

II. ESTUDIOS

MALESTAR EN LA LITERATURA: ESCRITURA Y BARBARIE EN *ESTRELLA DISTANTE* Y *NOCTURNO DE CHILE* DE ROBERTO BOLAÑO

Ignacio López-Vicuña
University of Vermont
ilopezvi@uvm.edu

RESUMEN / ABSTRACT

Este ensayo examina la relación entre literatura y barbarie en las novelas *Estrella distante* (1996) y *Nocturno de Chile* (2000) de Roberto Bolaño, analizando cómo presenta el autor la coexistencia entre arte y violencia en el contexto de la dictadura militar chilena. Mediante la representación de un mundo de letrados e intelectuales de ultraderecha, el autor expresa la imposibilidad de desvincular completamente literatura y barbarie. Propongo que Bolaño desarrolla una visión anti-humanista de la literatura, la cual sugiere una solidaridad entre alta cultura y barbarie, señalando así el agotamiento de una visión redentora de la literatura en América Latina.

PALABRAS CLAVE: Roberto Bolaño, literatura chilena, civilización y barbarie en la literatura, postdictadura chilena.

*This essay examines the relationship between writing and barbarism in Roberto Bolaño's novels *Estrella distante* (1996) and *Nocturno de Chile* (2000), analyzing how the author portrays the intimate coexistence between art and violence in the context of Chile's military dictatorship. By portraying the world of ultra-right-wing intellectuals and literati, the author expresses the impossibility of fully disentangling literature and barbarism. I argue that Bolaño develops an anti-humanist view of literature which hints at the solidarity between high culture and barbarism, and thus indicates the exhaustion of a redemptive view of literature in Latin America.*

KEY WORDS: Roberto Bolaño, Chilean literature, Civilization and Barbarism in literature, Chilean postdictatorship.

‘No existe un documento de la cultura que no lo sea a la vez de la barbarie’.

Walter Benjamin.

‘Así se hace la literatura en Chile, así se hace la gran literatura en Occidente’.

Roberto Bolaño.

En la novela *2666*, el personaje de Amalfitano, poniendo en práctica una idea de Duchamp, cuelga el *Testamento geométrico* de Rafael Dieste de un cordel para la ropa en el patio de su casa en Santa Teresa, dejando que el viento hojee el libro para ver cómo éste resiste al entorno. La idea es “dejar un libro de geometría colgado a la intemperie para ver si aprende cuatro cosas de la vida real” (251). Amalfitano explica que “lo he colgado ... para ver cómo resiste la intemperie, los embates de esta naturaleza desértica” (246). La imagen de un libro de geometría colgado de un tendero de ropa en Santa Teresa –imagen de Ciudad Juárez– emblematiza la tensión (y yuxtaposición) en las obras de Roberto Bolaño entre el intelecto y la vida salvaje, o entre las dimensiones civilizadas y bárbaras de la cultura. La imagen también evoca a Borges, en particular el relato “La muerte y la brújula”, donde el análisis geométrico de la ciudad se conjuga con la violencia del crimen (Borges, *Obras completas I*, 499-507).

Es posible leer novelas como *Los detectives salvajes*, *2666*, *Estrella distante* y *Nocturno de Chile*, como textos que hacen un viaje de la civilización a la barbarie. Todo comienza con talleres literarios y poesía, y termina con asesinatos, tortura y violencia, ya sea en el desierto del norte de México o en los bosques del sur de Chile. En Bolaño, la literatura misma adquiere una dimensión salvaje, o más bien funciona como zona de mediación o límite entre los impulsos más refinados y la pulsión bárbara de los personajes, ya sea en el caso de los practicantes de la “escritura bárbara” con resonancias neofascistas en *Estrella distante*, o en el caso de los poetas “real visceralistas” en *Los detectives salvajes*, quienes buscan hacer de la poesía una forma de comunión con la vida real¹.

¹ El movimiento “real visceralista” es claramente un homenaje al movimiento “infrarrealista” al que Bolaño perteneció en su juventud, y que a su vez toma elementos del *estridentismo* de la vanguardia mexicana. Ver Idez y Baigorria, “La pandilla salvaje”.

Estos indicios en la obra de Bolaño sugieren una afinidad con Borges, para quien el hombre –podríamos decir, parafraseando a Nietzsche– es una cuerda tendida entre el libro y la barbarie². La distinción entre *civilización* y *barbarie*, instrumental para los proyectos civilizadores (y genocidas) del siglo XIX en América Latina, y todavía central dentro de las ideologías liberales y humanistas de nuestra época, constituye la base de un núcleo compartido por ideologías –tanto de derecha o de izquierda– que ven la literatura y la cultura letrada como instrumentos de progreso, civilización y humanización. Es precisamente a desmontar esta ideología que apuntan los textos de Bolaño, a quien le interesa utilizar la escritura para llevar al lector a un lugar incómodo donde se indistinguen civilización y barbarie, creación artística y violencia, salvación y condena. En este sentido a Bolaño, al igual que a Borges, le preocupa lo que podríamos llamar el reverso salvaje –o el doble siniestro– de la escritura.

