

City University of New York (CUNY)

CUNY Academic Works

Open Educational Resources

City College of New York

2015

El arconte del archivo: el personaje de Urrutia Lacroix en Nocturno de Chile de Roberto Bolaño

Mariana Romo-Carmona
CUNY City College

[How does access to this work benefit you? Let us know!](#)

More information about this work at: https://academicworks.cuny.edu/cc_oers/209

Discover additional works at: <https://academicworks.cuny.edu>

This work is made publicly available by the City University of New York (CUNY).
Contact: AcademicWorks@cuny.edu



The Journal of the Students of the Ph.D. Program in Latin American, Iberian and Latino Cultures

EL ARCONTE DEL ARCHIVO: EL PERSONAJE DE URRUTIA LACROIX
EN “NOCTURNO DE CHILE”, DE ROBERTO BOLAÑO



(<https://ljournal.commons.gc.cuny.edu/files/2015/05/grabado-interior-1.jpeg>)

Grabado interior de dos personas indígenas sentadas sobre un tronco.

Libro: Los sueños de Lucinda Nahuelhual. Autora, Sonia Montecino.

Ilustraciones de Germán Arestizabal.

Mariana Romo Carmona

The Graduate Center, CUNY

mromocarmona@gradcenter.cuny.edu

Nocturno de Chile, de Roberto Bolaño, fue publicado por primera vez en el 2000, por la Editorial Anagrama en Barcelona, tres años antes de la muerte del autor. La novela es el relato expiatorio de un hombre que muere, un cura perteneciente a la orden Opus Dei llamado Sebastián Urrutia Lacroix. Durante el curso de la novela, el narrador cuenta la historia de su vida en Chile desde la mitad del siglo XX, uniéndola a su carrera como poeta y crítico literario y a la historia misma de la literatura moderna del país. En esta extraña exégesis, Urrutia Lacroix se detiene sólo oblicuamente en el golpe de estado que sufrió el país en 1973 y la dictadura pinochetista de los siguientes diecisiete años.

No obstante, esta novela de 150 páginas cuenta mucho más de lo que pronuncia Urrutia Lacroix en lo que se omite de la historia, aquella conflagración de cultura contra barbarie, el legado de opresión que es América Latina. *Nocturno de Chile* pasa a ser, junto con otras novelas de Bolaño— *Estrella distante*, *La literatura nazi en América* y *2666*, parte de “la tetralogía del mal” (López Vicuña 201). En el contexto de estas narrativas, la literatura del continente cobra un significado que rompe con las ideas tradicionales de los fundamentos de la nación, para revelar “la trasgresión, la barbarie colectiva extrema, entre otras manifestaciones de la maldad” incrustada dentro de la cultura (Candia Cáceres 2010: 47). *Nocturno* habla desde el archivo al mismo tiempo mítico e histórico de Latinoamérica, cuyo tema se posiciona en la coyuntura de la crítica literaria (González Echevarría) y la filosofía (Foucault, Derrida).

La obra del crítico Roberto González Echevarría, *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative* (1990) estudia la dimensión y significado del archivo de los Austrias y su relación con la concepción de la nación americana. González Echevarría, además de nombrar sus arquitectos, sitúa a los archivistas y los arcontes dentro y fuera de la biblioteca total (Borges) del conocimiento humano. Pero la noción de un archivo en que se reevalúan ciertas obras del lado subversivo (Riobó), y del lado oscuro—fuera del canon—(Gonzalez Espitia), incluye la participación activa del lector que cuestiona la existencia del autor, a medida que el archivo se transforma. Las nuevas

obras subversivas del archivo escritas en el siglo XX y XXI se sitúan en un espacio de auto-reflexión, en que la mirada interna reconoce aspectos de la literatura subtextuales, extradiagéticos y metanarrativos. Estas son obras que se escriben mirándose a sí mismas y entre ellas, *Nocturno de Chile* presenta una conciencia particular del narrador como sujeto literario.

Por lo tanto, nuestro ensayo se enfocará en un análisis tripartita del narrador como personaje en tanto su papel dentro de la novela y además, su conciencia homofóbica y racista dentro del paisaje literario. En la primera parte intentaremos identificar quién es Urrutia Lacroix al examinar la narrativa de segregación del país representado por el fundo de Farewell. Segundo, al estudiar el soliloquio nos ocuparemos de la señalación homofóbica de la literatura en Chile por boca del narrador, teniendo en cuenta el cuidadoso recuento de escritores que Bolaño-autor entreteje en la novela. Por último, llevaremos a cabo un acercamiento a las escenas finales del libro en que el cura contempla no sólo su silencio durante la dictadura, sino también su momento de anagnórisis al reconocer su reflejo y ser observado por el personaje de la empleada india en casa de María Canales. Este cuadro, tanto homofóbico como racista, reúne elementos claves de la novela que surgen y se repiten como parte del examen de conciencia del cura.

Al considerar la presencia del mal en las novelas de Bolaño, la crítica encuentra un terreno fértil, indudablemente, pero también proporciona la examinación de un texto que apela la estrecha relación de la literatura con cuestiones de responsabilidad moral en la representación de personajes. En “Todos somos monstruos”, Álvaro Bisama nota que “Urrutia/Ibacache es el ejemplo más obvio: *Nocturno de Chile* es un texto que investiga en los rincones oscuros de una conciencia que busca alguna clase de justificación, una pizca de redención, pero al que esa misma búsqueda le impide cualquier clase de legitimación” (Bisama 88). Urrutia es un Fausto, nos dice Bisama, y la novela supone una re-visitación del arquetipo de vender el alma al diablo (90).

