudiar esta obra, sin caer en lugares comunes? Mi preocupación era la falta de comprensión estructural de la obra, abundaban muchos estudios sobre la violencia, las intertextualidades, las referencias y los chismes literarios, mi respuesta entonces fue analizar, de cerca y detalladamente, cómo opera el narrador. Tan simple como eso. A partir de ahí el *mal*, la violencia, las referencias biográficas e históricas, cobrarían relevancia dentro de la diégesis. Comprender estructura y fondo para enriquecer y detonar las lecturas bastas que esta novela posibilite.

Creo que logré estructurar y organizar en un esquema bien sintetizado cómo está configurada la obra según los estudios que tomé para el análisis. Esto permitirá a futuros estudiosos partir de un esquema claro de la novela. Aquí la síntesis estructural:

Orden intertextual dentro de la obra de Bolaño. Tetralogía de la violencia: La literatura nazi en América, Estrella distante, Nocturno de Chile y 2666 (Candia-Cáceres, Alexis. "Todos los males el mal" 43-70)							
Eje de lectura: "el 'terreno afectivo de la posdictadura', la experiencia de la derrota, el carácter interminable del duelo y la melancolía". (Aguilar 35)							
Propuesta organizativa realizada por Nitrihual Valdebenito y Juan Manuel Fierro. (Nocturno de Chile de Roberto Bolaño: Metáforas y Horror 58-59), guiados por los testimonios del autor.	Cuadro 1	Cuadro 2	Cuadro 3	Cuadro 4	Cuadro 5	Cuadro 6	Cuadro 7
	Páginas: 11-36.	Páginas: 37-50.	Páginas: 51-74.	Páginas: 74-102.	Páginas: 102-123.	Páginas: 123-150.	Páginas: 150.
Estructura por párrafos.	Párrafo 1						Párrafo 2
Todos estos cuadros contienen alguna de las siguientes estructuras internas duales (lo señalaré a lo largo del trabajo, sólo debo advertir que no son excluyentes entre sí, pueden habitar de forma alegórica/retórica o fáctica en las narraciones de los cuadros. Ejemplo: el encuentro del crítico Farewell — quien se encuentra en la parte victimaria, de la cultura, del banquete, situado en América en lo físico, pero con pensamiento eurocentrado— con Urrutia representa un ejercicio del mal radical hacia el "yo" narrado. Estructuras duales:							
Estructura vocacional (cosmovisión): * Sacerdote * Crítico literario	Cartografía del mal (González, <i>La escritura bárbara</i> 11): * Mal absoluto * Mal radical	Estructura focal (propuesta propia): * "yo" que narra * joven envejecido	Estructura espacial (Aguilar 117): * Superficie/sótano * Casa/ciudad * Europa/América	Estructura temporal (Pimentel 109): * Presente continuo ("yo" que narra)/ pasado ("yo" narrado) * Memoria/olvido	Tema del doble o disociaciones de personajes: * Odeim/Oído Urrutia/Ibacache * "yo" que narra/joven envejecido	Estructura de dislocación social (Aguilar 117): * Víctima/victimario * Cultura/barbarie * Pan duro/banquete	Marco teórico (Ricoeur, Paul <i>Sí mismo como otro</i>): * Mismidad (<i>ibid</i>) * Ipseidad (<i>ipse</i>)

Este cuadro pretende ser una guía sintetizada del orden que sigo para analizar la novela. Es innegable que no agoto los ejemplos presentes en la obra, faltaría la dualidad pajarillo/halcón, silencios/palabras y bastantes más; aspiro que todo aquel que se adentre en el estudio de la obra pueda auxiliarse de este esquema y, sobre todo, enriquecerlo con los ejemplos que mi trabajo no acaba.

