



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
PROGRAMA DE MAGÍSTER EN LITERATURA

Sobrevivir de la literatura: el oficio literario en *Estrella Distante* y  
*Nocturno de Chile*, de Roberto Bolaño

Darío Ignacio Piña Piña

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura

Profesor guía: Cristian Montes

Santiago de Chile, 2016

## Resumen

La presente tesis tiene por objetivo analizar dos novelas del escritor Roberto Bolaño, cuyos relatos transcurren, en su mayoría, en Chile: nos referimos a *Estrella Distante* (1996) y a *Nocturno de Chile* (2000). Dos obras, a su vez, cuyos narradores formaron parte del contexto de la Unidad Popular y del régimen militar pinochetista, quienes, además, están asociados a la literatura de acuerdo al desempeño de sus oficios: el de la primera novela es un poeta y el otro, el de la segunda, un crítico literario y poeta venido a menos. Por lo tanto, analizaremos en las páginas siguientes el vínculo entre poder político y poder cultural según el grado de participación de cada narrador en las prácticas socioculturales presentes, por sobre todo, en la dictadura chilena, con el fin de dilucidar el modo en que recrean, ya desde la posdictadura (instancia desde donde narran), sus discursos-recuerdos en torno al crudo período que significó el mandato de la Junta Militar.

Agradezco, con especial cariño, a mi familia por su constante ánimo en la escritura de esta tesis.

# Índice

<b>I. Introducción</b> .....	7
<b>II. Perspectivas narrativas en <i>Estrella Distante</i> y <i>Nocturno de Chile</i></b> .....	15
A. <i>La construcción de los mundos narrados</i> .....	15
B. <i>Significaciones de los espacios físicos</i> .....	17
C. <i>Ritmo de la narración: qué y cómo contar</i> .....	19
D. <i>Focalizaciones y perspectivas narrativas en el mundo narrado</i> .....	20
E. <i>Personajes que construyen su perspectiva</i> .....	28
F. <i>La revolución de la dictadura militar pinochetista</i> .....	33
G. <i>La posdictadura chilena: alcances y permanencias</i> .....	38
H. <i>Memoria en crisis: qué y cómo recordar</i> .....	41
I. <i>“Así se hace la literatura en Chile”</i> .....	44
<b>III. <i>Estrella Distante</i>: revolución, arte y política</b> .....	50
A. <i>La expansión cultural de la Unidad Popular</i> .....	50
B. <i>Carlos Wieder y la revolución del canon literario</i> .....	54
C. <i>El mal como materia novelable</i> .....	58
D. <i>Perspectivas narrativas entre arte y tortura</i> .....	63

<b>IV. <i>Nocturno de Chile: el ascenso de la dictadura pinochetista</i></b> .....	71
A. <i>Sujeto y campo cultural en la antesala del golpe de Estado de 1973</i> .....	71
B. <i>El momento del golpe en Nocturno de Chile</i> .....	79
C. <i>Qué silencio: la dictadura en Nocturno de Chile</i> .....	82
D. <i>Crítica literaria: poder y escritura</i> .....	86
<b>V. El tránsito de la dictadura a la posdictadura en <i>Estrella Distante</i> y <i>Nocturno de Chile</i></b> .....	96
A. <i>El “fin” del régimen militar</i> .....	96
B. <i>La posdictadura en Estrella Distante</i> .....	100
C. <i>La posdictadura en Nocturno de Chile</i> .....	107
<b>VI. Conclusiones</b> .....	114
<b>VII. Bibliografía</b> .....	120



## I. Introducción

–¿Qué cosas lo aburren?

–El discurso vacío de la izquierda;  
el discurso vacío de la derecha ya lo doy por sentado.

Roberto Bolaño

Uno de los acontecimientos más preponderantes en la obra del escritor Roberto Bolaño (1953-2003), es sin duda el golpe de Estado chileno de 1973. A partir de este hecho histórico, surge un corpus de novelas que constantemente rememoran al país sacudido por la dictadura militar de Augusto Pinochet, trabajando –el novelista– una serie de prácticas políticas, sociales y culturales que condicionan el desarrollo de los destinos de sus personajes. Aquello lo notamos independientemente de los lugares en que suceden los relatos. En *Los detectives salvajes* (1998), *Putas asesinas* (2001) o *2666* (2004), por ejemplo, las historias se vinculan, a pesar de la distancia geográfica, con la situación política de Chile y con el contexto que aquí se genera, incluyendo tanto al sector adherente del régimen como a los obviados por los discursos oficiales. Respecto a este espacio geográfico que constituye Chile, para la presente investigación analizaré dos novelas de Bolaño cuyas narraciones transcurren mayoritariamente en dicho territorio. Es decir, dos textos en donde prima el desarrollo y ejercicio de una literatura nacional durante la dictadura militar pinochetista (1973-1989). Me refiero a las novelas *Estrella Distante* (1996) y *Nocturno de Chile* (2000).

En ambas obras, Roberto Bolaño utiliza dos narradores que en una primera instancia podríamos observar como diferentes: a un poeta simpatizante de la izquierda chilena, y que

está presente en *Estrella Distante*, y a un sacerdote y crítico literario (también poeta venido a menos) que realizó clases de marxismo a la Junta Militar de entonces, al cual es dable entenderlo como simpatizante del régimen y quien se nos presenta como Sebastián Urrutia Lacroix. Ambos, cabe señalar, relatan sus discursos desde su tiempo presente en la posdictadura, lugar desde donde rememoran sus andanzas en la época de la Unidad Popular, de la dictadura y, aunque brevemente y valga la redundancia, de la posdictadura. Mayoritariamente, sus discursos narran la participación que cada cual mantuvo durante el régimen militar según su desempeño como literatos, cuestión que sin duda complejiza su cercanía con los horrores acontecidos en el gobierno de Augusto Pinochet. Por lo mismo, existe un afán por parte de ambos narradores por ajustar cuentas con su propia historia y también con la del país, mediante relatos que nacen con el propósito de justificar sus actos realizados durante el período aquí señalado y así poner en orden qué y qué no hicieron durante la época dictatorial.

En la obra del escritor chileno, su país natal posee un papel preponderante y decidor, puesto que “según las reglas que ordenan el universo narrativo de Roberto Bolaño, es en Chile donde se juega y pierde la última carta” (Rojo 209). Por ello, nos dedicaremos a estudiar cómo esa carta se repliega y expande sobre sí misma en las novelas *Estrella Distante* y *Nocturno de Chile*. No lo haremos, sin embargo, bajo la mirada que considera a la literatura en su vínculo con el mal y cuya cercanía ha sido ya trabajada por la crítica –argumento que mencionaremos de todas maneras, aunque no como foco principal–, sino que estudiaremos más bien el desempeño de los narradores de ambas obras en su ejercicio como literatos, de acuerdo a su vínculo con el poder. Esto significa, que en vez de adentrarse o dejarse arrastrar por el mal que generan otros personajes de cada novela –como Carlos Wieder, en la de 1996, y María Canales, en la publicada el 2000–, analizaremos particularmente el modo en que cada narrador utiliza a la literatura como una suerte de “refugio” que le permite justificar su

participación durante el régimen, modalidad que notamos al momento de enfrentarse a sus recuerdos desde el presente de su lugar de enunciación, es decir, ya en la posdictadura. Dicho esto, la hipótesis de la presente tesis busca demostrar que los discursos de los narradores –tanto el de *Estrella Distante* como el de *Nocturno de Chile*– intentan distanciarse de los abusos cometidos por la dictadura militar chilena, a fin de justificar sus participaciones en ella una vez iniciada la posdictadura, distancia que sin embargo resulta en vano dado el irremediable vínculo entre su ejercicio como literatos y el poder político-cultural del régimen pinochetista. En otras palabras, son narradores que “literaturizan” su historia a través de una perspectiva narrativa que lo justifica todo: en vez de enfrentarse discursivamente con el mal que generan los otros personajes dentro de cada novela –como Carlos Wieder en *Estrella Distante* y María Canales en *Nocturno de Chile*, entre otros–, utilizan su mencionado desempeño como literatos a modo de refugio para así saldar, ya en su tiempo presente, sus propias cuentas frente al aparataje del régimen militar. Esto genera un relato personal que podríamos, más adelante, extrapolarlo a un relato nacional.

Para mayor claridad, veamos desde qué lugar observo (y no observo) este análisis, cuyo problema radica en visualizar cómo operan los dos narradores con su oficio literario, a modo de un bienestar propio, considerando el abuso –en todos sus ámbitos– que significó el período dictatorial. Tras la lectura de las novelas descritas, notamos que existe una evidente inherencia de la violencia dentro de las acciones de los personajes bolañeanos, generada particularmente por su inserción en el contexto sociopolítico de Chile, desde los setenta en adelante. Para la presente tesis, interesan los narradores-personajes que se vinculan con un desempeño literario y la preponderancia que su actuar mantiene con dicha área. El enfoque, entonces, analizará la manera en que ellos se desenvuelven: el de *Estrella Distante*, cuyo nombre no está explicitado con exactitud –la crítica lo menciona como Roberto Bolaño, aunque la novela no da suficientes señales para revelarlo como tal–, y el de *Nocturno de*

*Chile*, de nombre Sebastián Urrutia Lacroix, quien es una ficcionalización del sacerdote opus deísta Miguel Ibáñez Langlois, crítico literario de *El Mercurio* durante el mandato de Augusto Pinochet, y que recurrentemente continúa escribiendo algunas columnas de opinión en el suplemento “Artes y Letras” del mismo diario. Para delimitar y analizar lo hasta aquí propuesto, y considerando por sobre todo la abundancia de libros y artículos que giran en torno a la narrativa del escritor chileno, es indispensable referirnos brevemente a los trabajos cuyas líneas investigativas son diferentes a nuestra propuesta de análisis y que trabajan, por supuesto, a estas dos novelas.

Comencemos con Alexis Candia. El académico en su artículo “Fuegos y opacidades de una estrella distante. Chile en la literatura de Roberto Bolaño”<sup>1</sup> (2012), trabaja la relación entre *Estrella Distante* y *Nocturno de Chile* –además de sumar el cuento “Carnet de Baile” de *Putas asesinas* (2001) y algunos ensayos presentes en *Entre paréntesis* (2004)– con el propósito de fijar una imagen, o representación, del Chile construido por la dictadura de Pinochet. En sus líneas aborda la sumisión inevitable del ciudadano chileno al régimen militar, basándose en que dicho mandato produjo y más tarde reprodujo ciudadanos personificados como una especie de zombis y moais dada la imposición de un shock político-social (Klein 2008), y de la obligación al consumo de un modelo económico neoliberal que perdura hasta hoy (Moulian 1997).

Ignacio López-Vicuña, otro de los críticos que ha trabajado el asunto, examina en su artículo “Malestar en la literatura: escritura y barbarie en *Estrella Distante* y *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”<sup>2</sup> (2009), las relaciones entre literatura y barbarie de acuerdo a la unión de la violencia y el arte como una cuestión inherente a los letrados de la ultraderecha

---

<sup>1</sup> Candia, Alexis. “Fuegos y opacidades de una Estrella Distante: Chile en la literatura de Roberto Bolaño”. 2012. <http://www.iiligerorgetown2010.com/2/pdf/Candia-Caceres.pdf>. Web.

<sup>2</sup> López-Vicuña, Ignacio. “Malestar en la literatura: escritura y barbarie en *Estrella Distante* y *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”. *Revista Chilena de Literatura*. Noviembre 2009, número 75, págs. 199-215. [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-22952009000200010](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952009000200010). Web.

chilena. A partir de allí, el autor asume una imposibilidad de desvincular completamente las letras con el mal, para lo cual considera que la literatura no responde a un refinamiento o civilización que salvaguarda al sujeto, sino que, muy por el contrario, actúa como una entrada hacia un paisaje oscuro que muestra los horrores y atrocidades de las torturas en Chile.

Finalmente, nos encontramos con “Los espacios del horror en Roberto Bolaño”<sup>3</sup> (2011) de Carmen de Mora. En su artículo, la académica trabaja los espacios de estas dos obras según cómo los personajes se potencian, compiten y degradan en función de sus propósitos de acercamiento o rechazo hacia la dictadura de Pinochet. Sobre *Estrella Distante*, por ejemplo, refiere el caso de Carlos Wieder y su inauguración de la vanguardia literaria al momento de realizar sus escritos en el cielo, generando un nuevo génesis que se impone desde las alturas. También menciona el caso de Juan Stein y su «revolución» intelectual presente en sus talleres literarios, cuyos miembros discuten de política y literatura frente a un silencioso e impávido Alberto Ruiz-Tagle (seudónimo inicial de Carlos Wieder antes del golpe de Estado). Con *Nocturno de Chile*, en tanto, De Mora analiza la inclusión de Sebastián Urrutia en la casa de Farewell, el más respetado crítico literario del país, quien ofrece dicho espacio para albergar las visitas de Pablo Neruda y de otros poetas emergentes de la lírica nacional: la autora allí establece el poder simbólico del arte chileno. Además, analiza lo relativo a la casa de María Canales ubicada en Lo Curro, en cuya vivienda Urrutia se relaciona con esta agente-escritora y con el resto de los miembros de la escena de vanguardia; todo ello ya al final de la novela cuando este narrador, sacerdote y crítico literario, es una figura validada por el régimen militar.

Señalado lo anterior, entonces, el interés de la presente investigación es trabajar una constante en la obra de Roberto Bolaño referente al valor de la literatura y su relación con

---

<sup>3</sup> De Mora, Carmen. “Los espacios del horror en Roberto Bolaño”. Moreno, Fernando (coordinador). *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*. Santiago: Ediciones Lastarria, 2011. Págs. 183-196. Impresa.

Chile. Más particularmente: cómo se desenvuelven frente a dichos valores los narradores dentro del contexto del régimen y su posteridad. Leamos, para aclarar sobre qué ideas estamos hablando, las palabras del propio Roberto Bolaño en torno a su obra *La literatura nazi en América* (1996), en uno de cuyos relatos está presente una especie de primera versión de *Estrella Distante*:

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. Cojo la imagen más fácil de ser caricaturizada para hablar de otra cosa. Cuando hablo de los escritores nazis de América, en realidad estoy hablando del mundo a veces heroico, y muchas veces canalla, de la literatura en general (Braithwaite 120-121).

En tanto sobre *Nocturno de Chile*, el novelista señala: “En *Nocturno de Chile*, lo que me interesaba era la falta de culpa de un sacerdote católico [...] Vivir sin culpa es abolir la memoria, perpetuar la cobardía” (Braithwaite 123). Considerando ambas citas, es decir, lo dicho sobre lo canalla y la falta de arrepentimiento que Bolaño le asume a una tajada de escritores de derecha –y que también involucran a varios de izquierda–, es que los narradores de las dos novelas aquí referidas se unen bajo un denominador común: la de una perspectiva narrativa que evita referir los abusos realizados por los agentes del régimen militar, esto es, que estos narradores-personajes se distancian de los acontecimientos sucedidos en la dictadura utilizando su desempeño como literatos, actuar que más tarde, en la posdictadura, intentarán justificar a través de su discurso-recuerdo. Entenderemos, por tanto, esta “distancia” como una percepción mediatizada de los hechos que usa los discursos de otros personajes para referir el horror, todo según las perspectivas narratológicas que en los próximos capítulos detallaremos.

No deja de ser interesante que Roberto Bolaño escriba dos novelas que hablan estrictamente de Chile y su contexto. El novelista fue siempre crítico respecto a su país de origen, cuestión que notamos en sus diversas entrevistas y columnas<sup>4</sup>. Además de la elección de este espacio, observamos, como hemos mencionado, dos obras cuyos narradores están ligados a la literatura según su desempeño en el régimen, lo cual conlleva la idea de que en la novelística del autor también hay una reconstrucción de la historia bajo una mirada en que el oficio literario es preponderante a la hora de narrar los acontecimientos. Esto significa que la distancia frente al horror no significa una reticencia en torno a él –dado que no se le niega–, sino que se instaura como un alejamiento explícito respecto del mal propuesto por el régimen y sus personajes: desde la exposición de fotos que presenta Carlos Wieder en *Estrella Distante* y en donde el narrador toma el discurso de otro asistente que acudió a la cita para relatar lo allí sucedido, hasta el caso de *Nocturno de Chile*, en donde Sebastián Urrutia relata la secuencia de cómo un teórico del arte halló un cuerpo torturado en el sótano de la escritora María Canales, de acuerdo a una “historia” que oyó sobre tal suceso. En ambos casos, y como veremos en algunos otros más, los narradores generan una distancia de las muertes a través de otros relatos, lo cual implica que tales sujetos saben lo que sucedió pero se alejan (evitan u obvian a través de una perspectiva narrativa) de los hechos. Una vez llegada la posdictadura, presente desde el cual narran, devienen los discursos que intentan arreglar cuentas con sus pasados. El punto aquí, entonces, será analizar la veta contraria y más bien crítica en torno a la participación de los letrados –según Bolaño, claro está– en dictadura, de acuerdo a las configuraciones de mundo que el novelista presenta en las obras aquí ya mencionadas. En otras palabras, tenemos a dos narradores chilenos contando, cada cual bajo su punto de vista político-ideológico ya señalado, qué sucedió y qué no en Chile durante tales contextos.

---

<sup>4</sup> Véase *Entre Paréntesis*, de Roberto Bolaño, particularmente su artículo “Fragmentos de un regreso al país natal”. Madrid: Anagrama, 2009. Págs. 59-70.

Finalmente, la presente investigación se ha ordenado en cuatro capítulos que pretenden otorgarle claridad al análisis. En el primero se abordará un marco teórico que establezca las categorías narratológicas (perspectivas narrativas), contexto político y el ámbito cultural desde y hacia donde apunta Roberto Bolaño y sus personajes. En el segundo, se analizará *Estrella Distante* y su descripción de la “revolución” de la derecha chilena a través de la figura de Carlos Wieder. En un tercer capítulo, se estudiará la preponderancia de la irrupción de la dictadura en el discurso-confesión de Sebastián Urrutia, sus alcances y su perspectiva narrativa propuesta para cada época. Y finalmente, en un cuarto apartado y final, se trabajarán las dos novelas, teniendo como foco de análisis su inserción dentro de la posdictadura, es decir, se observará cómo operan los sujetos en el Chile Actual<sup>5</sup> y cómo la línea que se supone divisoria entre el término del régimen militar y el comienzo de la era democrática resulta difusa, imperceptible, cuestión que afecta sin duda a los discursos de ambos narradores de las obras bolañeanas.

## **II. Perspectivas narrativas en *Estrella Distante* y *Nocturno de Chile***

---

<sup>5</sup> Categoría propuesta en el libro *Chile Actual: anatomía de un mito* (1997) de Tomás Moulian.

### A. *La construcción de los mundos narrados*

*Estrella Distante* (1996) y *Nocturno de Chile* (2000) son novelas cuyos narradores operan como testigo y protagonista, respectivamente. Cada cual se inscribe dentro de un universo narrativo que, de acuerdo a las terminologías narratológicas utilizadas por Gérard Genette, mantiene tres rasgos que aportan a su constitución: primero, la diégesis, es decir, un mundo narrativo que está operando en las obras; segundo, la materialización de una lectura a través de la narración en sí —la enunciación que se emplea como discurso—, y como tercer punto, la presencia de un narrador que narra lo anterior. Con estos tres aspectos, obtenemos la historia, el discurso y la narración. Genette, sobre ello, señala: “de los tres niveles [...] El del discurso narrativo es el único que se presta directamente al análisis textual, en sí el único instrumento de investigación que disponemos en el campo de la narrativa literaria, en especial del relato de ficción” (73). Estas características que constituyen el mundo narrado toman prestados algunos rasgos de la realidad; ejemplo de ello es que recurre a “individuos ya reconocibles como tales, a quienes no necesita reconstruir propiedad por propiedad, [generando así] un mundo posible que se superpone en gran medida al mundo ‘real’ de la enciclopedia del lector” (Eco 184-185).

El discurso narrativo posee una organización textual que le otorga dinamismo al mundo narrado, el cual se constituye como un proceso de selección informativa, cuyo fin es generar un efecto de sentido en el lector. Al respecto, en términos de cómo se representa y constituye el mundo narrado, usaré algunos conceptos de narratología descritos por Luz

Aurora Pimentel<sup>6</sup> que son pertinentes para la presente investigación, tales como la significancia de los espacios, tiempos y voces/narradores que operan en un relato. Frente a la coherencia inicial entre todos ellos y que permite establecer un mundo, Pimentel escribe:

En términos generales, para “representar” –es decir, para *significar*– los lugares de un relato, los actores que lo pueblan, y los objetos que lo amueblan, el narrador-descriptor recurre a sistemas descriptivos diversos que le permiten generar no solo una “imagen” sino un cúmulo de efectos de sentido (25).

Estos sistemas descriptivos revelan una imagen que busca ser coherente con el desarrollo de los personajes –en sus temáticas, sus decisiones, sus diálogos– a través de un proceso selectivo del cuánto y qué describir. El narrador, en este punto, es quien narra y crea la diégesis, y no debe necesariamente mostrar su presencia de manera evidente al lector, dado que el narrador es postulado ya por la narración. De este modo, la acepción tradicional de la diégesis está constituida por un yo que narra –como personaje–, por lo narrado y por un «tú» –también como personaje–, mientras que de manera externa está el autor real y el lector –nosotros–. Su diferencia con la mimesis, a modo de puntualizar, es que en esta última el “autor se anula en los personajes, nos habla con voz y palabras puestas en sus bocas; en el segundo [en la diégesis] él mismo gesticula la narración” (Segre 308).

En las novelas, la construcción de los mundos narrados responde sin duda a la propia percepción que Roberto Bolaño mantuvo del Chile de la dictadura, particularmente tras su autoexilio y posterior análisis, desde el extranjero, en torno a qué sucedió con el país. En *Estrella Distante* y *Nocturno de Chile*, por lo tanto, los efectos de sentido resultan coherentes al momento de generar un mundo narrativo que está constituido por una serie de espacios físicos, determinados ritmos de narración y focalizaciones, elementos sobre los cuales nos

---

<sup>6</sup> El texto al cual remito, de autoría de Luz Aurora Pimentel, es *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México. D. F: Siglo XXI editores, 2008.

referiremos a la brevedad. Estas categorías se utilizarán, además, en referencia a la hipótesis de la presente tesis, cuya pertinencia está en analizar los discursos-recuerdos de los narradores de ambas novelas.

### *B. Significaciones de los espacios físicos*

La diégesis se respalda por un espacio físico y temporal, caracterizado por un ritmo en la narración que predetermina el mundo narrado que estamos leyendo. Este punto espacial – parte de la diégesis– establece una codificación con el lector, quien aceptará o negará esta propuesta y credibilidad del mundo narrado de acuerdo a sus propios parámetros. Para que se constituya este pacto entre lector y mundo representando, “las palabras deben ordenarse de tal manera que, a través de la actividad de la lectura, surjan modelos del mundo social, modelos de personalidad individual, de las relaciones entre el individuo y la sociedad, y, de manera muy especial, del tipo de significación que producen esos aspectos de la sociedad” (Culler 189). Así, y remitiéndonos a las novelas, la aceptación de parte del lector tendrá efecto según cómo es representado el contexto de la Unidad Popular y el de la dictadura militar pinochetista; mientras que en el primero observamos talleres literarios, fundos en el sur de Chile o tertulias en universidades, en el segundo notamos ciudades sombrías, casas y departamentos en cuyos interiores se desarrollan los argumentos y que significan, por lo mismo, ideas culturales de las épocas: amplitud, libertad y sociabilidad artística con la Unidad Popular, o censura, jerarquía y toques de queda en el régimen militar –y así una serie de perspectivas que en el análisis literario trataré–. Estos detalles espaciales aportan a la diégesis una autorreferencia en donde convergen hechos que las novelas representan –o significan–, las cuales resultan coherentes al lugar narrado. En otras palabras, “[...] La referencia es un mito cultural. Mitos compartidos y transferidos: tanto el narrador como el lector proyectan un

espacio que no es sino ideológicamente orientado [...] Más allá de esta función verosimilizante, la ciudad descrita tiene una función que solo podemos llamar ideológica” (Pimentel 31). No es de extrañar, por lo mismo, una dimensión totalizadora e imaginaria en los espacios de estas novelas, proyectando con ello una idea de mundo basado, por un parte, en lo que “perciben” los narradores, y por otra, de acuerdo a la selección del novelista – Bolaño– respecto de qué espacios geográficos describir para que transiten los personajes.

Los espacios físicos de *Estrella Distante* y *Nocturno de Chile*, por ejemplo, conllevan descripciones de una escenografía particular en lo que refiere al lugar donde se realizan las torturas: en la primera novela, el narrador detalla una habitación de un departamento ubicado en Santiago de Chile, cuyas paredes están adornadas con fotografías de mujeres torturadas y asesinadas como una suerte de muestra artística presentada para algunos generales y adherentes al gobierno de la Junta Militar<sup>7</sup>; la descripción imprecisa realizada por el narrador –originada tras la lectura de una autobiografía de un exgeneral pinochetista que estuvo presente– se enfoca en detalles referentes a la luminosidad del lugar, a lo lúgubre, a la poca nitidez de las fotografías o a cómo se ven las mujeres muertas, además de relatar cómo responden ante esta exposición los concurrentes y el mismísimo Carlos Wieder. En *Nocturno de Chile*, en tanto, leemos los pormenores de las fiestas realizadas en la casa de la escritora María Canales<sup>8</sup>, ubicada en Lo Curro, a cuya estancia el toque de queda jamás censuró a pesar de la música, las risas, las luces y el bullicio generado por los asistentes –varios de ellos pertenecientes a la escena artística chilena de la época–; el relato describe estas juergas realizadas en este espacio cerrado, carente de patios, en lo íntimo.

---

<sup>7</sup> Pág. 97. Bolaño, Roberto. *Estrella Distante*. Barcelona: Anagrama, 2011. Todas las páginas citadas de esta obra corresponden a la misma edición.

<sup>8</sup> Pág. 129. Bolaño, Roberto. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2011. Todas las páginas citadas de esta obra corresponden a la misma edición.

### C. Ritmo de la narración: qué y cómo contar

En lo que se refiere a la temporalidad de las obras, *Estrella Distante* está relatada in media res y *Nocturno de Chile* in extrema res. El narrador de *Estrella...*, por lo tanto, continúa con su relato una vez llegado a su tiempo presente, mientras que Sebastián Urrutia, en *Nocturno...*, concluye el suyo al momento de encontrarse con su actual vivencia. Ambas obras confluyen, sin embargo, en el cómo narrar sus periplos, sobre todo cuando el recuerdo ya termina como material de narración. Por lo mismo, las novelas se erigen bajo constantes anacronías, es decir, que lo que se narra primero no necesariamente ocurrió primero en el tiempo de la historia. El tiempo diegético se sustenta por el orden de las sucesiones temporales, el cual, en nuestro caso, comienza por el relato de los recuerdos que cada narrador emplea en sus historias; los hechos se narran de acuerdo a cómo van –fueron– sucediendo, dinámica que implica una selección dentro de la cronología diegética y que genera, finalmente, un principio ideológico del texto en tanto considera que sea el recuerdo de un solo narrador, de uno testigo, por un lado, y de otro protagonista, por el otro, lo que defina una “versión” de la dictadura, su participación en ella, y cómo aquello se extrapola a su propia condición de individuos viviendo luego en los años noventa.

Lo anterior supone, en otros términos, que la disposición dentro del texto es también un referente de selección ideológica que condiciona al mundo narrado: desde la elección de cuántos capítulos –los que están en *Estrella Distante* funcionan a modo de compartimento cuyas secuencias llegan hasta el presente del narrador– hasta cuántas páginas están destinadas a describir los acontecimientos –*Nocturno de Chile* está escrito en solo dos párrafos, uno de 141 páginas y el otro de una sola frase que está presente en la última hoja, constituyéndose como dos discursos dentro del relato–. La mayor o menor detención en la descripción de los hechos, responde a un tempo narrativo que, según la narratología de Gérard Genette, se define como la relación proporcional entre la duración de los acontecimientos en el tiempo de la

historia y el “espacio” que se les destina en el texto narrativo. Así, lo que parece importar no es la duración diegética de algún suceso, sino el ritmo de la narración; si consideramos aquello, la época de la dictadura posee una mayor descripción respecto de otras –como el período de la Unidad Popular o la posdictadura–, cuestión que resulta fundamental a la hora de establecer este vínculo entre el ejercicio literario de los narradores y el aparataje del régimen militar, según leíamos como una de las líneas de nuestra hipótesis.