Esta visión anti-humanista de la literatura comparte elementos significativos con la tradición literaria francesa, en especial con “poetas malditos” como Baudelaire y Rimbaud.³ En tales autores la poesía no puede humanizarnos pero sí puede forzarnos a mirar el lado oscuro o demoníaco de nuestra cultura, llevándonos a reconocer nuestra hipócrita complicidad, tal como lo sugiere el verso de Baudelaire: “hipócrita lector, mi semejante, mi hermano”⁴. El proyecto narrativo de Bolaño comparte este impulso de forzar al lector a reconocerse como “hipócrita” o –como dice en *Nocturno de Chile*– a “quitarse la peluca”. Si bien para Bolaño la literatura no es una fuerza civilizadora, sí puede ser un testimonio del profundo malestar en nuestra civilización. Tal como lo señala el autor en una entrevista, la escritura significa “saber

² Además del ya mencionado “La muerte y la brújula”. Relatos clave en este contexto son “El sur” (*OC I*, 525-30), “Historia del guerrero y de la cautiva” (*OC I*, 557-60) y “*Deutsches Requiem*” (*OC I*, 576-81). En éste último, Borges narra desde el punto de vista del asesino nazi, lo que de alguna manera prefigura los proyectos narrativos de Bolaño en *La literatura nazi en América*, *Estrella distante* y *Nocturno de Chile*.

³ Jorge Herralde apunta que Bolaño “estaba empapado de literatura francesa” (Herralde 33), algo que se aprecia en su devoción a Arthur Rimbaud, en quien se inspira el nombre de su alter ego, Arturo Belano. La íntima relación de Bolaño con la poesía francesa queda también en evidencia en el ensayo “Literatura + enfermedad = enfermedad” en *El gaucho insufrible*, donde menciona a poetas tales como Rimbaud, Baudelaire y Mallarmé.

⁴ “Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!” (“Au lecteur.” *Les fleurs du mal* 3-4).

meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura es básicamente un oficio peligroso” (Herralde 101).

En este ensayo me propongo analizar la relación entre escritura y barbarie en las novelas *Estrella distante* (1996) y *Nocturno de Chile* (2000). Ambas demuestran un malestar en la literatura en un contexto histórico y geográfico preciso, el de Chile durante y después de la dictadura militar de Pinochet. El malestar en estas novelas tiene varias dimensiones, entre ellas la derrota de los proyectos revolucionarios con la caída de Salvador Allende en 1973, la dispersión de la comunidad nacional y el clima de censura, silencio y complicidad que han perdurado en el país desde la época del régimen militar. En ambas novelas, Bolaño muestra las huellas de la violencia política en la literatura, pero no concibiendo la escritura como resistencia frente a la violencia, sino como su reverso íntimo. Bolaño sugiere que la escritura –y la cultura en general– está profundamente marcada por la barbarie del presente: no puede escapar de ella, no puede desmarcarse ni constituirse en un espacio privilegiado, seguro o civilizado.

ESTRELLA DISTANTE: ESCRITURA BÁRBARA Y FASCISMO

Estrella distante comienza, al igual que otros textos de Bolaño, con un taller literario. Éste tiene lugar en la Universidad de Concepción en 1973, poco antes de la caída de Allende. El joven narrador (supuestamente Bolaño, aunque no se lo nombra) y su mejor amigo, Bibiano O’Ryan, discuten con pasión la nueva poesía y se enamoran de las gemelas Garmendia, jóvenes poetas del taller. La aparición del extraño y siniestro personaje Alberto Ruiz-Tagle, pseudónimo de quien se revelará posteriormente como Carlos Wieder, anticipa la catástrofe política que está por venir, y ensombrece la pequeña comunidad literaria y utópica que representa el taller de poesía.

Ruiz-Tagle exhibe marcadas diferencias con el resto de los asistentes. Mientras ellos hablan “en jerga marxista-mandrakista” y son simpatizantes de izquierda, él habla en “español”: “Ese español de ciertos lugares de Chile... en donde el tiempo parece no transcurrir” (16). Después del golpe militar, el narrador descubre que Ruiz-Tagle es en realidad Carlos Wieder, teniente de la Fuerza Aérea de Chile, responsable de la desaparición y muerte de las hermanas Garmendia, y al parecer involucrado en otras desapariciones y torturas. Wieder realiza una serie de “acciones de arte” vanguardista durante los primeros años del régimen militar, escribiendo versos sobre los cielos

de Santiago y de la Antártida con el humo de un avión de guerra. El último acto poético lo constituyen una serie de versos que definen “la muerte,” tales como “La muerte es responsabilidad”, “La muerte es Chile”, y “La muerte es limpieza” (89-90). Según el narrador, los poemas de Wieder podrían leerse como “los poemas de una nueva edad de hierro para la raza chilena”, cuyo discurso demostraba la fuerza de “una voluntad sin fisuras” (53). Los hechos que ocurren posteriormente ya habían sido anticipados por las palabras de la Gorda Posadas, una de las asistentes al taller literario al comienzo de la novela: “Alberto va a revolucionar la poesía chilena” (24). Se refiere no a la poesía que Ruiz-Tagle/Wieder va a *escribir*, sino a la que va a *hacer* (25). Inmediatamente después de la poesía aérea, Wieder realiza una exhibición privada en un departamento de Providencia, donde muestra fotografías de cuerpos torturados y mutilados, hecho que causa su expulsión de la Fuerza Aérea y su desaparición del mapa oficial de la literatura chilena.