Al abordar el estudio e interpretación de la novela, detecté muchos elementos que escapaban a mi campo de estudio (por falta de extensión más que de interés). Sería acertado que la crítica intentara responder las preguntas en torno al papel que juega la novela como documento de denuncia, cuál es la relevancia de los sueños dentro de la diégesis, cómo la novela funciona como elemento de memoria del campo literario chileno y latinoamericano. Muchos pendientes, muchas preguntas. Espero que esta investigación sea de utilidad en los venideros estudios sobre esta novela de Bolaño, que sea un punto de partida útil.

A lo largo de todo el trabajo de gestación, investigación y escritura de esta tesis, una pregunta atravesaba todas mis reflexiones e inquietudes sobre *Nocturno de Chile*: ¿qué tan importante es recordar? Si la novela es algo, es ante todo, un alegato de memoria, de resistencia, de la importancia de recordar. Dentro de la diégesis estudié la relevancia de lo que se recuerda, cómo se recuerda y la importancia para quien recuerda. Importante recordar la indiferencia de Urrutia, vital recordar el acoso que sufrió por parte de Farewell, recordar el nervio que sintió antes la propuesta del señor Oido y Odeim, recordar que aceptó dar clases a la Junta Militar, recordar su indiferencia ante los bombardeos al Palacio de la Moneda, recordar que los escritores negaban sus asistencias a la casa de María Canales. Recordar y comprender que hubo tensiones contradictorias, que hubo miedos, pero que, a pesar de todo, Urrutia fue un sujeto que pudiendo hacer algo, decidió no hacer nada. Y ahí está su condena, su imposibilidad de redención, ni el *joven envejecido* lo puede redimir. La pregunta salta la diégesis: ¿qué tan importante es recordar? Recordar que hay violencia en los campos literarios, que detrás de la cultura y civilización puede haber

mucha violencia, recordar y cuestionarse las narrativas totalizantes, recordar que recordar es un acto de resistencia ante la tormenta de mierda que habitamos.

La herencia más poderosa de la obra no será ni su técnica narrativa, ni lo bien estructurada que está, ni el juego de dobles que propone, no. El legado más significativo que *Nocturno de Chile* puede dejar es lectores que recuerden, que, como Sergio González Rodríguez, se digan constantemente: “[...] recuerda, me dije. Ya eres parte de los muertos y de las muertas. Te inclinas ante ellos y ellas. Recuerda, sí. Por ahora, sólo recuerda, aunque en estos tiempos parezca excesivo y hasta impropio recordar. Que otros sepan lo que recuerdas. Y puedan leer lo anotado con tinta roja para entender lo escrito en color negro” (286). Esta tarea reflexiva y de memoria puede ser fundamental para redefinir la forma de estar en la historia, de estar en el mundo. Recordar con ayuda de la imaginación literaria, con novelas como las de Bolaño y escritores y escritoras coetáneas, constituyen una apretura que exige una reflexión y atención en torno a problemas ineludibles y funestos.

Bibliografía

“Allen Frame: Dialogue with Bolaño”. *Gitterman Gallery*. Web. 08 jun. 2020 <<https://gittermangallery.com/exhibition/10/>>

Alvarado Ruiz, Ramón. “Escribir América en el siglo XXI: el Crack y McOndo, una generación continental”. *Iberoamericana*, no.163, 2016: pp. 67-90.

Aguilar, Paula. “Libros de arena, desiertos de horror: la narrativa de Roberto Bolaño”. Tesis. Universidad Nacional de la Plata, 2013.

Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2011.

Ayén, Xavi. “La viuda de Bolaño sienta al crítico Ignacio Echevarría en el banquillo”. *La vanguardia*. 17 dic. 2019. Web. 08 jun. 2020. <<https://www.lavanguardia.com/libros/20191217/472301765573/echevarria-bolano-viuda-juicio-wylie.html>>

Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra, 1990.

Bartolomé Cerdán, Germán. “El legado de Roberto Bolaño”. Tesis. Universidad de Girona. 2015.

Baudrillard, Jean. *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama, 1991.

