

VISUALIDADES: NOCTURNO DE CHILE, DE ROBERTO BOLAÑO

Visualities: Nocturne of Chile, by Roberto Bolaño

SARA DEL CARMEN ROJO DE LA ROSA 

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Belo Horizonte, MG, Brasil

E-mail: sararojo@yahoo.com

RESUMEN

En este artículo analizamos *Nocturno de Chile* (2000), del novelista chileno Roberto Bolaño (1953-2003), a partir de la forma visual de la narración. La extensa producción de este escritor posee un carácter imagético innegable que abordaremos a partir de su correlato con las formas de producción del teatro y el cine. La hipótesis es que el diálogo inter-artes nos ofrece una nueva forma de acercamiento a su obra y, especialmente, a la novela que abordaremos en este estudio. Las imágenes de *Nocturno de Chile* transitan entre el fin de la democracia y la dictadura por medio del delirio de un hombre agónico que revisa su vida afectivo-literaria como respuesta a una agresión intelectual.

PALABRAS CLAVES: Roberto Bolaño; *Nocturno de Chile*; imagen; relato; performance; poesía; teatro; cine.

ABSTRACT

We analyse, in this article, *Nocturno de Chile* (2000), by the Chilean novelist Roberto Bolaño (1953-2003), on the basis of the visual form of the story. The extensive production of this writer has an undeniable imagery-centred character that we address from its correlation with the production forms of the theater and the cinema. The hypothesis is that the inter-arts dialogue offers us a new way of approaching his work and, especially, the novel that we address in this study. The images in *Nocturno de Chile* circulate between the end of democracy and the dictatorship of Pinochet through the delirium of a dying man who reviews his emotional literary life in response to an intellectual attack.

KEYWORDS: Roberto Bolaño; *Nocturno de Chile*; image; story; poetry; performance; theater; cinema.

EDITOR-CHEFE:

Rachel Esteves Lima

EDITOR EXECUTIVO:

Cássia Lopes

Jorge Hernán Yerro

SUBMETIDO: 12.10.2022

ACEITO: 09.11.2022

CORRIGIDO: 05.08.2024

COMO CITAR:

DE LA ROSA, Sara del
Carmen Rojo. Visualidades:
Nocturno de Chile, de Roberto
Bolaño. *Revista Brasileira
de Literatura Comparada*,
v. 25, n. 48, p. 146-155, jan./
abr., 2023. doi: <https://doi.org/10.1590/2596-304x20232548scrr>

Declaración de Financiación:

Este trabajo fue apoyado por el Consejo Nacional de Investigaciones (CNPq), proceso 303224/2020-7 y la Fundación de Apoyo a la Investigación del Estado de Minas Gerais, (FAPEMIG), trámite PPM-00518-17.

¿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. (BOLAÑO, 2012 p. 113, la cursiva es del original).

Existen algunas experiencias teatrales y cinematográficas con la obra de Roberto Bolaño (1953-2003) en diferentes partes del mundo. Mencionaremos, porque no es nuestro foco, apenas dos: Un joven director de teatro francés, Julien Gosselin, quien adaptó su obra póstuma 2666 (2004) para el Festival de Otoño de París en 2016. La obra duró 12 horas. En el cine, tenemos la adaptación de la chilena Alicia Scherson, quien escribió y dirigió *Il futuro*, basado en *Novelita lumpen* (2002) de Roberto Bolaño. Estos trabajos requieren un estudio específico que esperamos poder realizar en otra ocasión. Lo que haremos, en este artículo, será leer *Nocturno de Chile* (2000) desde sus posibilidades visuales y en diálogo con las atmósferas del cine y del teatro.