Candia Cáceres, por su parte, apunta que “la iniquidad tiene una poderosa presencia en la narrativa bolañiana” y que el punto de acercamiento del autor es “desde las perspectivas de los investigadores o de los testigos que reconstruyen los asesinatos y no desde la mirada de los victimarios. De esta forma, deja en el misterio las razones que mueven al mal en su narrativa” (44). El protagonista narrador de *Nocturno de Chile*, Urrutia Lacroix, es un personaje ambiguo en tanto su responsabilidad y su punto de vista hacia la maldad que le rodea: es parte de la ficción que retrata el mal y es parte de los mismos marginados por el mal; es un personaje que se constituye en relación a los poderosos pero que representa la voz subalterna en la novela en tanto su ilegitimidad, homosexualidad y posición servil—tres veces marginado. Sin embargo, la mayor aspiración de Urrutia Lacroix es llegar a ser parte de la alta cima de la sociedad, llegar a ser “dueño de fundo” como metaforiza Farewell (*Nocturno* 15), con el poder de hacer la literatura, de definirla y estudiarla. Por lo tanto, el cura Urrutia Lacroix es una figura que habita en el poder del mismo archivo como uno de sus guardianes en el *arkheion*— la residencia de los arcontes, los magistrados principales del mundo antiguo a cargo del orden y la interpretación del archivo, que Derrida identifica en su *Mal d'archive, une impression freudienne* (1995). En *Raiding the Archive*, Carlos Riobó examina la base freudiana sobre la cual Derrida erige sus teorías del archivo. Afirma Riobó, “Derrida explains that archivization is a universal human impulse that cuts across historical epochs and that lies between two opposing forces—memory and forgetting” (Riobó 47). El impulso de conservar la memoria de hechos importantes también implica exclusiones y decisiones en tanto a lo que debe quedar dentro y fuera del archivo, pero como la acción de coleccionar también afecta al archivo mismo, lo contamina, transformando el contenido. Dependiendo de quién practica aquellas exclusiones, el archivo llega a constituir el pasado cada vez que se toma la decisión de excluir o incluir. Como el observador científico, continúa Riobó, “whether an archivist or a scholar, the user of the archive is never outside the archive (50). Para Urrutia Lacroix, entonces, un personaje que intenta borrar su participación en la historia que lo delata, su propia contribución literaria lo marca, lo señala como parte de la historia que se archiva. No hay manera de evitar ser parte de ella. Es más, dentro y fuera de la narrativa que es *Nocturno de Chile*, el libro pertenece a una parte de la memoria de la nación sobre la dictadura, lo cual lo ubica, de acuerdo con la teoría de González Espitia, en el lado *oscuro* del archivo, como los libros que caen fuera de la tradición decimonónica de los fundamentos de la nación por carecer de iluminación para descubrir lo que está oculto, pero que igualmente, inevitablemente, forma parte.

Desde el lado de las tinieblas, Urrutia Lacroix ya no puede detener la muerte que se acerca. Su obra se destruirá con el tiempo y desaparecerá del archivo. Todo el mal que ha hecho para llegar a pertenecer a los más altos anaqueles no ha servido de nada, desaparecerá del mismo modo que el dictador que quiso escribir libros, de quien Bolaño hace nada más que un títere de personaje y, Urrutia Lacroix como creación ficticia de Bolaño, se ríe y ridiculiza.

Desde el primer párrafo del soliloquio el conflicto central de culpabilidad queda situado en el personaje de Urrutia Lacroix mediante su propio intento de expiación (un acto de revisión de la historia) cuando afirma que “[e]staba en paz conmigo mismo. Mudo y en paz. Pero de improvisto surgieron las cosas. Este joven envejecido es el culpable. Yo estaba en paz”(11). El personaje-narrador se conforma de una serie de dualidades: se cree inocente y culpable a la vez, se siente como hombre viejo y joven envejecido, se ve como paloma y como ave de presa. El personaje-narrador está dentro y fuera de la historia, es el ciudadano y el estado, el autor y el lector. En el fundo de su anfitrión, cuando Urrutia le comunica a Farewell sus aspiraciones literarias,

. . . Farewell sonrió y me puso la mano en el hombro (una mano que pesaba tanto o más que si estuviera ornada por un guante de hierro) y me dijo que la senda no era fácil. En este país de bárbaros, dijo, ese camino no es de rosas. En este país de dueños de fundo, dijo, la literatura es una rareza y carece de mérito el saber leer. (14)

En esta escena Urrutia Lacroix es el halcón que Farewell está amaestrando en “la senda” de las letras. Bolaño lo figura aquí como cetrero, pero en la página siguiente, el cura se encuentra con “los ojos de halcón de Farewell” que también es ambas cosas, cetrero y halcón. Como él, es un amante de la literatura cuyo silencio, al fin, apoyará tácitamente la dictadura.