Bejarano, Alberto. “Ficción e historia en Roberto Bolaño: buscar puentes sobre los abismos”. Tesis. Universidad París 8. 1980.

Bejarano, Alberto. “Releyendo el siglo XX con Roberto Bolaño. Estéticas y políticas agonísticas”. *Calle 14*, no.14, 2012: pp. 41-47.

Benmiloud, Karim. “Odeim y Oido en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”, *Aisthesis*, no. 48, 2010: pp. 229-243.

———. “«Sordel, Sordello, ¿qué Sordello?» Forma y función de un leitmotiv en *Nocturno de Chile*”. En https://www.academia.edu/32095681/Sordel_Sordello_qué_Sordello_forma_y_función_de_un_leitmotiv_en_Nocturno_de_Chile_de_Roberto_Bolaño_en_español_2011 2011: pp. 241-256.

Boero Vargas, Mario. “El factor teológico-clerical en la obra *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño: tránsitos entre Sebastián Urrutia Lacroix y José Miguel Ibáñez Langlois”. *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*. 2012: pp. 51-74.

Bolaño cercano. Dir. Erik Haasnoot. Candaya y TV UNAM, 2008. Fílmico.

Bolaño, Roberto. *Nocturno de Chile*. México: Anagrama, 2013.

———. *Entre paréntesis*. México: Anagrama, 2013.

———. “Entrevista a Roberto Bolaño - Off The Record”. *Arcoiris TV*. Entr. Fernando Villagrán. Web. 08 nov. 2021 <<https://www.arcoiris.tv/scheda/es/126/>>

———. “Si viviera en Chile, nadie me perdonaría esta novela”. Melanie Jösch. *Garciamadero*. 1 de nov. 2007. Web. 27 jun. 2020 <<https://garciamadero.blogspot.com/2007/10/si-viviera-en-chile-nadie-me-perdonara.html>>

Braithwaite, Andrés. Ed. *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*. Santiago: U Diego Portales, 2006.

Briceño, Ximena y Héctor Hoyos. “‘Así se hace literatura’: historia y políticas del olvido en *Nocturno de Chile y Soldados de Salamina*”. *Revista Iberoamericana*. no. 232-233, 2017: pp.601-620.

Bril, Valeria. “Las voces chilenas bajo la mirada bolañiana. Notas críticas sobre Chile y sus escritores: el ‘infierno’ personal de Roberto Bolaño”. *Cuadernos de Investigación Filológica*, no.37-38. 2011-2012: pp. 43-60.

Burgos, Carlos. “Roberto Bolaño: la violencia, el mal, la memoria”. *Nuevo texto crítico*. Vol. XXII. No. 43-44, 2009: pp. 123.144.

Callejas, Mariana. *Siembra vientos. Memorias*. Santiago: Ediciones Chile América CESOC, 1995.

Candia-Cáceres, Alexis. “¿Cómo construir un puente? Tejidos transparentes y líneas de fuga en la literatura de Roberto Bolaño”. *Anales de Literatura Chilena*, no. 21, 2014: pp. 179-198.

———. “Fuegos y opacidades de una estrella distante: Chile en la literatura de Roberto Bolaño”. *Estar en el presente: literatura y nación desde el Bicentenario*. Eds. Enrique E. Cortez y Gwen Kirkpatrick. Lima-Berkeley: Latinoamérica Editores, 2012: pp. 333-361.

———. “Todos los males el mal. La ‘estética de la aniquilación’ en la narrativa de Roberto Bolaño”. *Revista Chilena de Literatura*. no. 76, 2010: pp. 43-70.

Candia-Cáceres, Alexis y Daniuska González González. “Kafka y Bolaño: ¿Para una literatura menor?”. *Revista de Filosofía: Aurora*, no. 46, 2017: pp. 125-144.