Utilizando un formato cuasi-detectivesco, la novela relata cómo Bibiano O’Ryan le sigue la pista a Wieder y a través de sus cartas mantiene informado al narrador, quien vive en Barcelona. Así, el narrador descubre la extraña carrera de Wieder como autor de obras sobre sadismo, como fotógrafo de películas pornográficas y como escritor de artículos para revistas neo-nazis europeas. Lo que es aterrador en Wieder es esa “voluntad sin fisuras” que va más allá del bien y del mal, desafiando todos los parámetros éticos y estéticos del narrador y del lector implícito. Wieder funciona como una especie de metáfora del fascismo, entendido éste como una imagen invertida del concepto de revolución de los jóvenes poetas izquierdistas. La voluntad revolucionaria de Wieder pone en escena los conceptos de violencia, destrucción y fundación de un nuevo orden, comunes a las vanguardias políticas y artísticas, pero transmutados en una pesadilla que prefigura la violencia militar de las dictaduras del cono sur y su creación de un nuevo orden económico, social y cultural. En este sentido, las metáforas del fascismo en Bolaño no representan un movimiento político preciso, sino más bien algo así como una voluntad, una oscura fuerza abocada a la destrucción creativa.

Jeremías Gamboa sostiene que “Wieder tortura y asesina a una serie de mujeres mediante un mecanismo insólito y perturbador: reivindica sus crímenes como actos estéticos, ‘artísticos’” (212). Sin embargo, el verdadero horror es que Wieder *no reivindica sus actos* –no hay en ningún momento un acto de justificación estética, política, ni moral. De hecho, el asesino permanece inescrutable, frío y distante, y sus actos demuestran que su voluntad va más allá de cualquier tipo de reivindicación.

Estrella distante también narra la desintegración de la comunidad representada por el taller literario mediante la desaparición o la muerte de sus integrantes. El poeta Juan Stein, director del taller, desaparece y reaparece en escenarios de resistencia armada de izquierda tales como Nicaragua, hasta que desaparece definitivamente del mapa. Pero todo esto es puesto en duda y su muerte queda sumida en el misterio, ya que no se logra establecer si Stein efectivamente salió alguna vez de Chile, por ejemplo, ni si tuvo realmente alguna participación revolucionaria o si vivió una vida tranquila y murió de causas naturales en Valdivia (*Estrella* 72-3). Es significativo que sea precisamente en el momento de la novela cuando Bolaño narra la (supuesta) trayectoria épica de Stein como revolucionario de izquierda, cuando también menciona la muerte de Roque Dalton, como si el autor quisiera evitar la posibilidad de cualquier idealización épica de la lucha de izquierda: “¿Cómo conciliar en el mismo sueño o en la misma pesadilla al sobrino de Cherniakovski [i.e., Stein], el judío bolchevique de los bosques del sur de Chile, con los hijos de puta que mataron a Roque Dalton mientras *dormía*, para cerrar la discusión y porque así convenía a su revolución? Imposible” (69, énfasis original). En la trayectoria de las utopías políticas latinoamericanas la violencia y la catástrofe también se muestran como el reverso íntimo de la liberación.

Por su parte, el amigo y rival de Stein, Diego Soto, escoge una vida tranquila, dedicada a la literatura. Se va al exilio a Europa y termina en Francia, donde se asienta y da clases de literatura. Vive una vida feliz, hasta que un día, de regreso de un congreso de literatura, descubre en la estación de trenes a unos jóvenes neonazis que golpean a una vagabunda, y se siente obligado a intervenir: “Entre Tel Quel y el OULIPO la vida ha decidido y ha escogido la página de sucesos. En cualquier caso deja caer en el umbral su bolso de viaje, los libros, y avanza hacia los jóvenes. Antes de trabarse en combate los insulta en español. El español adverso del sur de Chile. Los jóvenes acuchillan a Soto y después huyen” (80). La muerte absurda de Soto refuerza la idea de que no hay escapatoria de la violencia, al menos para la generación que vivió los sueños revolucionarios y la represión militar que cayó sobre ellos. Con su característico humor negro, Bolaño subraya cómo Soto, quien hubiera debido terminar en alguno de los grupos intelectuales más vanguardistas de Francia (*Tel Quel* o *Oulipo*), acaba “en la página de sucesos” tras ser acuchillado por jóvenes neonazis, a quienes enfrenta sin más armas que su valentía y “el español adverso del sur de Chile”.