#### D. Focalizaciones y perspectivas narrativas en el mundo narrado

De acuerdo a lo hasta aquí señalado, el mundo diegético se organiza mediante una serie de modelos lingüísticos, retóricos y culturales, los que se constituyen en verdaderos sistemas descriptivos que significan de manera simbólica e ideológica el hecho narrativo o el objeto que se menciona. Además de lo dicho en torno a los espacios físicos y al tempo narrativo, las diégesis de las presentes novelas están organizadas por los narradores que realizan el relato y que transitan por los contextos de la Unidad Popular, de la dictadura militar chilena y de la posdictadura. Cada cual presenta su propia voz narrativa, entendida como la procedencia de quién habla en el relato y con lo cual se constituye un elemento que recrea la diégesis. Para el estudio de estas obras, me basaré en los postulados de Patricia Martínez García<sup>9</sup> sobre la voz y perspectivas narrativas, así como en la carga ideológica que ellas presentan en la constitución de una obra. En cuanto a la voz, Martínez García afirma:

[...] Podríamos definir la voz narrativa como el dispositivo retórico que el autor habilita para desplegar la narración. En él se asienta la fuente enunciativa u *origo* del

---

<sup>9</sup> El artículo de Patricia Martínez García se titula “Algunos aspectos de la voz narrativa en la ficción contemporánea: el narrador y el principio de incertidumbre”. En: *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 2002.

discurso narrativo mediante la figura del narrador, proyección ficcional del autor real en el texto, que se erige como locutor de la voz narrativa, como autor ficticio del discurso y, dirigiéndose al lector, le presenta el mundo narrado (198).

Recordemos, considerando lo anterior, que estamos en presencia de narradores homodiegéticos: uno testigo, que corresponde al de *Estrella Distante* y cuyo nombre no está definido, y uno protagonista en *Nocturno de Chile*, llamado Sebastián Urrutia Lacroix. Si realizamos una primera interpretación, notaremos que con *Estrella...* tenemos a un narrador que es personaje dentro de la historia –homodiegético– y que narra los acontecimientos desde el exterior –extradiegético– a través del testimonio, con la salvedad, sin embargo, que en la “segunda” parte de la novela se complejiza y se torna más intradiegético, dado que él mismo, luego de perder la huella de Carlos Wieder, relata su propios periplos sin retornar explícitamente, valga la redundancia, a Wieder; con *Nocturno...*, en cambio, tenemos a un narrador homodiegético que cuenta su biografía, constituyendo su narración, por lo tanto, en autodiegética. Ambos casos, mantienen una focalización interna fija, dado que todo está visto por un solo personaje que nos relata la historia. Así, su focalización se refiere al grado de información que los narradores mantienen de los sucesos de la historia, y que según cada grado variará el tipo de narrador: en este tipo de focalizaciones internas la narración se genera desde el punto de vista de un personaje, dado que los acontecimientos están siendo narrados desde su experiencia. Las descripciones de Luz Aurora Pimentel también se refieren a cómo entender a este tipo de narradores:

[...] Es necesario insistir en que el involucramiento de un narrador homodiegético en el mundo que narra no es en tanto que narrador sino en tanto que *personaje*; es decir, que un narrador en primera persona cumple con dos funciones distintas: una *vocal* – el acto mismo de la narración, que no necesariamente se da en el interior del mundo

narrado— y otra *diegética* —su participación como actor en el mundo narrado—. De tal manera que ese “yo” se desdobra en dos: el “yo” que narra y el “yo” narrado (45).

Con *Nocturno de Chile* tenemos a un narrador autodiegético vinculado a narraciones autobiográficas y confesionales, cercanas a los monólogos interiores. En *Estrella Distante*, como señalábamos, hay una narración testimonial, dado que el narrador, a pesar que participa en los sucesos que está relatando, no tiene el papel central de la novela; dicho de otro modo, el objeto de la narración no es la vida pasada del “yo” que narra, sino la vida de otro (Pimentel 137), cuestión que ya leemos en el prólogo de la misma novela:

*En el último capítulo de mi novela La literatura nazi en América se narraba [...] La historia del teniente Ramírez Hoffman, de la FACH. Esta historia me la contó mi compatriota Arturo B [...] Quien no quedó satisfecho con el resultado final. Así pues, nos encerramos durante un mes y medio en mi casa de Blanes y con el último capítulo en mano y al dictado de sus sueños y pesadillas compusimos la novela que el lector tiene ahora ante sí* (Bolaño, *Estrella Distante* 11).

Este extracto nos fija la orientación que tendrá *Estrella Distante*: la historia de Ramírez Hoffman, ahora llamado en las líneas de *Estrella...* como Carlos Wieder, será relatada por un narrador cuyo nombre no está marcado textualmente dentro de la novela. Sin embargo, sería minimizar el presente análisis si afirmamos que el relato se desarrolla en su totalidad de un modo testimonial, pues la complejidad de la obra genera que en sus páginas finales surja una inclinación a la narración autodiegética: leemos, una vez que desaparece Carlos Wieder, la propia historia del narrador, quien nos cuenta su vida, sus lecturas, sus relaciones con otros personajes, con lo cual conviven así dos formas homodiegéticas —la testimonial y la autodiegética— aunque con una predominancia de la primera forma sobre la

segunda. De este modo, se constituyen dos líneas focales que le dan una interesante significación a esta novela.

La acepción común del discurso directo se atribuye a los diálogos, soliloquios y monólogos interiores, los cuales corresponderían, para efectos de esta investigación, al modo discursivo de *Nocturno de Chile*.

El discurso de un personaje con frecuencia sirve para caracterizarse a sí mismo y a otros personajes. Porque un personaje no sólo se caracteriza por sus actos sino por las peculiaridades de su discurso; en él se observan los rasgos idiolectales, estilísticos e ideológicos –entre otros– que contribuyen a la construcción gradual de una personalidad individual. En su discurso se marcan asimismo los grados de transformación que va sufriendo un personaje (Pimentel 89).

Estos discursos tienden a mostrarse también, más allá de una corriente de la consciencia, como el devenir en una narración contada desde el presente. En el caso de *Nocturno de Chile*, leemos lo siguiente: “*Ahora me muero, pero tengo muchas cosas que decir todavía*” (Bolaño 11, la cursiva es mía). Lo anterior corresponde, según una conceptualización utilizada por Dorrit Cohn, a los así llamados “monólogos de los recuerdos”, en cuyos casos “el momento presente de la locución ha quedado vacío de toda experiencia contemporánea y simultánea: el monologante existe solo como médium descarnado, pura memoria sin una ubicación temporal precisa” (247), por lo cual ello tiende a “perturbar la macroestructura temporal del relato”. Y es justamente lo que sucede con dicha novela: sabemos, a través de pequeños guiños, que el proceso democrático retornó, aunque sin enterarnos con exactitud en qué año está narrando Sebastián Urrutia.

La diferencia de este monólogo del recuerdo frente al monólogo más tradicional, es que este último sugiere un aquí y ahora que se constituye como el punto de partida de los sucesos

que está contando, que están sucediendo, y que siempre están dentro de un pimponeo temporal entre presente, pasado y futuro y que difumina, finalmente, alguna relación cronológica. Con *Nocturno...*, sin embargo, el relato comienza desde los años cincuenta y transita por la época del mandato del presidente Salvador Allende hasta los primeros años de la posdictadura, pasando por el extenso tempo narrativo de algunos hechos que marcaron la dictadura militar chilena. Por lo tanto, cuando el filtro de la información coincide con las limitaciones de un personaje, estamos frente a un relato “focalizado”, lo cual presupone que “el lector reconozca y admita las limitaciones que de tal perspectiva puedan resultar y que no las atribuya a un error de impresión, ni a una torpeza por parte del autor” (Pimentel 172). El golpe de Estado y el posterior gobierno militar en Chile, es de por sí una limitación de la perspectiva que se suma al carácter del personaje: un sacerdote opus deísta que lee a los clásicos griegos al momento que se genera la crisis durante las últimas semanas del mandato de Allende y que da paso a la irrupción de la dictadura pinochetista. Luego, al instante de llegar a su discurso presente, su relato concluye y deviene su “tormenta de mierda” (Bolaño 150).

Señalada la focalización de la cual participan los narradores, surge un punto de vista – o perspectiva narrativa– a partir del cual las obras conllevan su propia carga ideológica. Mientras las focalizaciones remiten al uso de un “tipo” de narrador –niveles narrativos–, las perspectivas corresponden a la selección y al orden de lo relatado, de acuerdo a la temporalidad y tempo de la historia contada. La noción de punto de vista se entiende así “no solo en su acepción técnica o estratégica –como punto de mira o ángulo de visión que condiciona la configuración del mundo ficcional– sino también en su acepción ideológica: como el sistema de juicios, conceptos y valores que sustentan una visión del mundo” (Martínez García 201). De allí que existan leves diferencias en torno a una perspectiva del narrador y a una de la trama: mientras la primera se entiende en términos de una focalización

de la información narrativa, la segunda –la perspectiva de la trama– se define en cuanto a la selección y orientación de la información narrativa, es decir, en el sentido de su composición, de la manera en que se teje y se distribuye en el tiempo (Pimentel 124). De este modo, se mezclan las perspectivas figural y narratorial, ya que el mismo punto de vista que tiene el personaje sobre el mundo incidirá en su manera de transmitir la información narrativa.

Por su parte, Gérard Genette, a quien mencionamos al inicio de este capítulo, define a la perspectiva narrativa como “una restricción de ‘campo’, que es en realidad una selección de la información narrativa” (49). Si lo aplicamos a las novelas analizadas, esta selección implica qué recordar y desde qué puntos de vista ciertos relatos sucedidos a los narradores durante la época de la dictadura militar chilena, preferentemente. Así, mientras las focalizaciones conllevan una limitación en la percepción cognitiva, socioespacial y temporal de los acontecimientos –parámetros bajo los cuales podemos ingresar al mundo de los narradores según la propia narración–, la perspectiva narrativa, por su parte, “considera el modo de presentar los hechos; en definitiva, el ángulo desde el cual se revela cada uno de los eventos que constituyen la trama” (Segre 135). Con la presencia de narradores homodiegéticos, observamos a un narrador-personaje cuya revisión de su historia es el único punto de vista que podemos notar, pues no hay diferencia con una tercera voz que destaque en dicho relato. Dado que el yo que narra no tiene acceso a ninguna otra consciencia que no sea la suya –cuestión que ocurre de manera muy especial en la narración en primera persona, ya que “el narrador focaliza su ‘yo’ narrado, y por lo tanto narra en focalización interna, sin hacer intervenir la perspectiva del ‘yo’ que narra” (Pimentel 106)— la pregunta, finalmente, es cómo el recuerdo se vuelve material novelable y “juicio” frente a otros.

Como lectores nos guiamos por la consciencia figural de cada uno de los personajes y por su propia interpretación de la historia. En el caso de *Nocturno de Chile*, por ejemplo, leemos el relato de Sebastián Urrutia de los meses previos al golpe de Estado del 11 de

septiembre de 1973, el cual se narra caóticamente como una sucesión de acontecimientos que concluyen con el golpe mismo:

Y también releí a Demóstenes y a Menandro y a Aristóteles y a Platón (que siempre es provechoso), 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 (Bolaño, *Nocturno de Chile* 98-99).

En *Estrella Distante* leemos también una breve mención al instante del golpe: “Poco después llegó el golpe militar y la desbandada” (Bolaño 26). Luego no hay más descripción del hecho. La constitución del tempo narrativo de ambas novelas, opera por la perspectiva narrativa que ordena el relato, es decir, por la selección de la información narrativa y el detalle de su descripción, que definen cuánta relevancia conllevan los sucesos dentro de la obra. Tales formas cuantificables de la información narrativa pueden constituir un puntapié para el detalle de la dimensión ideológica del relato. Aquello se acentúa si consideramos a esta voz narrativa como un discurso rememorativo: si bien en la focalización homodiegética el narrador puede únicamente describir su propia conciencia, también existe el caso de que varíe la temporalidad del relato a través del recuerdo, ubicándose en distintos momentos de la “existencia” del personaje. Estos tipos de sujetos serán quienes “narren sucesos y actos, quienes den cuenta incluso de los pensamientos y discursos de los personajes, pero haciéndolos pasar por el filtro de su perspectiva. Él opinará, juzgará, corregirá y matizará [...]” (Pimentel 114).

No obstante, los personajes no “actúan” por sí solos. Su perspectiva de mundo no es autónoma y debemos recordar, por sobre todo, que son creaturas de ficción. La diégesis, más allá de representar al mundo narrado, está creada por la pluma del novelista –en este caso, Roberto Bolaño–, la cual, sumado a la representación que realizan los personajes a través de sus acciones, completa el universo total de la obra y su carga ideológica. Para referirme a esta totalidad narrativa, me guiaré por los postulados de Cèsare Segre<sup>10</sup>, académico que trabaja el mundo de las ideas de acuerdo a la presencia del narrador y los personajes dentro de las obras, y cómo ambas, unidas o a veces superpuestas, permiten recrear la carga ideológica de las novelas. Segre, al respecto, señala:

El fin del desarrollo narrativo no es exponer series de acciones verosímiles, sino una experiencia o una concepción del mundo que aquellas acciones o su desenlace puedan convalidar. El discurso sobre hechos y acciones desarrolla, por tanto, implícitamente otro discurso, el de las ideas; y entre estos dos discursos, entre estas dos cadenas, se desarrolla la totalidad de la narración (35).

De estos dos discursos, tanto el de la perspectiva que opera en los personajes como el de la información narrativa que realiza el autor real –Bolaño–, se constituye una visión basada en un hecho histórico determinante para el presente análisis: la presencia de la dictadura militar pinochetista. Surge, con ello, la idea de que todo discurso figural conlleva una carga ideológica, es decir, que contiene un cúmulo de visiones que orienta la percepción del mundo y de la acción de las obras.

Lo anterior, por lo mismo, guarda relación con la hipótesis de trabajo de la presente tesis, particularmente en lo que se refiere al distanciamiento de ambos narradores de los abusos cometidos por el régimen militar, situación que, sin embargo, es tensionada por

---

<sup>10</sup> Segre, Cèsare. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Ed. Crítica, 1985.

Bolaño al momento de representarlos con una filiación política distinta, es decir, como un narrador de “izquierda” (*Estrella Distante*) y otro de “derecha” (*Nocturno de Chile*) y que, por ello, sobreviven afectados por el daño colateral de la dictadura. Dicha dictadura es tal, que genera la crisis en ambos sujetos al término de sus relatos.

#### E. *Personajes que construyen su perspectiva*

Según lo señalado en líneas recientes, y considerando las percepciones ideológicas mencionadas, ahondemos en las caracterizaciones de los narradores de *Estrella Distante* y *Nocturno de Chile* en tanto personajes y en las ideas que en ellos operan. Como hemos descrito, existen puntos de vista que funcionan en las novelas a través de sus personajes-narradores, las cuales se inscriben dentro de una diégesis que aporta verosimilitud al mundo narrado dentro del contexto, por supuesto, de una obra de ficción. De acuerdo a Martínez García, “la verosimilitud acabaría revelándose no tanto como semejanza con lo verdadero, sino como semblanza o apariencia de verdad” (204), para generar así un efecto de sentido y también de experiencia.

Emancipada del dogma de la objetividad, el realismo modernista percibe como más verosímil el testimonio en primera persona de un personaje implicado existencialmente en el mundo narrado, que refiere aquello de lo que tiene conocimiento directa o indirectamente. La apariencia autobiográfica de la voz actúa persuasivamente sobre el lector como garantía de la veracidad del relato. Al proporcionar a la voz narrativa un asentamiento «realista» desde una lógica de la verosimilitud –un Yo habla de lo que ha vivido o presenciado–, la narración en primera persona se ha instituido en la novela contemporánea como un recurso fuerte

para “naturalizar” el procedimiento narrativo y conseguir un alto efecto de credibilidad (Martínez García 215).

Si bien los personajes no mantienen una decisión autónoma a pesar de su caracterización como individuos, de todos modos generan un efecto «creíble» que los liga a la realidad mediante su participación en el mundo proyectado y reforzado por ese Yo que habla, el cual naturaliza la credibilidad de lo relatado.

Un personaje no es otra cosa que un *efecto de sentido*, que bien puede ser del orden de lo moral o de lo psicológico, pero siempre un efecto de sentido logrado por medio de estrategias discursivas y narrativas [...] Porque si bien es cierto que el personaje no es una representación de seres humanos en tanto que “copia fiel”; que, debido a la autorreferencialidad inherente a los universos del discurso, un personaje es, más que una entidad “orgánica”, “con vida propia”, un efecto de sentido, un *efecto personaje*; también es cierto que la referencia última de todo actor es –permítaseme insistir– a un mundo de acción y valores humanos (Pimentel 59-61).

Estas significaciones, dada su “humanidad” señalada por la académica, serán acogidas por el lector de acuerdo a sus propias visiones de mundo, tanto ideológicas, temáticas y físicas, no olvidando que el acto de narrar es un contrato de intelegibilidad que se pacta con el lector. Lo interesante, sin embargo, es que con los narradores bolañeanos nos encontramos frente a una constante inestabilidad existencial que se acentúa al acercarse a sus tiempos actuales. Si consideramos, además, el eje “político” que mantienen estas obras, podríamos señalar que su función “humanizante” es lo que permite que la narración contemple una diégesis condescendiente con la carga política de las novelas. Al respecto, en torno a cómo el mundo narrado contiene ya la realidad a la cual apunta, el filósofo Paul Ricoeur escribe: “El juego de narrar ya está incluido en la realidad narrada [...] [Es por esa] intención mimética por la que el mundo de la ficción nos conduce al corazón del mundo real de la acción” (294).

La caracterización de personajes conlleva una carga moral que es coherente al contexto donde se les representa, y también al modo de interacción con el resto de los individuos narrados. A modo de breve ejemplo, recordemos las descripciones sobre los primeros asesinatos realizados por Carlos Wieder, donde se acentúa su carácter malévolo y misterioso: “Y nunca se encontrarán los cadáveres, o sí, hay *un* cadáver, un solo cadáver que aparecerá años después en una fosa común [...] Pero únicamente ese, como para probar que Carlos Wieder es un hombre y no un dios” (Bolaño, *Estrella Distante* 33). Así sucede también con los personajes Oido y Odeim –leídos al revés: Odio y Miedo–, de *Nocturno de Chile*, quienes refuerzan lo simbólico del contexto que Augusto Pinochet otorgó al país y que se presenta en el relato del propio Urrutia: “El Miedo y el Odio bien son, en última instancia, sentimientos inherentes al narrador. Lo prueban tanto el *miedo* abismal a la muerte con que concluye la novela como el *odio* por fin asumido [...]” (Karim Benmiloud 242).

La focalización interior que opera en las obras estudiadas implica que cada narrador contiene su “propia visión” –recordemos las palabras de Cèsare Segre– respecto de la dictadura militar. La imparcialidad discursiva de los narradores, sin embargo, entra en crisis al momento que estos se enfrentan a los sujetos a quienes, cada cual por su parte, están narrando: el narrador de *Estrella Distante* con Carlos Wieder –“Por un instante (en el que me sentí desfallecer) me vi a mí mismo casi pegado a él, mirando por encima de su hombro, horrendo *hermano siamés*, el libro que acababa de abrir [...]” (Bolaño 152, la cursiva es mía) –, mientras que Urrutia, en *Nocturno de Chile*, comenta sobre su vínculo con 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?” (Bolaño 149-150). Esta suerte de “verdad”, finalmente, es el motor de narración de los protagonistas, puesto que a partir de ella comienzan a rememorar sus propias historias en función de explicarnos, e incluso persuadirnos, su actuar durante el régimen pinochetista. Este tipo de “ajustes de cuentas” está

rondando persistentemente dentro de las obras, por sobre todo en lo concerniente a la culpa, generándose de este modo un argumento tanto en los personajes como en la visión del novelista: “Nace así una persistente dialéctica de convergencia-distanciamiento respecto a los personajes: el demiurgo puede que le guste dejar que se muevan y hablen como si fueran criaturas autónomas, pero a menudo querrá señalar su propia adhesión o disconformidad” (Segre 140).

Para ahondar más en lo anterior, notemos la superposición de voces que operan en las obras. Si bien los personajes no poseen una suerte de “vida propia”, dado que se constituyen como sujetos de ficción, sí es dable señalar que sus presencias son caracterizaciones de mundos, representaciones que conllevan cercanías con la realidad. Cada cual relata su experiencia durante los períodos antes mencionados según sus adhesiones políticas antagonistas: el de *Estrella Distante* es simpatizante de la izquierda y el de *Nocturno de Chile* de la derecha política chilena. Por lo mismo, cada uno cuenta no solo sus vivencias sino también la del resto de los personajes –siempre desde esta caracterización sociopolítica–, sumado al cómo interactúan dentro del contexto del régimen militar. Cabe destacar que “aunque el yo narrado y el yo que narra sean la misma *persona*, el yo que narra ya no tiene acceso, en el momento preciso del *acto* de narrar, al mundo de su yo narrado” (Pimentel 150). De allí que ello implique observar dentro de un mismo universo diegético el uso de dos niveles, es decir, uno que podría ser el de la “ficción” y otro el de la “realidad”, entendiendo siempre que estamos realizando un análisis literario y las reglas, por lo tanto, se circunscriben a ello. Pues bien, lo señalado lo notamos en el modo en que operan los narradores en su descripción/construcción del resto de los personajes: en *Estrella Distante* el narrador, mediante cafés y revisión de papeles, está contando una historia mucho más “fiel y precisa”<sup>11</sup> sobre este comandante de la Fuerza Aérea Chilena, Carlos Wieder, cuya historia será

---

<sup>11</sup> Pág. 11. *Estrella Distante*.

transcrita y mejorada desde la primera versión escrita en *La literatura nazi en América*. Por su parte, con *Nocturno de Chile* ya hay una suerte de “historia primera”<sup>12</sup>, conocida por todos, y que fue referida por el joven envejecido; a partir de este hecho, al cual nosotros no tenemos acceso pero sí sabemos que existió según las propias palabras de Urrutia, vemos cómo este narrador recrea otra versión con el fin de contar *su* verdad y así borra cualquier otra infamia. Este trato con los otros personajes, funciona como una evidencia de “narrador omnisciente” que nos relata otra postura de los hechos, siempre desde la mirada –y descripción– del mismo narrador testigo, en un caso, y protagonista, en el otro. Aquello ocurre, por sobre todo, en el momento de relatar las torturas. Por ejemplo, el narrador de *Estrella Distante* lee la autobiografía de Muñoz Cano<sup>13</sup>, quien en su libro *Con la soga hasta el cuello* cuenta qué sucedió en una exposición fotográfica realizada por Carlos Wieder, quien en un departamento expuso imágenes de cuerpos torturados y desmembrados, para una audiencia compuesta principalmente por altos mandos de las fuerzas militares chilenas y por algunos adherentes a la causa pinochetista. Un caso similar vemos en *Nocturno de Chile*, cuyo narrador nos cuenta que oyó que un crítico de arte vanguardista se encontró con el cuerpo de una persona torturada al momento de bajar al subterráneo de la casa de la escritora María Canales<sup>14</sup>, en pleno toque de queda, lugar al que asistía el mismo Urrutia junto a otros artistas de la época. Sobre esta presencia omnisciente, escribe Martínez García:

Esa clausura, en la que se comprende no solo el sentido cabal de una existencia sino también el de la obra que da cuenta de ella, es la de un narrador que ha recompuesto, a partir de unos fragmentos, una totalidad, y a partir de un punto de vista limitado una visión ilimitada y omnicomprensiva, podríamos decir, omnisciente (216).

---

<sup>12</sup> Pág. 11. *Nocturno de Chile*.

<sup>13</sup> Págs. 92-102. *Estrella Distante*.

<sup>14</sup> Págs. 140-141. *Nocturno de Chile*.

Hemos hablado de que la información que está dentro de un mundo construido se constituye primordialmente a través de los discursos de narradores y de personajes, quienes también aportan, a través de sus acciones y diálogos, una mediación entre lo que lee el lector y el mundo representado. Cuando estamos frente a narradores homodiegéticos, sin embargo, hay una mayor duda en “creer” lo que se nos está contando, dada la subjetividad implicada del “yo” en la narración de los hechos. Ello resulta interesante en la medida en que el contexto que ampara las narraciones de las novelas es la dictadura militar chilena, con toda su carga política y simbólica, incluso emotiva, que afecta a los discursos de los narradores. En palabras de Luz Aurora Pimentel, “toda narración homodiegética *fictionaliza* el acto mismo de la narración. El narrador deja de ser una entidad separada y separable del mundo narrado para convertirse en un narrador-personaje” (140 Pimentel). Así, la narración se convierte en acción, es decir, en una serie de acontecimientos. Podríamos interpretar las palabras de Pimentel como el proceso de una memoria en crisis que afecta a estos personajes de Bolaño, cuestión surgida por la deformación identitaria que acarrea/acarreó el contexto nuevo desde donde narran sus periplos, esto es, desde una posdictadura con aires de democracia.

#### *F. La revolución de la dictadura militar pinochetista*

Los narradores de las obras aquí tratadas, enfocan sus relatos principalmente en cómo se instaló el proyecto revolucionario-capitalista del régimen pinochetista. Para referirme al modo en que operó la dictadura dentro del contexto nacional, me remitiré constantemente a esta “revolución fascista” según lo planteado por el sociólogo Tomás Moulian en su libro *Chile: Anatomía de un mito* (2002). En los capítulos posteriores, utilizaré la idea de la

revolución de la derecha chilena para analizar, particularmente, la novela *Estrella Distante* y a su protagonista Carlos Wieder.

Para adentrarnos en esta temática, señalemos que parte de los opositores al régimen militar supusieron que el terror que promulgaba la dictadura sería motivo suficiente para generar un rechazo masivo y, por sobre todo, armado. No se dimensionó, sin embargo, la instalación del estado de shock que venía con ello. La dictadura veía en blanco y negro, desentendiéndose de matices o interacciones entre los diversos sectores. Por lo tanto, el modo en que se aplicó el nuevo sistema a través de represiones, y en cuyos primeros años cultivó una cultura del exterminio, se condimentó con la implementación de un modelo económico-social tan bien articulado que incluso persiste hasta la actualidad. En lo político, la dictadura instaló una fuerte jerarquización que negó la participación popular –supresión de los partidos y organizaciones sociales–, generándose asesinatos y exilios masivos de personas. Sumado a ello, la Constitución de 1980 produjo una inmovilidad política y social generada a partir de un constante miedo, o shock, que la comunidad nacional percibió como un enemigo al cual era imposible derrotar. Este shock ideó un terror constante que emergió desde el Estado hacia la población y que impidió cualquier tipo de reforma radical en ámbitos políticos, sociales y económicos. Que el país estuviese en este nivel extremo fue certero para cimentar un neoliberalismo más fuerte del que imaginó Milton Friedman. Al respecto, Naomi Klein, académica con una interesante trayectoria en torno a esta temática, define el proceso anterior como parte de una “doctrina de shock”, la cual se instaló en varias naciones del mundo, aunque su génesis política-económica fue precisamente aquí, en Chile. Comenzó con el golpe militar del 11 de septiembre de 1973, luego sucedieron una serie de dinámicas represivas a cargo del Estado, y finalmente se aplicó el tratamiento pleno del shock al momento de agravar el sistema socio-económico chileno, para así permitir el auge de una nueva economía privada

–ayudada por el Estado– que resolviera la crisis interna. Naomi Klein, refiriéndose al caso chileno, señala:

Las tres formas de shock convergieron en los cuerpos de los ciudadanos latinoamericanos y en el cuerpo político de la zona, desatando un huracán sin fin de destrucción y reconstrucción mutuamente reforzada, eliminación y creación, en un ciclo monstruoso. El choque del golpe militar preparó el terreno de la terapia de shock económico. El shock de las cámaras de tortura y el terror que causaban en el pueblo impedían cualquier oposición frente a la introducción de medidas económicas. De este laboratorio vivo emergió el primer Estado de la Escuela de Chicago, y la primera victoria de su contrarrevolución global (Klein 105-106).