Carrillo, Alejandra. “Presentan *El espíritu de la ciencia ficción*, novela de Roberto Bolaño”. *Crónica*. 30 nov. 2016. Web. 16 jun. 2020 <<https://www.cronica.com.mx/notas/2016/998264.html>>

Celi, Bárbara. “La mujer que llevó a Bolaño al cine”. *El País*. 29 en. 2013. Web. 16 jun. 2020 <https://elpais.com/cultura/2013/01/29/actualidad/1359487895_786215.html>

“Chiara Bolognese analiza la obra de Roberto Bolaño”. *La opinión de Murcia*. 20 en. 2016. Web. 15 jun. 2020 <<https://www.laopiniondemurcia.es/cultura-sociedad/2016/01/21/chiara-bolognese-analiza-obra-roberto/707628.html>>

Conde Muñoz, D. Ángel. “Bolaño metafísico: una teodicea fronteriza”. Tesis. Universidad de Murcia. 2015.

Contreras Soto, Roberto. *Bolaño en primera línea o las jornadas del caos*. Octubre 2020. Web. 18 agosto 21 <<https://garciamadero.blogspot.com/2020/11/bolano-en-primera-linea-o-las-jornadas.html>>

“Diálogo con Bolaño”. *México es cultura*. Museo de Arte de Sonora. Web. 08 jun. 2020 <<https://www.mexicoescultura.com/actividad/116145/dialogo-con-bolano.html>>

Dieng, Maguette,. “Ficción y facticidad en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”. *Revista Laboratorio*, no. 16, 2017: pp. 1-19.

Echeverría, Ignacio. “Desmentido de un presunto albacea”. *El País*. 23 nov. 2016. Web. 08 jun. 2020. <https://elpais.com/cultura/2016/11/23/actualidad/1479927796_112466.html>

Echeverría, Ignacio. “Roberto Bolaño borrado”. *El Cultural*. 23 sep. 2016. Web. 08 jun. 2020. <<https://elcultural.com/roberto-bolano-borrado>>

Epler, Bárbara. “Cómo y por qué Bolaño conquistó EU”. *Confabulario*. Jul. 2013. Web. 15 jun. 2020 <https://confabulario.eluniversal.com.mx/como-y-por-que-bolano-conquistó-eu/?fb_comment_id=423299511118179_2178113>

Espinosa Fuentes, Alejandro. “La poética del desencanto: la función crítica de la ironía en la novela *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”. Tesis UNAM. 2015.

Fandiño, Laura. “El poeta-investigador y el poeta-enfermo: voces para narrar el horror en la obra de Romero Bolaño”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, no. 72. 2010: pp. 391-413.

Fernández Díaz, José Javier. “La batalla futura: Bolaño posnacional”. *Tonos digital. Revista de estudios filológicos*, no. 32, 2017: pp. 1-27.

Fernández Díaz, José Javier. “La otra América: influencia de la literatura estadounidense en Roberto Bolaño”. Tesis. Universidad de Barcelona. 2007-2009.

Figuerola, Sebastián. “Hacia una poética del exilio: la narrativa de Roberto Bolaño”. Tesis. Universidad Austral de Chile. 2006.

Fuguet, Alberto y Gómez, Sergio. Ed. *McOndo*. Barcelona: Mondadori, 1996.

Fuentes Aedo, Óscar. “La risa abunda en la boca de los postmodernos. Ironía, sátira y parodia en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”. *Digitala Vetenskapliga Arkivet*. Stockholm University, Faculty of Humanities, Department of Romance Studies and Classics. 2013. Visitado el 01/06/20 <<https://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1259777&dswid=123>>.

Garza Onofre, Tito. *Le debemos un hígado a Bolaño*. Web. 08 jun. 20 <<https://ledebemosunhigado.blogspot.com>>

González, Daniuska. *La escritura bárbara. La narrativa de Roberto Bolaño*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana, 2010.

———. “Roberto Bolaño: el resplandor de la sombra. La escritura del mal y la historia”. *Revista Atenea*, no. 488, 2008: pp.31-45.