La posición de Farewell junto al narrador, asimismo, se hace notar desde este comienzo—el narrador la especifica creando una tensión que progresa con el contacto de Farewell sobre el hombro, el acercamiento de “su rostro al mío” (14) y de “sus ojos azules [que] permanecieron fijos en los míos... no pude sostener la mirada escrutadora... bajé los ojos humildemente” (15) hasta que más adelante llega a ponerle la mano en la cintura. Aunque la homofobia de Bolaño-escritor al retratar la orientación sexual de ambos personajes se evidencia en el lenguaje de dominación y la humillación del cura, lo que resalta es la homosexualidad como tema tabú en la sociedad chilena, parte de la culpabilidad que Urrutia Lacroix quiere expiar con la confesión en su lecho de muerte. Bolaño usa la implícita homosexualidad de los personajes como reemplazante de la culpabilidad del ciudadano en la dictadura. En el lenguaje se detecta la identificación de marginalidad, y el terror de Urrutia Lacroix de caer en ella, caer en el delirio como argumenta Lorena Amaro Castro: “Si bien muchos narradores de Bolaño transitan por la marginalidad y narran como sumergidos en una pesadilla atroz, no todos plantean, como en escorzo, un discurso como el hecho literario. Urrutia es un crítico renombrado, pero su misma labor crítica lo deja en los márgenes de aquel centro al que aspira: ser escritor, ser un poeta” (Amaro-Castro 154-55). Urrutia, entonces, llega a ser un arconte pero también es un *outsider*. Se identifica con la gran literatura de las edades antiguas, se sumerge en la literatura de los griegos mientras transcurre la dictadura en Chile, se esmera en alinearse con Farewell (dueño de fundo, perteneciente a los dueños del país), participa en las tertulias literarias en el lugar preciso donde se llevan a cabo torturas— pero al fin, no pertenece, cae en cuenta que para Farewell no es nada más que el “curita de mierda” de treinta años antes” (*Nocturno* 114).

El soliloquio del cura comienza a construir las bases de los sucesos con lo que parecen divagaciones —pero son en realidad observaciones de sus propios sentimientos—su apreciación de la alta cultura y el desprecio que se le ha inculcado por la gente de su propio país. Cuando el cura sale por el campo a dar un paseo, se pierde entre los campesinos y sufre un pánico repentino que se puede definir como existencial, ya que Urrutia no se encuentra en peligro físico sino que teme a la disolución de su identidad. Una mujer intenta ayudarlo. “Me negué. La mujer insistió, yo lo convoyo, padrecito, dijo, y el verbo convoyar, dicho por tales labios, me provocó una hilaridad que recorrió todo mi cuerpo . . . me estremecí de risa, tuve escalofríos de risa” (33). Con precisión devastadora, Bolaño retrata en la actitud burguesa para con los campesinos, obreros, la clase media-baja y los pobres del país, el miedo que impulsa a Urrutia Lacroix a hacer alarde de su descendencia europea cuando se refiere a sus apellidos: “Soy chileno. Mis ancestros, por parte de padre eran originarios de las Vascongadas... Por parte de madre vengo de las dulces tierras de Francia...” (12). Aunque se esmera en establecer sus dos apellidos y su educación recordando el nombre francés del fundo de Farewell—“puede que À rebours o Là-bas e incluso puede que se llamara L’oblat” (15)—Urrutia Lacroix, como la mayoría de la población chilena, desconoce las ramas de su familia que no se nombran, o cuya proveniencia no se documenta, ya sea indígena o “ilegítima”, producto de la unión forzada (la violación) de las mujeres empleadas por “el patrón”. Su propia inseguridad sobre sus orígenes es lo que le causa el miedo que le resulta imposible de controlar.

La crítica antropóloga Sonia Montecino nombra el miedo, el temor institucional “. . . en la rememoranza de un pánico antiguo: el miedo al ‘malón’ (la incursión guerrera de los mapuche a las ciudades)” (89). De hecho, la imagen del malón se forja con el rapto de María en el poema *La Cautiva* (1837), de Esteban Echeverría y se refuerza con los dibujos de semejantes escenas del pintor, Mauricio Rugendas, que

él mismo utilizó en una serie de pinturas para ilustrar una publicación del poema. La figuración nacional, apunta Roberto González Echeverría, que se apoya en estas narrativas fundacionales influenciadas por el discurso antropológico del siglo XIX, funcionan como la nueva fuente de una “masterstory about Latin American history... cast in the form of a myth” (González Echevarría 151). Por cierto, es un mito entretrejado con la literatura, en la visión de Bolaño, pero más que nada, es una construcción de extensas proporciones que abarca la definición subjetiva de ciudadanía y el estado. “Nombrar en Chile ‘indio’,” afirma Montecino, “es equivalente a decir atraso, pobreza, flojera, borrachera; también rostro oscuro, piernas cortas, cabello tieso. Así, la alegoría indígena es cuerpo social, cultural y biológico que expresa lo ‘otro’ de un ‘uno’ que se piensa como blanco” (Montecino 88). En *Nocturno de Chile*, el subtexto racial se lee en los intersticios del lenguaje en que Bolaño se refiere a las facciones indígenas de los campesinos: “Ojeras. Labios partidos. Pómulos brillantes... Una paciencia que me pareció como venida de otras latitudes. Una paciencia que no era chilena aunque aquellas mujeres fueran chilenas. Una paciencia que no se había gestado en nuestro país ni en América y que ni siquiera era una paciencia europea, ni asiática ni africana. . .” (*Nocturno* 31-32). El lenguaje impulsa la imagen a significar rasgos indígena chilenos que a menudo se comparan con facciones asiáticas, invalidando y reduciendo a un mero objeto ‘racial’ cualquier aspecto humano en una presunta clasificación. De nuevo volvemos a las fuentes de cruce histórico-literario en que aparecen giros orientalistas en el lenguaje decimonónico, en particular las numerosas referencias de Domingo Faustino Sarmiento acerca de la “fisionomía árabe”. En su artículo, “Beduinos en la pampa: el espejo oriental de Sarmiento”, Isabel de Sena recoge los comentarios de Sarmiento en sus cartas, en que este último tilda al pintor Rugendas de “historiador más que un paisajista”, cuya pintura refleja los “contrastes en las razas, de trajes en la civilización de la víctima i la barbarie del raptor”. Concluye de Sena:

Así la orientalización del paisaje y la reflexión sobre el conflicto entre civilización y barbarie se entretrejen inextricablemente. Rugendas sirve de pretexto para introducir y legitimar la noción del carácter árabe inscrito en el paisaje geográfico y humano de Argentina, validado por la mirada de un europeo, en particular tratándose de un europeo que, al igual que Humboldt (frecuentemente designado por historiadores latinoamericanos como el “segundo descubridor de Cuba” o “de América”), destaca por revelar a América tanto a Europa como a sí misma. (de Sena 72-73)

Vale notar hasta qué extremos llega el impulso histórico de confundir—de disimular—la etnia de la nación americana para comprender la profunda ironía de la caracterización de Urrutia Lacroix como representante de prejuicios siempre ocultos, dado que, repetimos a Montecino, nuestra alegoría indígena “expresa lo ‘otro’ de un ‘uno’ que se piensa como blanco” (88).

Una vez establecida su identidad en los pasajes situados en el campo, el relato intercalado sobre el escritor Salvador Reyes en Europa retoma la identidad nacional como tema que se discute entre “entendidos”, invitados en casa del escritor, cuando el cura ya se ha convertido en crítico bajo el seudónimo H. Ibacache. La primera parte de este pasaje está estructurada en la forma de un recuento de tercera mano (Urrutia Lacroix cuenta lo que Salvador Reyes relata). El personaje de Reyes invita al personaje de Ernst Jünger en París, durante la ocupación nazi, “para tomar once, una once chilena, dijo don Salvador, para que Jünger supiera lo que era bueno, pues, para que Jünger no se fuera a hacer una idea de que aquí todavía andábamos con plumas” (*Nocturno* 39). El uso de Bolaño de un giro tan común en el habla chilena, incluso el “pues” y “que aquí todavía andábamos con plumas” es un metatexto subrayado que ridiculiza lo que subsiste como una coquetería para con el interpelado, ya que, como recalca López-Vicuña, el efecto deseado es el opuesto:

En este intercambio está encapsulada toda la inseguridad nacional, así como la visión más reaccionaria de la literatura chilena, aquella que busca un diálogo directo entre “lo nuestro” y los clásicos universales, negando toda asociación con Latinoamérica, las culturas indígenas y la condición subalterna de nuestros países. (López-Vicuña 210)

López Vicuña profundiza aquí la crítica implícita de Bolaño, recalcando la visión hipócrita de una literatura falsa. El crítico H. Ibacache es el guardián de un archivo tanto bárbaro como culto y que al intentar revisar, eso es, reescribir su historia con las confesiones de su lecho de muerte, no puede negar su origen ni esconderse de la sentencia del joven envejecido aunque al final “guard[e] silencio” (*Nocturno* 148).

El segundo aspecto del papel de Urrutia Lacroix en la obra se centra en la tesis del personaje Farewell en su enunciación, “Así se hace la literatura en Chile”, que Urrutia Lacroix repite a través del texto. Dado que se trata de una literatura falsa, el retrato que hace Bolaño-escritor de la literatura chilena del siglo XX por boca de su narrador es una versión muy específica de unos pocos escritores, que resulta,

si se quiere, en una versión disminuida. Antes de introducir el momento en que el cura adopta su seudónimo de H. Ibacache, su voz narrativa se exhibe en una lista de escritores chilenos, la mayoría hombres, cuyos nombres se interpelan en el texto de manera ambigua, ya sea por la voz del Bolaño-escritor o por el narrador, Urrutia Lacroix escribiendo como crítico—como mecenas— acreditándose como padrino de los escritores y la literatura que representan: “Hice críticas de todos ellos... Todos buenas personas, todos espléndidos escritores” (36). Además de los escritores famosos, como José Donoso y Pablo Neruda, la lista menciona primero que todo al poeta Enrique Lihn, muy admirado por Roberto Bolaño y que le fue conocido, cuya poesía comprometida desde mediados de siglo, continuó abiertamente con su denuncia de la dictadura. Hay varios nombres que son muy significativos precisamente por no ser bien conocidos, pero pertenecientes a un influyente grupo surrealista llamado la Mandrágora (1938-40), entre ellos, Jorge Teillier, Braulio Arenas, Díaz Casanueva y Carlos de Rokha. El otro grupo que se reconoce es el de Rosamel del Valle, Juan Emar y [Eduardo] Anguita debido a que sus poemas fueron recogidos en la *Antología de poesía chilena nueva*, editada por Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim, en 1935, con el apoyo de Vicente Huidobro y en la cual fueron incluidos Nicanor Parra y Pablo Neruda, (pero no Gabriela Mistral). En su papel de crítico literario hablando desde el texto de la novela, el narrador cita los nombres de mujeres cuya extensa obra se desconoce, como Marta Brunet y Delia Domínguez, junto a María Luisa Bombal, que fue reconocida por los escritores del llamado Boom. No obstante, aunque se puede vislumbrar el tema de favoritismo y fama mal otorgada a ciertos autores predilectos (como la crítica a Pablo Neruda), este meta-comentario es breve. La crítica más aguda se dirige no a los escritores sino a los críticos.