La catástrofe que significó la derrota de Allende y el destino de Chile bajo dictadura tarde o temprano los alcanza a todos. Tal como lo dice el

narrador en otro relato de Bolaño, “El Ojo Silva”: “[P]ero de la violencia, de la verdadera violencia, no se puede escapar, al menos no nosotros, los nacidos en Latinoamérica en la década de los cincuenta, los que rondábamos los veinte años cuando murió Salvador Allende” (*Putas asesinas* 11). Es por eso que la verdadera vuelta de tuerca en *Estrella distante* es el destino del narrador-protagonista, quien se transforma en colaborador de Abel Romero, un detective privado —especie de cazador de nazis— contratado para localizar y eliminar a Wieder. Romero y el narrador dan con él en Barcelona, una vez que descubren su afiliación al movimiento de la *escritura bárbara*, creado por el escritor francés Raoul Delorme, antiguo soldado quien proponía una nueva aproximación a la literatura que consistía en compenetrarse con los libros mediante su des-sacralización. Los escritores bárbaros debían defecar, masturbarse u orinar sobre las páginas de clásicos de la literatura “some-tiendo... a los libros a un proceso de degradación que Delorme llamaba humanización” (139). Los escritores bárbaros, a través de su cercanía física con los libros lograban una “asimilación real” de los clásicos, “una cercanía corporal que rompía todas las barreras impuestas por la cultura, la academia y la técnica” (140).

Romero contacta al narrador en Barcelona y le pide ayuda en su empresa de encontrar a Wieder, explicando que “para encontrar a un poeta necesitaba la ayuda de otro poeta”. El narrador responde que “para mí Carlos Wieder era un criminal, no un poeta” (126). Aquí, el protagonista intenta establecer una separación entre el poeta como artista y alguien como Wieder, que es un mero criminal. Sin embargo, la respuesta de Romero borra esta distinción: “Bueno, bueno, dijo Romero, no nos pongamos intolerantes, tal vez para Wieder o para cualquier otro *usted* no sea un poeta o sea un mal poeta y él o ellos sí, todo depende del cristal con que se mira” (126, énfasis original). Esta indistinción estética sugiere la indistinción política y moral que constituye el conflicto del narrador en la parte final de la novela. Para el narrador, ayudar a la captura y ejecución de Wieder es un acto de justicia —sin embargo, también constituye un asesinato que lo pone en una zona moral cercana a la de Wieder. A pesar de que el narrador es un poeta y no un asesino, no es capaz de ponerse completamente al margen de la barbarie, una barbarie que no proviene de él, pero que sin embargo lo arrastra así como arrastró a todas las víctimas y a los sobrevivientes, culpables e inocentes, de la violencia política en Chile.

El narrador termina por lo tanto involucrado, indirectamente, en un acto violento. La muerte de Wieder no se menciona directamente, sino mediante

el silencio y la elipsis, lo que sugiere de alguna manera el sentimiento de culpa y la complicidad del narrador. Una vez que el narrador ha identificado a Wieder, Romero le pide que lo espere: “¿Lo va a matar?, murmuré. Romero hizo un gesto que no pude ver” (154). Después de que el detective regresa, hay un breve intercambio incómodo: “Le pregunté cómo había sido. Como son estas cosas, pues, dijo Romero, difíciles” (156). El malestar del narrador puede indicar que en este acto de justicia no se ha hecho justicia. La muerte de Wieder no deja de ser una venganza privada, un ajuste de cuentas que no puede ajustar las cuentas, ya que de ninguna manera puede compensar por el daño sufrido por la comunidad nacional. El narrador, por lo tanto, se siente sumergido en un “mar de mierda”, ya que finalmente a él también lo ha alcanzado la violencia del presente, y la literatura no ofrece refugio ni redención: “Ésta es mi última transmisión desde el planeta de los monstruos. Nunca más me sumergiré en el mar de mierda de la literatura” (138).

En *Estrella distante*, Bolaño narra a Chile *desde y a través* del fascismo, como si este ángulo fuera necesario para captar una dimensión oculta pero sin embargo ubicua de la realidad chilena. En una entrevista, Bolaño afirma que “En *La literatura nazi en América* yo cojo el mundo de la ultraderecha, pero muchas veces, en realidad, de lo que hablo ahí es de la izquierda”. Pero agrega, “Cuando hablo de los escritores nazis de América, en realidad estoy hablando del mundo a veces heroico, y muchas más veces canalla, de la literatura en general” (112). Es decir, las escrituras bárbaras –neofascistas en este caso– constituyen una parodia o una posibilidad siniestra de la izquierda latinoamericana; pero al mismo tiempo, nos dicen algo sobre la pulsión salvaje de la literatura en general.