González Echeverría, Roberto. “Nocturno de Chile y el canon”. *Acta literaria*, no. 41, 2010: pp. 117-128.

González Rodríguez, Sergio. *Huesos en el desierto*. Barcelona: Anagrama, 2002.

Herralde Grau, Jorge. “Diez años sin Bolaño”. *Un día en la vida de un editor*. Barcelona: Anagrama, 2019. Digital.

Herralde, Jorge. *Para Roberto Bolaño*. Bogotá: Villegas editores, 2005.

Herrera López, Gustavo Pierre. “Crítica y críticos literarios en la obra de Roberto Bolaño”. Tesis. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. 2011.

Inzaurrealde, Gabriel. “Habitar la derrota: la ciudad baldía del exilio de Roberto Bolaño”. *Telar*, no. 17, 2016: pp. 84-104.

López, Carolina. “La verdad sobre Roberto Bolaño”. *El País*. 24 nov. 2014. Web. 08 jun. 2020. <https://elpais.com/cultura/2016/11/22/actualidad/1479841664_320737.html>

López, Gabriela. “Un Acercamiento a la Identidad Narrativa: Entre la Ipseidad y la Mismidad”. *Disertaciones 5*, 2016: pp. 61 - 69.

López-Vicuña, Ignacio. “Malestar en la literatura: escritura y barbarie en *Estrella distante* y *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”. *Revista Chilena de Literatura*, no. 75, 2009: pp.199-215.

Luengo, Enrique. “Nocturno de Chile de Roberto Bolaño: anatomía de una confesión imposible”. *Hispanófila*, no. 180, 2017: pp. 207-222.

Manzoni, Celina, ed. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.

———. “Roberto Bolaño: una escritura en la encrucijada de la modernidad”. Web. 08 jun. 20 <https://issuu.com/denissehelenavasquez/docs/programa_curso_cuenca_2015._roberto>

Mercier, Claire. “Una derrota literaria: narrando la dictadura chilena”. *Intersticios sociales*, no. 11, 2016: pp. 1-33.

Mitchell, W.J.T. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal, 1994.

Montané, Bruno. “Papeles de un afuerino”. *El Boomeran(g)*, no. 31, 2014: pp. 56-60.

Moreno, Fernando. “Rara avis: Nocturno de Chile”. *La memoria de la dictadura. Roberto Bolaño, Nocturno de Chile. Juan Gelman, INTERRUPCIONES 2*. F. Moreno (COORD.), París, ELLIPSES, 2006: pp. 159-170.

Nitrihual Valdebenito, Luis y Juan Manuel Fierro Bustos. “Nocturno de Chile de Roberto Bolaño: Metáforas y Horror”. *Letras*, no. 53, 2011: pp. 51-67.

Olmos, Alberto. “Bolaño y yo: la historia jamás contada”. *El Confidencial*. 04/10/2016. Web. 02 feb. 2021 <https://blogs.elconfidencial.com/cultura/mala-fama/2016-10-04/bolano-y-yo-la-historia-jamas-contada_1269498/>

Osorio, José Jesús. “La literatura para Roberto Bolaño: concepto y práctica”. Web. 01 jun. 2020 <https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/17/aih_17_6_066.pdf>.

Paz Soldán, Edmundo y Gustavo Faverón Patriau Eds. *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2013.

Poblete Alday, Patricia. “El balido de la oveja negra: la obra de Roberto Bolaño en el marco de la nueva narrativa chilena”. Tesis. Universidad Complutense de Madrid, 2006.

Point of View, Perspective, and Focalization Modeling Mediation in Narrative. Ed. Peter Hühn, Wolf Schmid and Jörg Schönert. Berlín: 2009.