La proximidad de la ficción de *Nocturno de Chile* a la realidad histórica trasciende los límites y cuestiona los aspectos de la literatura que se confunden con los temas de identidad nacional. En los modelos utilizados para los personajes de Farewell y Urrutia Lacroix hay un sinnúmero de contactos con la realidad histórica. Franklin Rodríguez apunta que “[t]he allegorization of the literary critic of the figure of the priest in *Nocturno* permits a reading of the critic’s task not as the traditional decipherer of truth or autobiographical detective, but as risking a mechanical cover-up operation” (Rodríguez 7). En efecto, el crítico José Miguel Ibáñez Langlois, bajo el pseudónimo Ignacio Valente, publicó reseñas críticas de la mayoría, sino todos los escritores que el personaje del cura menciona en su soliloquio de muerte. Muchos de los escritores cuyas obras fueron reconocidas gracias a estas reseñas son los mismos escritores que se valoran en la actualidad, pero no por eso se le permite una vindicación en la novela. Su móvil, parece implicar Bolaño, no se puede considerar nacido de un impulso altruista, ya que establece que el arribismo y su carrera figuran en primer plano, siempre preocupado de complacer a su mentor, demostrando su actitud servil. El reconocimiento de la literatura de mérito, entonces, resulta ser un proceso arbitrario, una falta que Urrutia Lacroix reconoce y trata de justificar al pensar en su propia poesía:

Escribía sobre mujeres a las que zahería sin piedad, escribía sobre invertidos, sobre niños perdidos en estaciones de trenes abandonadas... ¿Qué me habían hecho esas pobres mujeres que aparecían en mis versos? ¿Acaso alguna me había engañado? ¿Qué me habían hecho esos pobres invertidos? Nada. Nada. Ni las mujeres ni los maricas. Y mucho menos, por Dios, los niños... ¿Acaso alguno de esos niños era yo mismo? ¿Acaso eran los niños que yo nunca iba a tener? ¿Acaso se trataba de los hijos perdidos de otros seres perdidos a quienes nunca conocería?... ¿Pero por qué entonces tanta rabia? (101)

El personaje de Farewell, asimismo, basado en el escritor Hernán Díaz Arrieta, de seudónimo Alone, juega un papel en la novela que le permite al narrador dar cuenta de una tradición literaria que se extiende por más de un siglo. La caracterización de estos personajes como homosexuales, intencionalmente relacionado con sus vidas reales, se podría considerar como gesto subversivo y liberador, de parte de Roberto Bolaño como autor. Al constituir un personaje influyente como homosexual, descubre para las y los lectores (el público lector) la realidad que la literatura chilena del siglo XX ha sido definida en gran parte por árbitros gay, y que, naturalmente, incluye escritores gays y lesbianas (José Donoso, Gabriela Mistral). Se revela asimismo, a otros autores importantes pero olvidados, tales como Carlos de Rokha, marginado por su homosexualidad o, entre otras mujeres, Marta Brunet, cuyas novelas de estilo naturalista no calzaban en la literatura femenina de la época.

Por otro lado la caracterización de Urrutia Lacroix refleja la homofobia como cualidad inalterable, que se percibe al retratar al cura en sus visitas a la casa de María Canales. Urrutia Lacroix se confronta con su imagen de sí mismo repetidas veces como “el joven envejecido”, sin embargo aquí, se ve reflejado como pedófilo en la mirada de una mujer. En este relato, el narrador recorre (de segunda mano, no como testigo ocular) las escenas más escalofrantes de la tortura y asesinatos llevado a cabo por la dictadura, ubicándolas sin mostrarlas en el presente, en el sótano de la casa donde se reúnen los escritores para las tertulias literarias. En estas páginas, vemos primero cómo la

yuxtaposición de las escenas de tortura con los pormenores de dichas tertulias, sugieren una dislocación temporal de vidas paralelas, entre la tortura apoyada por el estado y la manera en que la vida de la clase alta marcha en el país. Segundo, vemos que el reflejo de Urrutia Lacroix como pedófilo, una vez más confunde la homofobia con la inmoralidad de la dictadura.