En otras palabras, surge una iniciativa neoliberal que promulgó la extensión de la propiedad privada –se reabrió la economía hacia la inversión extranjera, otorgándole favorables impuestos, utilidades y repatriaciones— y generó, de modo indirecto, un nuevo modo de vida individual y competitivo que afectó la cotidianidad social y cultural.

De este shock provino la revolución capitalista de la dictadura militar chilena. Ella surgió, según Tomás Moulian, “de la poderosa relación entre Poder normativo y jurídico (derecho), Poder sobre los cuerpos (terror) y Poder sobre las mentes (saber)” (28). Para el caso de las novelas de Bolaño, interesa analizar cómo operó el terror a través de los cuerpos y el saber a través de las mentes. Señalemos, por el momento, que el terror de Estado no mantiene una cara visible, debido a que actúa como un complejo aparataje institucional que funciona de manera sistemática, aplicando penas y castigos sin más finalidades que sus propósitos propios. Para aplicar los cambios que permitiesen una nueva Constitución política, se generó un shock social mediante la incertidumbre del secuestro cotidiano, sumado al desconocimiento de qué sucedía o cómo terminaban las miles de detenciones, torturas y

muertes de civiles. Tal desinformación solo se asumía al momento de mostrar los cuerpos fallecidos en las vías públicas, acto que operaba a modo de advertencia para los críticos del nuevo modelo. El terror, mejor dicho, necesitaba ser recordado. Mientras la represión acontecía en hechos puntuales –como en marchas ciudadanas–, el terror participaba de manera imprevisible y constante: ya fuera con disparos directos a protestantes, con allanamientos o con secuestros diurnos o nocturnos. Estos secuestros/desapariciones, de acuerdo a las palabras de Gloria Elgueta, buscaron afianzar un Estado del terror:

La estrategia de la desaparición forzada, utilizada desde el Estado –y aplicada masivamente en el continente– buscó asegurar la derrota definitiva del “enemigo” mediante su aniquilamiento físico y, también, en tanto portadores de determinadas identidades sociales y políticas, mediante la destrucción de sus vínculos y del tejido social del que formaban parte (40).

Los nuevos “enemigos de Chile”, como llamó la Junta Militar a los adherentes de Salvador Allende y del marxismo, fueron personificados como un cáncer al que había que extirpar. Y era uno que provino justamente del gobierno de la Unidad Popular, cuyas propuestas sobre compartir los intereses económicos para todos los ciudadanos eran consideradas desfavorables para la elite chilena, para los militares y, por sobre todo, para el Estado norteamericano. La UP, por lo tanto, era lo malo y defectuoso. Aquello no solo se argumentó por economistas o militares, sino también desde un sector de la intelectualidad chilena que representó negativamente al período allendista. Algunos historiadores adherentes al régimen, como Francisco Frías Valenzuela, escribieron textos que fueron difundidos durante la dictadura y en cuyas páginas demonizaron lo generado por la UP, franja política que, según Frías, aparentaba una vestimenta socialista, aunque con un claro interés por

transformar a Chile en un país marxista<sup>15</sup>. Así se construyó una representación “upelienta” basada en que sus adherentes llevaron a la nación al caos. De allí la necesidad de parte del nuevo régimen de aclarar cómo actuó el gobierno de Allende y por qué, evidentemente, devino el golpe. Frías Valenzuela así lo ilustra:

La hermosa república democrática, pluralista, libertaria y socialista que se daba a conocer por medio de una poderosa propaganda en el mundo entero, no pasaba de ser una fachada tras la cual los chilenos sufrían la escasez, la inflación, el mercado negro, la tiranía burocrática y partidista, a la vez que por todos los medios se difundía el odio y la lucha de clases (488).

No era menos, entonces, que el régimen militar se pensara como salvador. Comenzó a eliminar su pasado nacional –el de la UP– no solo mediante un nuevo Estado de libre mercado, sino también a través de un “saber” arraigado en una identidad cultural a modo de génesis. Por lo mismo, no deja de ser interesante el vínculo entre los oficios de los personajes bolañeanos presentes en las novelas –uno es un poeta y el otro un crítico literario– y su posición dentro del contexto cultural que ellas representan. El terror, recordemos, se establece detrás de una idea-fuerza que justifica y exagera el temor en la población, facilitando la instalación de una serie de medidas cómodas al nuevo régimen. Este “saber” se manifestó en un proyecto racional fundamentado en la premisa económica del éxito y del fin de la utopía de comunidad, esto es, se ampliaron los intereses particulares, los cuales solo se unían frente a un enemigo común: el “cáncer marxista”. Por lo mismo, el ejercicio de pensar en los alcances de las prácticas de la Junta Militar resultaba subversivo y peligroso. De allí que los intelectuales opositores fueran perseguidos y asesinados, y por sobre todo disminuidos en relación a los nuevos intelectuales del gobierno: los economistas. Ejemplo ilustrativo resulta la situación de

---

<sup>15</sup> Al libro al cual me remito, de Francisco Frías Valenzuela, es *Historia de Chile*. Santiago: tomo 2, 6° edición, 1992.

los políticos encarcelados en Isla Dawson y los discursos que los militares proferían contra ellos:

Prisioneros: Ustedes tendrán que olvidarse de lo que eran antes. Cualquier conscripto vale cien veces más que ustedes. Chile no necesita intelectuales, vagos, ociosos, como ustedes. Chile necesita soldados y haremos de ustedes soldados, cueste lo que cueste. Oigamos bien, cueste lo que cueste. El que no quiera entenderlo, se quedará botado en el camino (Vuskovic párr. 15).

De aquella época en adelante la figura del intelectual comenzó a invisibilizarse dentro de la discusión pública. Durante la dictadura, por su carácter subversivo; luego, desde los noventa, por su “inutilidad” frente a las discusiones sobre el crecimiento económico. Se enseñó, finalmente, que los economistas eran –y son– los articuladores del sistema racional que llevaría al país al triunfo, tomando así protagonismo dentro de la comunidad chilena. De este modo, la nueva figura del economista-político fue la que resguardó el pasivo camino de la dictadura militar a la posdictadura.

### *G. La posdictadura chilena: alcances y permanencias*

Como se ha mencionado, los narradores de las novelas relatan su pasado situados en los años noventa. Desde allí rememoran sus vivencias dentro de los contextos de la Unidad Popular y la dictadura pinochetista. Sin embargo, previo al análisis textual, es necesario aclarar la razón del uso del término “posdictadura” y no “Transición Democrática” –esto último se usa comúnmente en la esfera mediática para referirse al período que va desde el inicio de la era democrática hacia adelante–. Para esta tarea, recurriremos a los postulados de

Nelly Richard en torno a la posdictadura, además de una serie de artículos de académicos incluidos en compilaciones a cargo también de Richard. Ella, en su prólogo a *Pensar en/la posdictadura* (2001), explica el porqué de hablar de un “pos”:

La palabra “posdictadura” (la parte resentida de ella que no logra disolver lo cortante de su prefijo) retiene el eco de una nominalidad sombría que nos recuerda la opacidad conflictiva, el atormentado residuo que el dispositivo simbólico (y también lexical) de la “transición” quiso borrar para que no echara a perder la lisura y transparencia de los nuevos signos de la democracia neoliberal (10).

Los personajes bolañeanos, y por cierto toda literatura, relatan una serie de “ecos” que se constituyen como material literario de las novelas y que adquieren significación en la época posterior a los sucesos críticos. A partir de ello, deviene el recuerdo sobre cómo fue su vida durante el régimen militar, para luego en su presente, en su posdictadura, intentar constituir “su propio relato” de este hecho histórico.

La presentación de una Transición Democrática, de parte de una institucionalidad gubernamental, no ha sido efectiva: la Transición no emerge en cuanto tal hasta que reprima y excluya de su campo aquello que la hace posible, sino que, por el contrario, se constituye como tal a modo de horizonte perfecto de sociabilidad<sup>16</sup>. Aquel pacto de transición tras el término de la dictadura, supuso un acuerdo implícito consistente en armar un proyecto de país que se distanciara de manera práctica e ideológica del terror precedente; los cuestionamientos a las acciones del sistema militar se centraron, en su mayoría, en juzgar algunos militares que fueron autores de crímenes de lesa humanidad y no en modificar el sistema político y económico heredado del gobierno precedente. Se operó bajo ese común lema que ilustra la posdictadura: se actuó “en la medida de lo posible”. No hubo, bajo ningún término, una

---

<sup>16</sup> Pág. 175. Avelar, Idelber. “La práctica de la tortura y la historia de la verdad”. En *Pensar en la Posdictadura*. Nelly Richard (Comp.). Santiago: Cuarto Propio, 2001.

transición, es decir, un “tránsito mismo [...] De *transitus*, que es paso e indeterminación; *transeo*, pasar, ir, pasarse al otro lado, convertirse en el otro, transcurrir, pero, también, en su inflexión predicada: en lo transitable, lo expeditivo y expedito, lo desembarazado” (Victoriano 268).

Por el contrario, al utilizar la terminología de “posdictadura”, aún notamos enclaves autoritarios provenientes del régimen –“pos” extiende la permanencia de una “dictadura”, no su término–, lo cual vemos reflejado en la Constitución de 1980, en el autónomo poderío militar respecto del juicio civil y también, si nos remontamos a los noventa e inicios del dos mil, en la asignación de senadores de manera directa. Se suma además el sistema de elección parlamentaria, el cual impidió por décadas –recién ahora está en proceso de variar– el ingreso de las minorías populares. Por lo tanto, esta serie de acuerdos entre la Concertación y las autoridades del régimen generó una inmovilización social amparada bajo el éxito económico como mejora de la calidad de vida de la población, facilitando accesos a oportunidades laborales, educacionales y económicas, entre otros, que dejaron –y han dejado– permanentemente anclados a los individuos en pagos y cobranzas dentro de un sistema que exagera la riqueza y la pobreza. Ilustrativas resultan las palabras de Edgardo Boeninger, quien fuera senador designado (1998-2006) y una de las voces más respetadas del mandato del ex presidente de Chile Patricio Aylwin. Para él, la Concertación constituye “una tendencia de la democracia contemporánea [...] Un estilo de relaciones políticas y sociales, en que la negociación y la búsqueda de los acuerdos predominan sobre la confrontación”. Y agrega, en torno a su funcionalidad económica y social, que aquello “resulta atractivo para los empresarios que por definición son minoritarios, pues los defiende de decisiones políticas de mayorías que pueden afectarlos negativamente” (13).

Para ahondar en este ideario, me remitiré al libro *Discrepancias de Bicentenario* (2010) del académico Grínor Rojo, en cuyas páginas aborda, de entre otros temas, cómo se ha

pensado Chile desde las elites políticas y económicas en coherencia al régimen militar, así como también el modo en que opera actualmente el sistema cultural nacional. El mencionado pacto de la posdictadura, según Rojo, “facilita la pervivencia de una estructura social a prueba de conflictos. La estabilidad se convierte, por tanto, desde el punto de vista de esta teoría democrática ‘restrictiva’, en el norte de la actividad política o de la actividad de los políticos, en tanto que el norte de la democracia sería el contribuir al afianzamiento de esa misma estabilidad” (35). Aquella se ejerce mediante la homologación de intereses políticos, empresariales, y también, en cantidad no menor, católicos, los cuales actúan con una autonomía que no mantiene adversarios que generen contrapeso. Tal triada, y lo analizaremos en capítulos próximos, están presentes en las novelas de Roberto Bolaño: el poder político-militar de la Junta Militar, el respeto intelectual al sacerdote Sebastián Urrutia Lacroix –en *Nocturno de Chile*–, y finalmente el ajusticiamiento de los crímenes financiado por una recompensa económica según veremos en *Estrella Distante* con el personaje de Abel Romero. En dichas novelas, funciona este vínculo entre política, Iglesia y empresariado.

#### H. *Memoria en crisis: qué y cómo recordar*

En los narradores de las novelas estudiadas, el (qué) recordar se constituye en el motor de sus relatos. Para ellos, recordar es narrar y viceversa. Este, de uno u otro modo, es el recurso de las obras aquí estudiadas: un recuerdo o material literario que acentúa la incertidumbre de los hechos, a raíz que ellos están seleccionados no solo por la diégesis creada por Bolaño, sino también, y es lo que nos interesa, por los propios narradores al momento en cómo se enfrentan, digamos, desde una perspectiva narrativa, al horror y las torturas. Señalábamos que el concepto de posdictadura conlleva en sí mismo la unión de

“pos” y “dictadura”, acarreado con ello el recuerdo constante de una época que permanece, en materia política, social y económica, hasta el presente de los narradores. Tal continuidad se constituye, sin embargo, como una crisis identitaria en estos personajes bolañeanos. Para analizar este tipo de memoria, me remitiré a los postulados de Maurice Halbwachs, quien en su artículo “Memoria colectiva y memoria histórica” (1968) realiza la diferenciación de dos tipos de historias: una que se encuentra escrita y otra que está viva, la cual se perpetúa o se renueva a través del tiempo (Halbwachs 209). Considerando aquello, los personajes rememoran su pasado vivido más que lo aprehendido por la historia escrita, con lo cual generan un material novelable que incluye en sí mismo una visión de la dictadura y posdictadura, es decir, un relato que está originado por su propia experiencia dentro de un contexto militar y que adquiere significación en su actualidad. En palabras de Halbwachs, “el recuerdo es en gran medida una reconstrucción del pasado con la ayuda de datos tomados prestados al presente” (210), cuestión que se constituye como el ejercicio que Bolaño realiza al concluir ambas novelas: la pregunta sobre en dónde quedó el ajusticiamiento que la posdictadura, y su promesa de cambio, prometió para Chile. Y es que hay acontecimientos nacionales que modifican al mismo tiempo todas las existencias, y que pueden, tras el paso de los años, ofrecer algunos puntos de referencia de un recuerdo o memoria arraigada en un grupo particular. Señala, al respecto, Halbwachs:

En realidad, en el desarrollo continuo de la memoria colectiva no hay, como en la historia, líneas de separación claramente trazadas, sino solamente límites irregulares e inciertos. El presente (entendido como extendiéndose sobre una cierta duración, la que interesa a la sociedad de hoy) no se opone al pasado del mismo modo en que se distinguen dos períodos históricos vecinos. [...] La memoria de una sociedad se extiende hasta donde ella puede, es decir, hasta donde alcanza la memoria de los grupos de que está compuesta (215).

De allí que lo anterior, dialogando con mi objeto de estudio, sea coherente con el hecho de que Bolaño escribió sobre una dictadura de la que físicamente no participó –en 1973 salió de Chile y retornó recién en los años noventa– y desde cuyo (otro) lugar, desde otra experiencia, generó dos obras que hablan de Chile y de la constitución de prácticas políticas, sociales y, por sobre todo, culturales que aún se mantienen como tradiciones inalterables.

Considerando el tiempo presente de los narradores, desde donde comienzan con sus relatos, es interesante observar que en este tipo de novelas lo que prima es una narración retrospectiva, la cual consiste, tal como su nombre lo sugiere, en recordar sus propias historias a las que ellos, los narradores, ya no tienen acceso: de allí que el cómo se cuenta –o el qué se recuerda– sea determinante al momento de relatar su participación en el contexto de la dictadura. Para efectos de entender, valga la redundancia, el cómo, el qué se recuerda y el uso de la memoria, me basaré en algunos postulados de Paul Ricoeur<sup>17</sup>. Según el filósofo francés, la memoria funciona de acuerdo a dos procedimientos distintos: uno cognitivo y uno pragmático. El primero da cuenta sobre la verdad, lo semántico, vinculado a un “qué” se recuerda, mientras que el segundo responde a la habilidad del “cómo” recordar. Ricoeur de hecho aboga por la memoria como lo único que nos permite conocer el pasado y darle un significado. Sin embargo, “el recuerdo de la cosa no se da ni siempre ni frecuentemente, es necesario buscarlo; esta búsqueda es la anamnesis, la reminiscencia, la remembranza, el recordar” (Ricoeur 5). Esta indagación responde a la construcción de un relato que ya está mediado y que será oído, o leído, por otro; mismo ejercicio narratológico si recordamos el uso de una perspectiva narrativa al momento de constituir un discurso, es decir, un texto en tanto recuerdo “narrativo” que permite a los personajes referir sus peripecias. Esta búsqueda y mirada respecto de los hechos históricos genera, como veremos más adelante, una dimensión ideológica que se acentúa en el final de cada relato: el narrador de *Estrella Distante* no desea

---

<sup>17</sup> Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2010.

inmiscuirse más en el mar de mierda de la literatura<sup>18</sup>, mientras que el de *Nocturno de Chile* termina su confesión ingresando a una tormenta de mierda<sup>19</sup>.

### I. “*Así se hace la literatura en Chile*”

Mencionado lo anterior, es necesario adentrarnos en la especificidad simbólica-cultural que ejercen los personajes bolañeanos: su participación como poetas y críticos literarios dentro de los campos culturales que se representan en las obras. Respecto de esto último, me basaré en el sistema definido por Pierre Bourdieu, particularmente sobre lo que respecta al vínculo entre un campo cultural y su significancia como esfera política al interior de un contexto particular<sup>20</sup>. Para Bourdieu, la literatura escrita por un sujeto inserto en una sociedad pertenece a un sistema de producción particular de esa comunidad, el cual está determinado por una serie de relaciones socioculturales que cuentan con una relativa autonomía por parte de los diferentes agentes que la conforman, constituyendo así el proceso de circulación de una obra literaria. Este proceso es definido por el teórico como campo intelectual.

El campo intelectual, a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo (Bourdieu 9).

Este sistema actúa como una red que impide que se piensen –y recepcionen– obras literarias aisladas. Sucede, entonces, que dicho campo intelectual se articula con una

---

<sup>18</sup> Pág. 138. *Estrella Distante*.

<sup>19</sup> Pág. 150. *Nocturno de Chile*.

<sup>20</sup> Me refiero al libro *Campo de poder, campo intelectual*. S/I: Montessor, 2002.

autonomía en cuyo interior existen agentes con particulares funcionalidades que forman, por cierto, una jerarquía de poder. Si atendemos a las novelas de Bolaño, podríamos destacar la presencia de los talleres literarios, exposiciones de arte, casas-fundos con tertulias artísticas, clases de literatura y marxismo, entre otros, los cuales generan un vínculo entre críticos y poetas que son validados por una escena de arte que responde, en sí misma, al poder de facto. Podemos resumir, retomando a Bourdieu, con lo siguiente:

La estructura dinámica del campo intelectual no es más que el sistema e interacciones entre una pluralidad de instancias, agentes aislados, como el creador intelectual, o sistemas de agentes, como el sistema de enseñanzas, las academias o los cenáculos, que se definen, por lo menos en lo esencial, en su ser y en su función, por su posición en esta estructura y por la autoridad, más o menos reconocida, es decir, más o menos intensa y más o menos extendida, y siempre mediatizada por su interacción, que ejercen y pretenden ejercer sobre el público [...] (31).

Si asumimos la tríada que circunda a una obra de arte (autor-texto-público), es dable señalar que en cada sistema cultural se establecen distintos roles con distintas funcionalidades, y rangos, al momento de establecer una “supremacía” frente a sus pares. En el universo narrativo de Roberto Bolaño, se mezclan escritores, críticos, lectores comunes y especializados, los cuales ingresan a una red de interacciones cuyas funcionalidades aspiran y responden a una premisa: el reconocimiento dentro del campo intelectual. Los mayores ejemplos presentes en las novelas estudiadas, corresponden no solo a sus protagonistas, sino también a los artistas-asesinos que operan en ellas: a Carlos Wieder, en *Estrella Distante*, y a María Canales, en *Nocturno de Chile*. La creación literaria, en tanto poder político, se constituye en la adherencia que estos “artistas” mantienen con el régimen militar, gobierno a través del cual su arte se establece como herramienta de muerte.

Los contextos culturales son distintos entre las tres épocas que observamos en las obras: el de los años previos al golpe de Estado, el de la dictadura y, aunque de manera muy similar, el de la posdictadura. En cada una operan de manera diferente los enfoques en relación a su contexto. Durante la Unidad Popular, por ejemplo, se creó un Programa Básico de Gobierno y que aquí, en honor a entender cómo se pensó la dimensión cultural, citamos:

Porque la cultura nueva no se creará por decreto; ella surgirá de la lucha por la fraternidad contra el individualismo; por la valoración del trabajo humano contra su desprecio; por los valores nacionales contra la colonización cultural; por el acceso de las masas populares al arte, la literatura y los medios de comunicación contra su comercialización<sup>21</sup>.

En otras palabras, el propósito era generar una interacción con la ciudadanía, abriendo libremente una serie de espacios físicos –museos, bibliotecas, universidades, centros artísticos– a la población. Aquel ideario lo notamos en *Estrella Distante*, al momento en que el narrador y sus camaradas, a pesar de no ser todos universitarios, asisten a los talleres literarios realizados en la Universidad de Concepción<sup>22</sup>. Y también en *Nocturno de Chile*, cuando las libres reuniones en torno a la literatura abundaban en el sur de Chile, particularmente en las planicies del gran crítico literario Farewell<sup>23</sup>.

Por su parte, en lo que concierne a la época de la dictadura, señalemos que se comenzó a exacerbar un nacionalismo por los símbolos patrios y el valor por una autenticidad arraigada en un folclore campestre y militar. Con ello se potenció una individualidad que subyugara al socialismo de antaño, tras imponer un veto a las reuniones públicas; todo pasó a ser puertas adentro, en los espacios privados. Aquello también es extensible al ámbito cultural:

---

<sup>21</sup> Allende, Salvador. *Programa Básico de Gobierno de la Unidad Popular*. Memoria Chilena. Diciembre, 1969. Link: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000544.pdf>. Web.

<sup>22</sup> Págs. 13-16. *Estrella Distante*.

<sup>23</sup> Págs. 15-34. *Nocturno de Chile*.

El Estado [...] inicia una retirada paulatina de la promoción de las producciones culturales, bajo el supuesto de que es en la interacción entre privados donde se debe decidir qué bienes son consumidos, a partir del bienestar individual que pueda brindar uno u otro consumo. La construcción de un público o una cultura nacional, por ende, parecen ser efectos posibles, y no objetivos centrales, del intercambio de productos culturales (Fielbaum, Olmedo 3-4).

Si en líneas atrás señalábamos que a los intelectuales contrarios al régimen se le consideraba subversivos para el proyecto totalitario, tal como lo definió Vuskovic en torno a los presos de Isla Dawson, no está de más decir que el toque de queda, la represión y la persecución política-ideológica, fueron paulatinamente invisibilizando su labor<sup>24</sup>, su pensamiento, su crítica, a tal punto que hoy, ya terminada la dictadura, su trabajo se considera incompatible con la realidad económica e institucional de la nación.

Este individuo se comenzó a desinteresar de la relevancia cultural, política y ciudadana del país, constituyéndose un sujeto sumiso de formar parte de la discusión pública del cambio. De este modo lo expresa Grínor Rojo:

Obediente, respetuoso y temeroso del orden establecido, ese nuevo sujeto nacional debía garantizarles a los guardianes de uniforme que su pensamiento, sus decisiones y acciones no se iban a salir de los confines de la vida privada, dejando que fuesen ellos y sus intelectuales orgánicos los que se ocuparan de todo cuanto estaba y no podía menos que estar más allá de la competencia del ciudadano común (47).

Es así como los economistas comenzaron a ser considerados los “pensadores” del gobierno, personificación que aún está presente durante la posdictadura; si bien ya no

---

<sup>24</sup> El teatro emergente, movimientos feministas, grupos artísticos como el CADA, entre otras varias manifestaciones y colectivos, se constituyeron como una vía de resistencia para criticar y denunciar los atropellos perpetrados por la dictadura, a pesar de la represión y persecución estatal.

amparados por un régimen represivo, los respalda un sistema de relaciones que incluyen aparatajes gubernamentales, educacionales, nula intromisión de la justicia en delitos tributarios, excesiva inversión extranjera y mega-corporaciones que giran en torno a la producción económica.

Este modo, heredado del gobierno pinochetista, de vivir según cuánto éxito se tenga – o de cuánto sea el sueldo–, también se extendió al nuevo contexto cultural de la posdictadura. En los años noventa, época en la cual Roberto Bolaño escribió *Estrella Distante* (1996) y *Nocturno de Chile* (2000), lo más ilustre al respecto corresponde al surgimiento de un grupo literario amparado por una editorial trasnacional, la cual aprovechó la necesidad de algunos autores por publicar y publicitar obras que “revelasen” el contexto chileno reciente. Fue así como la editorial Planeta, a través de su ejecutivo Ricardo Sabanes, cimentó a una “Nueva Narrativa Chilena” y que correspondió a un grupo de escritores que hablaron sobre su pasado/presente bajo un cosmopolitismo innegable. Sin embargo, si bien el nombre de Nueva Narrativa Chilena fue acuñado por un periodismo cultural sensacionalista más que por un ideario común, la percepción de este tipo de escritura comenzó a generar en el futuro una serie de propuestas mediáticas destinadas a satisfacer a varios tipos de público. Rojo, refiriéndose a este proceso que supera a este grupo y que más bien da pie a una explosión editorial como nunca antes vista, escribe: “Por primera vez en la historia de nuestra literatura los chilenos estamos siendo testigos de la aparición tumultuosa de novelas que se conciben, procesan y ‘marquetean’ como si fueran artículos de tocador o botellas de vino, las que son celebradas y promovidas por una crítica periodística que se autoconsidera ‘actualizada’” (70).

Para finalizar este apartado, y en referencia a los años recientes, actualmente el sistema cultural se configura a partir de una lógica mercantil definida como una subvención estatal que genera una dependencia constante, año tras año, de miles de postulantes, quienes, dada la carencia de propuestas gubernamentales sustentables y constantes, deben adecuar y

postular sus proyectos de acuerdo a las necesidades de venta y valor mediático de nuestros tiempos, con el fin de obtener las regalías económicas para su sobrevivencia. Mientras la propiedad privada halló su nicho en la Ley de Donaciones Culturales, el Estado chileno, desde hace más de una década, hizo lo suyo con la creación de los Fondos de Cultura, conocidos popularmente como los “Fondart”, y que se traducen en una especie de subsidios para artistas –connotados y emergentes– quienes anualmente, ante la carencia de otras alternativas reales de financiamiento, se ven obligados a rellenar formularios para así poder sobrellevar su trabajo<sup>25</sup>.

Señalado lo anterior, y considerados todos los puntos descritos en este capítulo, el presente marco teórico será utilizado en las páginas siguientes con el propósito de analizar las dos novelas aquí propuestas, de acuerdo a la hipótesis de trabajo propuesta (y que la reescribimos nuevamente): se busca demostrar que los discursos de los narradores intentan distanciarse de los abusos cometidos por la dictadura militar chilena, a fin de justificar sus participaciones en ella una vez iniciada la posdictadura, distancia que sin embargo resulta en vano dado el irremediable vínculo entre su ejercicio como literatos y el poder político-cultural del régimen pinochetista.

---

<sup>25</sup> Para mayor detalle del estado actual de las políticas culturales chilenas, recomiendo revisar el artículo “Apuntes para una política de cultura de carácter público”, de Alejandro Fielbaum y Carolina Olmedo. Link: [http://www.nodoxxi.cl/wp-content/uploads/CC9\\_03.pdf](http://www.nodoxxi.cl/wp-content/uploads/CC9_03.pdf). Web.