“¿Por qué la obra Bolaño dejó Anagrama y pasó a Alfaguara”. *El Comercio*. 30 nov. 2016. Web. 01 jun. 2020 <<https://elcomercio.pe/luces/libros/obra-bolano-dejo-anagrama-paso-alfaguara-151066-noticia/?ref=ecr>>

Retamal N., Pablo. “La parte de los críticos: el link entre Patti Smith y Roberto Bolaño”. *La tercera*. 19 nov. 2019. Web. 08 jun. 20 <<https://www.latercera.com/culto/2019/11/19/patti-smith-link-roberto-bolano/>>

Richard, Nelly. *La Insubordinación de los Signos*. Santiago: Cuarto Propio, 1994.

Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. Trad. Madrid: Siglo XXI, 1996.

“Roberto Bolaño”. *News Directions*. Web. 15 jun. 2020 <<https://www.ndbooks.com/author/roberto-bolano/#/>>

Roberto Bolaño, el último maldito. Dir. José Luis López-Linares. Televisión Española (TVE), 2010. Fílmico.

Roberto Bolaño. La batalla futura. Dir. Ricardo House. 2016. Fílmico.

“Roberto Bolaño vs Isabel Allende”. *La vanguardia*. 06 ag. 2016. Web. 15 jun. 2020 <<https://www.pressreader.com/spain/la-vanguardia-culturas/20160806/281852937953033>>

Rodríguez Freire, Raúl. “Bolaño, Chile y desmoralización de la literatura”. *Guaraguao*, Año 18, Núm. 44, 2013: pp. 63-74.

Scobi, Fab. *Bolaño como Snoopy*. 14 abr. 2020. Web. 15 jun. 2020 <<https://www.facebook.com/Fab-Ciraolo-133189310080285/photos/pcb.3012702702128917/3012702518795602/>>

Sedeño Guillén, Kevin. “Nocturnidad y posoccidentalidad en la literatura latinoamericana. Del *Nocturno* de José Asunción Silva a *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”. *Revista Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, no. 28, 2018: pp. 1-26.

Soto Van der Plas, Christina. “Por qué ya no leo a Bolaño”. *Tierra Adentro*. Web. 10 nov. 2020. <<https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/por-que-ya-no-leo-a-bolano/#easy-footnote-bottom-2-41642>>

Stefano Brugnolo et Laura Luche. “Recordar sin recordar. Figuras de desplazamiento en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”. *Amerika* No. 3, 2010: pp.2-8.

Tapia, Claudia. “La mirada miope de Roberto Bolaño: escritura de lo in/visible y lo in/significante”. *Acta Literaria*, no. 50, 2015: pp.11-31.

Tino El Pingüino. *La asimetría según Cardin*. 31 my. 13. Web. 15 jun. 20 <<https://www.youtube.com/watch?v=45Vdu8PywGs>>

Ureña Henríquez, Pedro. *Las corrientes literarias en la América hispánica*. D.F.: FCE, 2014.

Velázquez Soto, Armando Octavio. “*Estrella distante*, la destrucción por la memoria”. Tesis. Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

Vezzetti, Hugo. *Pasado y presente*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

Villalobos-Ruminott, Sergio. *Heterografías de la violencia: historia, nihilismo, destrucción*. Avellaneda: La Cebra, 2016.

———. *Soberanías en suspenso. Imaginación y violencia en América Latina*. Avellaneda: La Cebra, 2013.

———. “Literatura y co-pertenencia: Roberto Bolaño y el retorno de la literatura universal”. 06 ag. 2022. Web. <https://www.academia.edu/5943536/Literatura_y_copertenencia_sobre_Bola%C3%B1o>

———. “Las edades del cadáver: dictadura, guerra, desaparición (Postulados para una geología general)”. *Crossing Mexico: Migration & Human Rights in the Age of Criminal Politics* (Conference). Princeton: University of Princeton, March 13, 2015.

———. “La copertenencia de literatura y destrucción en América Latina”. 06 ag. 2022. Web. <https://www.academia.edu/15315155/Literatura_y_destrucci%C3%B3n>