En ningún momento hemos visto al cura estar envuelto en una relación con otro hombre, sin embargo por primera vez, comienza a mencionar la existencia del niño, Sebastián, hijo de María Canales y Jimmy Thompson, que es agente de la DINA. Al ver al niño, Urrutia Lacroix detiene su narración casi completamente para entregar en sus palabras las miradas que van de él hacia el niño. Se figura que este niño, que se llama como él, comparte algo especial con el cura. Y además, no parece pertenecer a sus padres, porque “la verdad es que el mayor, que se llamaba como yo, Sebastián, no se parecía a ninguno de sus progenitores” (127). El niño, que aparecía brevemente a saludar a los invitados antes de irse a dormir, estaba siempre en compañía de la empleada o de la nana. En el siguiente trozo, el lenguaje está cargado de referencias importantes, por lo cual citaremos in extenso:

Me fijaba, por ejemplo, en el niño Sebastián, mi pequeño tocayo, y en su carita flaca. Una vez la empleada lo bajó y yo se lo quité de los brazos y le pregunté qué le pasaba. La empleada, una mapuche de pura cepa, me miró con fijeza e hizo el ademán de quitarme el niño. La esquivé. ¿Qué te pasa, Sebastián?, le dije con una ternura que hasta entonces desconocía. El niño me contempló con sus grandes ojos azules. Puse mi mano sobre su cara. Qué carita más fría. De pronto sentí que los ojos se me estaban llenando de lágrimas. Entonces la empleada me lo arrebató con un gesto cargado de rudeza. Quise decirle que era sacerdote. Algo, tal vez el sentido del ridículo, el sentido más alerta que poseemos los chilenos, me lo impidió... el niño me miró por encima del hombro de la empleada que lo cargaba en brazos y tuve la impresión de que esos grandes ojos veían lo que no querían ver. (129)

Hasta este punto, Urrutia Lacroix no ha demostrado emociones directamente relacionadas con una amistad particular. No existe correspondencia mutua en su relación con Farewell que es, presuntamente, su única relación física de adulto (“ya no me tocaba la cintura ni las caderas cuando nos veíamos” 96). Su reacción somática de risa involuntaria al encontrarse con los campesinos en el fundo de Farewell ha sido, hasta ahora, el único momento en que el narrador describe directamente lo que siente. Aquí, su primer impulso de amistad es hacia el niño. Su reacción a “su carita flaca” no tiene ningún contexto además de la proyección suya al interpretar que al niño le sucede algo, pero él dice, “yo se lo quité de los brazos”. Por su parte, la mujer, a quien describe como “una mapuche de pura cepa” intenta tomar al niño de nuevo, pero para el cura, esta acción de la empleada es un “ademán de quitarme el niño”. En la misma oración, la carga emocional de “mapuche de pura cepa” demuestra su posición dominante como hombre blanco hacia una mujer de color en posición subalterna (es empleada, no tiene nombre ni cara), y también la carga emocional del verbo quitar. El cura ha sido el primero en “quitar” al niño, tomar posesión de Sebastián, pero al tenerlo en brazos, es la empleada quien intenta “quitárselo”. En estas circunstancias, la situación del personaje frente a una mujer es reveladora ya que en la novela entera sólo ha habido breves escenas en que esto ocurre, además del intercambio con María Canales. Urrutia Lacroix menciona a su madre, la mujer campesina y a la empleada mapuche. En todas estas situaciones su posición ha sido dominante, incluso con su madre cuando él ha recibido las órdenes sacerdotales. Evidentemente, las facciones de la mujer campesina y de la empleada son lo que atraen su atención, ya que las identifica por sus connotaciones raciales y no por ser rasgos humanos. Además, el término que utiliza es cepa, especialmente ‘pura’ cepa como ‘sangre pura’, nuevamente una elección del autor que demuestra un prejuicio profundo en el habla común chilena.

En esta escena, el cura por primera vez se muestra, en la narración, tocando a un ser humano, “puse mi mano sobre su cara”, una acción que va unilateralmente de él hacia el niño, lo que le causa suficiente emoción para que los “ojos se le llenen de lágrimas”. Cuando la mujer “le arrebató” al niño “con rudeza”, Urrutia Lacroix se figura victimizado por ella, quedando a punto de defenderse como inofensivo apelando al hecho de ser cura. Si Bolaño no hubiese escrito nada más en esta escena, la palabra sacerdote habría quedado inmediatamente relacionada con el contexto de niños que han sido abusados por sacerdotes y el fallo de la iglesia católica para con víctimas y perpetradores. El personaje, sin embargo, se comunica con relación a la actualidad histórica al referirse a este hecho indirectamente, mediante la mención del “sentido del ridículo” como aspecto del carácter chileno. Aquí, como en la anécdota de Salvador Reyes y Jünger, la referencia al carácter nacional juega un papel esencial para contextualizar la trama de la novela en la realidad histórica chilena en relación con el mundo exterior y por lo tanto más extenso: Europa como fuente de civilización y la iglesia católica como fuente de autoridad incontestable. En ambos casos la referencia extra-textual funciona como salida para el personaje, fuga, escape del momento

incómodo a otro contexto. Este método de Bolaño se podría decir que es una manera de retratar un aspecto de la psique chilena que resulta difícil de personificar en la ficción debido a su complejidad, además de requerir generalizaciones sobre el carácter de un grupo. ¿Es posible definir tales características sin recurrir al uso de estereotipos? ¿Es posible identificar los rasgos de comportamiento de un personaje sin acusar a la clase que lo representa? ¿Se puede formular, al fin, una ficción acusatoria con elementos tan etéreos como las tendencias culturales observadas de la vida real?