Entiendo, que en estos momentos en que la ultraderecha vuelve al poder en diferentes puntos del planeta, debemos establecer más que nunca nuestra responsabilidad ética con el pasado, desde nuestra perspectiva (las artes, la literatura) para poder vivir el presente. En una síntesis argumentativa de la novela, diremos que la fábula es el relato de la vida literaria-afectiva del sacerdote del Opus Dei¹ y crítico Sebastián Urrutia Lacroix (H Ibacache), pero en la práctica la novela trasciende esta biografía, por diversos caminos: trazarnos un panorama de antes, durante y después del gobierno de la Unidad Popular, revisar la literatura y reflexionar sobre la responsabilidad del artista. Esta operación se realiza desde una atmósfera de delirio mortuorio que se expande del microespacio de la habitación del clérigo al macro de la sociedad chilena. Según Luis Nitrihual Valdebenito y Juan Manuel Fierro Bustos:

La narración está presentada en primera persona y relatada durante un estado febril que recuerda intertextualmente el trabajo literario de Julio Cortázar sobre los sueños como estados de “otra” realidad y también a la forma narrativa, aunque distinta, de la obra del mexicano Juan Rulfo en *Pedro Páramo*, quien juega con las fantasmagorías en espacios que no son la realidad física y que permite romper las relaciones espacio temporales de la contingencia (NITRIHUAL; FIERRO BUSTOS, 2011, p. 57-58).

La narrativa de Bolaño es extremadamente visual y performática (luces, gestos, diálogos, silencios), por eso es posible establecer el diálogo que nos proponemos. Concordamos con Valeria de los Ríos cuando afirma que en *Nocturno de Chile* el territorio no es descrito, sino experimentado:

El mapa cognitivo de Bolaño no es Macondo de García Márquez, territorio utópico, exótico y de límites claramente establecidos, sino la aldea global marcada por viajes y un contraste permanente con lo local. (...) El territorio no es descrito en los textos de Bolaño, sino que es experimentado (DE LOS RÍOS, 2007, p. 110-111).

Los personajes de Bolaño habitan los espacios exactamente como si estuviesen dentro de una acción dramática, como vimos en el irónico epígrafe que abre este artículo. La habitación es el lugar donde el sacerdote se acuesta, llora, culpa a los otros y duerme. El personaje y el espacio se constituyen como actos en la palabra, no se describen. Según Heidegger “el lenguaje en tanto conversión del ser en

1 Es interesante revisar: *El Opus Dei una cruzada silenciosa*, dirección Jean Certeau y Marcela Said.

palabra, fue poesía. La lengua es la poesía originaria, en la que un pueblo poetiza el ser. Inversamente dicho: la gran poesía, por la que un pueblo entra en la historia, inicia la configuración de su lengua” (HEIDEGGER, 1969, p. 207). Lo que nos proponemos, en este texto, es delinear cómo utiliza Bolaño ese acto de poetizar el ser en *Nocturno de Chile*, pues consideramos que esa operación nos da un camino de entrada a su obra.

La visualidad y la performance poética habitan el mundo literario de Bolaño. La imagen es construida a partir de una palabra performática que se moviliza entre lo “ficcional” y lo “real” y es esta condición la que nos permite leer gran parte de sus cuentos y novelas a partir de categorías teatrales o cinematográficas. Lo real y lo ficcional están unidos y entramados en las historias que a su vez construyen otros tejidos: el golpe, la junta militar, el canon y la literatura, personajes ficcionales basados en seres históricos a los que se les cambió el nombre. Todo es una unidad difícil de desmembrar. Según Ignacio López-Vicuña:

Como otras novelas de Bolaño, *Nocturno de Chile* está compuesta de historias intercaladas, la mayoría de las cuales tiene una fuerte base en hechos verídicos. Hasta tal punto es así que es posible leer *Nocturno* como una novela en clave. Los personajes principales corresponden a personas de la historia cultural reciente de Chile, perfectamente reconocibles incluso la forma y sintaxis de nombres como Urrutia Lacroix, Ibacache, Farewell y María Canales, demuestran un paralelo casi exacto con los nombres reales. Se trata de un relato vertiginoso, especie de fluir de la conciencia, “mar de mierda” o “tormenta de mierda”, como dice Bolaño, frases que podríamos interpretar como referencias al aflorar a la superficie del inconsciente -de toda la perversidad, la mala fe y lo siniestro que está latente en la historia reciente de Chile (LÓPEZ-VICUÑA, 2009, n.p.).