## II. *Estrella Distante*: revolución, arte y política

### A. *La expansión cultural de la Unidad Popular*

En *La literatura nazi en América* (1996) leemos una primera versión de un relato que meses más tarde se publicará en formato de novela bajo el título de *Estrella Distante*<sup>26</sup>. En ambas obras, Roberto Bolaño nos cuenta la historia de un comandante de la Fuerza Aérea Chilena –de nombre Carlos Ramírez Hoffman, en el cuento, y de Arturo Ruiz-Tagle/Carlos Wieder, en la novela–, el cual, además de cumplir con sus labores militares, realiza una serie de acciones artísticas durante el período de la dictadura militar pinochetista. Esta nueva obra, más detallada y extensa que el texto presente en *La literatura...*, surge a partir del interés del narrador por crear una versión más completa sobre la vida de este aviador según nos explica en su mismo prólogo<sup>27</sup>.

De igual modo que en su versión predecesora, las intervenciones artísticas de este comandante pretenden destronar la visión socialista construida por el gobierno de Salvador Allende. En otras palabras, desea constituir un arte homólogo al régimen militar a través de un nuevo discurso literario. El relato del narrador de *Estrella Distante*, sin embargo, no comienza con la historia de los actos poéticos del aviador. Más bien, nos contextualiza en el período de la Unidad Popular y nos cuenta cómo conoció, el narrador, a un silencioso Alberto

---

<sup>26</sup> A fin de evitar menciones innecesarias, en este capítulo todas las citas a Roberto Bolaño corresponden a su novela *Estrella Distante* (y no a *Nocturno de Chile*).

<sup>27</sup> “En el último capítulo de mi novela *La literatura nazi en América* se narra (...) *La historia del teniente Ramírez Hoffman, de la FACH. Esta historia me la contó mi compatriota Arturo B (...) Quien no quedó satisfecho con el resultado final. Así pues, nos encerramos durante un mes y medio en mi casa de Blanes y con el último capítulo en mano y al dictado de sus sueños y pesadillas compusimos la novela que el lector tiene ahora ante sí.*” (Bolaño 11).

Ruiz-Tagle –nombre primero con el cual se presenta el comandante–. Las instancias en las cuales interactúan estos personajes corresponden a una serie de talleres literarios realizados en la ciudad de Concepción, particularmente en los meses previos al golpe militar de 1973. Allí, el narrador, sus amigos y Ruiz-Tagle integraban el grupo de alumnos que asistía a las clases dictadas por los poetas Juan Stein y Diego Soto, cada cual con sus días y talleres distintos. En tales situaciones, según leemos en las primeras páginas, se discutía de literatura, de revolución y del complejo contexto social de la época. “La mayoría de los que íbamos hablábamos mucho: no solo de poesía, sino de política, de viajes [...] De lucha armada; la lucha armada que nos iba a traer una nueva vida y una nueva época, pero que para la mayoría de nosotros era como un sueño” (Bolaño 13). No obstante, mientras casi todos discutían estas ideas, Alberto Ruiz-Tagle, por su parte, se mantenía sereno y silencioso –“No hablaba demasiado. Yo sí” (Bolaño 13) –, con una postura similar, podríamos decir, a la adoptada por los gestores del golpe de Estado, con una estudiada y meticulosa cautela<sup>28</sup>.

Lo anterior es sobre lo que más insiste el narrador en las primeras páginas de *Estrella Distante*: en que el aviador no se inmiscuía en las discusiones sobre arte y política como sí lo hacían sus compañeros, sino que únicamente “escuchaba”. Y agrega: “sus críticas eran ponderadas, breves y siempre en un tono amable y educado, leía sus propios trabajos con desprendimiento y distancia y aceptaba sin rechistar incluso los peores comentarios, como si los poemas que sometían a nuestra crítica no fueran *suyos*” (Bolaño 21). Su serenidad, además, no se manifestaba solamente en su relación con sus camaradas de los talleres. En una clase, el profesor Diego Stein le comentó: “No parecen poemas tuyos [...] Ruiz-Tagle lo reconoció sin inmutarse. Estoy buscando, respondió” (Bolaño 21). Esta búsqueda se constituye como la antesala a su posterior intervención como artista del régimen militar. No

---

<sup>28</sup> Recordemos que el general Carlos Prats, tras renunciar a la comandancia de las Fuerzas Armadas del gobierno de Salvador Allende tras el “tanquetazo”, recomendó como su sucesor al general Augusto Pinochet Ugarte, dada su alta fidelidad a la institucionalidad gubernamental y además por ser considerado un militar de confianza del mismo Prats.

solo por cómo se presenta —por esos años se hace llamar Alberto Ruiz-Tagle—, sino también por la distancia con la cual participa de la cotidianidad de la expansión cultural, social y política que abundaba en las tertulias de los talleres literarios. Pertenecer a esta esfera literaria, podríamos afirmar entonces, le sirve a Ruiz-Tagle como un “resguardo” que le permite ocultar sus intenciones golpistas y homicidas, elementos que más tarde desatará a través de una serie de actos poéticos que serán coherentes con la propuesta del gobierno de la Junta Militar. Un hecho en especial ilustra el atípico comportamiento del comandante: el narrador recuerda que algunos de sus compañeros talleristas deseaban realizar una antología poética que reuniera a las nuevas plumas de Concepción, incluyendo también a la de Ruiz-Tagle. Sus poemas, no obstante, para la percepción del narrador, resultaban extraños y le generaban un misterio que superaba lo literario:

Los tres poemas eran cortos, ninguno pasaba de los diez versos: uno hablaba de un paisaje, describía un paisaje, árboles, un camino de tierra, una casa alejada del camino, cercados de madera, colinas, nubes [...]. El segundo hablaba del aire (se llamaba *Aire*) que se colaba por las juntas de una casa de piedra [...]. El último lo he olvidado completamente. Solo recuerdo que en algún momento aparecía sin que viniera a cuento (o eso me pareció a mí) un cuchillo (Bolaño 23).

Si analizamos esta descripción en función a lo que por aquel entonces vivía el narrador, es posible destacar tres momentos que remiten al contexto previo al golpe de Estado y al posterior: el primer poema, refiere a la amplitud sociocultural e idílica que congregaba la Unidad Popular; el segundo, *Aire*, atiende a la renovación —o revolución, en términos de Tomás Moulian— que vendrá con el nuevo “aire” de la dictadura; y con el último poema, con un narrador sin comprender qué dice, se apela al horror y crudeza de este nuevo “aire”: el régimen militar con su cuchillo y muerte. El misterio de Ruiz-Tagle adquiere así sentido.

Lo interesante aquí es cómo este comandante —que en ese entonces, en los años de la UP, nadie sabía que ese era su real oficio— interactúa y se inserta dentro de este contexto cultural, particularmente en el de los talleres literarios. Si retomamos las propuestas de Pierre Bourdieu citadas en capítulos anteriores, cada sujeto se desenvuelve al interior de un campo cultural con el inevitable propósito de establecer una relación de poder frente a los otros, ya sea según su desempeño como crítico, artista, profesor o editor, entre varios oficios. El sociólogo francés señala: “Así ocurre con la cualidad de escritor, cualidad socialmente definida e inseparable, en cada sociedad y en cada época, de cierta demanda social, con la cual el escritor debe contar [...]. El artista puede aceptar o repudiar a este personaje que la sociedad le envía, pero no puede ignorarlo” (18). Cada tallerista descrito en la novela asume, por lo tanto, una postura frente al tenso ambiente que envolvía al gobierno de Salvador Allende, creando, resistiendo o luchando contra el emergente poderío fascista. Alberto Ruiz-Tagle, sin embargo, reniega de adherir a estos enfrentamientos y se mantiene indiferente de formar parte de esta discusión presente en el circuito cultural de entonces. Esta actitud del comandante la podríamos entender como una “posición” respecto de lo que vendrá, postura con la cual comienza a validarse como escritor, como poeta, frente a los ojos del narrador. Es decir, es Carlos Wieder, y no Alberto Ruiz-Tagle, quien está tramando sus propósitos para el corto plazo, actuando más como general-comandante que como poeta; de allí su infertilidad poética de aquel entonces y su “búsqueda” por llegar a una pureza que con la dictadura instalada al fin alcanzará. Por esta razón, en el círculo de Wieder no se incluye a otros artistas, ni menos a una hermandad cultural enraizada en un amor por la literatura. Sus amistades son ajenas a la asistencia a talleres literarios:

En su apreciación social, no obstante, existían puntos negros: las malas compañías, gente oscura, parásitos de comisaría o del hampa con los que Wieder salía en ocasiones, siempre de noche, a beber o a encerrarse en locales de mala reputación.

Pero los puntos no eran, bien mirados, más que eso: puntos negros, imperceptibles, que en nada afectaban su carácter ni sus maneras, mucho menos sus costumbres. Algo incluso imprescindible, conjeturaron algunos, para su carrera literaria que pretendía el conocimiento y el absoluto (Bolaño 44).

Su entorno se representaba como un ambiente sombrío, bastante ajeno a la fraternidad literaria de los jóvenes de Concepción. Y es que los talleristas que aspiraban a escribir – temática sobre la cual giraba el círculo cercano del narrador– eran particularmente universitarios, muchachos que aún vivían con sus padres y cuyas escrituras abogaban por la libertad para defender al país. Jamás sobre el horror, el hampa o la mala reputación. La inequívoca lectura, entonces, de los talleristas respecto de Carlos Wieder –a excepción de la Gorda Posadas, alumna de los talleres quien creía que la poesía del aviador llegaría lejos–, revela que el aviador espera trasgredir y romper la idea de una convivencia cultural que por ese entonces surgía con la literatura. El propósito, como iremos analizando, será eliminar cualquier fraternidad que afecte el alcanzar el absoluto: convertirse en el único artista del régimen bajo un concepto de vanguardia que una arte y muerte.

### *B. Carlos Wieder y la revolución del canon literario*

En *Estrella Distante* existe una breve y sutil mención al momento del golpe de Estado de 1973: “Pocos días después llegó el golpe militar y la desbandada” (Bolaño 26). No hay más. La decisión del autor –Bolaño– de expresar en una sola frase toda la carga simbólica y política del bombardeo a La Moneda de aquel 11 de septiembre, conlleva un propósito cuyo fin es mostrar el modo en que continúa operando la dictadura pinochetista a partir de una

frase. Esta “desbandada” también afecta la vida del narrador, la cual, a partir de aquí, condiciona los rumbos de los personajes, sus relaciones sociales, literarias y políticas. Lo interesante, según inferimos en este espacio de “tempo” destinado a referir este 11 de septiembre, no es el golpe mismo sino cómo se instala el sistema de la Junta Militar en Chile, sobre todo considerando que ya tenía su gestación u origen en los tiempos de la Unidad Popular y que vimos reflejado en las menciones a Carlos Wieder. El “origen” de un nuevo estado político, por lo demás, se personifica en *Estrella Distante* a través de la creación literaria, es decir, mediante un engranaje literario que funciona en la novela y que extrapola una serie de relaciones de poder que iremos dilucidando con el correr de las páginas.

En la obra notamos una revolución artística coherente al nuevo proyecto fascista. Ello implica que Arturo Ruiz-Tagle, una vez llegada la dictadura, deje de ser tal –para el narrador– y pase a llamarse Carlos Wieder, figura que comienza a reproducir su arte en espacios masivos –ya no en talleres literarios– de acuerdo a la nueva aceptación contextual del término: si antes la esfera de lo público, según propugnaban las políticas de la UP, correspondía a un lugar de interacción ciudadana y cultural, tras la irrupción del régimen pinochetista aquello se reniega, primero, con la supresión de actividades y manifestaciones en calles y centros, y segundo, en términos narrativos, con la presencia de un único artista que “crea” en *Estrella Distante*: Carlos Wieder. En las páginas de la obra no existen otros personajes que generen creaciones literarias o artísticas que sean descritas por el relato del narrador: solo están las del aviador.

El primer acto poético de este comandante se escribe en los cielos de Concepción, cuando la dictadura militar estaba ya instalada. Desde “arriba” traza una serie de versos con humo de avión, mientras “abajo”, en tierra, el narrador y otros presos –por aquel entonces se encontraba detenido en una cárcel de aquella ciudad– observan atónitos el acto. Uno de ellos, un “loco” para ojos del narrador, “a veces daba saltitos como la de un infortunado profeta que

asiste a la llegada del mesías largamente anunciado y temido” (Bolaño 39). Wieder, tiempo después, extenderá este tipo de acciones poéticas por otras ciudades de Chile, para mostrar lo que supone su “génesis”:

En el cielo aparecieron letras. Letras perfectamente dibujadas de humo gris negro sobre la enorme pantalla de cielo azul rosado que helaban los ojos del que las miraba. IN PRINCIPIO...CREAVIT DEUS...COELUM ET TERRAM, leí como si estuviera dormido. Tuve la impresión –la esperanza– de que se tratara de una campaña publicitaria. Me reí solo (Bolaño 36).

Si consideramos que en el cielo se escriben las líneas del *Génesis* –libro de la cosmovisión cristiana que refiere el origen de la vida en la Tierra–, se constituye con ello una jerarquía impuesta sobre los lectores-observadores que están en tierra, abajo, es decir, que están en presencia de un arte que proviene desde las alturas y que está escrito por un artista con reminiscencias mesiánicas. Para el aviador esto es una revolución que mantiene a la palabra como creadora de mundo. Luego, al final del acto poético, escribe: “APRENDAN” (Bolaño 39). Esta acción se presenta como una propuesta inédita con la cual Wieder “quiere inaugurar un ‘nuevo orden’, uno en el que el *hacer* y el *ser* de la poesía se definan, desde la oficialidad de la dictadura militar, de un modo completamente vanguardista” (Donoso 4).

La coherencia entre el área política y artística del régimen pinochetista se potencia, además, con la exaltación de íconos nacionalistas que reniegan de una comprensión histórica del pasado reciente chileno. Carlos Wieder, de acuerdo a la académica Ángeles Donoso, “se repliega a la retórica y a la ideología del régimen dictatorial mediante la estetización de la muerte y la glorificación de los signos patrios (Wieder escribe sobre los cielos de la base Arturo Prat ‘LA ANTÁRTIDA ES CHILE’ y otros versos sobre la Patria)” (5). Este concepto de patria nace a partir de la odiosidad frente a lo realizado por el gobierno de la Unidad

Popular, culpable, según la Junta Militar, de la crisis socioeconómica y de la pérdida del bienestar nacional. El gobierno militar y su aparataje, más bien, se representan como la única vía política y práctica que retomará el rumbo del exitismo de Chile<sup>29</sup>. Este nuevo contexto se configura, como señalamos, a través de la palabra, con un componente literario que “bautiza” y glorifica insignias nacionalistas vinculadas a la nueva propuesta de la dictadura. La palabra, entonces, se torna creadora de una realidad en que la muerte y la represión van parejas, y cuyo discurso resguarda el horror del régimen. En palabras de Ángeles Donoso:

Tanto en el caso del golpe como en las acciones poéticas de Wieder, lo nuevo aparece como una consecuencia de la destrucción: para que lo nuevo surja, es necesario hacer desaparecer, como plantea [Nelly] Richard, “todo un pasado nacional”. Sin embargo, en *Estrella Distante*, este “pasado nacional” eliminado y borrado vuelve a aparecer solapadamente cuando Wieder alude en sus poemas a las poetas muertas (Donoso 4).

Si bien este nuevo orden se constituye a través de un arte que encubre y remite a las muertes de escritoras, el aviador trasgrede su mero oficio como asesino de un aparataje estatal y se enmarca como un sujeto cuyos actos incluso seducen al propio narrador, a tal punto que su poesía, sus acciones artísticas, serán las futuras huellas que irá persiguiendo dicho narrador para dar con su paradero. Todas estas presentaciones en los cielos chilenos, de poemas dibujados con el humo de aviones, adquieren una significación interesante para el narrador, quien comienza a valorizar y, por tanto, a seducirse por la puesta en práctica de la obra de un poeta que, en tiempo anteriores, en la UP, se presentaba distante y misterioso para el grupo de jóvenes escritores de Concepción. Esto, y en coherencia con la hipótesis de trabajo, comienza

---

<sup>29</sup> A las pocas horas tras el golpe de Estado de 1973, la Junta Militar conformada por Augusto Pinochet, José Toribio Medina, César Mendoza y Gustavo Leigh declara, por primera vez en vía cadena nacional televisiva, la existencia de un “cáncer marxista” que afecta al país. El nuevo gobierno, agregan, hará lo imposible para “extirparlo”. Ver “El golpe de Estado”, apartado del documental *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán.

a poner en crisis el discurso del narrador en su percepción de los abusos perpetrados por Carlos Wieder, dado el vínculo “literario” que une a ambos personajes. En otras palabras, todo se subyace a que lo que realiza el aviador es un acto poético antes que una real declaración del régimen militar.

### C. *El mal como materia novelable*

En la novelística de Roberto Bolaño, lo “marginal” aparece como un “otro discurso” constituido por otras realidades que están operando y que interfieren en el relato macro descrito por los narradores. En palabras de Daniuska González:

En Bolaño, tras la tiranía de la palabra, esa dominada por una maligna rigidez interior, está la de la historia. Tiranía en el sentido de adueñarse del cauce de la estructura narrativa, del lenguaje como dispositivo discursivo, para drenarlos hacia acontecimientos totalitarios, hacia esas figuras que escribieron una historia particular, pero que no dejan de entretorsejarse con un universo general; o sea, transcribir lo más abyecto de la Historia, sus zonas de sombras (34).

Esta zona de sombras, si nos enfocamos en *Estrella Distante*, remite a las torturas y muertes realizadas por Carlos Wieder, cuyo arte inscribe el propósito fascista de la dictadura pinochetista dentro de una consciencia cívico-militar que aún descreía del horror del régimen: “Wieder [...] Les decía que sí sabían, que sabían más que mucha gente, poetas y profesores, por ejemplo, [...] Pero sus rufianes no lo entendían o en el mejor de los casos pensaban con indulgencia que el teniente les decía eso para burlarse” (Bolaño 43). Notamos, con lo anterior, que la primera poesía aérea de Wieder resulta incomprendida por algunos individuos, quienes

reniegan de la crudeza de la dictadura porque asumen que ella, en sus primeros años, se presentó como la mejor opción frente al caos de la Unidad Popular. Asimismo, el narrador tampoco comprende la nueva propuesta artística del aviador: “Leí con dificultad, o tal vez lo adiviné o lo imaginé o lo soñé” (Bolaño 37), señala el narrador haciendo referencia a los primeros versos escritos en los cielos de Concepción. Estas incertezas presentes en su discurso emergen cuando Wieder apunta a los abusos del régimen; un elemento, por lo demás, propio de la novelística de Bolaño quien en sus obras evita aquella alusión directa al horror, sometiendo a sus personajes, particularmente a los narradores de *Estrella Distante* y *Nocturno de Chile*, a la problemática de cómo recordar el Chile de la dictadura desde la posdictadura. Dicho recurso nos genera la sensación de la existencia de una otra historia, más real, más brutal, y que vive oculta bajo el relato oficial de la dictadura y, como veremos más adelante, de los propios narradores.

Para Alexis Candia, académico con reconocida trayectoria en torno a los estudios bolañeanos, del siguiente modo opera el mal en la narrativa del novelista chileno:

Las novelas de Bolaño no se concentran en afrontar y exorcizar el mal de una cultura y una época determinada, no excluyen esos patrones, por cierto, pero sus textos son más bien una amplia exploración de las múltiples facetas que adopta la maldad en la civilización occidental. De ahí que en sus novelas sea posible apreciar la ferocidad sádica, la trasgresión, la barbarie colectiva extrema, entre otras manifestaciones de la maldad (46-47).

Ahora bien: en cuanto al análisis del “mal” en las novelas, es necesario aclarar que es un concepto sobre el cual no ahondaremos mayormente en esta tesis, dada la elección por otras temáticas presentes en las obras y que ya fueron señaladas tanto en la hipótesis como en las páginas anteriores (existen otros autores que han trabajado el mal en estas dos novelas de Roberto Bolaño, cuyos nombres y artículos están descritos en la Introducción de este trabajo).

Aun así, y a modo de breve barniz al respecto, señalemos que el mal ha tenido diferentes referencias durante el siglo XX y en particular tras el término de la Segunda Guerra Mundial. Lo sucedido en los campos de exterminio nazis implicó, de manera posterior, una completa tarea en cómo asumir o entender el horror allí generado. Entenderlo, sin embargo, implicaba de algún modo “justificarlo”, por lo cual el silencio, en los años más inmediatos, se constituyó como un método de comprensión más justa respecto de los hechos acontecidos en los campos de concentración. No obstante, para tener un breve amparo de lo que nos interesa, entenderemos el “mal” como aquella cualidad que está en cada sujeto, es decir, y ciñéndonos a las palabras del filósofo Bernard Sichère, que “no hay hombres buenos y hombres malos, verdugos de nacimiento y víctimas predestinadas, sino que cada hombre lleva en sí mismo lo peor como una posibilidad atroz” (206). Esta frase adquiere sentido, además, si recordamos el prólogo de *Estrella Distante*: “[...] Arturo deseaba una historia más larga, no espejo ni explosión de otras historias sino espejo y explosión de sí mismo” (Bolaño 11). Considerando las palabras de Sichère, quien asume el mal como componente inherente de la condición humana, y lo escrito en el prólogo de la novela, podríamos establecer la presencia de un mal absoluto<sup>30</sup> personificado en la figura de Carlos Wieder, el cual estuvo desde la Unidad Popular –matizado por la medida del personaje– y luego se desató durante la dictadura militar. Para José Promis, por su parte, en la narrativa de Bolaño “los conceptos del bien y del mal no funcionan de acuerdo a los criterios que utiliza la moral convencional para definirlos. Los términos de normalidad y anormalidad [...] Se diluyen y reacomodan para asumir una fisonomía que es expresión pura de lo distinto, de lo anormal que al devenir normal se transforma en extraño, en arte, en poesía” (56-57).

Resulta, por lo mismo, interesante la primera percepción descrita por el narrador sobre Carlos Wieder en tanto asesino: “Nunca se encontrarían los cadáveres, o sí, hay *un* cadáver,

---

<sup>30</sup> El propio Roberto Bolaño señaló que su interés con *Estrella Distante* fue realizar “una aproximación, muy modesta, al mal absoluto”. En *Bolaño por sí mismo*, pág. 31.

un solo cadáver que aparecerá años después en una fosa común, el de Angélica Garmendia [...] Pero únicamente ese, como para probar que Carlos Wieder es un hombre y no un dios” (Bolaño 33). Esta dinámica de exterminio, muy propia de los agentes de los aparatos de inteligencia de la Junta Militar, sin embargo desaparece del relato del narrador durante su descripción de la época dictatorial. En ella únicamente leemos referencias a Wieder en tanto artista, y es allí, a través de sus actos poéticos, el modo en que dilucidamos la presencia de este aviador. El arte como representación del mal de Wieder. Antes participó como alumno en los talleres literarios, y ahora, en dictadura, se manifiesta como creador de poesía.

Para este asesino, no obstante, sus enemigos eran solo mujeres: las desaparecidas, de acuerdo a los relatos del narrador, corresponden a poetisas. Las primeras fueron las hermanas Garmendia, ambas compañeras del narrador y de Ruiz-Tagle en los talleres realizados en Concepción, y más tarde vendrán otras, como Carmen Villagrán y Patricia Méndez. Esta dinámica de la desaparición del sujeto femenino es entendida según la seducción que Carlos Wieder proyectaba en ellas e incluso en el resto de los integrantes de los talleres. Así lo notamos en el relato del narrador, a quien de por sí atrae:

Lo cierto es que, tanto en la foto como en las declaraciones, ya no quedaba nada de aquel Ruiz-Tagle tan ponderado, tan mesurado, tan *encantadoramente* inseguro (incluso tan autodidacta). Wieder era la *seguridad* y la *audacia* personificadas. Hablaba de poesía (no de poesía chilena o poesía latinoamericana, sino de poesía y punto) con una autoridad que *desarmaba* a cualquier interlocutor (aunque he de decir que sus interlocutores de entonces eran periodistas adictos al nuevo régimen, incapaces de llevarle la contraria a un oficial de nuestra Fuerza Aérea) y aunque por la transcripción de sus palabras uno percibía un discurso lleno de neologismos y torpezas, algo natural de nuestra lengua adversa, adivinaba, también, la *fuerza* de ese

discurso, la pureza y la tersura terminal de ese discurso, reflejo de una voluntad sin fisuras (Bolaño 53, las cursivas son mías).

La representación que realiza el narrador de la “seguridad”, la “audacia” y la “fortaleza” del aviador, pone en duda el distanciamiento primero con el cual nos presentó a Wieder. Notamos, en otras palabras, una seducción del mal que se constituye como una pureza artística, un absoluto, que produce una revolución artística enfocada en la muerte. Como señala el académico Cristián Montes, “el poeta del aire que asesina, pero que también ama los crepúsculos y la belleza en sus múltiples formas, se comporta como un ángel exterminador que hace de la seducción el dispositivo visible de la maquinaria del mal” (5). Por lo mismo, en *Estrella Distante* el ejercicio literario adquiere un valor funcional para los propósitos de Wieder y, con ello, para los del gobierno militar, lo cual permite entonces que la figura de un “otro” desaparezca: hay una negación radical de este. Carlos Wieder, adquiere una supremacía artística en tanto elimina a otras poetas, pues el único propósito es proponer e imponer su arte vanguardista como coherencia con el régimen. Ambos, el arte wiedereano y la política dictatorial, no se contradicen en sus definiciones e intenciones. Cada cual, a su modo, pretende establecerse como absoluto. La asistencia del aviador a los talleres literarios, se realiza con el fin de generar un espacio para la irrupción de sus acciones vanguardista como única opción artística: “El arte de Chile no permite aglomeraciones” (Bolaño 93), puntualiza Wieder, referencia que se vincula, indudablemente, a lo señalado por el personaje de María Canales, también agente del régimen, respecto del campo cultural formado en *Nocturno de Chile*: “Así se hace la literatura en Chile” (Bolaño 147).

De este modo, lo siguiente podríamos concluir de acuerdo a lo hasta aquí dicho: Carlos Wieder es descrito, bajo el contexto de la Unidad Popular, como un individuo cuya labor como escritor resulta desconocida a los ojos de sus compañeros y, también, del lector, pues no leemos su obra o versos durante ese período. Más adelante, tras el golpe de Estado,

Carlos Wieder sí es presentado como artista/poeta por el discurso del narrador, a pesar de ya conocer su faceta de asesino. Esta seducción del mal, como decíamos, se genera a partir de los versos escritos en los cielos de Concepción, Santiago y la Antártica, siempre presentándonos, el narrador, a un poeta antes que a un asesino. Allí la literatura, por lo tanto, y como mencionábamos en la hipótesis, va estableciendo un nexo inevitable con el poder político, en donde la participación del sujeto letrado con el gobierno pareciera ser análoga. En otras palabras, este distanciamiento del narrador frente a los abusos del régimen comienza paulatinamente a desvalidarse, dado el vínculo entre su ejercicio como literato y el poder político-cultural del gobierno pinochetista.

#### D. *Perspectivas narrativas entre arte y tortura*

Los actos poéticos descritos en *Estrella Distante*, como mencionábamos en apartados anteriores, remiten a una serie de torturas realizadas por el aviador Carlos Wieder, las cuales, a través de actos poéticos, evocan lo más cruel de la dictadura. En la novela, su revolución dentro del régimen militar se cristaliza mediante la constitución de un campo cultural vinculado con la creación artística, representándose en ello una cotidianidad política y social que contiene una maquinaria de relaciones de poder. Por lo mismo, en dicho campo se generan admiraciones y jerarquías lideradas por la figura del aviador: “Aquella, su primera acción poética sobre el cielo de Concepción, le granjeó a Carlos Wieder la admiración instantánea de algunos espíritus inquietos de Chile” (Bolaño 41). Esta admiración también arrastra al narrador, para quien lo realizado por Wieder es, a pesar de su horror, poesía. Desde un principio, incluso cuando compartía con él en los talleres literarios, ya señalaba una “obra” de autoría de Wieder, por lo tanto, la seducción que le genera su labor se observa desde ese

punto: de allí que en el ocaso de la dictadura persiga su huella en antologías literarias o en algunos actos poéticos, entendiendo así que rastrea a un poeta/escritor más que a un asesino/agente. Valida, en otras palabras, la categoría de “escritor” inserto dentro del campo cultural pinochetista, a pesar, por supuesto, de lo impositivo de su constitución.