Helena Usandizaga afirma que las obras narrativas de Bolaño tienen un “reverso poético”: es decir, establecen un diálogo implícito con las obras de poetas como Parra, Neruda, Teillier o Lihn (78-9). Sin embargo, el poeta que hace un *cameo* más evidente en *Estrella distante* –aunque no se lo nombra– es Raúl Zurita, un poeta “mesiánico”, según palabras del propio Bolaño (*Bolaño por sí mismo* 113) y de alguna manera un poeta institucional de la izquierda, como lo fue alguna vez Neruda. El acto vanguardista de Carlos Wieder, escribir poesía en el cielo usando el humo de un avión, es una cita directa de un acto poético realizado por Zurita en el cielo de Nueva York en 1982. Zurita encargó que un avión escribiera versos como “Mi Dios es hambre / Mi Dios es Nieve / Mi Dios es No ... Mi Dios es / Mi amor de Dios” (Usandizaga 87). ¿Qué relación puede haber entre ambas escrituras? Es como si Bolaño quisiera sugerir una hermandad secreta, un reverso poético,

entre cierta poesía mesiánica de la izquierda, y la voluntad vanguardista de cierto fascismo.

Estrella distante expresa el malestar que produce la incapacidad de distinguir claramente entre el bien y el mal, la izquierda y la derecha, la civilización y la barbarie. Como lo sugiere María Luisa Fischer, la novela plantea una serie de interrogantes:

¿Qué significa que el horror y la violencia se relacionen estrechamente con la historia literaria, la del arte de vanguardias, la poesía chilena y, además, con su doble espurio, la historia de una imaginaria literatura nazi en América en cuyo volumen compilatorio encontrábamos una primera versión del relato? (146)⁵.

Y continúa, “*Estrella distante* obliga a preguntarse, una vez más cómo y cuándo puede la imaginación literaria hacerse cargo de la violencia y el horror históricos y qué sentidos nuevos podrían adquirir cuando se los reelabora desde la literatura” (147). A mi juicio, en Bolaño la reelaboración literaria del horror no despeja estos enigmas, sino que los reafirma como nudos problemáticos.

Ante todo, Bolaño reflexiona sobre la carga que representa para su generación el naufragio de los ideales revolucionarios de los setenta, y cómo toda reflexión sobre la relación entre literatura y política en el presente solo puede realizarse a la intemperie, en un océano donde las coordenadas morales, políticas y estéticas se han extraviado. Poco antes de partir en su excursión con Romero, el narrador de *Estrella distante* tiene un sueño. Sueña que está en un gran barco cruzando el océano, y que hay una fiesta, hasta que alguien grita *¡tornado!*: “En ese instante el galeón comenzaba a hundirse y todos los sobrevivientes nos convertíamos en naufragos”. En el mar, flotando entre los restos del naufragio, está Carlos Wieder: “Comprendía en ese momento, mientras las olas nos alejaban, que Wieder y yo habíamos viajado en el *mismo* barco, solo que él había contribuido a hundirlo y yo había hecho poco o nada por evitarlo” (131, énfasis original). Además de la sensación de extravío y naufragio, el sueño también sugiere un oscuro sentimiento de

⁵ La “primera versión del relato” es “El infame Ramírez Hoffmann,” capítulo final de *La literatura nazi en América*.

culpa e impotencia, sentimiento que se transforma en el núcleo problemático central en *Nocturno de Chile*.

NOCTURNO DE CHILE: LA LITERATURA CALVA

En *Nocturno de Chile* (2000), Bolaño lleva la incomodidad o malestar en la literatura un paso más allá, narrando por así decirlo desde *el interior* del fascismo. Paula Aguilar sostiene que la novela articula dos zonas problemáticas: “el problema de la memoria/amnesia y el lugar del escritor frente a lo sucedido, cómo y desde dónde narrar el horror” (128). Bolaño resuelve la cuestión de desde *dónde* narrar, tomando como voz narrativa a un personaje incómodo y detestable, el sacerdote opusdeísta y crítico literario Sebastián Urrutia Lacroix, políticamente conservador y estéticamente clasicista. Es como si solamente desde esta perspectiva Bolaño pudiera mostrar una imagen auténtica de Chile contemporáneo, una imagen del triunfo radical de un proyecto histórico de ultraderecha.

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 reales⁶. 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.

Urrutia Lacroix tiene una visión de la literatura eurocéntrica y clasicista, aunque no exenta de cierto patriotismo: junto con los clásicos grecorromanos y los grandes autores franceses, lee y alaba a poetas chilenos como

⁶ Respectivamente, José Miguel Ibáñez Langlois, sacerdote y crítico literario de *El Mercurio*, quien escribía bajo el seudónimo de Ignacio Valente; Alone, seudónimo de Hernán Díaz Arrieta, uno de los grandes críticos literarios de mediados del siglo XX en Chile; Mariana Callejas, escritora y esposa del torturador y agente de la DINA Michael Townley.

Neruda, Parra, y Díaz Casanueva. A medida que va recordando su juventud, en un intento de autojustificación de su vida durante una larga noche febril, Sebastián reconstruye el mundo de los literatos en Chile, mundo elitista y distanciado de la vida común, del que él de alguna manera forma parte, aunque principalmente como observador y crítico, especie de *curador* de un museo que poco a poco se va desvaneciendo. El joven Sebastián se hace amigo de Farewell, el gran crítico literario chileno, dueño de un fundo llamado *Là-bas* y gran señor de la cultura en Chile, quien se transforma en su mentor y le presenta a los grandes de las letras chilenas.