En las narrativas americanas fundacionales que retratan los comienzos de la nación, también existe una aceptación de ficciones que hacen referencia a la iniquidad concertada de siglos, raramente dando lugar a cuestionar nuestra realidad histórica. Para que las verdades espeluznantes que se descubren en la intratextualidad narrativa de *Nocturno de Chile* funcionen, tales como la verdadera conexión con los crímenes cometidos por Michael Townley en concierto con la CIA y bajo la dictadura de Pinochet, el carácter del miedo difuso que opera como telón de fondo en la novela también debe ser verosímil. Bolaño construye ese telón de fondo gradualmente: el personaje de Urrutia Lacroix accede poco a poco a entrar en el mundo donde es posible violar los derechos humanos de las personas, pero tan paulatinamente que los signos pueden pasar desapercibidos. Este es el espacio existencial dilucidado en las teorías de Agamben sobre la desconexión entre la ‘nuda vida’ y el Estado-nación: “lo que llamamos campo es esta separación” (Agamben 42). El espacio en que se cometen atrocidades en concierto con el estado no se trata de un estado de excepción como se representa comúnmente, es un estado de maldad viviente que opera en todos los tiempos. La participación de los ciudadanos, es lo que aduce Franklin Rodríguez en su estudio sobre el padre Urrutia, como la interrogante principal en *Nocturno*: “the question of how is literature is made in Chile by exposing the links between terror and literary creation” (16).

Para Urrutia Lacroix, el personaje del crítico González Lamarca—Farewell—es la brújula de sus decisiones literarias, respecto a su carrera, como las morales y éticas. Es decir, no hay separación de estas categorías. A pesar de que no debe hablar de su papel como profesor político de Pinochet y su junta, el cura se lo descubre a Farewell en una escena que sugiere una especie de ‘confesión’ a su mentor con la expectativa de absolución. Lejos de absolverlo, Farewell despliega su autoridad punitiva, utilizando varios giros chilenos, elementos que se han utilizado en el curso de la novela como referentes a la voz de autoridad cuando se dirige a sujetos subalternos:

Y Farewell... paró la oreja y me rogó que le contara la historia completa, sin omitir nada... Y entonces Farewell me miró achicando los ojos, como si de pronto no me conociera o descubriera en mi rostro otro rostro o experimentara un amargo acceso de envidia por mi inédita situación en las esferas del poder...

Y Farewell dijo: piense un poco, Sebastián, con un tonito de voz que lo mismo hubiera podido decir o significar piensa un poco, curita de mierda. (Nocturno 114)

A pesar de la intimidación que ambos han compartido durante años, en el momento de establecer quién lleva la autoridad, el “tonito” de Farewell actúa de manera tan cortante sobre el cura como las palabras mismas. Más adelante, durante la procesión funeraria en honor de Pablo Neruda, un momento histórico muchas veces retratado, Farewell y el cura aparecen en un cuadro grotesco en que el octogenario Farewell se ocupa de flirtear con hombres jóvenes, declarándolos con un chilenismo vernáculo como, “cabros buenos mozos”. Sin embargo, su reacción a la condescendencia del cura subraya de nuevo su poder: “No sea imbécil, dijo Farewell, todavía no me he vuelto un viejo gagá. Perdona, dije yo. Está perdonado, dijo Farewell” (100).

En resumen, nuestro acercamiento al tema de la literatura en *Nocturno de Chile*, se basa en la visión del personaje de Urrutia Lacroix como guardián fantasmal de la confluencia entre ésta y la constitución de la nación. Más allá de la creación de un archivo metafórico que constantemente se auto-define, borrándose y reconstruyéndose de acuerdo con las ideaciones nacionalistas de un país, en este caso, Chile, la literatura acoge y excluye la creatividad de las personas. Para Bolaño, el proceso de descubrir la histórica confabulación entre la literatura como aspecto de la cultura, la iglesia y el estado, es parte de la energía que propulsa la narrativa a ser más que la historia singular de un mal, de una instancia o de un personaje enredado en el mal que trata de borrar la evidencia de ese mal. La narrativa funciona para llevar el proceso de lectura fuera sí, fuera de su interior, es decir, fuera de contexto hasta tocar el exterior. Sin embargo, al estudiar la obra y todo lo que sucede dentro de ella, observamos como en Derrida que no hay un *fuera* del texto de *Nocturno*—“il n’y a de

hors texte” aplica aquí precisamente porque el poder de la novela yace en la conciencia de lo que ocurre dentro del texto: la yuxtaposición de elementos literarios con la realidad histórica construye el texto que vive en la experiencia de la lectura y, al mismo tiempo, debido a la lectura histórica del texto.