La percepción del narrador de este arte wiedereano se establece, además, como el barniz de un horror que para él, para este narrador, le resulta inenarrable. Es decir, las personas asesinadas y que están referidas en los versos se constituyen como la punta de un iceberg que engloba otra realidad no descrita por quien nos cuenta la historia. El narrador no se refiere explícitamente a las torturas sino a lo que sugieren estas muertes. A modo de ejemplo, así relata el acto poético denominado *Las Aprendices de Fuego* realizado por el aviador:

En uno de sus versos hablaba veladamente de las hermanas Garmendia. Las llamaba “las gemelas” y hablaba de un huracán y de unos labios. Y aunque acto seguido se contradecía, quien lo leyera cabalmente ya podía darlas por muertas [...]

Los generales que lo observaban desde el palco de honor pensaron, supongo que legítimamente, que se trataba del nombre de sus novias, sus amigas, o tal vez el alias de algunas putas de Talcahuano. Algunos de sus más íntimos, sin embargo, supieron que Wieder estaba nombrando, conjurando, a mujeres muertas (Bolaño 43).

El narrador capta que aquí se está hablando de poetas, de personas ligadas a la literatura, y que fueron asesinadas. El horror conlleva un componente vinculado al campo cultural, como un paralelo a la esfera de poder desarrollada en la cotidianidad de la dictadura. Lo interesante con esta cita, es que notamos que los más cercanos a Wieder saben que sus actos remiten a la muerte, mientras que el narrador, por su parte, categoriza esta acción aérea como poesía al momento de señalar que “en uno de sus *versos*” Wieder refiere a poetas fallecidas. Este carácter de “literatura” que el relato del narrador le asigna al acto realizado por el

comandante, se constituye como una percepción mediatizada de los hechos ligados a las torturas y asesinatos, y que difiere de la asimilación del resto de los personajes: ellos sí observan en las manifestaciones del comandante una presentación oscura que bajo ningún caso es poesía: “Para ellos, lo que Wieder hacía a bordo del avión no pasaba de ser una *exhibición peligrosa*, peligrosa en todos los sentidos, pero no poesía” (Bolaño 43).

Resulta interesante el hecho de que el narrador no describa directamente las muertes ejecutadas por los agentes de la dictadura. Como ejemplo ilustrativo, destaquemos la exposición de fotografías que Carlos Wieder realiza en un departamento ubicado en la comuna de Providencia. Allí asisten algunos generales, amigos, su padre y un par de periodistas y artistas adherentes al régimen militar, quienes acuden a presenciar esta presentación vanguardista según el propio Wieder: “Era hora de empaparse un poco con el nuevo arte<sup>31</sup>” (Bolaño 93). El narrador, en tanto, y refiriéndose al momento en que el aviador recibe a los asistentes, señala: “Otra vez era el Wieder de *siempre, dominante, seguro*, con los ojos como separados del cuerpo, como si mirara desde otro planeta” (Bolaño 93, las cursivas son mías). Sin embargo, la manera en que este narrador se entera de la exposición es tras la lectura del libro *Con la soga al cuello*, de Julio Muñoz Cano, un relato autobiográfico de un exgeneral pinochetista que asistió a la vivienda en aquella noche. Una obra, además, cuyo título ya nos establece una línea de lectura: el arrepentimiento de un militar quien, ya retornada la democracia y “con la soga al cuello”, decide publicar sus memorias para abordar su tránsito y trabajo durante la época dictatorial<sup>32</sup>. El libro se presenta como un “ajuste de cuentas” con su memoria y con la memoria nacional, con el fin de redimirse de su

---

<sup>31</sup> Interesante modo de plantear una concepción de la literatura chilena de parte de los dos personajes-escritores –agentes del régimen– de las novelas analizadas, tanto el de *Estrella Distante* (Carlos Wieder) como la de *Nocturno de Chile* (María Canales). Esta última, de igual modo que el aviador, señala tras descubrirse como agente de la DINA: “Así se hace la literatura en Chile”.

<sup>32</sup> Inevitable no recordar un caso similar de una obra publicada en los noventa: el libro *El infierno* (1993) de Luz Arce, una exmilitante socialista quien, tras ser torturada por la CNI, decidió colaborar con la dictadura. Delató a sus camaradas y además colaboró, más tarde, con el mismo organismo que la torturó. Véase: Arce, Luz. *El infierno*. Planeta: Santiago, 1993.

participación en instancias ligadas al régimen. Interesante es señalar que la lectura que realiza el narrador de la obra de Muñoz Cano –cuya escritura se establece de un modo confesional y testimonial–, es similar al acto que nosotros, los lectores, realizamos de las historias que el propio narrador nos relata: en ambos casos deviene una suerte de “redención” a través de una obra que será leída en la posdictadura, es decir, que tanto Muñoz Cano como el narrador establecen perspectivas narrativas que irán dirigidas a un “otro” que sea capaz de reconocer y comprender que esta “soga al cuello” fue el porqué de relatar y recordar. Estos dos narradores, además, operan de similar modo: cada cual elige qué y qué no contar de un hecho particular. Muñoz Cano selecciona qué experiencias describir con el fin de justificar el porqué de su presencia en la exposición de fotos de Carlos Wieder, mientras que el narrador de *Estrella Distante*, sirviéndose de Cano, nos cuenta –o más bien, interpreta– los “momentos de lucidez” o de “mayor ahogo” de esta “verdad” relatada por el exgeneral, como asumiendo su propia incapacidad de narrar una situación que supera lo meramente artístico. El punto interesante, por lo mismo, es el uso de un personaje tercero al momento de referirse al horror del régimen, evitando utilizar un relato en primera persona a diferencia de como narra durante el resto de las páginas de la novela o de la constitución del mundo narrado. Aquí funciona, en palabras de Patricia Martínez García<sup>33</sup>, un narrador omnisciente que filtra una serie de hechos a sabiendas de que hay realidades que podrían ser contadas como si fueran de su propio discurso, a pesar de no estar presente en los hechos.

Pues bien: en este punto de la novela surge una mediatización de algunos hechos, es decir, y como señaláramos en nuestra hipótesis, se genera un distanciamiento de parte del narrador de los abusos cometidos por la dictadura pinochetista mediante una narración que utiliza el discurso de un “otro” personaje, a modo de reflejar qué situaciones, qué torturas,

---

<sup>33</sup> “Esa clausura, en la que se comprende no solo el sentido cabal de una existencia sino también el de la obra que da cuenta de ella, es la de un narrador que ha recompuesto, a partir de unos fragmentos, una totalidad, y a partir de un punto de vista limitado una visión ilimitada y omnicomprendiva, podríamos decir, omnisciente” (216).

ocurrieron durante el régimen. Por lo tanto, este horror está descrito con una cierta distancia, más aún si consideramos, y no olvidamos, que la narración del narrador está situada desde la posdictadura.

Pero retornemos al asunto de Muñoz Cano. El relato del narrador, tras la lectura de *Con la soga al cuello*, abunda en incertidumbres y vaticinios sobre cómo se habrán comportado los asistentes ante la exposición. “Todo lo anterior ocurrió así. Tal vez no” (Bolaño 92), nos señala, para luego aclarar que “las alucinaciones, en 1974, no eran infrecuentes” (Bolaño 92). Su discurso, por lo tanto, le confiere un carácter de veracidad a lo descrito por Muñoz en *Con la soga al cuello*: la obra del exgeneral se constituye como el único relato válido que refiere lo que sucedió en la presentación artística de Wieder. Sobre esta autobiografía se respalda el relato del narrador: “La exposición fotográfica en el departamento, sin embargo, ocurrió tal y como a continuación se explica” (Bolaño 92). Muñoz Cano, según el filtro narratológico operante y al cual nosotros, como lectores, accedemos, así describe lo acontecido:

Según Muñoz Cano, en algunas de las fotos reconoció a las hermanas Garmendía y a otros desaparecidos. [...] Las fotos en general (según Muñoz Cano), son de mala calidad aunque la impresión que provocan es vivísima. El orden en que están expuestas no es casual: siguen una línea, una argumentación, una historia. [...] Un plan (Bolaño 97).

Carlos Wieder les comenta a sus invitados que en una de las piezas de la vivienda verán una galería fotográfica que representa el arte genuino del régimen militar. Para ello solicita a cada uno que entre a una habitación, lugar en donde se dispone la exposición. Algunos de los que ingresan observan largamente las fotografías, mientras otros salen rápidamente tras notar que las imágenes corresponden a cuerpos de mujeres desmembrados y asesinados. Esta

exposición, a diferencia de las acciones artísticas realizadas anteriormente en los cielos de Chile, muestra explícitamente las torturas y el “paradero” de las personas muertas.

La realización de esta escena forma parte de una circularidad respecto de las obras de Carlos Wieder. Especifiquemos, primero, cómo están distribuidas las fotos según el relato de Muñoz Cano: “Las que están pegadas en el cielorrasso son semejantes (según Muñoz Cano) al infierno, pero un infierno vacío. Las que están pegadas (con chinchetas) en las cuatro esquinas semejan una epifanía” (97 Bolaño). Si consideramos el uso de los términos “cielorrasso” e “infierno”, es dable afirmar que esta exposición fotográfica representa la cúspide de las acciones artísticas del aviador: no solo porque luego no habrá más presentaciones de este tipo sino también por el cierre de su “revolución”. Estamos frente a un ciclo revolucionario que comenzó con los versos escritos en los cielos de Concepción, más tarde en la Antártica y Santiago, y que concluye con la presentación de fotos en una pieza de Providencia. Mientras que en el primer acto poético el uso del cielo significó una apropiación del espacio que representaba la última esperanza del narrador ante la inminente dictadura<sup>34</sup>, ahora el cielo-cielorrasso de la vivienda es utilizado para teñirse de fotografías de mujeres asesinadas. De lo “público” y amplio del cielo, se varía a lo privado y a lo controlado del espacio cerrado de un departamento. En ambos casos, además, se evocan a escritoras muertas: en los versos escritos en el cielo el narrador lo infiere; aquí, las imágenes son claramente más directas. El arte comienza a perder su carácter metafórico a la vez que las muertes son ya una realidad más cotidiana en el transcurso de la dictadura. El régimen y su arte son coherentes y desean alcanzar el absoluto.

Julio Muñoz Cano señala que las imágenes de la habitación evocan un infierno. Aquello complementa lo dicho sobre las acciones artísticas del aviador: lo que comenzó como la prefiguración de un “infierno” en los versos aéreos en Concepción –en cuyo momento el

---

<sup>34</sup> “En aquel momento, no sé por qué, yo tenía la sensación de ser el único preso que miraba el cielo. Probablemente era debido a que tenía diecinueve años” (Bolaño 35).

“loco” Norberto<sup>35</sup> dijo que “la Segunda Guerra Mundial había vuelto a la tierra” (Bolaño 37)–, en esta nueva instancia, la pieza, lo “cerrado”, remite a las tinieblas que ha generado la dictadura militar.

Continuemos, sin embargo, con la escena del aviador dentro de la habitación de Providencia. Cuando este acto artístico se expuso sin mediación alguna, es decir, sin una palabra que fuera constructora de mundo (como sí sucedió con sus actos poéticos), los adherentes al régimen comenzaron a dilucidar –o, mejor dicho, a asumir– la tarea que estaba realizando el gobierno de Augusto Pinochet.

Tras el estruendo inicial de pronto todos se callaron. Parecía como si una corriente de alto voltaje hubiera atravesado la casa dejándonos demudados, dice Muñoz Cano en uno de *los pocos momentos de lucidez* de su libro. Nos mirábamos y nos reconocíamos, pero en realidad era como si no nos reconociéramos, parecíamos diferentes, parecíamos iguales, odiábamos nuestros rostros, nuestros gestos eran los propios de los sonámbulos o de los idiotas (Bolaño 98, la cursiva es mía).

Para el narrador, este momento de “lucidez” presente en las palabras de Muñoz Cano se produce por un hecho particular: el reconocimiento del horror que generaba la dictadura. Esta lucidez para el narrador, no obstante, proviene tras la lectura que realiza frente a una obra no artística, es decir, de una autobiografía, y por sobre todo al momento de leerla según las palabras de un tercero –Muñoz Cano– que está mediando la narración de la presentación artística ejecutada por Wieder. Es en este punto en que el narrador de *Estrella Distante* se constituye como uno omnisciente, el cual realiza juicios de valor respecto de otro personaje que está también contando el relato: en otras palabras, mediatiza el horror a través de la descripción que señala el exgeneral, quien a través de *Con la soga al cuello* expresa de

---

<sup>35</sup> Cabe destacar que Norberto, un “loco” para los ojos del narrador, vaticinó la magnitud de los versos y su horror, mientras que este último refirió sobre la imponentia del acto poético en los cielos y la inexactitud de sus palabras, de Wieder y de Norberto.

manera directa cómo se representó el mal del aviador. Solo allí el narrador reconoce una “lucidez”, justo cuando se debe entablar un reconocimiento que también a él lo afecta. Los comentarios de Cano y el “loco” Norberto ponen en duda la veracidad, o interpretación, que el narrador mantiene sobre Wieder.

A modo de conclusión para este capítulo que analizó la novela *Estrella Distante*, señalemos que el vínculo entre el narrador y Carlos Wieder se afianza de manera proporcional a como se va mediatizando la narración de los abusos del gobierno militar, es decir, a la vez que Carlos Wieder comienza a mantener una mayor visibilización como artista del régimen, el narrador, por su parte, lo particulariza más con una faceta “literaria” que como un agente de la dictadura; la seducción de este mal, por un lado, y el vínculo entre el ejercicio literario de ambos personajes (los dos asistieron a los talleres literarios en Concepción), por el otro, serán causas para que más tarde, ya en la posdictadura, el narrador sea contratado para ayudar a un detective privado a encontrar a Wieder. El método para ello será a través de una persecución de la huella literaria del aviador.

## IV. *Nocturno de Chile*: el ascenso de la dictadura pinochetista

### A. *Sujeto y campo cultural en la antesala del golpe de Estado de 1973*

*Nocturno de Chile* es una novela cuya principal característica escritural radica en la manera en que se constituye el relato: está conformado por solo dos párrafos, uno de 141 páginas y otro de una sola línea, ubicado en la carilla final. En el primer (extenso) párrafo notamos la historia de Sebastián Urrutia Lacroix, un sacerdote miembro del Opus Dei, quien en una noche de alta fiebre relata sus vivencias desde los años cincuenta hasta su actualidad, ya en los noventa, en pleno retorno de los gobiernos democráticos. Todo aquello con el fin de justificarse frente a los dichos del joven envejecido, un personaje que a lo largo de la novela lo recrimina por haber sido un claro simpatizante del régimen pinochetista. En el relato, y entendiendo lo siguiente como los puntos que serán analizados en este capítulo, se narran las peripecias de los agentes de la DINA Odeim y Oido, la de Augusto Pinochet y la de María Canales, una escritora-agente de la dictadura en cuyo hogar torturaban a los enemigos del Estado. De igual modo que en *Estrella Distante*, la historia de *Nocturno de Chile* transita por tres épocas, las cuales se aglutinan del siguiente modo: los años previos al golpe militar de 1973, la dictadura pinochetista y la posdictadura. En el presente apartado revisaremos la participación del narrador y las perspectivas bajo las cuales el novelista lo instala dentro de las décadas anteriores al golpe del 11 de septiembre.

Sebastián Urrutia describe sus memorias como justificación de sus actos frente al joven envejecido, las cuales son seleccionadas según su propósito discursivo y argumentativo. Lo que no interese o no venga al caso, no será descrito. Su narración, por lo mismo, se

constituye con el fin de desmentir un discurso primero que, inferimos, ha sido realizado por el joven envejecido.

Ese joven envejecido es el culpable. Yo estaba en paz. Ahora no estoy en paz. Hay que aclarar algunos puntos. Así que me apoyaré en un codo y levantaré la cabeza, mi noble cabeza temblorosa, y rebuscaré en el rincón de los recuerdos aquellos actos que me justifican y que por lo tanto desdican las infamias que el joven envejecido ha esparcido en mi descrédito en una sola noche relampagueante (Bolaño 11)<sup>36</sup>.

Este comienzo marca la perspectiva narrativa que el narrador –si lo entendemos como personaje que refiere su propia concepción de ideas, según leíamos a Segre Cèsare– establece de sí mismo: la de escoger qué y qué no contar de acuerdo a su presente, ya en la época de la posdictadura, cuando su figura como crítico literario no mantiene el respaldo sociocultural (y político) que sí mantuvo en la dictadura.

En los años previos al golpe de Estado, Sebastián Urrutia se nos presenta como un seminarista con afición por la literatura. De a poco comienza a vincularse con otros individuos que conforman el campo cultural de la época, uno que, a diferencia del de *Estrella Distante*, lo constituyen destacados críticos y escritores de la urbe nacional, entre ellos el crítico literario Farewell<sup>37</sup> y el poeta Pablo Neruda. Su primer acercamiento como “literato” se inicia con su visita al fundo *Láb-bas*, de propiedad de Farewell, tras la invitación que le realizara. Allí, en los parajes del sur de Chile, se realiza una tertulia en honor a las letras nacionales que resulta atractiva para este sacerdote:

[...] 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

---

<sup>36</sup> A fin de evitar menciones innecesarias, en este capítulo todas las citas a Roberto Bolaño corresponden a su novela *Nocturno de Chile* (y no a *Estrella Distante*).

<sup>37</sup> Esta figura, según la crítica, corresponde al crítico literario Hernán Díaz Arrieta (Alone).

la mirada escrutadora de Farewell, bajé los ojos humildemente, como un pajarillo herido [...] 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 (Bolaño 15).

Estos “ojos de halcón” de Farewell se representan como la supremacía de un ave asociada a la fuerza y al poder, frente al pajarillo con el cual se identifica el sacerdote a sí mismo. Urrutia, por lo tanto, se doblega ante la influencia sociocultural que posee este crítico literario de rasgos exorbitantes, inalcanzables, como su amistad con Neruda, el conservar un fundo en pleno campo chileno gracias a la literatura o el que sea admirado por los nuevos escritores chilenos. La vida de seminarista no le ha otorgado aquello: el pajarillo se quedará pajarillo si no adhiere al poder del halcón, al de Farewell. Su filiación a la Iglesia no le obsequia el rango social que Farewell sí posee, razón por la cual se somete a la mirada de esta gran ave que domina la crítica, la producción literaria y la constitución del campo artístico de Chile.

La descripción realizada de Farewell es condescendiente con el espacio físico por el cual transita. “Me dije a mí mismo, la casa de Farewell era un puerto” (Bolaño 23), señala el narrador, aludiendo al lugar de la tertulia. Allí, según nos dice, han asistido notables autores chilenos, la mayoría camaradas del crítico; en sus paredes y estantes, además, se ordena la tradición de las letras nacionales. Justamente en aquel espacio Sebastián Urrutia comienza a realzar su propio valor como literato y no como sacerdote –“El pretexto del fin de semana era literario y no religioso, algo en lo que yo estaba completamente de acuerdo” (Bolaño 31)–, en una jornada dedicada a la literatura y que, sin embargo, está intervenida discursivamente por las intermitentes reminiscencias a la presencia del joven envejecido: “Una historia como esta seguro que no la tiene el joven envejecido. Él no conoció a Neruda. Él no conoció a ningún gran escritor de nuestra república en condiciones tan esenciales como la que acabo de

recordar” (Bolaño 24). De a poco este tránsito del seminarista-pajarillo comienza a validar a un nuevo lector, a un nuevo crítico, quien más adelante tendrá más reconocimiento incluso que el mismísimo Farewell, una vez instalada la dictadura militar.

La inclusión de Urrutia dentro del contexto cultural representado en *Láb-bas* se configura, también, a partir del vínculo con los otros personajes no pertenecientes a este círculo. Es decir, por oposición. Así lo vemos en el trato que el narrador mantiene con algunos trabajadores (campesinos) del fundo de Farewell. Con ellos hay una actitud reacia, distinta respecto a los poetas o Neruda, y a quienes el sacerdote los describe con cierto fastidio. Los rechaza, así como también a la rusticidad que les evoca. Lo anterior lo notamos en uno de sus encuentros con una lugareña de *Láb-bas*, luego de que Urrutia se perdiera de la casa del crítico:

Una de las mujeres quiso acompañarme. Me negué. La mujer insistió, yo lo convojo, padrecito, dijo, y el verbo convoyar, dicho por tales labios, me provocó una hilaridad que recorrió todo mi cuerpo. ¿Tú me convoyas, hija?, le pregunté. Yo misma, dijo. O: yo misma. O algo que el viento de finales de la década de los cincuenta aún empuja por los recovecos interminables de alguna memoria que no es la mía (Bolaño 33).

Urrutia, aspirante a crítico literario, se distancia de los sujetos que carecen de reconocimiento dentro de la jerarquía de su proyecto cultural (la burla del lenguaje inexacto de los lugareños es evidente), y además, se infiere una diferenciación política respecto de los individuos señalados: los campesinos, con su paulatina visibilidad social en las décadas de los cincuenta-sesenta, son representados por el narrador como ineptos al buen gusto y al cosmopolitismo del arte, elementos que sí está en el hogar de Farewell. Ante estas acciones, la presencia del joven envejecido comienza a ser más recurrente, es decir, justamente cuando el

discurso del sacerdote obvia o reniega de ese “país real” es cuando este joven empieza a rondar en las memorias de Urrutia a modo de crítica o de crítico.

Por lo anterior, en la casa de Farewell está “la gran literatura” para el seminarista. Tras hallar nuevamente la casa de *Làb-bas*, Sebastián Urrutia, muy contrario a como socializó con los campesinos, relata su admiración por sentirse parte de aquella tertulia:

En una pared se amontonaba lo mejor y más granado de la poesía y la narrativa chilenas, cada libro dedicado por su autor a Farewell con frases ingeniosas, amables, cariñosas, cómplices. Me dije a mí mismo que mi anfitrión era sin duda el estuario donde se refugiaban, por períodos cortos y largos, todas las embarcaciones literarias de la patria (Bolaño 22-23).

Las discusiones, los autores, la comida, la poesía declamada, la música e incluso la noche única del sur de Chile resultan para el narrador un paraje inigualable que se homologa al prestigio del nuevo círculo cultural en el que estaba participando. Allí en todo momento, su anfitrión, Farewell, demuestra ser ese “halcón”; una seducción que roza lo intelectual (y también, hasta cierto punto, lo sexual) entre un “pajarillo” que se sume a este juego de poder necesario para ingresar a la camaradería de la crítica literaria. Así lo observamos en la siguiente cita:

Farewell me preguntó qué me había parecido Neruda. Qué quiere que le diga, es el más grande. [...] Luego Farewell dio dos pasos en dirección hacia mí y vi aparecer su cara de viejo dios griego desvelado por la luna. Me sonrojé violentamente. La mano de Farewell se posó durante un segundo en mi cintura. 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 de Verona y a Prieto da Bescapé 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. Vuélvase y mírela. Me volví. Oí que Farewell, a mi espalda, musitaba: Sordello, ¿qué Sordello?, el que bebió con Ricardo de San Bonifacio en Verona y con Ezzelino da Romano en Treviso, ¿qué Sordello? (¡y entonces la mano de Farewell volvió a presionar mi cintura!) [...] Y la mano de Farewell descendió de mi cadera hacia mis nalgas y un céfiro de rufianes provenzales entró en la terraza e hizo revolotear mi sotana negra [...] (Bolaño 26-27).

Para ser parte de este campo cultural representando, se debe oficializar un “contrato” frente a una supremacía intelectual: si con *Estrella Distante* el único requisito para su narrador de formar parte de un círculo artístico era el asistir a talleres literarios, en *Nocturno de Chile* Sebastián Urrutia necesita ser “bautizado”, acogido por un padre que lo instará a continuar una carrera como crítico. “[...] Farewell se reía y me miraba, una mirada cómplice y fresca, como si me dijera sea usted poeta si eso es lo que quiere, pero escriba crítica literaria y lea, hurgue, lea, hurgue [...]” (Bolaño 27), expresa Urrutia, a tal punto que el consejo de Farewell se constituirá en la línea que seguirá este seminarista. Por lo mismo, desde aquí en adelante notamos que Urrutia comienza a desempeñarse en la literatura de acuerdo a dos áreas: una pública, como crítico literario bajo el seudónimo de H. Ibacache, y una privada, correspondiente al poeta, al individuo que jamás publicó ni participó en reuniones ligadas a la creación literaria<sup>38</sup>. Respecto de su oficio como crítico —la labor que demandaba su maestro—, la académica Patricia Espinosa señala que este adquiere una doble funcionalidad: la de servir

---

<sup>38</sup> No deja de ser interesante la infertilidad de la creación literaria en los narradores de las dos novelas analizadas: el de *Estrella Distante* jamás menciona obras de su autoría, así como tampoco Sebastián Urrutia Lacroix. En cambio, con los personajes adherentes al régimen, como Carlos Wieder y María Canales, sí hay una percepción de que son “escritores”, a diferencia, digamos, de cómo el resto de los personajes observa bajo la misma faceta a los narradores.

de plataforma o estrategia para potenciar su escritura poética y, a la vez, la de constituirse en tanto “valor cívico”, como contribución a la sociedad. La crítica estaría configurada, entonces, a partir de los siguientes rasgos: dilucidadora, por tanto orientada a aclarar; razonable, es decir, ligada a la razón, y civilizadora, tendiente a romper con la barbarie (Espinosa 45). Lo señalado por Espinosa lo notamos en la descripción que realiza Sebastián Urrutia de sí mismo como H. Ibacache:

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 para mi satisfacción, pues Urrutia Lacroix planeaba una obra poética para el futuro [...] 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. Y esa pureza, esa pureza revestida con el tono menor de Ibacache, pero no por ello menos admirable, pues Ibacache era sin duda, entre líneas u observado en su conjunto, un ejercicio vivo de despojamiento y de racionalidad, es decir de valor cívico, sería capaz de iluminar con una fuerza mucho mayor que cualquier otra estratagema la obra de Urrutia Lacroix [...] (Bolaño 37).

Esta “gran obra” corresponde a la poesía de Urrutia que se mantiene sumida bajo el valor sociocultural que significa el ser un crítico literario, mucho más prestigioso que el de ser escritor. Como poeta no adquiere preponderancia dentro de su propio relato, sino solo como crítico. La descripción de Ibacache es realizada con el propósito de concebir un “otro personaje” para ingresar al poder dominante, dado que “lo importante no es la vocación religiosa [de Urrutia], sino la vocación literaria, su verdadero padre no es su padre, es Farewell” (Ezquerro 72). Y en condescendencia con él es que existe H. Ibacache. Si consideramos la presencia del crítico como un elemento racional y civilizador, aquello resulta

una faceta homóloga al pensamiento fascista que comenzaba a gestarse durante fines de los sesenta e inicios de los setenta y que se desataría con el shock del golpe de Estado. A partir de allí, la visibilización pública del crítico resulta necesaria para adherirse al nuevo campo cultural que comenzaba a rearmarse. Ya sin Neruda, sin Farewell, sin poetas jóvenes, es Ibacache la figura quien viene a suplir a estos sujetos. El académico Dino Plaza, al respecto, escribe: “Para iluminar a los bárbaros hay que ordenar y fijar una columna de obras que permita explicar aquella tradición literaria que corre el riesgo de perderse. Llevar a cabo esa labor es civilizar, salvar a los otros” (Plaza 95). Incluso, frente a esta “barbarie” –que, para Urrutia, iba en ascenso durante los años previos al golpe–, el narrador busca el silencio, la calma, la cual se establece como una actitud que hace guardia a los años anteriores al 11 de septiembre de 1973: “A lo lejos escucho algo como si una cuadrilla de primates se pusiera a parlotear, todos a la vez, excitadísimos [...]. El parloteo de los monos se ha extinguido. Qué alivio. Qué silencio. Qué paz” (Bolaño 71). Pareciera como si estos primates representaran, para Lacroix, a aquellos sindicatos o ciudadanos marginados, cuyas protestas por mejoras sociales les resulta una tontería para su pensamiento conservador. Mientras esta “excitación” comienza a tornarse crítica –recordemos el intento de golpe de Estado durante el gobierno de Allende, el bloqueo económico de manos de la derecha chilena o la propia inacción del parlamento–, Urrutia continúa dentro de un desesperante tedio. “El aburrimiento y el abatimiento eran grandes [...] Como una herida dentro de otra herida. Y entonces dejé de dar clases. Dejé de decir misa. Dejé de leer el periódico cada mañana y de comentar las noticias con mis hermanos. Dejé de escribir con claridad mis reseñas literarias” (Bolaño 72-73).