Cuando Sebastián le cuenta a Farewell que desea ser crítico literario, éste le responde con una sonrisa “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” (14). Para Farewell y para Sebastián, la literatura es un asunto de caballeros, algo que vale tanto para poetas comunistas como Pablo Neruda –también a su modo un gran señor– como para escritores como don Salvador Reyes, a quien siempre se menciona como *don*. Para Urrutia, la literatura trasciende las diferencias políticas, constituye un espacio privilegiado que nos permite escapar de la vulgaridad del mundo. La primera vez que Urrutia visita el fundo de Farewell, se pierde durante una caminata y se encuentra con algunos campesinos, los que le provocan rechazo y horror: “todos eran feos. Las campesinas eran feas y sus palabras incoherentes. El campesino quieto era feo y su inmovilidad incoherente. Los campesinos que se alejaban eran feos y su singladura en zigzag incoherente. Que Dios me perdone y los perdone. Almas perdidas en el desierto” (33). Aquí, Bolaño no solamente parodia la actitud aristocrática de temor y desprecio por la gente común, sino que utiliza (como lo hace durante gran parte de la novela) un estilo de escritura pretencioso, lleno de frasesseudopoéticas, trilladas, que podrían corresponder a la manera de escribir de un crítico literario con pretensiones de poeta.

Si la literatura es un asunto de “grandes hombres” que se alejan de la vulgaridad y del horror del mundo, nada resulta tan ilustrativo como el episodio acerca de Salvador Reyes. Reyes le relata al protagonista cómo, mientras ejercía como diplomático chileno en París, conoció al célebre escritor alemán Ernst Jünger. Jünger es significativo en este contexto porque fue un escritor que, a pesar de sus ideas conservadoras, se opuso al régimen nazi y durante su tiempo en París bajo el gobierno de Vichy protegió a artistas de izquierda como Picasso. Así, Jünger corresponde a la idea del escritor aristocrático,

por encima de las pequeñas circunstancias, pero al mismo tiempo encarna el ideal del escritor heroico, que ensalza el valor y las virtudes militares.

El encuentro entre Jünger y Reyes se produce cuando ambos visitan a un pintor guatemalteco que sufre de melancolía y que se está dejando morir de hambre en una buhardilla de París. El escritor chileno y el alemán conversan de literatura, arte, y filosofía. El hecho de que ambos sean capaces de poner al arte por encima de la penosa situación de guerra y escapar, aunque sea por algunas horas, del contexto opresivo y violento, emblematiza el concepto noble del intelectual letrado. Conmovido por la delicadeza de espíritu de Jünger, Reyes lo invita a visitarlo algún día para tomar una “once chilena”: “para que Jünger supiera lo que era bueno, pues, para que Jünger no se fuera a hacer una idea de que aquí todavía andábamos con plumas” (39). En este intercambio está encapsulada toda la inseguridad nacional, así como la visión más reaccionaria de la literatura chilena, aquella que busca un diálogo directo entre “lo nuestro” y los clásicos universales, negando toda asociación con Latinoamérica, las culturas indígenas y la condición subalterna de nuestros países.

El relato autobiográfico de Urrutia Lacroix retrata la progresiva desaparición de ese mundo patricio de la literatura que él había idolatrado. Desde una óptica conservadora, para el sacerdote todo cambio histórico representa una decadencia, una pérdida de la edad dorada de los grandes héroes, tal como se los idealiza en la historia intercalada sobre la “Colina de los Héroes” (51-62), al final de la cual los héroes terminan olvidados y abandonados. Si para Urrutia “todo lo mudará la edad ligera” –para citar el verso de Garcilaso de la Vega–, entonces la historia contemporánea de Chile solo puede ser la progresiva erosión de la “buena sociedad”. Y desde esa perspectiva, el régimen militar de Pinochet solo puede ser un intento de restaurar un orden que se ve amenazado y en peligro de extinción. En este sentido, Urrutia Lacroix no es, como Carlos Wieder, un revolucionario fascista, sino más bien un conservador, alguien a quien le interesa *conservar* valores tradicionales políticos, sociales y estéticos –y entre ellos, una visión aristocrática de la literatura.

Tiene sentido, por lo tanto, que durante el período más conflictivo de la historia chilena, Urrutia esté en Europa, visitando iglesias europeas y estudiando cómo preservarlas frente a los embates del tiempo. Al enterarse de los conflictos en Chile justo antes de la elección de Allende, se pregunta: “Chile. ¿Cómo has podido cambiar tanto? [...] ¿Se han vuelto locos los chilenos?” (96). Al volver encuentra el país cambiado, y mientras los conflictos políticos crecen, se encierra a leer a los clásicos. Después de una especie

de enumeración caótica que resume los eventos que llevan al bombardeo de La Moneda y a la muerte de Allende, Urrutia dice: “y acabó todo. Entonces yo me quedé quieto, con un dedo en la página que estaba leyendo, y pensé: qué paz” (99).