El teatro, por ser un arte social de presencia, se constituye en la triada personaje, espacio y público. El cine en imagen y movimiento. En la obra de Bolaño estas categorías son constructoras de la existencia de los personajes. En *Nocturno de Chile* nos vemos frente a dos párrafos: el primero que contextualiza en qué territorio (la habitación) y en qué situación (frente a la muerte) está el sujeto enunciativo y el segundo que nos inunda, en una verborrea sin tregua que atraviesa y reflexiona sobre toda la vida adulta de Sebastián Urrutia Lacroix, en el Chile pre y post dictatorial.

Nocturno de Chile, que se publica justo en el año del cambio de milenio, parte de una imagen final (*in extrema res*) que anuncia que todo lo que leeremos es un delirio anticipatorio de la muerte: “Ahora me muero, pero tengo muchas cosas que decir todavía. Estaba en paz conmigo mismo. Mudo y en paz. Pero de improviso surgieron las cosas” (BOLAÑO, 2012, p. 11). Las cosas surgen (salen de la memoria para presionar el presente) y el personaje precisa decirlas antes de morir para justificar sus actos (acciones y palabras): “Uno tiene la obligación moral de ser responsable de sus actos y también de sus palabras e incluso de sus silencios” (BOLAÑO, 2012, p. 11). Aquí, la novela o mejor Bolaño a través de su novela, nos enfrenta a dos problemas: la responsabilidad ética y la escritura. Enjuicia el papel de los agentes al servicio del poder como Urrutia Lacroix, pero también a los de izquierda que participan de las actividades del *status* en cualquier lugar (el fundo de Farewell, la casa de María Canales) sin comprometerse con lo que sucede en la calle, como si el espacio del arte estuviese por encima de todo y se pudiese celebrar sin contaminarse con el espacio externo. “*Nocturno de Chile* pareciera mostrar que es precisamente esta reificación de la literatura como objeto trascendente, por encima de las mezquindades políticas e históricas, lo que permite que la cultura se transforme en un instrumento de barbarie” (LÓPEZ-VICUÑA, 2009, n.p.).

En el primer párrafo, que funciona como prólogo, el personaje se sitúa: Me llamo Sebastián Urrutia Lacroix, soy chileno” (BOLAÑO, 2012, p.12) y explica que escribirá para responderle al joven envejecido que ha venido a su casa a insultarlo. A partir de esa explicación se establece el relato. Hasta aquí es un acto performático de respuesta de un viejo frente la agresión venida de las nuevas generaciones. Agresión que lo desestabiliza. Paula Aguilar señala que: Otra de las representaciones de la alteridad desestabilizadora es “el joven envejecido”, quien más que un sujeto siempre presente es una voz siempre constante en el texto, es la voz que genera el relato y lo hilvana” (AGUILAR, 2008, p. 129). Esta afirmación la podemos constatar en cualquier parte del texto:

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 (BOLAÑO, 2012, p. 70).

Lo que, si se coloca en cuestión, pero sólo al final del relato, es si ese joven envejecido no es una proyección del propio narrador-personaje, Sebastián Urrutia Lacroix. Esta acción de desvelamiento del propio yo es extremadamente performática y, de hecho, nos sitúa en el eje de desnudamiento de un personaje en el palco. Podemos pensarla como una narración de sí mismo lo que coloca el yo en relación con los otros (BUTLER, 2015).

Un escenario, un cuarto de un moribundo, un tono explicativo que nos llevara de la mano a un pasado que justificaría el presente. Las escenas son descritas como en un filme que retrocede al ritmo de la voz que lo comanda:

Y recuerdo, no sé cómo, pero lo cierto que es un recuerdo mi sonrisa en medio de la oscuridad, la sonrisa del niño que fui. Y recuerdo un gobelino donde se representaba una escena de caza. Y un plato de metal donde se representaba una escena con todos los ornamentos que el caso requiere. (BOLAÑO, 2012, p. 12-13).

El gesto, la sonrisa infantil, debería justificar, ante el lector, lo que vendrá. El sacerdote recalcitrante que vemos también fue un niño inocente (como lo fueron los militares que posteriormente torturaron y mataron), tuvo una madre que lloró al verlo convertirse en sacerdote (como otras al verlos convertirse en soldados). Todo aparentemente fue hermoso y podemos olvidar lo que haga a partir de esta “tierna” imagen. Pura ironía que nos deja en alerta.