Por lo mismo, y atendiendo a las líneas anteriores, podríamos comprender las relaciones socioculturales representadas en la novela como coherentes con el engranaje político bajo el cual se estaba constituyendo el país a partir del golpe de Estado: los bárbaros (los chilenos) deben ser ordenados (por militares) para fijar una columna de obras (nueva

ideología anti-marxista) que salvaguarde la tradición literaria (que elimina el protagonismo del pueblo y devuelve la hegemonía de poder a la elite), la cual corre el riesgo de perderse (está el temor de perder el autoritarismo del país). El crítico y el gobernante operan del mismo modo.

### B. *El momento del golpe en Nocturno de Chile*

En *Nocturno de Chile* no solo está operando un aspecto literario sino también uno político, el cual inevitablemente condiciona el tránsito del narrador y de los personajes que relata. Si consideramos que en la novela lo político se ejecuta a través de lo literario, es decir, que el oficio de figuras ligadas a la literatura reflejan un liderazgo y vínculos jerárquicos de igual modo que el ambiente político de la época, es dable señalar que la perspectiva narrativa de los hechos comienza a variar a la vez que se acerca el mandato pinochetista. En otras palabras, a partir del golpe de Estado el tempo, así como el discurso que narra los acontecimientos, se torna paulatinamente caótico. Si en *Estrella Distante* el narrador describe aquel suceso en una sola frase, Sebastián Urrutia por su parte lo realiza con un poco más de extensión, refugiándose en la lectura de autores clásicos a la par que en Chile ocurren una serie de ataques, protestas y muertes en los últimos días del gobierno allendista:

Y también releí a Demóstenes y a Menandro y a Aristóteles y a Platón (que siempre es provechoso), 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 (Bolaño 98-99).

La situación aquí descrita, y que remite a una lectura de la tradición intelectual mientras la dictadura se avecina, mantiene un vínculo con el concepto de “origen” que también atendimos en *Estrella Distante*: si en ella la creación artística del aviador refleja la llegada del régimen, en *Nocturno de Chile* su irrupción se presenta junto a la lectura del canon cultural occidental, al retorno de una pureza intelectual como metáfora del nuevo orden absoluto. Lo interesante, sin embargo, es que el tempo narrativo dedicado a la época previa al golpe de Estado, particularmente al gobierno de Salvador Allende, es brevísimo: en el relato no se representa dicha época como una democracia cultural, como sí sucede con la historia de *Estrella Distante*, cuyo narrador y personajes parten desde allí sus peripecias. Por lo mismo, el gobierno de la Unidad Popular es solo un tránsito para un nuevo orden que parecía inevitable. Para Pablo Berchenko, “La referencialidad forma así un todo compacto en que, al principio, lo esencial y lo accidental se intercalan sin jerarquización para llegar a una aceleración de lo narrado, un crescendo que culmina con ese trágico 11 de septiembre de 1973” (15). Así lo leemos en la reciente cita a la novela: el tempo narrativo que está operando en esta secuencia de hechos se corresponde con la perspectiva del narrador, es decir, que Sebastián Urrutia no adquiere valor como crítico durante la época de la Unidad Popular y, además, no se relatan sus asistencias a tertulias o a encuentros con otros escritores a pesar que en dicha época, como leíamos a teóricos al respecto, se cimentó un nuevo engranaje cultural que incluyó una mayor participación de la ciudadanía. Aquí, sin embargo, no existe H. Ibacache, no hay detenimiento en cómo actuó durante la UP, sino que solo se resguarda en las lecturas de sus clásicos intelectuales, una suerte de refugio (y también podríamos pensar: desinterés por narrar su invisibilidad como sujeto literario) respecto del contexto político que acontecía. De este modo, en una primera instancia la literatura se constituye para el narrador

como un amparo, como un área que le permite desatenderse de la situación del país; más tarde, no obstante, la literatura lo acercará a desempeñarse como profesor de la Junta Militar y posteriormente a cubrir el horror del régimen.

Continuando con la evasión del relato de Urrutia de narrar los hechos que tensionaban a la nación en los períodos previos al golpe, señala Berchenko:

El narrador constata, a fines de los años 1960, que “la situación en la patria no era buena” e insiste en que “en Chile las cosas no iban bien”, para reiterar, por tercera vez, “la patria no iba bien” (págs. 95-96). La mentalidad conservadora del narrador percibe, entonces, negativamente los efectos de la “chilenización” del cobre, la sindicalización campesina, la reforma agraria, fiscal y educacional (12-13).

Esta percepción de los acontecimientos está constituida por un entendimiento “literario” de la realidad, esto es, utiliza a la literatura como amparo con el fin de evitar narrar el porqué del curso de los sucesos, a fin de explicar el juzgamiento de parte del joven envejecido. El personaje de Sebastián Urrutia, por lo mismo, se torna complejo. No es únicamente un sujeto cuyas actitudes denoten una adherencia obvia hacia la ideología fascista (como sucede con Carlos Wieder). En su figura, más allá de la notoria representación como individuo simpatizante del régimen, se personifica la idea de cómo entender un proceso literario (su oficio) en una época en la cual los individuos adquieren preponderancia en cuanto se apegan al poder institucional, premisa presente, en un primer término, con la adhesión de Urrutia a la supremacía intelectual de Farewell y, en segundo, a la dictadura misma. Hay una condescendencia con el poder político-cultural en todos sus aspectos. La creación literaria, por lo mismo, pasa a un plano menor respecto de la crítica literaria, entendida, como veíamos, como la tradición, lo racional y civilizador. Lo que fue caótico, en términos narrativos, en los años previos al golpe de Estado, se torna más tarde calmo y paulatinamente tenso, a la par que

el mal del régimen supera toda política y todo oficio cultural: allí emerge la crisis en la existencia de Sebastián Urrutia.

Si recordamos nuestra hipótesis de trabajo, es decir, el demostrar que los discursos de los narradores –en este caso, con el de *Nocturno de Chile*– intentan distanciarse de los abusos cometidos por la dictadura militar chilena, a fin de justificar sus participaciones en ella una vez iniciada la posdictadura, distancia que sin embargo resulta en vano dado el irremediable vínculo entre su ejercicio como literatos y el poder político-cultural del régimen pinochetista, resulta, entonces, que a partir de la instalación de dicho régimen los personajes descritos por el sacerdote comienzan a variar en sus funcionalidades: Farewell, por un lado, empieza a perder su categoría de gran crítico de la literatura chilena para dar tal validación a Sebastián Urrutia, quien será contratado por la Junta Militar para dar clases de marxismo. En particular, es a través del conocimiento de Odeim y Odio donde este vínculo entre el ejercicio como literato de Urrutia y el poder político-cultural de la dictadura –representados en estos agentes, Augusto Pinochet y la escritora María Canales– adquiere mayor relevancia a la hora de ajustar cuentas entre el pasado y presente del narrador. Veamos, en lo que sigue, cómo se constituye el nexo entre el nuevo crítico literario –Urrutia– y los ahora agentes del régimen –Odeim y Odio–.

### C. *Qué silencio: la dictadura en Nocturno de Chile*

La paulatina imposición del régimen militar –tal como lo leímos en *Estrella Distante*– se realiza mediante la aparición de algunos agentes que se relacionan mesuradamente con el narrador de la obra. Es decir, se presentan de forma cotidiana, ocultando su real trabajo y el futuro de horror que se aproxima. Tales sujetos, sin embargo, habían aparecido en la vida del

sacerdote hacía algún tiempo, antes del golpe. Allí conoce a dos personajes claves para comprender cómo opera el horror en la novela: ellos son Odeim y Oido, dos individuos que personificarán a agentes de la DINA<sup>39</sup> durante la dictadura militar. Los nombres de Oido y Odeim concentran de manera emblemática la representación de un determinado tipo de persona o, en este caso, sentimiento, a través de dos personajes cuyos nombres leídos al revés dicen Odio y Miedo. En efecto, Oido y Odeim son caracterizados en el relato del narrador bajo un preámbulo constante de “señor(es)”, quienes, según el sacerdote, resultan ser unos sujetos que saben trabajar por su cuenta (Bolaño 74) y cuyas labores son un misterio. Es decir, describe un rasgo de perfección laboral y útil como característica primordial, sin saber (o importar) su fin último.

Este desconocimiento de la procedencia de Oido y Odeim, más aún si los consideramos agentes del régimen, se constituye como un rasgo propio de los personajes malignos en las obras de Roberto Bolaño, por sobre todo en las épocas previas al golpe de Estado de 1973. Lo notamos con Carlos Wieder de *Estrella Distante*; ahora, con los casos de Oido y Odeim, nos hallamos con la idea de que hay un “origen” del mal que jamás se revela o explicita, el cual se basa en el sentimiento de Odio y Miedo que en ellos coexiste. El miedo, definido como aquella angustia del ánimo producido por algún riesgo que amenaza o que finge la imaginación, se traduce aquí en el terror a la tortura, a la desaparición, a la muerte, causado por el odio propuesto desde el Estado militar para cumplir sus propósitos.

Estos personajes son referidos por el narrador con una cierta distancia, dada la incertidumbre que les genera: “No puedo decir, sin embargo, que estrechara lazos con ellos. Eran eficientes, de eso me di cuenta, pero carecían de sutileza” (Bolaño 81), destaca el

---

<sup>39</sup> Dicho organismo –la Dirección Nacional de Inteligencia que más tarde mutaría a Centro Nacional de Inteligencia (CNI)– personificó el terror de Estado que persiguió a los enemigos del régimen, cuya tarea era “reunir toda la información a nivel nacional, proveniente de los diferentes campos de acción, con el propósito de producir la inteligencia que se requiera para la formulación de políticas y planificación” (ctd Fredes 680).

sacerdote en sus primeras impresiones cuando los encuentros se realizaban con normalidad durante los años previos a la dictadura. Allí opera una cotidianidad ordinaria que más tarde se tornará extraordinaria. Estos agentes, en las fechas anteriores al golpe de Estado, contactan al “sacerdote” Sebastián Urrutia y no al “crítico literario”: este último adquirirá valor cuando el régimen militar se imponga, mientras que en su antesala lo literario se sumerge respecto de lo religioso. Sin embargo, cuando ya se ejecuta el asalto a La Moneda aquel 11 de septiembre, los discursos de Odeim y Oidio son más claros en sus propósitos:

Cuando me vieron ambos sonrieron como se le sonríe a un viejo amigo [...] Somos portadores de una propuesta muy delicada, dijo 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 [...] ¿Sabe usted algo de marxismo?, dijo el señor Oido tras limpiarse los labios con la servilleta. Algo, sí, pero por motivos estrictamente intelectuales, dije. [...] ¿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. Miré al señor Odeim buscando ayuda. Este me hizo un gesto con los ojos que no entendí: podía ser un gesto de acatamiento o un gesto de complicidad (Bolaño 102-104).

Es interesante la idea que podemos notar en lo señalado por Urrutia. El señor Oido, quien se mantenía distante y silencioso con Lacroix en la época previa al golpe, ahora se presenta como un agente con un objetivo final: él es quien realiza la pregunta crucial de si maneja o no conceptos sobre el marxismo, él es quien clava su mirada determinante, mientras que Odeim resulta el interlocutor de las preguntas señaladas por su acompañante. El odio (Oido) se comienza a establecer ya frente a un contexto adecuado: antes, decíamos, fue el

señor Odeim –el miedo como primer avistamiento de lo enigmático– quien socializaba con Urrutia, para más tarde, ya en los años de la represión, sea el señor Oido el que realice esta tarea de manera mucho más directa. Su sentimiento es finalmente el motor del nuevo modo de operar el poder. En la obra no lo vemos, no lo leemos, pero entendemos que las acciones de tales agentes provienen en función del régimen, con lo cual cargan un odio contra todo lo precedente (el marxismo) y contra cualquier enemigo del nuevo gobierno.

Si anteriormente Urrutia Lacroix se representaba como un joven lector que deseaba ingresar en la crítica literaria tras el consejo de Farewell, ahora dicha aspiración se cristaliza al momento que surge un contexto óptimo con la dictadura. Su conocimiento, además, contribuye a sus propósitos: su intelecto de crítico literario actúa como herramienta de poder que busca ser aprehendido por la Junta Militar para derrocar ideológicamente al “antiguo” Chile. De allí su contrato como profesor de marxismo de los generales. Ya no es solo a través de la fuerza que se desea gobernar; también es con el pensamiento. Ibacache, más que Sebastián Urrutia, es quien servirá para estos propósitos. Por lo mismo, bajo ese contexto, la persuasión de Odeim y Odio es fructífera gracias a sus constituciones como personajes que representan presencias/ausencias, dado que en sí mismos, incluso en sus nombres, resguardan otra faceta jamás explicitada a la experiencia del narrador. En otras palabras, “El Miedo y el Odio bien son, en última instancia, sentimientos inherentes al narrador. Lo prueban tanto el *miedo* abismal a la muerte con que concluye la novela como el *odio* por fin asumido [...]” (Benmiloud 242, las cursivas son mías). *Nocturno de Chile*, en mayor medida que *Estrella Distante*, mantiene a nivel discursivo y temático más reminiscencias a un “algo” que es inenarrable, que está latente, a un mal, a un horror, y que finalmente desencadena una crisis en la conclusión del relato de Urrutia: todo aquello, no obstante, como un costo para posicionarse como el gran crítico literario de la época, incluso más que el propio Farewell.

#### D. *Crítica literaria: poder y escritura*

Precedíamos, en el apartado anterior, que el reconocimiento sociocultural del narrador ocurre cuando se le contrata como profesor para dar clases de marxismo a los integrantes de la Junta Militar chilena. Por lo tanto, y siempre en referencia a la hipótesis de trabajo, este distanciamiento en narrar los abusos del régimen pinochetista pasa, también, por el vínculo ineludible entre su ejercicio como crítico literario y el poder sociopolítico que ello implica, por sobre todo al momento de estar a un nivel, aunque fuera por una sola vez, levemente superior frente a los integrantes de la Junta: Urrutia es el profesor y a él obedecían lo que les enseñara sobre marxismo. De este modo, por un lado, opera un Sebastián Urrutia adherente al poder de la dictadura, y de otro, que leeremos más adelante, uno dudoso de los abusos que generó dicho mandato, de acuerdo a lo que analizaremos ya acercándonos al presente desde donde relata el sacerdote.

Retomando el hilo argumentativo, Urrutia acepta esta encomienda de Odeim y Odio de que enseñara la ideología del “enemigo” (Bolaño 103,105-6) a los líderes del régimen. “Es un servicio a la patria, dijo [Oido], pero uno también tiene que comer. Probablemente le di la razón” (Bolaño 106), expresa Urrutia, quien luego asiste a otorgar este “servicio” a una casa ubicada en la comuna de Las Condes. Allí, frente a Pinochet, Merino, Mendoza y Leigh, está la figura del crítico, quien será el maestro frente a los “revolucionarios” de la nueva derecha nacional y les ayudará a comprender cómo se articula el pensamiento del otro. En estas clases, por ende, opera el intelectual bajo el alero de Ibacache, mientras que en su figura como sacerdote, como leíamos, está relegado a un segundo plano (incluso, es enviado fuera del país en los años previos al golpe de Estado). Dentro del país funciona el crítico; afuera, el

eclesiástico. Más aún, el “poeta” Urrutia también es omitido por la Junta, particularmente por Augusto Pinochet:

Tal vez fuera esa visión la que me dio la audacia de preguntarle si conocía a Leopardi. Dijo que no. Preguntó quién era. [...] Un poeta italiano del siglo XIX, le dije. Esta luna, le dije, si me permite el atrevimiento, mi general, consigue evocarme dos poemas suyos, *El infinito* y el *Canto nocturno de un pastor errante de Asia*. El general Pinochet no expresó el más mínimo interés (Bolaño 110-111).

El poeta no es valorado en la esfera político-social de la dictadura. El poeta resulta inferior respecto del crítico literario. La creación literaria, en este sentido, y que está ligada a la poesía, no tiene validez; solo interesa el carácter de censor de la literatura de Sebastián Urrutia, de crítico, para efectos de cómo rearmar una tradición. En otras palabras, “Urrutia Lacroix es el poeta y H. Ibacache, el crítico. El poeta pertenece al ámbito de lo privado, mientras el crítico se enfrenta al espacio público” (Espinosa 45). Dentro de esta última esfera (lo público), Ibacache encuentra un homólogo equiparado en lo político: Pinochet. Así se le presenta el dictador:

Y entonces el general me dijo: ¿cuántos libros cree que he escrito yo? [...] No tenía ni idea [...] Tres, dijo el general. Lo que pasa es que siempre he publicado en editoriales poco conocidas o en editoriales especializadas [...] Nadie me ha ayudado, los escribí yo solo, tres libros, uno de ellos bastante grueso, sin la ayuda de nadie, quemándome las pestañas (Bolaño 117).

Así como Urrutia se esmera en contar su vida privada como poeta, según leíamos en la conversación anterior, ahora es Pinochet quien intenta develar su privacidad intelectual (desconocida por todos) a este crítico literario, famoso en el ámbito público. Crítico y dictador observan desde un pedestal mayor las aficiones de cada cual. Con Pinochet, además, es

interesante notar que presenta su “obra” bajo una cantidad por sobre una calidad, entendiendo el rigor intelectual en base a la producción, publicación, en vez de aptitudes netamente culturales<sup>40</sup>. Con ello en mente, la relación entre intelectualidad y política se configura para Pinochet de acuerdo a la idea de que el político es de por sí un pensador, un sujeto capaz de sobrellevar el mandato del país a través de sus conocimientos. Pinochet, no obstante, es representado como un individuo inseguro de su posición como presidente. Notamos en la novela constantes repeticiones sobre su capacidad académica, dado que allí está implícito su concepto de gobernabilidad y comparación con anteriores mandatarios chilenos<sup>41</sup>. El dictador debe manejar, además de las armas, el pensamiento del otro. Y la manera particular de realizarlo es desestabilizando cualquier ideología contraria –de allí el aprendizaje del marxismo– para luego imponer su orden, presentándose como un culto presidente que es perfecto para la gobernación de Chile:

¿Por qué cree usted que quiero aprender los rudimentos básicos del marxismo?, preguntó. Para prestar un mejor servicio a la patria, mi general. Exactamente, 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 (Bolaño 118).

Augusto Pinochet se construye a sí mismo como intelectual para legitimarse como mandatario. Ya no es solo el “bruto” general que gobierna, sino también el sujeto pensante cuyos actos se corresponden con un estándar de los gobernantes-intelectuales propios de las primeras décadas de los gobiernos latinoamericanos. Se representa, según las palabras de Adolfo y Álvaro Bisama, como un “escritor”:

---

<sup>40</sup> Inevitable no remitirnos al libro *La secreta vida literaria de Augusto Pinochet* (Debate, 2013), de Juan Cristóbal Peña, en cuyas páginas describe la obsesión del dictador por comprar la mayor cantidad de obras posibles con el fin de pregonar su gusto y dedicación al cultivo intelectual. Sin embargo, señala el autor, gran parte de su producción académica (libros o artículos escritos) fueron derechamente plagiados.

<sup>41</sup> “Leo y escribo. Constantemente. Eso no es algo que se pueda decir de Allende o de Frei o de Alessandri, ¿verdad?” (Bolaño 118).

Pinochet es un novelista que escribe con la pluma del poder de facto: como Hitler, se trata de un artista frustrado, un escritor menor devenido en figura mayor. La política como la zona donde se soluciona el fracaso estético. La frase más recurrida de Pinochet, aquella que dice “En este país no se mueve ni una hoja sin que yo no lo sepa”, puede ser también la de un novelista omnisciente decimonónico, desesperado por controlar el destino de todos sus personajes (30).

Aquello de que la política sea la zona en donde se soluciona el fracaso estético es homologable, además de Pinochet, a otra figura preponderante que aparece en la novela después de estas clases de marxismo. Nos referimos a María Canales. Y a un sistema cultural en donde ella, incluso más que el propio Pinochet, funciona como la gran dictadora de los espacios artísticos presentes en *Nocturno de Chile*. Si en Augusto Pinochet se representa la pomposidad intelectual del régimen –número de libros escritos, apropiación de la ideología del enemigo, revolución para constituir una nueva patria–, la escritora María Canales se homologa a la figura política del régimen en un sentido de orden y discriminación en torno a cómo se constituyen los miembros del campo cultural de la época<sup>42</sup>. Su frase “Así se hace la literatura en Chile” (Bolaño 147), señalada por Canales en una conversación con Urrutia, es un símil a “En este país no se mueve ni una sola hoja sin que yo no lo sepa” de Pinochet. Este tipo de vínculos entre las representaciones político-culturales que proyectan los personajes, nos muestran la amplitud de “una obra sobre los lazos invisibles que atan la literatura al poder en ejercicio” (Castillo-Berchenko 31).

En este recinto donde interesa más el posicionamiento social gracias a la literatura en vez de una calidad artística –a la casa de Canales asisten artistas considerados, según el narrador, los más selectos del país, bajo un parámetro que más bien inferimos corresponde a

---

<sup>42</sup> Entendamos, por supuesto, que aquello es señalado en función de lo entregado por la obra. Otros grupos también formaron parte de una escena cultural de la dictadura, particularmente los ligados a poesía, artes visuales y teatro, y que aquí en la novela no son mencionados por el discurso del narrador.

que son personas ligadas al régimen—, Sebastián Urrutia Lacroix, el crítico y no el poeta, es de igual modo el sujeto que interesa dentro de este ámbito tal como aconteció con su participación como profesor de marxismo. Veamos cómo justifica la necesidad de sociabilizar, a pesar del contexto, a fin de platicar sobre literatura allí en Lo Curro:

El problema, aparte del hecho insoslayable que muchos amigos se habían marchado del país por problemas a menudo más de índole personal que política, 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, como todo el mundo sabe, es el momento propicio de la reunión y de las confidencias y del diálogo entre iguales? (Bolaño 124).

De lo anterior, de esta necesidad de que la escena cultural santiaguina tuviese un espacio de reunión —indistintamente de dónde fuese—, llega a su encuentro con María Canales: “Había una mujer. Se llamaba María Canales. Era escritora, era buenamoza, era joven. Yo creo que tenía cierto talento. Aún lo mantengo. [...] Tenía una casa grande. Una casa grande, rodeada por un jardín lleno de árboles, una casa con una sala confortable, con chimenea y buen whisky, buen coñac [...]” (Bolaño 125). El lugar en donde se reúne lo más selecto de los artistas es relatado de manera similar a lo hecho con el hogar de Farewell: en ambos casos lo primordial es el buen gusto y el amor por la literatura, el cual debe ser coherente al espacio físico destinado para ello. Debe siempre, para los ojos de Urrutia, haber un lugar donde reunirse en torno a las bellas artes: ellas jamás pueden desaparecer (a pesar, claro está, del clima de exterminio de la dictadura). La pomposidad y, por sobre todo, “seguridad” y tranquilidad a la hora de conversar sobre arte, resultan características decidoras cuando devenía el toque de queda. Tales elementos representan a nuestra hipótesis de lectura: Sebastián Urrutia justifica su desinterés de narrar los abusos del régimen por la necesidad de la sobrevivencia de la literatura, pues ella se instaura como una vía de escape para la

experiencia del narrador. Hablar de libros y estar en Lo Curro, resultan las más óptimas opciones. Así lo notamos al referir a tales situaciones:

Le gustaba el arte, le gustaba hablar con pintores, con gente que hacía performances y vídeos artísticos [...] Luego empezó a tratar con escritores y se dio cuenta de que estos tampoco poseían una cultura muy amplia. Qué alivio debió sentir. Qué alivio más chileno. En este país dejado de la mano de Dios solo unos pocos somos realmente cultos. El resto no sabe nada. Pero la gente es simpática y se hacía querer: es decir, era generosa, no parecía importarle nada más que la comodidad de sus invitados y ponía todo su empeño en conseguirlo (Bolaño 126).

María Canales, en tanto anfitriona de su casa en Lo Curro, se configura como una “dictadora” en tanto adquiere consciencia y manejo de los hechos que suceden dentro de su hogar. Si Farewell, en tanto propietario en plena época de la Unidad Popular, no manejaba los espacios ilimitados en donde se inscribía su residencia –recordemos cuando Urrutia se imaginaba un puerto de buques–, con María Canales la posición de anfitriona se reduce al control dentro de un espacio privado respecto de quienes asisten a su residencia. Antes de la dictadura: lo inabarcable. En dictadura: lo cerrado, lo vigilado. Canales está en conocimiento de qué se realiza en sus salones, acompañados de comidas y risas, a la par que en uno de sus subterráneos se torturaba a los enemigos del régimen. Las celebraciones en torno a la nutrida creación artística chilena opacan el dolor los torturados en los pisos inferiores. Es decir, se constituye así una “praxis en la que el Arte y la Literatura son la máscara del horror y el crimen” (Castillo-Berchenko 38), idea que por supuesto se homologa a lo ya analizado con Carlos Wieder en su exposición en la casa de Providencia: ambos agentes del régimen se revelan en la totalidad de su desempeño como escritores en espacios privados y cerrados.

La existencia de la casa de Lo Curro, a los ojos del narrador, es una suerte de argumento de que sí hubo la posibilidad de conversar sobre literatura durante el régimen, a pesar del toque de queda y de los asesinatos recurrentes. Allí se establece el espacio para una escena que se conserva intocable, incluso con sus variaciones ideológicas. El permitirse las tertulias literarias de manera libre, sin allanamientos, es un símil con el modo de operación del terror desde la política estatal de la época, es decir, que “el centro de las Bellas Letras es también centro de tortura y sitio desde donde desaparecen las víctimas del terrorismo de Estado” (Castillo-Berchenko 37). Interesante resulta, además, que en Lo Curro la discusión política sobre el contexto del régimen no tenía cabida, debido a que la cita era “literaria” y no “política”, a pesar, justamente, que en los ochenta (época por donde se realizaban estas fiestas) las nuevas urgencias por el fin de la dictadura eran más insistentes. Así, este circuito artístico, entendido como un campo cultural al cual accedían una serie de escritores (María Canales) y críticos (Sebastián Urrutia), se constituye como un refugio de la tensión no descrita de la novela y que remite, por supuesto, al complejo momento social de los años crudos del gobierno pinochetista.

Como señalamos en líneas atrás, María Canales domina y controla las asistencias en su hogar de igual modo que un escritor decimonónico: ella define quién entra y cómo se articula cada cual dentro de ese espacio. Y en torno a aquello se define su única “creación”, digamos, artística: el constituir un grupo de intelectuales y artistas alrededor de la literatura y no en relación a un motivo creador, a una poesía o narrativa, como sí sucedía con Carlos Wieder. Si Sebastián Urrutia, en tanto crítico, recrea un “canon” de publicaciones permitidas y leídas para los estándares de la dictadura, María Canales, por su parte, establece un círculo literario que incluye a ese “canon” y que está articulado en torno a un pensamiento en común: la literatura como la más bella de las artes. Entre ambos personajes, entonces, se conforma el campo cultural del régimen militar según los parámetros de *Nocturno de Chile*. Sumemos, por

lo mismo, que María Canales está representada y utilizada como figura que justifica la existencia del arte en Chile; incluso, sucediéndose torturas y acusaciones de DD.HH., la vida sociocultural continúa su curso, a pesar de lo innatural que ello parezca o del mismo horror que aquella casa representaba a los oídos sordos de quienes la visitaban:

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 wáter [...] Tal vez quería vomitar, tal vez solo quería hacer sus necesidades o mojarse un poco la cara, pero el alcohol ayudó a que se extraviara. 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: era un crucigrama. El caso es que anduvo por diversos corredores y abrió puertas [...] Finalmente, llegó a un pasillo más estrecho que todos los demás y abrió la 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 extraviada cerró la puerta, desaparecida instantáneamente la borrachera, y recorrió sigilosamente el camino andado (Bolaño 138-139).