El resto de la novela cuenta el involucramiento de Urrutia con la dictadura, sus clases de marxismo a la junta militar, y su encuentro con el general Pinochet. En esta conversación, Pinochet le explica al crítico que de todos los líderes que ha tenido Chile en las últimas décadas, él es el más letrado, el único que realmente ha leído y escrito libros:

¿Y usted qué cree que leía Allende? ... Revistitas. ... Resúmenes de libros. Artículos que sus secuaces le recortaban. Lo sé de buena fuente, créame. ... ¿Y qué cree que leía Frei? ... Nada. No leía nada. ... ¿Usted recuerda algún artículo de Alessandri, algo que escribiera él solo y no uno de sus negros? ... ¿cuántos libros cree que he escrito yo? ... Tres, dijo el general. ... Bueno, son libros militares, de historia militar, de geopolítica, asuntos que no interesan a ningún lego en la materia (115-17).

Pero el episodio culminante de la novela es la velada literaria en casa de María Canales. Uno de los invitados, “un teórico de la escena de vanguardia” (140), se pierde en los pasillos del sótano y descubre por accidente una habitación donde hay un hombre atado y con los ojos vendados, con claras señales de tortura. Pero ante el miedo, simplemente regresa a la fiesta y no dice nada. Años después, durante la transición a la democracia, se revela que el marido de María, James Thompson, era un agente de la CIA y torturador para el régimen militar. Este relato escalofriante está basado en un hecho real, que también relata Lemebel en una crónica en *De perlas y cicatrices*⁷.

El largo monólogo interior culmina con el conflicto de conciencia del protagonista, quien se pregunta “Tiene esto solución?” (148). Recordando una frase que le dice María Canales (146), se contesta: “Así se hace la literatura en Chile, así se hace la gran literatura en Occidente” (148). Esta frase de María Canales, que Urrutia repite varias veces en las páginas finales, resulta enigmática. Puede ser una mera autojustificación del sacerdote, un intento de calmar su conciencia ante las acusaciones del “joven envejecido” (quien

⁷ Me refiero a “Las orquídeas negras de Mariana Callejas”.

podría representar al mismo Bolaño o al yo más joven de Urrutia Lacroix). Pero también se trata de una pregunta más general, de un grito de impotencia ante la incapacidad de la literatura de cambiar, justificar o redimir la catástrofe que es la historia contemporánea. Podría tratarse entonces de un eco de la idea de Benjamin de que “no existe un documento de la cultura que no lo sea a la vez de la barbarie”, o de la frase de Adorno de que escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie.

El epígrafe de la novela es significativo: “Quítese la peluca”. Esta cita, tomada de un relato de Chesterton, nos invita a renunciar a las pretensiones de nobleza, imparcialidad y superioridad de la literatura, y a reconocer que en toda literatura hay también hipocresía, mala fe y traición. Sin embargo, vale la pena detenerse aunque sea un segundo en el epígrafe de Chesterton. Proviene del cuento “The Purple Wig”, uno de los relatos del padre Brown. En el relato, la peluca rojiza es utilizada por un impostor que se hace pasar por un duque. La peluca cubre las orejas supuestamente deformadas que indicarían el linaje aristocrático del duque. Cuando el padre Brown fuerza al impostor a quitarse la peluca, lo que se descubre es que debajo de la peluca no hay nada especial, nada que distinga al que la lleva de ningún otro hombre. Por lo tanto, quitarse la peluca significaría renunciar a las pretensiones de distinción, de pertenecer a un grupo selecto, de conservar algún *aura*, que los literatos –independientemente de su orientación política– todavía conservan. En una entrevista, Bolaño opina que la “nueva literatura latinoamericana ... viene del miedo”:

Viene del horrible (y en cierta forma bastante comprensible) miedo de trabajar en una oficina o vendiendo baratijas en el paseo Ahumada. Viene del deseo de respetabilidad, que solo encubre al miedo (Herralde 102).

El duro juicio de Bolaño sobre el silencio cómplice de los intelectuales, que se extiende no solamente a intelectuales “orgánicos” de la derecha como Urrutia Lacroix, sino también a intelectuales de la “nueva escena de vanguardia”, puede entenderse como una condena de toda una escena intelectual dominada por el miedo y la autocensura. En la introducción al volumen de ensayos sobre Bolaño, *Territorios en fuga*, Patricia Espinosa describe la dificultad de abrir un debate en la escena intelectual chilena, ya que los intelectuales han heredado los vicios de la dictadura: “En Chile nos hemos acostumbrado al monólogo y al silencio, las más consolidadas formas de marginación. ... El horror a la frontalidad, más el discurso desviado, el silencio desconfiado

ante lo que descoloca: herencias de la dictadura que la *intelligentia* chilena ha internalizado en forma atroz” (14-15). Para Espinosa, los intelectuales letrados, y en especial los académicos, llevan “una vida intelectual retirada del mundanal ruido” (17). Si durante la dictadura militar los intelectuales estuvieron atemorizados, separados en pequeños grupos, al margen de la vida política, el verdadero horror es que estas tendencias, establecidas por la violencia y la censura del gobierno militar, continúen hasta nuestros días.