El reconocimiento de Urrutia Lacroix en su doble del joven envejecido es un suceso que ocurre muchas veces y que al fin descubre un reflejo infinito de imágenes que se repiten en un *mise en abyme*. Urrutia/Ibacache se ha buscado en la sombra de Farewell tanto como en el resplandor de los poetas que él ha reseñado, cuyas carreras se ufana de haber engendrado. El sentido de haber participado en la historia como crítico le llega como un patético sentimiento de futilidad que se ha ido intensificando, primero con “la rabia” que lo invade y se manifiesta en su poesía “demoníaca” y “dionisiaca” (101), hasta experimentar el rechazo final que siente hacia Farewell, llamándole “viejo chismoso, viejo alcahuete, viejo borracho” (134). Al fin, en la memoria, se busca en el reflejo del niño, “mi pequeño homónimo que miraba sin ver mientras era transportado en brazos de su horrible nana, los ojos sellados, todo su cuerpecito inocente sellado” (134). Para el cura Urrutia Lacroix, Sebastián no ha querido ver los horrores que han ocurrido en la casa de sus padres, como él mismo no ha querido ver los horrores que han ocurrido en su país. En su cínica caracterización de sí mismo Urrutia se imagina inocente como el niño, confundiendo su cuerpo con el suyo y al referirse al cuerpo, ha trocado la violencia que experimenta el país en manos de la dictadura por los brazos de la mujer mapuche. En ningún momento de la narrativa se ha desviado la posición de los polos opuestos con que comienza, la oligarquía contra el pueblo, finalmente descubriendo la dinámica del miedo en cuerpo propio: el miedo de reconocerse en los cadáveres que emergen “desde el fondo del mar o desde el fondo de un barranco” es el mismo miedo a no existir mientras ve a la gente seguir adelante con sus vidas, “entrar en el metro y en los cines...” (149) pero la última palabra de Bolaño implica a cada uno de ellos, cada uno de nosotros, lectores y escritores, en el mismo crimen.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. “Qué es un campo?” *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Tr. Antonio Gimeno Cuspidera. Valencia: Adriana Hidalgo, 2001. Impreso.

Amaro Castro, Lorena. “Delirio y margen como estrategias discursivas en dos narraciones de Roberto Bolaño”. *Atenea* 501 (2010): 147-156. Web. 18 octubre, 2012.

Bisama, Alvaro. “Todos somos monstruos”. *Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Bolaño*. Santiago: Frasis Editores, 2003.

Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996. Impreso.

—. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral. 1996. Web. 9/14/2012.

—. *Nocturno de Chile*. Nueva York: Vintage Español, 2010. Impreso.

—. *2666*. Nueva York: Vintage Español, 2004. Impreso.

Candia Cáceres, Alexis. “Todos los males el mal: La ‘estética de aniquilación’ en la narrativa de Roberto Bolaño”. *Revista Chilena de Literatura* 76.43 (abril 2012): 43-70. Web. 12/08/2014.

Derrida, Jacques. *Mal d'archive, une impression freudienne*. Paris: Galilée, 1995. Web: idixa.net. 12/17/2014.

De Sena, Isabel. “Beduinos en la pampa: el espejo oriental de Sarmiento”. *Moros en la costa: Orientalismo en Latinoamérica*. Ed. Sylvia Nagy-Zekmi. Madrid: Iberoamericana, 2008. 69-90. Web. 12/11/2014.

Faustino Sarmiento, Domingo. “Facundo: *Civilización i barbarie*”. *An Anthology of Spanish American Literature*. 2d ed. Ed. John E. Englekirk, et al. New York: Appleton-Century-Crofts, 1968. 160-206. Impreso.

González Echevarría, Roberto. *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. Durham: Duke University Press, 1998. Impreso.

González Espitia, Juan Carlos. *On the Dark Side of the Archive: Nation and Literature in Spanish America at the Turn of the Century*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2010. Impreso.

López Vicuña, Ignacio. "Malestar en la literatura: Escritura y barbarie en *Estrella distante* y *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño". *Revista Chilena de Literatura* 75 (Nov., 2009): 199-215. Web. 18 octubre, 2012.

Montecino, Sonia. "El mundo indígena en el Chile de hoy: Temor y tensión de una presencia". *Hispanérica* 21.61 (1992): 87-93. Web. 18 octubre, 2012.

Mussy Roa, Luis G. *Mandrágora: la raíz de la protesta o el refugio inconcluso*. Santiago: Universidad Finis Terrae, 2001. Web. 14/08/2013.

Riobó, Carlos. *Sub-Versions of the Archive: Manuel Puig and Severo Sarduy's Alternative Identities*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2011. Impreso.

Zeran, Faride. *La guerrilla literaria. Pablo de Rokha, Vicente Huidobro, Pablo Neruda*. 3ra edición. México: Fondo de Cultura Económica, 2005. Impreso.

'EL ARCONTE DEL ARCHIVO: EL PERSONAJE DE URRUTIA LACROIX EN "NOCTURNO DE CHILE", DE ROBERTO BOLAÑO' HAS 1 COMMENT



GABO

NOVEMBER 12, 2015 @ 6:58 PM

([HTTPS://LLJOURNAL.COMMONS.GC.CUNY.EDU/2015-1-ROMO-CARMONA-TEXTO/#COMMENT-14](https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/2015-1-romo-carmona-texto/#comment-14))

Texto muy lindo Mariana. Te felicito.

Para mi, lo de "mapuche de pura cepa" se emplea acá para definir una oposición incorruptible frente a la mediocre maldad de Urrutía. En este sentido, puede que peque de un esencialismo, pero puesto en boca de Urrutía y seguido por la realización de la inutilidad de declararse cura, escenifica un esencialismo efectivo. Una "monoglosia radical", como diría José, que pone cotos a excesos nacionales, que marca el límite de las posibilidades del mal, entendida como el cohecho universalizable. En este sentido, importaría menos que Urrutía 'transfiere' los males nacionales a esos brazos mapuches al final de su vida, que en el momento decisivo reconociera que le frenaban. La ironía, para mi, viene de que lo salvaguardado es este pusilánime joven Sebastian, que quién sabe si no perpetrará los mismos crímenes de lesa banalidad.... No sé, ¿qué te parece?