El relato continúa, Urrutia Lacroix conoce al crítico literario que se llama como el conocido poema de Neruda y sin que el narrador nos dé el sitio exacto del encuentro porque no lo recuerda –uno de los juegos literarios, en la tradición borgeana, de Bolaño– lo detalla, incluso la vestimenta de Farewell (pañó inglés y zapatos hechos a mano) y las acciones de ambos (se sientan en un sillón y una silla, acarician los libros). De esta forma, nuestro imaginario se puebla de las imágenes de una aristocracia chilena que pulula por los espacios como si todos le perteneciesen. La respuesta que le da Farewell al deseo de del sacerdote de querer ser crítico literario confirma lo que la pura imagen de ese hombre ya nos decía: “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” (BOLAÑO, 2012, p. 14). Luego lo convida a su fundo que se llama como uno de los libros de Joris-Karl Huysmans, nuevamente, la ironía se establece en la contradicción entre las palabras dichas y las acciones. El movimiento performático

sitúa a un sujeto que sustenta una acción y dice otra. En este punto es interesante observar la crítica al mundo literario que será una constante en sus textos, pues será una vía para manifestar sus posiciones al respecto.

Lo que sucede en el fondo es una sucesión de imágenes y sensaciones: vacas con pintas negras o al revés, pájaros que gritan quién, quién, quién, viento frío, viejas que le toman las manos al cura, pan duro que le ofrecen, discusiones de poesía hasta culminar con la imagen de Neruda “recitando versos a la luna, a los elementos de la tierra y a los astros cuya naturaliza desconocemos mas intuimos” (BOLAÑO, 2012, p. 24) y el sacerdote desolado, “Y ahí estaba yo, con lágrimas en los ojos, un pobre clérigo perdido en las vastedades de la patria” (BOLAÑO, 2012, p. 24). El narrador relata esa situación como una escena específica, pero Bolaño traza una imagen que siendo micro nos da, nuevamente, una dimensión macro, pero ahora de la literatura. Se dimensiona al canon y a los otros (los que están fuera), a quien es leído versus aquel a quien nadie lee. Se transita entre Pablo Neruda grandioso y el sacerdote apabullado en su sotana, entre las jerarquías de la literatura chilena o latinoamericana. En Bolaño no hay retorno a la descripción, es vivencia literaria que hilvana las idas y venidas de una trama política, social y artística. Él es un *performer* de la letra: “Se escribe como *performer* cuando se consigue substraer de la vida lo que esta tiene de juego -macabro o divertido, de nacimiento o de muerte, de principio o de fin- y le devuelve otras versiones de esos juegos, otras iluminaciones” (RAVETTI, 2010, p. 21). Un *performer* que marca su resentimiento, en el buen uso del término: “Uno no puede escapar del origen, uno no quiere escapar del origen, entonces nos aferramos al resentimiento, que tiene que ver con un cierto deseo de justicia o, al menos, con un repudio inevitable ante lo injusto” (ZÚÑIGA, 2022, n.p.).

Esa construcción imagética nos permite visualizar lo que Grínor Rojo llama comicidad aristofánica del espacio estético. Una comicidad basada en la unión de la parodia con la ironía sarcástica (ROJO, 2016). Ese será el tono de la novela y que el crítico, citado anteriormente, considera que tiene su ápice en la escena en la cual el sacerdote le enseña marxismo a la junta militar ((ROJO, 2016). Recurrimos al estudio de Rosa Merina para detenernos en estos conceptos:

La parodia no es “intratextual”, como la ironía, sino que se define normalmente como modalidad del canon de la “intertextualidad”. Como las otras formas intertextuales (la alusión, el pastiche, la cita, la imitación, etc.), la parodia efectúa una superposición de textos (...) Pero este desdoblamiento no funciona más que para marcar la “diferencia”: la parodia representa paralelamente el alejamiento de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado. El “blanco” de la parodia no puede ser más que un texto o convenciones literarias. La etimología de la palabra parodia refleja ya esta especificidad del género (...) En este sentido puede suceder que una misma expresión, un verso en concreto por ejemplo, adquiera, sin que sus términos cambien, un valor distinto, al ser repetido/mencionado en contextos diferentes (MERINA, 2013, p. 33-34).