Al mostrar el reverso bárbaro de la cultura letrada, Bolaño despoja a la literatura de su aura como espacio privilegiado, como refugio que permita escapar a la violencia de la historia –que es precisamente como la concibe Urrutia Lacroix. Irónicamente, *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. Como lo señala Álvaro Bisama, *Nocturno de Chile* puede leerse como “una poética del mal ... de la envidia ... de la peor clase de antihéroes”, pero también como “una poética de la burocracia de la cultura” (88). Desprovista de su aura civilizadora, en cambio, la literatura puede servir para forzarnos a mirar esas dimensiones más oscuras y salvajes de toda cultura, el punto de fuga donde se borran las fronteras entre civilización y barbarie.

POR UNA LITERATURA SALVAJE

Estrella distante y *Nocturno de Chile* se estructuran en torno a una serie de imágenes fuertes que retratan la convivencia íntima entre la cultura y la barbarie, tales como la escritura bárbara y los actos poéticos homicidas de Carlos Wieder, Urrutia Lacroix leyendo los clásicos mientras la sociedad chilena se hunde en un mar de sangre, el general Pinochet proclamándose como el más letrado de los líderes de Chile o los intelectuales de vanguardia hablando de literatura en las tertulias de María Canales mientras en el sótano de la casa se practica la tortura.

En un mundo donde se han borrado de manera tan evidente las fronteras entre civilización y barbarie, la pregunta por la cultura, y específicamente por la literatura, se vuelve urgente. La idea de Benjamin de que “No existe un documento de la cultura que no lo sea a la vez de la barbarie” (Benjamin 52) resuena fuertemente en estos textos. Para Bolaño, como para Benjamin, la barbarie puede ser representada por el fascismo; pero para ambos, el fascismo

no es simplemente una forma política, sino una tendencia más profunda que atraviesa la civilización occidental moderna. Lo que los textos de Bolaño muestran es el ascenso de un fascismo ubicuo, insidioso, que permea la vida cotidiana, las relaciones sociales y la cultura.

En “Sobre el concepto de historia”, Benjamin propone que el fascismo no es una “norma histórica”, y por lo tanto no puede ser “superado” simplemente mediante el “progreso”: “El asombro porque las cosas que vivimos sean ‘todavía’ posibles en el siglo veinte *no es ningún* [asombro] filosófico” (53). A nosotros nos cabe preguntarnos si es una actitud filosófica asombrarse de que ‘tales cosas’ hayan ocurrido en Chile recientemente. Todo lo que sucedió, parece indicar Bolaño, sucedió para dar origen a la nueva sociedad: la que vivimos hoy. En este contexto, la apuesta de Bolaño es mirar de frente el horror, la dimensión siniestra de la vida cotidiana, y “saber meter la cabeza en lo oscuro”, desarrollando una escritura que expresa el profundo malestar de nuestra época.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Paula. “Pobre memoria la mía. Literatura y melancolía en el contexto de la postdictadura chilena”. *Bolaño salvaje*. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau, Eds. Barcelona: Candaya, 2008. 127-143.
- Baudelaire. *Les fleurs du mal*. 1857. París: Armand Colin, 1958.
- Benjamin, Walter. *La dialéctica en suspenso: Fragmentos sobre la historia*. Trad. Pablo Oyarzún. Santiago: Arcis-Lom, 1996.
- Bisama, Álvaro. “Todos somos monstruos”. *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Ed. Patricia Espinosa. Santiago: Frasis editores, 2003. 79-93.
- Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- _____. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- _____. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- _____. *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- _____. *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- _____. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- _____. *Bolaño por sí mismo: Entrevistas escogidas*. Ed. Andrés Braithwaite. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- Espinosa, Patricia. *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis Editores, 2003.

- Fischer, María Luisa. "La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño". En *Bolaño salvaje*. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau, Eds. Barcelona: Candaya, 2008. 145-62.
- Gamboa, Jeremías. "¿Dobles o siameses? Vanguardia y posmodernismo en *Estrella distante*". En *Bolaño salvaje*. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau, Eds. Barcelona: Candaya, 2008. 211-36.
- Herralde, Jorge. *Para Roberto Bolaño*. Colombia: Villegas Editores, 2005.
- Idez, Ariel y Osvaldo Baigorria. "La pandilla salvaje". *Página 12*. 12 Agosto 2008. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4753-2008-08-12.html>
- Lemebel, Pedro. "Las orquídeas negras de Mariana Callejas". *De perlas y cicatrices*. Santiago: Lom, 1998. 14-16.
- Manzoni, Celina et al. *Jornadas homenaje Roberto Bolaño (1953-2003): Simposio internacional*. Barcelona: ICCI Casa América a Catalunya, 2005.
- Paz Soldán, Edmundo y Gustavo Faverón Patriau, eds. *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.
- Usandizaga, Helena. "El reverso poético de la prosa de Roberto Bolaño". Manzoni 2005, 77-93.