El relato del extravío del invitado de María Canales representa el recorrido hacia esa “verdad” que se mantiene oculta tras el barniz de la escena cultural representada. Bolaño establece una ambigüedad –que aquí y en la novela es constante– a través de los usos del “o”, lo cual globaliza una serie de situaciones que suceden a los personajes y que se subyugan a un acto final: el descubrimiento de un individuo torturado en medio de las celebraciones en torno al arte. La selección de qué contar, de parte de Urrutia, afecta un relato que se construye, según leímos en la cita, de acuerdo a los murmullos sobre qué se sabe sobre esta situación.

Ante la mediatización del horror –particularmente sobre las torturas–, el narrador opta por distanciarse de lo allí sucedido: “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?” (Bolaño 142). No obstante, lo que sí contó Urrutia fueron las pláticas sobre literatura; los abusos, no. El horror de las torturas su sume aquí al relato mediatizado por otro personaje ajeno al propio discurso que está relatando Urrutia, de acuerdo a la historia de este teórico del arte que estuvo en aquella casa y que llega a los oídos del crítico literario. El “nada vi”, según dice, se constituye como una narración omnisciente en que un personaje central, el teórico, resulta el acceso directo a una serie de torturas que son evitadas de narrar por Lacroix. Este personaje descrito, podríamos agregar, se representa como aquella “búsqueda” que está subsumida por el arte condescendiente con el régimen. Notamos en su tránsito hacia los salones subterráneos un trabajo de desentrañamiento bajo ese crucigrama que se personifica con la casa de Canales: es un lugar que también es Chile. La casa, por lo tanto, podría representarse como aquel país que vive en constante pugna, establecido, por una parte, como aquel lugar tranquilo y seguro, el edén que quiso la dictadura, y que se personifica en el salón de las tertulias; mientras que abajo, en el subterráneo, yace con la luz apagada aquel país marginal y que existe a pesar de las risas que abundan en los pisos superiores.

Todo lo anterior nos permite observar cómo se articula la presencia de Sebastián Urrutia en los dos lugares en donde se desarrolla una escena cultural dentro de *Nocturno de Chile*: el fundo *Làb-bas* y la casa de Lo Curro. En esta última, el ya ahora crítico literario (antes, un “pajarillo” lector de poesía que asistía a compartir con Neruda) participa sin su maestro Farewell. Actúa, más bien, como el gran –el único– crítico que se corresponde con la escena artística que se gesta en la residencia de la narradora. Si en un principio el espacio abierto, el campo chileno en donde residía el fundo *Làb-bas*, representaba lo abrumador de lo no-dominado y también lo desconocido, ahora en el espacio cerrado, en este crucigrama que

representa la vivienda de Canales, es donde se acepta su influencia como único censor de la literatura del medio sociocultural chileno. Dentro de Lo Curro, por lo tanto, culmina su ascendente construcción como tal. El pajarillo se convierte, al fin, en halcón.

Para concluir con lo señalado en este capítulo, el cual analizó *Nocturno de Chile*, destaquemos que Sebastián Urrutia adquiere mayor relevancia pública tras el fin de la Unidad Popular y sus años previos. Si en un principio era solo un discípulo, un pajarillo según se representaba, ahora, en plena dictadura, el sacerdote pierde incluso su valor como tal y adquiere una validación como crítico literario, similar a como lo fuera en su época su maestro Farewell. Las razones de este cambio, argumentadas por el propio narrador, se deben a su sapiencia intelectual (y no por su tibia crítica al régimen), razón por la cual fue contactado por Odeim y Odio. Ello implica, por supuesto, que su discurso, en tanto recuerdo, obvie de igual manera que en *Estrella Distante* los abusos del régimen: así como el narrador de dicha novela utilizaba el relato de Muñoz Cano para hablar de los vejámenes perpetrados por el agente-escritor Carlos Wider, Sebastián Urrutia se sirve del “relato” de un teórico del arte (perdido en Lo Curro) para hablar sobre un cuerpo torturado en el sótano de la escritora-agente María Canales. En ambos casos las torturas son narradas omniscientemente. Ya en la posdictadura –como observaremos en el capítulo siguiente–, analizaremos las crisis de estos narradores, ya cuando el recuerdo, cuando su sociabilización con otros miembros que también fueron parte del régimen, supere a la selección discursiva.

## V. El tránsito de la dictadura a la posdictadura en *Estrella Distante* y *Nocturno de Chile*

### A. El “fin” del régimen militar

El término del gobierno de Augusto Pinochet significó la retirada de un terrorismo de Estado –persecuciones políticas, torturas, consideración de enemigos del gobierno–, aunque no el término del aparataje político y económico instituido a partir de la Constitución de 1980. Ello generó, como veíamos en capítulos iniciales, el establecimiento pasivo de un ideario neoliberal que más tarde permaneció inalterable con la venida de una nueva época democrática que aspiraba a una libertad socioeconómica, sin contrapartes ni revoluciones. Por lo mismo, se ha denominado “posdictadura” a aquel proceso de estabilidad social y política que ocurrido a partir de los años noventa, carente además de juicios a los artífices civiles y militares de la dictadura<sup>43</sup>, quienes continuaron desempeñándose como tales durante los años siguientes. En las dos novelas que hemos escogido para el presente análisis, Roberto Bolaño ilustra este tipo de dinámicas a través del paulatino término del gobierno pinochetista y el advenimiento de los mandatos concertacionistas. La variación de dos tipos de políticas –de la dictadura a la posdictadura– y dentro de las cuales sobreviven los narradores, resulta un proceso que finalmente ocasiona una crisis en los personajes tras no saber cómo asimilar los nuevos contextos en realidades que aún no están resueltas. Sus historias, por lo tanto, se

---

<sup>43</sup> Quizás el caso más ilustrativo al respecto es el modo en que operó la justicia chilena y los gobiernos de la Concertación frente a la figura de Augusto Pinochet. Fue liberado de Europa (en donde había sido acusado por violaciones contra los derechos humanos) para que retornara a Chile a ser juzgado. Aquí, desde que llegó en avión y se puso de pie para saludar a su público, mantuvo una cómoda vivencia hasta el día de su muerte (2006). Jamás cumplió condena efectiva como sí lo hicieron otros militares de alto rango, particularmente asociados a la DINA (Manuel Contreras y Álvaro Corbalán, entre otros).

configuran como testimonios que describen el modo en que operó el régimen militar, las cuales concluyen en relatos abiertos e irresueltos que generan una permanente “posdictadurización” que continúa manteniendo una validez incluso hasta hoy.

Para comprender esta permanencia de una “dictadura” en las vidas de los personajes, resulta necesario aludir al propósito del propio Roberto Bolaño de escribir dos novelas que atendieran a la época pinochetista. Es decir, para comprender cómo funciona el oficio literario como contexto para contar una historia. Aquí dejamos una pregunta crucial que sirve de puntapié para entender el argumento de las obras:

[Periodista] –¿Es posible escribir la novela de los detenidos desaparecidos?

[R. Bolaño] –Es posible. El único problema es quién y cómo. Porque escribir sobre ese tema para que al final tengamos, por ejemplo, una novela de las así llamadas de denuncia, bueno, mejor es no escribir nada. O una novela plagada de guiños a lo que Borges llamaba “la canalla sentimentalista”. Ese es el riesgo y el escollo. Para escribir sobre esto sería necesario que el novelista se planteara, dentro de la misma novela, el actual vacío en el discurso de la izquierda o la necesidad de reformular ese discurso<sup>44</sup>.

Ese vacío para Bolaño resulta crucial a la hora de constituir sus personajes. Hay un legado de la dictadura chilena que dejó un desinterés político –institucional e incluso ciudadano– por recordar y ajusticiar el horror del régimen. Este vacío, además, y particularmente tendiente a Chile y su historia personal y política de reconstrucción de la memoria, se encuentra además en la misma cosmovisión que maneja el novelista en torno a sus novelas. Habría que preguntarse por qué en *Estrella Distante* eligió a un simpatizante de la izquierda, adherente de la causa allendista, y para *Nocturno de Chile* a un sacerdote

---

<sup>44</sup> Swinburn, Daniel. “Catorce preguntas a Bolaño”. *El Mercurio*. 2 de marzo de 2003. Link: <http://www.lettras.s5.com/bolano010403.htm>

opusdeísta que realizó clases de marxismo a la Junta Militar, sin caer, eso sí, en una lectura un tanto esperable sobre estas obras según sus polaridades políticas. En ellas, más bien, hay un problema transversal que las une: la culpa. Así lo leemos, de acuerdo a lo que señala Bolaño, respecto de la génesis de *Nocturno de Chile* y que puede ser extensible a *Estrella Distante*: “En *Nocturno de Chile*, lo que me interesaba era la falta de culpa de un sacerdote católico [...] Vivir sin culpa es abolir la memoria, perpetuar la cobardía” (Braithwaite 123). Lo interesante, aquí, es cómo esa culpa –origen de la “justificación” por la cual se constituyen los relatos, o mejor dicho la razón del argumento<sup>45</sup>– se narra no solo durante la dictadura militar sino también en el tiempo presente de los narradores, en su posdictadura, tras haber vivido, valga la redundancia, el régimen militar. Para ello, entonces, nos enfocaremos en el término del gobierno pinochetista y en los años posteriores.

Leíamos en la cita anterior, de Bolaño, que la caricaturización más obvia sería mostrar el horror únicamente ligado a una literatura de derecha, con sus agentes y escritores, y que aquí haría efecto con Sebastián Urrutia, narrador de *Nocturno de Chile*, dada su filiación hacia el mandato de Augusto Pinochet. Sin embargo, en *Estrella Distante*, con la narración indirecta de las torturas, el seguimiento hacia Carlos Wieder y la adhesión a un detective privado en busca de una justicia que lo hará millonario –como veremos en breve–, puede constituirse como un rasgo que atiende a un “vacío” de la izquierda –según Bolaño– al momento de hacer un mea culpa consistente de lo que sucedió, o cómo se actuó, durante el régimen. Así las cosas, habría que señalar con más justicia que los narradores de ambas novelas se unen bajo un denominador común que escapa (y supera) al clásico binarismo político que el inicio de la posdictadura trabajó: existe en ellos más bien una descripción “literaria” de la realidad –

---

<sup>45</sup> Leemos en el inicio de *Estrella Distante*: “El último capítulo de La literatura nazi servía como contrapunto, acaso como anticlímax del grotresco literario que lo precedía, y Arturo deseaba una historia más larga, no espejo ni explosión de otras historias sino espejo y explosión de sí mismas” (Bolaño 11). Y en *Nocturno de Chile*: “Ahora me muero, pero tengo muchas cosas que decir todavía. Estaba en paz conmigo mismo. Mudo y en paz. Pero de improvisto surgieron las cosas. Ese joven envejecido es el culpable. Yo estaba en paz. Ahora no estoy en paz. Hay que aclarar algunos puntos” (Bolaño 11).

entendida como una percepción mediatizada de los hechos que se apropia de los discursos de otros personajes para referir el horror—, lo cual implica que dichos narradores se distancian de los acontecimientos sucedidos en la dictadura gracias a su oficio como literatos, actuar que más tarde, en la posdictadura, intentarán justificar mediante su discurso-recuerdo. Y este último relato es el que se pone a prueba, en mayor medida, frente al lector de las obras. De allí que Roberto Bolaño plantee dos novelas que hablan estrictamente sobre Chile y su contexto político-cultural<sup>46</sup>.

Roberto Bolaño fue bastante crítico sobre cómo se constituyó el campo cultural nacional en los primeros años de la posdictadura, tanto con el nuevo grupo de autores chilenos que comenzaron a publicar masivamente así como con varios escritores que luego formaron parte de la nueva institucionalidad político-cultural de los gobiernos concertacionistas<sup>47</sup>. En ambos casos, el novelista chileno cuestionó los vínculos entre el renovado proyecto democrático, la cosmovisión de progreso y los abusos legados del régimen pinochetista<sup>48</sup>. De allí que en sus novelas esté implícito una crítica al campo cultural chileno: ambas, por una parte, atienden a Chile, y por la otra y la más interesante para este análisis, mantienen como narradores-protagonistas dos individuos chilenos ligados al mundo de la literatura. La pregunta, en otras palabras, es cómo se constituye un campo cultural nacional, una *historia* del país a través de lo literario, desde el fin del mandato pinochetista.

---

<sup>46</sup> Bolaño mantuvo, según notamos en sus entrevistas y columnas, una relación más bien crítica con Chile, por sobre todo en torno a cómo se configuró el campo cultural tras el término de la dictadura. Véase el libro de entrevistas de Andrés Braithwaite, *Bolaño por sí mismo*, y la obra *Entre paréntesis*, un compilado de columnas escritas por el propio Bolaño. De este último, véase “Regreso al país natal”, escrito que refleja su vínculo más crudo con Chile.

<sup>47</sup> Roberto Bolaño disparó contra varios escritores chilenos: desde Volodia Teitelboim, Diamela Eltit, Antonio Skámerta, hasta algunos integrantes de la Nueva Narrativa Chilena y otros discípulos de José Donoso (los “donositos”, como los tildó en “El misterio transparente de José Donoso” (*Entre paréntesis*, pág. 99)).

<sup>48</sup> Señala Bolaño en torno a los autores nacionales: “Los escritores chilenos, con alguna excepción, no quieren tener ningún problema. Solo quieren que se les quiera, que de ser posible un día se vean instalados en alguna agregaduría cultural, que hablen bien de ellos. Escalar, escalar siempre, buscar y conseguir el éxito, aunque el éxito sea tan pequeño como Chile. En esta feria de vanidades, en este baile de salón entre los siúuticos y los cuicos, brilla todo, menos la literatura” (Braithwaite 102).

## B. *La posdictadura en Estrella Distante*

La figura de Carlos Wieder, comenzó a perderse entre los círculos oficiales del régimen luego de la exposición de fotografías de mujeres muertas en el departamento de Providencia, tras lo cual su “huella literaria” fue apareciendo en revistas y antologías ligadas a la creación literaria. Este quehacer del aviador, por lo mismo, opera en una doble funcionalidad para el narrador quien persigue su paradero: primero, se asume a la literatura como un arte cuya creación propicia un mal, un horror ligado a las desapariciones, un arte vanguardista extremo, y segundo, este oficio literario de Wieder es la razón por la cual el narrador continúa, tras el mencionado acto realizado en el departamento de Providencia, ligado a su vida con el fin de generar un punto de encuentro que subsane lo realizado en dictadura.

La presencia pública de Carlos Wieder, a partir de su última exposición fotográfica, es mínima durante los siguientes años del régimen (inferimos, según la lectura, que se habla de finales de los setenta hacia adelante), período durante el cual, a su vez, la leyenda de este aviador-artista comienza a adquirir mayor solidez y reconocimiento dentro del campo cultural chileno de la época. El narrador, en tanto, expresa que “a partir de esa noche [en la cita en Providencia] las noticias sobre Carlos Wieder son confusas, contradictorias, su figura aparece y desaparece en la antología móvil de la literatura chilena envuelto en brumas [... ]” (Bolaño 103), para luego agregar, de manera intermitente en su relato, que “la leyenda de Carlos Wieder crece como la espuma en algunos círculos literarios” (Bolaño 107). Notamos aquí que para los ojos del narrador, Wieder adquiere estatus (y significación) de autor tras su acto poético desarrollado en el departamento; su vanguardia ligada a la muerte es también arte. Y no solo para el círculo artístico de la derecha política, sino también para el propio narrador: es él quien lo cataloga como “parte de” la literatura chilena y lo busca, luego, en antologías de

ese ámbito (y no en otras). En otros términos, tras la desaparición pública de Carlos Wieder el narrador busca su huella en su condición de escritor y no de aviador, general o asesino.

Sin embargo, con estas constantes presencias/ausencias de Wieder observamos el transcurso de los años en Chile, es decir, notamos el paso de las épocas mientras se nos cuenta la investigación sobre los quehaceres literarios realizados por el comandante. Así, para los parámetros de la novela, se conforma una “historia” del país de aquellos años, particularmente entre el fin de la dictadura y el principio de la posdictadura:

Los años y las noticias adversas o la falta de noticias, contra lo que suele suceder, afirman la estatura mítica de Wieder, fortalecen sus pretendidas propuestas. [...] El padre de Carlos Wieder, presumiblemente la única persona conocedora de su paradero, muere en 1990. [...] Poco a poco se abre paso entre los círculos literarios chilenos la idea, en el fondo tranquilizadora pues los tiempos empiezan a cambiar, que Carlos Wieder, en efecto también está *muerto* (Bolaño 116).

El comienzo de la era democrática se refiere del mismo modo. El momento del “cambio” de entre el tiempo del régimen militar y el posterior no está explicitado, a diferencia de como sí se enuncia el golpe de Estado de 1973. Solo notamos el término de la dictadura cuando la justicia chilena comienza a juzgar a Wieder bajo su faceta de asesino y no por su categoría de escritor (como sí lo observa el narrador durante toda la época dictatorial). “En 1992 su nombre sale a relucir en una encuesta judicial sobre torturas y desapariciones. Es la primera vez que aparece públicamente ligado a temas extraliterarios” (Bolaño 116), señala el narrador, para luego relatar que “finalmente, un juez pesimista y valiente lo encarta como inculpado en un proceso de instrucción que no progresará. Wieder, evidentemente, no se presenta” (Bolaño 119). La continuidad de sucesos en la vida literaria de Wieder, sumadas a

las breves menciones de sus juicios en la posdictadura, concluye así: “Chile lo olvida” (Bolaño 121).

El narrador, sin embargo, no. Es él quien continua recordándolo (y no Chile). Bajo este contexto aparece Abel Romero, un exescolta de Salvador Allende que ahora, en la era democrática, se desempeña como detective privado contratado por un compatriota. Su misión: hallar a Carlos Wieder. “La persona que me contrató tiene mucha plata” (Bolaño 127), remarca, para confesar más tarde que para tal tarea necesita de los conocimientos del narrador. Así se relata el inicio de su vínculo:

Le puedo ofrecer doscientas mil pesetas, dijo. Acepto, ¿pero en qué puedo ayudarle?

En asuntos de poesía, dijo. Wieder era poeta, yo era poeta, él no era poeta, ergo para encontrar a un poeta necesitaba la ayuda de otro poeta.

Le dije que para mí Carlos Wieder era un criminal, no un poeta. Bueno, bueno, dijo Romero, no nos pongamos intolerantes, tal vez para Wieder o para cualquier otro *usted* no sea poeta o sea un mal poeta y él o ellos sí, todo depende del cristal con que se mira [...]. (Bolaño 126).

Esta frase marca la primera vez que el narrador señala a Wieder como un criminal. Y lo hace, justamente, al momento de estar siendo vinculado con el aviador en su afición común a la poesía, es decir, es Romero quien trata al comandante como un asesino-poeta, con lo cual surge un primer reconocimiento del horror propugnado por Wieder de parte del narrador (quien hasta entonces había obviado en su discurso tal categoría). Se ingresa, de este modo, a un ámbito en que cada cual puede ser criminal o cómplice, pues todo depende con el cristal con que se mire, según expresa el detective. Así, tras este primer contacto, el relato de la novela comienza a develar pequeñas crisis de la relación entre el narrador y Wieder. Leemos lo siguiente en la descripción de un sueño:

En ese instante el galeón comenzaba a hundirse y todos los sobrevivientes nos convertíamos en náufragos. En el mar, flotando agarrado a un tonel de aguardiente, veía a Carlos Wieder. Yo flotaba agarrado a un palo de madera podrida. 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. Así que cuando volvió Romero, al cabo de tres días, lo recibí casi como a un amigo (Bolaño 131).

El recibir como un camarada a Romero tras conocidos sus propósitos, se constituye como una razón que le permite al narrador continuar con la huella de Wieder y así saldar su propia pasividad frente a la categoría de asesino del aviador. El narrador, al igual que este “Chile lo olvida”, es un símil de cómo la representación de un agente del régimen, de un torturador, está en una constante nebulosa al interior de su relato. Es Romero, finalmente, quien varía esta representación que leímos hasta este punto en la novela, esto es, la de Wieder como agente del régimen militar. Bajo esta lógica, para el detective todo resulta un contrato del cual el narrador, a pesar de hacer un desquite –“[...] Yo sentía que mi vida entera se estaba yendo a la mierda” (Bolaño 133)–, un “rechazo”, accede de igual modo a formar parte de esta dinámica. Vemos una especie de crisis entre lo que “siente” –su tormento por descubrir que su afición literaria lo acerca cada vez más a Wieder– y lo que sucede –el narrador sí acepta trabajar con Romero a cambio de dinero y sí persigue la huella del “artista-aviador”–. El ingreso a esta oferta lo lleva a replantearse su vínculo con la literatura: “Mi cliente, bajó la voz hasta darle un tono confidencial que sin embargo sonaba falso, tiene dinero de *verdad*, ¿entiende? Sí, dije, qué triste es la literatura” (Bolaño 148). En otros términos, su nexa con Wieder genera que la literatura sea un “negocio” que capitaliza su memoria y el bolsillo de Romero.

Esta dinámica de cómo instituir una justicia se condice con las nuevas cosmovisiones que se situaron en la posdictadura o (convenientemente llamada) Transición Democrática. Si consideramos que “la idea-fuerza que instaló el dispositivo-saber de la dictadura es que el mecanismo automático del mercado representaba la única forma eficiente de asignar recursos, una forma que evitaba la intervención burocrática y prebendaría del Estado” (Moulian 193), aquello podría ser homologable a la presencia de Abel Romero dentro de la novela: es un detective pagado, de izquierda, exescorta de Allende, que ajusticiará de manera privada y no pública, no estatalmente, a un agente de la dictadura. Es él quien, movido por el pago de otro compatriota (que no sabemos quién es, puede ser cualquiera), se inmiscuye en el trámite que le significa encontrar a Wieder:

Mientras salíamos de Barcelona le pregunté quién era el que pagaba. Un compatriota, dijo Romero. [...] ¿Paga mucho? [...] Bastante, es un compatriota que se ha hecho rico en los últimos años, suspiró, pero no en el extranjero, en Chile mismo, fíjese lo que es la vida, parece que en Chile hay bastante gente que se está haciendo rica [...] ¿Y qué va a hacer usted con el dinero, sigue pensando en volver? Sí, voy a volver, dijo Romero [...] Voy a poner mi propio negocio. Todos volvían con la idea del negocio (Bolaño 145).

Esta “justicia” es financiada por un individuo y no por una política macro. Además, esta noción de que en Chile tras la dictadura algunos sujetos se estaban adinerando, es interpretada por Romero de manera positiva para sus propósitos de sobrevivencia. Todo se trata, según las palabras de Tomás Moulian, “de un acceso a la ‘modernidad’ de los bienes u objetos que antes estaban restringidos a los ricos” (100). Considerando esto, podemos señalar que en *Estrella Distante* el método mediante el cual se obtienen ganancias económicas es a través de la muerte, particularmente en el tiempo de la posdictadura. Así lo observamos en el siguiente párrafo:

Me haré empresario de pompas fúnebres, dijo Romero, empezaré con algo chiquitito pero tengo confianza en progresar. Creí que bromeaba. No me joda, dije. Se lo digo en serio: el secreto está en proporcionar a la gente de pocos recursos un funeral digno, incluso diría con cierta elegancia (en eso los franceses, créame, son los número uno), un entierro de burgueses para la pequeña burguesía y un entierro de pequeños para el proletariado, ahí está el secreto de todo, no solo de las empresas de pompas fúnebres, ¡de la vida en general! (Bolaño 146).

Este secreto de “la vida” es también una manera de entender cómo actuó cierta justicia posdictatorial respecto de los crímenes realizados por la dictadura pinochetista. Esta tarea de cómo hacerse cargo de la memoria chilena en los años noventa, y hasta hoy, la podemos comprender, según esta idea del negocio de las pompas fúnebres, en tanto que las desapariciones, las muertes y las torturas pasan a un segundo plano respecto del hasta entonces importante interés gubernamental por hacer justicia. Todo se rige en el plano de cómo hacerla más rentable. Así lo interpreta el propio Romero: “a mí [este trabajo] no me va a arruinar, dijo Romero, al contrario, me va a capitalizar” (Bolaño 155). Es a esta dinámica a la cual el narrador acepta formar parte, dado que resulta la única manera de hallar su propia justificación a su constante seguimiento de la huella de Carlos Wieder.

Podríamos afirmar, entonces, y retomando la hipótesis que circunscribe la presente tesis, que mientras el narrador se acerca más al paradero del aviador su vínculo con la literatura es cada vez más crítico. Si en un principio notábamos su interés por formar parte de talleres literarios, dentro de una época democrática tanto en un sentido político e intelectual, ahora, en la posdictadura, esa misma pasión artística por las letras se sumerge en una crisis que lo afecta como sujeto. Señala, por ejemplo, en los momentos previos a entregar la información de dónde está Wieder: “Esta es mi última transmisión desde el planeta de los monstruos. No me sumergiré nunca más en el mar de mierda de la literatura. En adelante

escribiré mis poemas con humildad y trabajaré para no morir de hambre y no intentaré publicar” (Bolaño 138). El contexto político-social, que fuertemente condiciona el relato del narrador (ya veíamos cómo asimilar su amor por la literatura en uno y otro contexto), está en este caso sumido a encontrarse al fin con Carlos Wieder: es la revelación de este personaje como asesino, y no como poeta, lo que genera un relato en crisis, como asumiendo una novedad que antes, en la dictadura, jamás hubiese podido notar. “Nunca me había ocurrido algo semejante, le confesé. No es cierto, dijo Romero muy suavemente, nos han ocurrido cosas peores, piénselo un poco” (Bolaño 157), relata el narrador al momento de terminar con el cometido del cual aceptó ser cómplice<sup>49</sup>. Es Romero, nuevamente, quien aterriza su relato tan “literario” y lo vincula ineludiblemente con el pasado crítico del país y, además, con el *modus operandi* de los noventa: la memoria como negocio del presente.

El punto culmine de lo señalado anteriormente, es cuando el narrador se encuentra con un viejo Carlos Wieder: “Entonces llegó Carlos Wieder y se sentó al ventanal, a tres mesas de distancia. Por un instante (en el que me sentí desfallecer) me vi a mí mismo casi pegado a él, mirando por encima de su hombro, horrendo *hermano siamés*, el libro que acababa de abrir [...]” (Bolaño 152, la cursiva es mía). Esta cita podríamos interpretarla como un reconocimiento del horror de parte del narrador y en donde la literatura los involucra a ambos. Un caso similar, aunque con sus particulares matices, lo veremos más adelante con *Nocturno de Chile*, cuando Sebastián Urrutia se reconoce en el joven envejecido<sup>50</sup>. Esta cercanía y a la vez término de sí misma, se establece por la afición mutua por las letras de ambos personajes, literatura que a la vez si bien arrastra al narrador al mal de Wieder también le sirve como mecanismo de superación de este horror de la dictadura: “Cuando sentí que, a mis espaldas, la

---

<sup>49</sup> El narrador, ante todo, concluye el negocio: “Fuimos andando hasta mi casa. Allí abrió su maleta, extrajo un sobre y me lo alargó. En el sobre había trescientas mil pesetas. No necesito tanto dinero, dije después de contarlo. Es suyo, dijo Romero mientras guardaba la carpeta entre su ropa y después volvía a cerrar la maleta” (Bolaño 157).

<sup>50</sup> “¿Esto es el verdadero, el gran terror, ser yo el joven envejecido que grita sin que nadie lo escuche? ¿Y que el joven envejecido sea yo?” (Bolaño 149-150).

puerta se cerraba, no supe si ponerme a reír o llorar. Respiré aliviado. Era tan intensa la sensación de libertad, de problema finiquitado, que temí despertar la curiosidad de los que estaban en el bar” (Bolaño 153). Esta búsqueda finalmente llega a su fin y la solución, tal como con *Nocturno de Chile*, queda inacabada: el mar de mierda de la literatura continúa intacto, a pesar de haber hecho lo que consideraba su justicia. Del distanciamiento con el cual, en un inicio, se narraban los abusos del régimen, ahora tal abuso, tal horror, se materializa en su vínculo “literario” con Carlos Wieder, con haberle seguido una huella artística por décadas, como único método de hallar al asesino: la literatura, por lo tanto, genera un vínculo entre el horror del régimen y los propios sujetos cuyas vidas destinaron a la literatura.