De esta forma, observamos que, además de enfrentarnos a una escritura performática en la cual el personaje no es descrito sino que se constituye en la palabra, lo hacemos a un texto que utiliza elementos de la comedia. Pero no de una comedia de humor ingenuo, sino de aquella poblada de ironías y sarcasmos. El diálogo inter-artes es muy evidente si nos detenemos en este tipo de recursos.

Nuestras acotaciones con relación a la estética y visualidad de esta obra continúan. En *Nocturno de Chile* se utiliza una meta narratividad de imagen continua, interrumpida. Lo que provoca una saturación visual como el blanco en los filmes. Una de las situaciones en que esto sucede es en un restaurante que

el cura despectivamente llama de “tirado a roteque” (BOLAÑO, 2012, p. 51). Allí Farewell le cuenta al sacerdote la historia de un zapatero que era súbdito del emperador Austro húngaro. El relato es como si fuese un sueño: una Colina de los Héroes, un cementerio y un museo que terminan en desolación y un muerto. Es el cuerpo del zapatero que en su abandono nos lleva al proyecto político chileno que termina del mismo modo. Todo sin cortes. Esa historia quiebra el relato anterior, lo que teatralmente es entendido como un distanciamiento brechtiano, pero a la vez aproxima a la atmósfera del contexto. Una pausa del relato que desplaza la historia central, pero que nos lleva a una imagen continua, como si alguien hablase sin parar, provocando en el receptor un flujo de imágenes que culminan en el padre y Farewell en el restaurante de capa caída que nos vuelve a situar en el locus del relato:

una inmovilidad apenas interrumpida por los gestos de nuestras manos que acercaban las tazas de café a nuestros labios, mientras ojos observaban como quien no quiere la cosa, como haciéndose los distraídos, a la chilena, las figuras chinescas que aparecían y desaparecían como rayos negros en los tabiques del restaurante, un divertimento que parecía hipnotizar a mi maestro y que a mí me causaba vértigo y dolor en los ojos... (BOLAÑO, 2012, p. 62-63)

En un filme o en una obra de teatro que usase tecnologías tendríamos los dos personajes y las imágenes en simultáneo, tanto las realistas como las cotidianas. Esa capacidad de visualización que tenemos con la obra de Bolaño, de ver una profundidad detrás de un instante escénico es lo que me instiga a pensarla desde esta perspectiva dialógica con otras artes: “La inmovilidad de Farewell sólo rota entonces por un ligero movimiento ocular, fue adquiriendo para mí connotaciones de terror infinito o terror disparado hacia el infinito” (BOLAÑO, 2012, p. 63). Lo que se produce con este desplazamiento –interrupción– es un quiebre del orden lineal para experimentar con la ruptura de la linealidad del relato. De hecho, la inserción de otra narrativa genera una inestabilidad porque no es, directamente, análoga a la historia central, pero sí a su contexto de muerte.

Sigue el extenso relato de la misión secreta a Europa, que acontece mientras sucede todo el descalabro democrático en Chile, ofrecida a Lacroix por los señores Odeim y Oído a nombre del Arzobispado. Esta misión tiene como objetivo ver las formas de preservación de las iglesias o léase las formas de exterminio a las palomas que las ensucian, las historias nos traen tanto imágenes de filmes de terror como de *comics*, que estimulan a la crítica a realizar afirmaciones como la siguiente: “La escritura de Bolaño hace conjunción entre lo horrible, lo sublime y el placer, el objeto viene como un signo, que intranquiliza frente a lo que enuncia. Esto conduce directamente a lo inhumano” (GONZÁLEZ, 2010, p. 17). La narración de esta misión describirá los halcones domesticados por padres en diferentes iglesias, que como ya decíamos anteriormente, tienen como función exterminar las palomas. Entre ellos las de iglesias gobernadas por el Opus Dei. Pero la narrativa de Bolaño siempre se desliza hacia un cuadro sarcástico, que en este relato infinito de una palabra que se hilvana en la otra, quiebra las expectativas:

Entonces comprendimos que la paloma que Fiebre había eliminado era 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, y también estaban disgustados los comunistas de San Quintín, que habían secundado la idea de las damas principales del pueblo, aunque para ellos aquella paloma muerta y antes viva y volandera no era la paloma de la concordia ni de la pase en el esfuerzo deportivo sino la paloma de Picasso (BOLAÑO, 2012, p. 93-94).

Otro elemento, que los señores Odeim y Oido nos traen, es el énfasis que se da en la obra a la construcción de parejas, la principal fue el sacerdote y su mentor Farewell, que se interrelacionan en el relato a un punto que los conjugamos como si fuesen un verbo compuesto. En el caso de los personajes señalados aparecen juntos y como socios:

Es significativo apuntar que se pasa del único “señor Odeim” al doble “señor Odeim / señor Oído”, y luego de estas dos identidades yuxtapuestas a los “señores Odeim y oído” (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 (...) 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, 2010, online, las cursivas son del original).

Los dos personajes son casi caricaturas o personajes tipos de la comedia (sin ribetes, sin medias tintas), pero la narrativa no lo es porque está siempre desafiando al lector y dejándolo sin tregua. La sucesión de hechos sin fin que se inicia en el segundo párrafo de esta novela se acelera más a partir del triunfo popular y declina con el golpe militar chileno:

Después vinieron las elecciones y ganó Allende (BOLAÑO, 2012, p. 96) (...) casi medio millón de personas desfiló en una gran marcha de apoyo a Allende, y después vino el golpe de Estado, el levantamiento, el pronunciamiento militar, y bombardearon La Moneda y cuando terminó el bombardeo el presidente se suicidó y acabó todo. Entonces yo me quedé quieto, con un dedo en la página que estaba leyendo, y pensé: qué paz (BOLAÑO, 2012, p. 98-99).

Es como en una obra de teatro en que la situación dramática, provocada por un protagonista envuelto en el poder, se va intensificando hasta el clímax. Después sólo cabe el desenlace que, en este caso, trae la paz de los cementerios. El fin individual del sacerdote se confunde con el fin del proyecto social de la Unidad Popular y con el golpe cívico militar. Este último implicó la muerte de tantos, que no podemos aceptar la paz, que dice sentir Urrutia Lacroix. Danuska González define al protagonista de la siguiente forma:

Hay niveles de lectura para Sebastián Urrutia. Obviamente, el primero de ellos tiene su relación con el poder, ya que forma parte de ese entorno que lo legitima y lo asegura. Con él, se deja atrás cualquier posible visión idealizada entre el vínculo del creador y el poder: el poeta se sitúa, y lo ha decidido, al lado del asesinato, de la brutalidad de la fuerza: ha sido elegido –y lo aceptó– como uno de los hombres del general Pinochet. En plena época de desapariciones, en pleno tiempo del fascismo. Mientras en las calles, en la noche vacía, impera el toque de queda, los allanamientos y los gritos de la tortura, este sujeto se regodea en un almibarado cortejo, en una descripción “exquisita” de ambientes que, por su delicadeza, lo conmueven hasta la poesía (GONZÁLEZ, 2008, p. 111).

Lacroix, después del golpe militar, transita entre los versos dulzones y el horror. Un *leit motiv* repetido en Bolaño, por ejemplo el protagonista (Ruiz Tagle/Carlos Wieder), de *Estrella distante* (1996), es un poeta y un torturador. El sacerdote, en su flujo interior, manifiesta esta doble condición, como si estuviese espantado de sí mismo, pero en realidad es sólo una constatación de algo que le sucede:

De angélica mi poesía se tornó demoníaca. Tentado estuve, muchos atardecí, de mostrarle mis versos a mi confesor, pero no lo hice (...) Mi poesía siempre había sido para decirlo en una palabra, apolínea, y lo que ahora me salía más bien era, por llamarlo tentativamente de algún modo, dionisiaco. Pero en realidad no era poesía dionisiaca. Tampoco demoníaca. Era rabiosa (BOLAÑO, 2012, p. 101).