### C. *La posdictadura en Nocturno de Chile*

En *Nocturno de Chile*, y luego de que Sebastián Urrutia asistiese a las fiestas en el hogar de María Canales, comenzamos a adentrarnos en un relato cada vez más inestable, con reminiscencias más constantes a los cuestionamientos del joven envejecido y cuya presencia tiende a desestabilizar el relato “oficial” propuesto por el narrador. Tanto así que incluso a un nivel paratextual lo notamos, particularmente en dos aspectos que aquí interesan destacar. Uno corresponde a la imagen de la portada que ilustra la edición de Anagrama del año 2000 – aprobada por el propio Bolaño– de *Nocturno de Chile*. Aquella ilustración, de autoría de Michael Sowa, de 1988, retrata a cuatro perros pastores alemanes navegando por un mar turbulento, cuyos aspectos sedientos, hambrientos, sugieren una imagen análoga al contexto bajo el cual se configura la obra. No es un error interpretar, teniendo lo anterior en mente, que los canes podrían representar a los cuatro miembros de la Junta Militar, quienes, según notamos en la ilustración, observan su entorno mientras navegan en un endeble bote que se

mantiene firme ante la corriente: uno que podríamos entender como la inestable dictadura, que a pesar del descontento social permanece incólume y en ningún caso atemorizada por las turbulentas aguas oceánicas. El cielo gris que acompaña la imagen, si extendemos el análisis, es también un signo de la constante “oscuridad” que inunda la obra de Bolaño y cuyo color se refleja en el mar: ambas escenas, tanto el océano como el cielo, responden a la crisis social y al terror permanente que evoca el nuevo orden personificado en los perros pastores alemanes.

Además de esta pintura de la portada, el epígrafe de *Nocturno de Chile* remite a la idea de una impostación constante del narrador frente a lo que realmente sucede en su vida. O en la vida de Chile. El epígrafe “Quítese la peluca”, de Chesterton, adquiere significación según cómo lo “artificial”, lo “impuesto”, puede pasar por natural. Es ponerse la peluca para tapar y obviar la calvicie, el defecto, en desmedro de lo naturalmente inevitable. El ejercicio de quitarse la peluca –para quien observa– es, más bien, la conciencia de la falsedad en el otro, quien pretende, con la adopción de un artificio construido como propio, ocultar su verdadera raíz. Aquella “peluca” comienza a quitarse, o, con más certeza, a caerse por sí sola, cuando Sebastián Urrutia alcanza un mayor reconocimiento en el contexto cultural de la dictadura chilena: el de formar parte de la camarada artística que se reunía en la casa de María Canales.

Por lo mismo, y retomando las líneas iniciales de este apartado, tras la visita al hogar de Lo Curro la presencia del joven envejecido dentro del relato es cada vez más constante. Su figura podríamos interpretarla de acuerdo a lo señalado por Pablo Catalán, quien señala:

[...] El “joven envejecido”, personaje recurrente en el enunciado y aparentemente mudo, es la *f fuente* del discurso, el productor del sujeto de la enunciación y de la cartografía del enunciado. Su presencia en éste, su nombre regularmente vinculado al narrador, hace comprensible aquello de “ese joven envejecido es el culpable” y permite deducir dos puntos: a) el “joven envejecido” es el promotor del discurso

narrativo; promueve la narración, su función es esencialmente incoativa; b) permite comprender que todo el relato del cura Urrutia está asentado en el discurso acallado del “joven envejecido”, a tal punto que, sin ser ni su discurso ni su relato, es, por debajo y en silencio, la imposición irrefragable a Urrutia Lacroix de relatar lo que el “joven envejecido” ya sabe (125).

Por lo mismo, en las páginas finales de la novela, que además remiten al término de la dictadura, este discurso primero del joven envejecido se hace más recurrente y se contrapone con el relato mismo de Sebastián Urrutia. En otras palabras, el ascenso del joven envejecido es proporcional al retorno de la democracia. Este discurso acallado que señala Catalán y que estaría representado por este joven, revela la crisis de un cruel contexto sociopolítico obviado por el narrador: de allí que recursos como el taparse la calvicie (el epígrafe) o el nado contra la corriente (la portada de la novela), señalen la presencia de un discurso primero que sustenta el relato realizado por Urrutia. Por ello que con la habituación de la dictadura, el “discurso” del joven envejecido comience a fracturar lo descrito por el sacerdote.

Decíamos, pues, que el fin de las visitas a la casa de María Canales y los prontos juicios contra ella, nos infieren que la dictadura de Augusto Pinochet está terminada. No hay, igual que en *Estrella Distante*, una mención explícita a cuándo finalizó el régimen y comenzó la era concertacionista. Ya en aquellos años, el sacerdote visita nuevamente el hogar de la escritora, quien le señala: “¿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” (Bolaño 146). A pesar de saber que en aquella época ya había un juicio contra Canales y su marido por las torturas realizadas en su casa de Lo Curro, el narrador continúa señalando que allí nadie sabía nada. Que los asistentes de las tertulias desconocían que en Chile se torturaba, por sobre todo los más ilustres artistas de la “patria”. Es más: incluso el mismo Urrutia le señala al joven envejecido, quien comienza recurrentemente a juzgarlo por

su asistencia a Lo Curro, la naturalidad de estos abusos, los cuales están ligados a una suerte de literatura nacional: “Así se hace la literatura en Chile, así se hace la gran literatura de Occidente. Métele en la cabeza, le digo. El joven envejecido, lo que queda de él, mueve los labios formulando un *no* inaudible” (Bolaño 148).

En *Nocturno de Chile* no encontramos, a diferencia de *Estrella Distante*, otro sujeto que se involucre con Sebastián Urrutia una vez concluido el régimen militar. Menos, por supuesto, a algún detective/empresario que se haga parte de un negocio. Por lo mismo, la crisis del narrador emerge porque él acepta ser parte de un Estado dictatorial, desde cuando comienza a cuestionar a los “monos campesinos” de los tiempos de la UP, a realizar clases de marxismo a la Junta Militar y hasta formar parte de la escena artística en casa de María Canales. No obstante, pareciera decirnos Bolaño que el horror de la dictadura es tan grande que esa “verdad” señalada por el joven envejecido está finalmente en el propio “yo” de Urrutia, quien por fin asume una realidad innegable. De allí que su tormenta de mierda –frase final de la novela (Bolaño 150)– se origine a partir del reconocimiento de sí mismo, es decir, de estar vinculado con este joven envejecido cuando su propio discurso empieza a asumir la verdad jamás aceptada: que hay un contexto que supera la percepción literaria del mundo del régimen militar. Esto leemos en las páginas finales de la novela:

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 [...]. 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 (Bolaño 148-149).

El joven envejecido, su discurso, se omite por esta fuerza de la historia representada en el relato del narrador. Sin embargo, Bolaño, bajo su perspectiva de autor, introduce una crisis en el sacerdote que supera su careta fascista que podría adjudicársele por su adhesión con el gobierno de Pinochet. Lo más interesante, al respecto, es observar cómo quedó el Chile Actual –como diría Tomás Moulian– después de la dictadura: es allí precisamente, en esta permanencia de un sistema dictatorial (en un sentido económico, político, indiferente con la justicia de los derechos humanos), en donde se muestra una cotidianidad social desinteresada con el pasado reciente nacional. Esa es, más que el asumir qué pasó en dictadura bajo el relato del joven envejecido, la gran crisis de Sebastián Urrutia Lacroix. En palabras de Ricardo Cuadros, “Bolaño habla de lo siniestro que flota a plena luz del día, más aún, lo siniestro como parte integral, inseparable de la historia no entendida como texto oficial sino como experiencia cotidiana” (86). Este siniestro que continúa es lo que se constituye como la tormenta de mierda del personaje. No por nada el relato está contado (y finalizado) en la posdictadura. Todo resulta, parafraseando a Charles Baudelaire, un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento (esta frase, por lo demás, es el epígrafe de 2666, la obra final de Roberto Bolaño). Dice Urrutia:

¿Tiene esto solución? 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? A veces me cruzo con campesinos que hablan en otra lengua. Los detengo. Les pregunto cosas del campo. Me dicen que son obreros, de Santiago o de las afueras de Santiago, y que nunca han trabajado en el campo. ¿Tiene esto solución? 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. [...] ¿Tiene esto solución? 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 (Bolaño 149).

En la cita anterior leemos la repetida frase “¿Tiene esto solución?”, enunciado que remite a una serie de sucesos que se someten a revisión ya cuando la era concertacionista llegó: su interacción con quien creía era un campesino (a quien(es) en un inicio lo(s) detestaba por su falta de pulcritud), las personas que están corriendo y que van al cine y al metro, totalmente desorientadas, al parecer, de cuestionarse qué pasó con Chile, y finalmente, y como punto interesante, con la interpelación a un escritor que dicese de izquierda y que habría participado de los talleres de María Canales<sup>51</sup>. Sobre este circuito literario surgido o fortalecido tras la dictadura, y que perpetúa las prácticas institucionales, de mercado y políticas con la permanencia de una “Transición”, es frente al cual Roberto Bolaño es particularmente crítico a la hora de representar un campo cultural nuevo. Por lo mismo, la pregunta “¿Tiene esto solución?” resulta una suerte de revisión, ya en la posdictadura, de las prácticas legadas del régimen. Bolaño, a través del discurso de Urrutia, nos remite a que este temblor que invade Chile se constituye como la permanencia de un pensamiento de país, de cómo hacer arte y de política, que no está interesado en retornar a aquella amplitud y sociabilidad que había en los tiempos previos al golpe de Estado, de acuerdo a como notábamos el modo en que se relacionaban los sujetos por entonces. A fin de cuentas, “Bolaño no quiere que haya lugar a dudas: sitúa la fuerza de gravedad de su obra en medio de una tradición en la que quiere intervenir” (Adolfo y Álvaro Bisama 24). Esta fuerza de gravedad también la podríamos ligar, finalmente, a nuestra hipótesis de trabajo: es el vínculo

---

<sup>51</sup> A pesar de la falta de rigurosidad bibliográfica, es conocido en el medio cultural de Chile que varios escritores participaron de los talleres de Mariana Callejas (María Canales, en la novela), quienes, tras revelarse que ella era agente de la DINA junto a su marido, Michael Townley, renegaron cualquier vínculo con la autora. Bolaño, consciente de aquello, rememora esta anécdota en esta novela, instancia que otros autores también han recreado: existe una crónica de Pedro Lemebel y una obra de teatro de Nona Fernández (“El Taller”), entre otros.

entre el ejercicio como literato, de parte de Sebastián Urrutia, y el poder político-cultural del régimen pinochetista, el origen de esta crisis surgida en el presente del sacerdote. Así no hay distancia posible entre su participación como sujeto letrado frente a los abusos del régimen militar. Por lo tanto, para el narrador queda una problemática irresuelta dentro de un tiempo presente, dentro de un continuo que lo afecta y que aparece como la última perspectiva de la novela, sin saber si es un narrador tercero o el propio Urrutia quien la señala: “Y luego se desata la tormenta de mierda” (Bolaño 150). Este quiebre de la focalización del discurso que veníamos observando en todas las páginas, varía a la presencia de una “otra” voz que pone en duda, a su vez, la veracidad del propio relato de Sebastián Urrutia. Vemos así dos tipos de discursos, dos párrafos, que le otorgan la crisis final a *Nocturno de Chile*. Esa tormenta puede ser la del narrador o, por qué no, la del propio lector y la de Chile.

## VI. Conclusiones

Como punto final del presente trabajo de investigación, el cual analizó las novelas *Estrella Distante* (1996) y *Nocturno de Chile* (2000) mediante una hipótesis que buscó demostrar que los discursos de los narradores (de ambas obras) intentaban distanciarse de los abusos cometidos por la dictadura militar chilena, a fin de justificar sus participaciones en ella una vez iniciada la posdictadura, es dable afirmar que esta distancia, sin embargo, resulta en vano debido al irremediable vínculo entre sus ejercicios como literatos y el poder político-cultural del régimen pinochetista. Para ahondar en ello con mayor precisión, retomaremos algunos temas y puntos de análisis que tratamos a lo largo de estas páginas, a fin de sintetizar y puntualizar las ideas hasta aquí propuestas.

En el capítulo primero, referente al marco teórico de la tesis, delimitamos las bases sobre las cuales trabajaríamos: en una primera parte, señalamos algunos postulados en torno a la significancia de los espacios y narradores que existen en un relato, incluyendo el tempo narrativo, la voz narrativa y la constitución de la diégesis, entre los más representativos; y en una segunda línea, mencionamos algunas propuestas relacionadas con el ideario político-cultural que operó en la Unidad Popular, la dictadura pinochetista y la posdictadura. Todo ello, en función de su aplicabilidad a la hipótesis y a las novelas escogidas.

En el capítulo siguiente se analizó *Estrella Distante*, particularmente el tránsito del narrador desde la época de la Unidad Popular al régimen militar pinochetista. En este apartado, nos enfocamos en la descripción del narrador en torno a su encuentro con Carlos Wieder, primero en su calidad de compañero de clase en los talleres literarios desarrollados en

Concepción y luego, ya sucedido el golpe de Estado, como espectador de los versos que el aviador dibujaba en los cielos de Chile. Analizamos, ya con el relato ambientado en la dictadura y con Wieder como figura pública asociada al arte del régimen, el modo en que el narrador evita describir directamente los vejámenes perpetrados por el comandante; desde representarlo más como poeta que como agente de la dictadura hasta narrar la lectura de un libro –*Con la soga al cuello*, de Julio Muñoz Cano– para referir una presentación fotográfica sobre mujeres torturadas y asesinadas, la cual tuvo lugar en un departamento de Providencia. La huella literaria, a partir de este punto, es torna más constante. Si bien la no presencia del narrador en tales hechos pudiese ser un factor a considerar, la perspectiva narrativa allí presente (a nivel de la constitución del discurso) se sirve de “otro” personaje únicamente al momento de referirse a las torturas; en todas las otras historias o situaciones, el relato del narrador, su autoría, es directo y sin mediación.

En el capítulo tercero, y que trató sobre *Nocturno de Chile*, nos detuvimos en la figura de Sebastián Urrutia, quien, a diferencia del narrador anterior, sí es miembro de una esfera pública de la dictadura; si bien en un primer momento, en la época de la UP, fue un discípulo del gran crítico literario Farewell, luego, durante el régimen, Farewell pierde protagonismo y es Urrutia quien ocupa su lugar dentro de la literatura chilena del período, a tal punto que la Junta Militar, en su afán de derrotar al enemigo interno, lo contrata como profesor para que le enseñe los postulados del marxismo. Así, según analizábamos, se establece un vínculo entre el poder político y el ejercicio literario, entendiendo este último en su sintonía con la crítica literaria como censora de una tradición cultural.

Finalmente, en el capítulo cuarto, nos enfocamos en el tiempo presente desde el cual se generan los relatos de ambos narradores: en la posdictadura. En este período, el narrador de *Estrella Distante* comienza a estrechar su vínculo “literario” con Carlos Wieder, el asesino-poeta del régimen, al momento en que es contratado por un detective privado, de nombre

Abel Romero, para hallar al aviador. El camino que opta para tal misión es seguir la “huella literaria” de Wieder. Analizamos, por lo mismo, que este distanciamiento inicial hacia el comandante, finalmente termina desintegrándose –incluso, lo tilda de “hermano siamés”– y genera una crisis en su discurso. Un caso similar ocurre con *Nocturno de Chile*, cuyo narrador, tras visitar las tertulias desarrolladas en el hogar de María Canales, se distancia de las torturas allí sucedidas a través de una narración que remite a un teórico del arte que presencié el hecho, argumentando que él, como crítico literario, no sabía nada, dado que solo asistía a la casa de Lo Curro para platicar sobre literatura, pues en Chile debían existir espacios para el arte a pesar de la época sujeta al mandato pinochetista.

En estos cuatro capítulos, intentamos delimitar una línea de lectura que atendiera al modo en cómo estaba relatado un discurso, un recuerdo, por parte de cada narrador, con el propósito de comprender por qué el oficio literario –en Bolaño– está ligado con las prácticas sociopolíticas del régimen militar. Un vínculo que, para ellos, acarrea una crisis, particularmente al momento en que el horror (las torturas) se explicita en un discurso que abunda en reminiscencias a una vida en función de la literatura: el de *Estrella Distante* habla mayormente de la carrera artística de Wieder, quien luego, por ese conocimiento, es contratado por un detective privado para dar con el paradero del aviador; con el de *Nocturno de Chile*, en tanto, vemos que Urrutia busca establecer una carrera como crítico literario que le permita validarse dentro del contexto de la dictadura pinochetista. Ambos propósitos, de algún modo, se consiguen. Y es aquí cuando deviene la desestabilización existencial en los individuos. Es aquí cuando, con el transcurrir de los años y llegados a su punto presente, en la posdictadura, los dos personajes ingresan a un mar o tormenta de mierda asociada a la literatura (*Estrella...* 138; *Nocturno...* 150). Porque es en ese contexto donde surge el desconcierto sobre la real amplitud del régimen militar chileno. El reconocimiento de cada narrador con el personaje sobre el cual originan sus discursos (Wieder y el joven envejecido),

genera a su vez una permanencia de esta dictadura en ellos mismos, en tanto sujetos insertos en el contexto de los noventa chileno; por un lado, con el narrador de *Estrella Distante* y su visualización como “hermano siamés” de Carlos Wieder, y por el otro, con Sebastián Urrutia y su interrogante sobre su cercanía con el joven envejecido.

Si bien en ambas novelas cada narrador relata su historia, es interesante observar el modo en cómo concluye particularmente *Nocturno de Chile*, lo cual nos permitiría asociar a estas dos obras. Leemos en su última página, y tras un solo párrafo de 144 páginas, una sola frase: “Y luego se desata la tormenta de mierda” (Bolaño 150). La focalización con la cual veníamos acostumbrados varía. Ingresamos la voz de un otro narrador, que no sabemos si podría corresponder al mismísimo Urrutia o a un otro personaje que estaría operando, de manera omnisciente, durante toda la novela. Más allá del análisis narratológico al respecto, que bien podría desarrollarse, interesa destacar esta frase como un resumen del período actual en el que se halla este narrador, cuya historia, cuyo recuerdo, se engloba críticamente en un gran párrafo (de 144 páginas), sin puntos aparte, en donde transcurren los hechos que le llevaron finalmente a reflejarse en el joven envejecido. Es como si después de la dictadura quedara solo la tormenta de mierda, un caos, una costumbre que no notan los otros personajes que circundan a Sebastián Urrutia (y también al narrador de *Estrella Distante*), y fuera solo él, incluso aunque haya sido un adherente del régimen militar, quien observa con lucidez el real espanto posterior del régimen.

Sin embargo, este horror no solo se refiere a los abusos perpetrados por el aparato institucional pinochetista, sino también, y esto pareciera decirnos Bolaño con estas obras, a su permanencia en otros aspectos de la vida cotidiana. La promesa del país con solvencia económica, al cual la ciudadanía aspira y trabaja, conlleva la pérdida de capacidades críticas frente al sistema legado por la dictadura; no solo frente al gubernamental y sus concesiones políticas, el cual notamos en la permanencia de una Constitución y de un programa de

elecciones parlamentarias que, no hace hasta mucho, estaba construido para evitar el ascenso de fuerzas políticas nuevas, sino también a la permanencia de un engranaje sociocultural asentado en un estilo de vida ligado al dinero y al éxito individual. Tan así, incluso, que no por nada los personajes seleccionados para estas obras corresponden a sujetos cuyos oficios están asociados a la literatura. Por lo mismo, y basándonos en las palabras de Roberto Bolaño en torno al circuito literario surgido en los inicios de la posdictadura, según señalamos al inicio del capítulo V, notamos que mediante estos narradores el novelista chileno apunta a un –cierto– campo artístico nacional que aspira al progreso (o prestigio) antes que a generar obras que refieran, además del pasado, al contexto presente que continúa anclado de manera (in)directa a las prácticas socioculturales del régimen. Si bien Bolaño escribió estas novelas en los años noventa, y su crítica apuntaba a los autores coterráneos de su época, también es dable señalar que la irrupción misma de este escritor caló hondo (y continúa haciéndolo) en el circuito literario de Chile: sus cuestionamientos al barniz temático, o a las novelas de “denuncia”, en torno a la dictadura, han generado discusiones respecto al modo en que se pensaba debía operar un artista pos-régimen. Hoy, a más de diez años de su muerte, su obra continúa generando una ola de estudios críticos y lecturas más o menos masivas que lo instalan como un autor, a lo menos, imprescindible de las últimas décadas.

Nos queda, para finalizar, una pregunta por intentar responder, la cual sin duda podría extenderse como un análisis más completo (y complejo) respecto de todas las obras de Roberto Bolaño: la recurrencia de que sean (casi) siempre poetas los protagonistas de los textos bolañeanos. Aquí en particular, con los dos hasta aquí trabajados, aquello adquiere mayor significación dado que ambos narradores se inscriben dentro del contexto sociopolítico de la Unidad Popular, de la dictadura y posdictadura, entendiendo dos cosmovisiones notoriamente distintas y que poseen su punto de quiebre con el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973. Si ello lo notamos en términos discursivos (recordemos que en ambas se

enuncia el fin del gobierno allendista, aunque no el término de la dictadura de Pinochet), es aún más claro a la hora de observar cómo cada narrador se desenvuelve, en las novelas, durante la época previa al golpe y luego posterior: vemos, durante la UP, la presencia de una “sociabilidad” en torno a la literatura, con discusiones y conversaciones entre arte y política; mientras que en la dictadura, toda lectura y creación resulta infértil, sin capacidad crítica ni contraparte posible, y que está recurrentemente presente en espacios cerrados que viven bajo el temor del toque de queda. Estos últimos aspectos, sin duda, quedaron de manera indirecta tras el mandato pinochetista. No solo originado por los abusos del régimen, sino también por el modo de “pensar” y “perpetuar” un campo cultural posdictatorial, todavía generoso con algunos cánones artísticos, nombres, instituciones y gobiernos. Para Roberto Bolaño, pareciera ser que este progreso de nuestra época democrática conlleva una dinámica que reniega de las urgencias del presente y que no re-piensa (suficientemente) el pasado. Elementos, al fin y al cabo, necesarios de discutir, por sobre todo a la hora de establecer más justos parámetros para una convivencia en sociedad.

## VII. Bibliografía

Benmiloud, Karim. “Odeim y Oido en Nocturno de Chile de Roberto Bolaño”. *Aisthesis* N° 48 (diciembre 2010). Págs. 229-243. Impreso.

Berchenko, Pablo. “El referente histórico chileno en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”. *La memoria de la dictadura*. Fernando Moreno (coord). Paris: Ellipses, 2006. Págs. 11-20. Impreso.

Bisama, Adolfo y Álvaro. “*Nocturno de Chile*: desde el paratexto a la novela de la dictadura”. *La memoria de la dictadura*. Fernando Moreno (coord). Paris: Ellipses, 2006. Págs. 21-30. Impreso.

Boeninger, Eduardo. *Problemas y perspectivas de la concertación social en Chile*. CED, Materiales de Discusión, N° 145. 1986. Impreso.

Bolaño, Roberto. *Estrella Distante*. Barcelona: Anagrama, 2011. Impreso.

\_\_\_\_\_ *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2009. Impreso.

\_\_\_\_\_ *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral, 2008. Impreso.

\_\_\_\_\_ *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2011. Impreso.

Braithwaite, Andrés. *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2011. Impreso.

Castillo-Berchenko, Adriana. ““Así se hace la literatura en Chile”: María Canales en *Nocturno de Chile*”. *La memoria de la dictadura*. Fernando Moreno (coord). Paris: Ellipses, 2006. Págs. 31-40. Impreso.

Catalán, Pablo. “Nocturno de Chile. HISTORIA / historias, la producción de un texto de justificación”. *La memoria de la dictadura*. Fernando Moreno (coord). Paris: Ellipses, 2006. Págs. 123-134. Impreso.

Cohn, Dorrit. *Transparent minds: narrative modes for presenting consciousness*. Princeton: Princeton University Press, 1978. PDF.

Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics*. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 1975. PDF.

Cuadros, Ricardo. “Lo siniestro en el aire”. *La memoria de la dictadura*. Fernando Moreno (coord). Paris: Ellipses, 2006. Págs. 85-90. Impreso.

Donoso, Ángeles. “Depurar la poesía de la poesía misma: poesía, política y muerte en Estrella Distante de Roberto Bolaño”. *Issue 2, Volumen I* (2007). Págs. 1-12. <<http://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1007&context=wproml>>. Web.

Eco, Umberto. *Lector en fábula*. Barcelona: Lumen, 1979. Impreso.

Elgueta, Gloria. “Secreto, verdad y memoria”. *Políticas y estéticas de la memoria*. Nelly Richard (Comp.). Santiago: LOM, 2000. Págs. 33-40. Impreso.

Espinosa Hernández, Patricia. “Crítica Literaria y autoritarismo en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”. *La memoria de la dictadura*. Fernando Moreno (coord). Paris: Ellipses, 2006. Págs. 41-48. Impreso.

Ezquerro, Milagros. “*Nocturno de Chile*: primer asedio”. *La memoria de la dictadura*. Fernando Moreno (coord). Paris: Ellipses, 2006. Págs. 69-73. Impreso.

Frías Valenzuela, Francisco. *Historia de Chile*. Santiago: tomo 2, 6º edición, 1992.

Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen, 1989. Impreso.

González, Daniuska. “Roberto Bolaño: el resplandor de la sombra. La escritura del mal y la historia”. *Atenea*, Nº 488, II semestre (2003). Págs. 31-45. Impreso.

Hallbawchs, Michael. *Memoria colectiva y memoria histórica*. Tr. Amparo Lasén Díaz. Págs. 209-219. Disponible en versión web: [dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/758929.pdf](http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/758929.pdf). Web.

Klein, Naomi. *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*. Trad. Isabel Fuentes García. Buenos Aires: Paidós, 2008. Impreso.

Martínez García, Patricia. “Algunos aspectos de la voz narrativa en la ficción contemporánea: el narrador y el principio de incertidumbre”. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol 17, 2002. Págs. 197-220. PDF.

Montes, Cristian. “La seducción del mal en *Estrella Distante*”. Págs. 85-99. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4409533>. Web.

Moulian, Tomás. *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago: LOM, 2002. Impreso.

Olmedo, Carolina y Fielbaum, Alejandro. “Más allá del subsidio y la ‘diversidad’: Apuntes para una política de cultura de carácter público”. *Fundación Nodo XXI*. 2015. [http://www.nodoxxi.cl/wp-content/uploads/CC9\\_03.pdf](http://www.nodoxxi.cl/wp-content/uploads/CC9_03.pdf). PDF. Págs. 1-12.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México. D. F: Siglo XXI editores, 2008. Impreso.

Plaza, Dino. “La melancolía: textualización del horror en *Nocturno de Chile*”. *La memoria de la dictadura*. Fernando Moreno (coord). Paris: Ellipses, 2006. Págs. 91-102. Impreso.

Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2010. Impreso.

Rojo, Grínor. “Bolaño y Chile”. *Anales de literatura chilena*, N° 5, diciembre (2004). Págs. 201-211. Impreso.

Segre, Césare. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Ed. Crítica, 1985. Impreso.

Sichére, Bernard. *Historias de Mal*. Barcelona: Gedisa, 1996. Impreso.

Victoriano, Felipe. “Contratiempos de la transición chilena”. *Dialectos en transición. Política y subjetividad en el Chile Actual*. Mauro Salazar y Miguel Valderrama (compiladores). Santiago: LOM/ARCIS, 2000. Págs. 263-279. Impreso.

Vuskovic, Sergio. *Retorno a Dawson* (extracto). En “Dawson”. 30 de mayo, 2003. <http://www.blest.eu/dh/dawson.html>. Web.