Esa poesía, llena de almíbar, nace junto al horror normalizado de la dictadura. Es ese el marco, visto desde una perspectiva irónica, que sirve a las absurdas clases de marxismo que el sacerdote le dicta a los miembros de la junta militar (“alumnos receptivos, como los que más”, BOLAÑO, 2012, p. 114) y a las preguntas que lo inundan sobre la ética del artista: “Farewell, susurré, ¿hice bien o hice mal? Y como no obtuve respuesta volví a hacer la misma pregunta: ¿hice lo correcto o me excedí? ¿Fue una actuación necesaria o innecesaria? Necesaria, necesaria, necesaria, dije” (BOLAÑO, 2012, p. 119). La necesidad de colocarse a disposición del poder, de facilitarle el camino, prima. Para explicar esa actitud, en su largo monólogo dramático, utiliza las mismas palabras que se dicen siempre. “Al fin de cuentas, todos éramos chilenos, todos éramos gente corriente, discreta, lógica, moderada, prudente, sensata, todos sabíamos que había que hacer algo, había cosas que eran *necesarias*, una época de sacrificios y otra de sana reflexión” (BOLAÑO, 2012, p. 121), “Para que remover lo que el tiempo piadosamente oculta” (BOLAÑO, 2012, p. 142). Pero como casi siempre sucede en estos casos, sus palabras se vuelven contra él o, al menos, son desenmascaradas en algún momento de la historia. Según Grínor Rojo: En la trayectoria de Urrutia/Ibacache el circuito histórico, se nos muestra completo” (ROJO, 2016, p. 185).

El cura relata, como durante el toque de queda, los intelectuales se aburrían surgiendo, como alternativa, las tertulias propiciadas por María Canales, personaje inspirado en Marina Callejas esposa del torturador Michael Townley y agente de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA). Se hablaba de poesía y se torturaba en el mismo espacio “sin contaminarse”: “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” (BOLAÑO, 2012, p. 135). El arte al margen del contexto, el arte ausente del día a día de la represión. Esa imagen es absolutamente escénica y se podría trabajar en dos espacios simultáneos en uno con luz amplia y potente y en el otro con sólo un foco.

Las últimas reflexiones vuelven a la imagen del joven envejecido y de sí mismo: “El joven envejecido siempre ha estado solo y yo siempre he estado con la historia. Me apoyo sobre mi codo y lo busco” (BOLAÑO, 2012, p. 148), a la literatura mundial o a aquello a “lo que nosotros, para no caer en el vertedero, llamamos literatura” (BOLAÑO, 2012, p. 147). Estas últimas palabras son de una amargura que aparentemente hiere al personaje tanto en relación a sí mismo como a su oficio; pero Sebastián Urrutia Lacroix vuelve a canturrear, aunque sea pensando en el árbol de Judas que sería la literatura y en terror contradictorio de ser él y el joven envejecido uno solo ser:

¿Soy yo el joven envejecido? ¿Esto es el verdadero, el gran terror, ser yo el joven envejecido que grita sin que nadie lo escuche? ¿Y que el pobre joven envejecido sea yo? Y entonces pasan a una velocidad de vértigo los rostros que admiré, los rostros que amé, odié, envidié, desprecié. Los rostros que protegí, los que ataqué, los rostros de los que me defendí, los que busqué vanamente. (BOLAÑO, 2012, p. 149-150).

La potencia del delirio, como forma de cuestionar el papel del artista al interior de la sociedad chilena en crisis, tiene la fuerza invocatoria de un solo teatral. Nos sentimos incitados por cada palabra, con cada recurso empleado, e imaginamos un palco con una luz centrada apenas en la figura del sacerdote

que se va apagando mientras seguimos escuchando sus palabras infinitas hasta perder el sentido, hasta que lo único que queda en el aire sea la frase final, que podemos entender desde lo individual o desde lo social porque en ambos planos no nos queda nada: “Y después se desata la tormenta de mierda” (BOLAÑO, 2012, p. 150). Así termina la novela, así termina nuestra escena imaginada, ambas nos dejan frente a nuestra historia.

REFERENCIAS

AGUILAR, Paula. “Pobre memoria la mía” literatura y melancolía en el contexto de la posdictadura chilena (*Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño. In: PAZ SOLDÁN, Edmundo; FAVERÓN PATRIAU, Gustavo. *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008. p. 127–143.

BENMILOUD, Karim. Odeim y Oído en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño. *Aisthesis*, n. 48, p. 229-243, 2010. Disponible en: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812010000200015. Acceso em: 27 sep. 2022.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo*: Crítica da violência ética. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BOLAÑO, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996.

BOLAÑO, Roberto. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2012.

CERTEAU, Jean de; SAID CARES, Marcela (dir). *El Opus Dei una cruzada silenciosa*. Chile: Icalma films, 2007. (52 min). Disponible en: <https://cinechile.cl/pelicula/opus-dei-una-cruzada-silenciosa/>. Acceso: 23 sep. 2022.

DE LOS RÍOS, Valeria. Cartografía salvaje: Mapa cognitivo y fotografías en la obra de Bolaño. *Taller de Letras*, n. 41, 2007. Disponible en: https://www.academia.edu/3069103/_Cartograf%C3%ADa_salvaje_Map%C3%A1_cognitivo_y_fotograf%C3%ADas_en_la_obra_de_Bola%C3%B1o_Taller_de_Letras_41_Noviembre_2007. Acceso: 20 sep. 2022.

GONZÁLEZ, Daniuska. Un asunto tenebroso. La construcción del sujeto literario en Roberto Bolaño. In: *ANALES DE LITERATURA CHILENA*, 10, 2008, Caracas, Venezuela. Venezuela: Universidad Simón Bolívar, 2008. p. 165–178. Disponible en: https://www.academia.edu/13982996/_UN_ASUNTO_TENEBROSO_LA_CONSTRUCCION_DEL_SUJETO_LITERARIO_EN_ROBERTO_BOLA%C3%91O. Acceso: 15 sep. 2022.

GONZÁLEZ, Daniuska. *La escritura bárbara*: La narrativa de Roberto Bolaño. Lima: Cultura Peruana, 2010. Disponible en: https://www.academia.edu/5379003/La_escritura_b%C3%A1rbara_La_narrativa_de_Roberto_Bola%C3%B1o_Daniuska_Gonz%C3%A1lez. Acceso: 06 sep. 2022.

HEIDEGGER, Martin. *Introducción a la metafísica*. Buenos Aires: Editorial Nova. Traducción de Emilio Estiu. Tercera edición, 1969.

LÓPEZ-VICUÑA, Ignacio. Malestar en la literatura: escritura y barbarie en *Estrella distante* y *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño. *Revista chilena de literatura*, n. 75, p. 199-215, 2009. Disponible en: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952009000200010. Acceso: 28 sep. 2022.

MERINA, Rosa. Una aproximación pragmática, comunicativa y cognitiva a la ironía, sátira y parodia en los trovadores occitanos. In: BREA, Mercedes, CORRAL DÍAZ, Esther; POUSADA CRUZ, Miguel A (eds.). *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*. Alessandria: Edizioni dell’Orso, 2013. p. 15–37. Disponible em: https://www.academia.edu/58225819/Una_aproximaci%C3%B3n_pragm%C3%A1tica_comunicativa_y_cognitiva_a_la_iron%C3%ADa_s%C3%A1tira_y_parodia_en_los_trovadores_occitanos. Acceso: 02 sep. 2022.

NITRIHUAL VALDEBENITO, Luis; FIERRO BUSTOS, Juan Manuel. Nocturno de Chile de Roberto Bolaño: Metáforas y Horror. *Letras* v. 53, n. 84, p. 51-67, 2011. Disponible en: http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0459-12832011000100003. Acceso: 20 sep. 2022.

RAVETTI, Graciela. Consideraciones sobre retórica performática. Narradores y procedimientos en obras de Saer y Laisea. In: Ravetti, G., Rojo, G. y Sara Rojo. *Ejercicios Críticos latinoamericanos*. Novela, ensayo y Teatro. Santiago: Lom, 2010. p. 15-58.

ROJO, Grínor. *Las novelas de la dictadura y la post dictadura chilena*. V II. Santiago: Lom, 2016.

ZÚÑIGA, Diego. ¡Viva el resentimiento! *Eterna Cadencia*, 2022. Disponible en: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/filba/item/viva-el-resentimiento.html#.YzIK0VbcD3o.facebook>. Acceso: 08 oct. 2022.

Este artículo tiene una errata: <https://doi.org/10.1590/2596-304x202426e20240813er>