

Poética del espacio y política del nombre en el registro del horror

Poetics of space and politics of name in the horror register

Profa. Dra. Marcela Croce

Doctora en Letras, profesora regular y directora del Instituto Interdisciplinario de Estudios e Investigaciones de América Latina (INDEAL) en la UBA. Docente invitada en universidades de Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, México, España e Italia. Autora de una treintena de libros.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6625-1281>

Contato: marcela.croce@gmail.com
Argentina

Recebido em: 02 de julho de 2024
Aceito em: 17 de julho de 2024

PALABRAS-CLAVE:

Poética del espacio;
Toponimia; Topografías;
Narrativa del horror; Infamia.

Resumen: La representación del horror ha sido más pródiga en la literatura chilena de las últimas décadas por la expansión de los efectos de la prolongada dictadura, que no dejó de impregnar ningún dominio sin impregnar. El imaginario narrativo de Roberto Bolaño y Nona Fernández Silanes se concentra en las alternativas del espanto superlativo: en el caso de él, a través de dos *nouvelles*, *Estrella distante* y *Nocturno de Chile*; en el ejemplo de ella, en las novelas *Mapocho* y *Avenida 10 de Julio Huamachuco*. La disposición y la apariencia de los espacios, que se articulan con los nombres cuya operatoria participa a la vez de la descripción y la advertencia, son los focos de esta indagación.

KEYWORDS:

Poetics
of space; Toponymic;
Topography; Narrative of the
horror; Infame.

Abstract: The representation of horror has been more lavish in Chilean literature in recent decades due to the expansion of the effects of the extended dictatorship, which did not stop permeating any unimpregnated domain. The narrative imagination of Roberto Bolaño and Nona Fernández Silanes focuses on the alternatives of superlative horror: in his case, through two *nouvelles*, *Estrella Distant* and *Nocturno de Chile*; in her example, in the novels *Mapocho* and *Avenida 10 de Julio Huamachuco*. The layout and appearance of the spaces, which are articulated with the names whose operation participates at the same time in the description and the warning, are the focuses of this investigation.

Chile aparece en la ficción de entresiglos como ejemplo del terror extremo, no porque allí revista condición más espantosa —es pérvida tarea calibrar rangos de lo terrorífico— sino porque la mayor extensión temporal de la dictadura en el país le permitió esparcirse con rigor extremo y penetrar cada resquicio con suprema intensidad. Acaso por tal sofocación del superlativo, la narrativa de las décadas de 1990 y 2000 se sumerge en una poética del espacio infernal que, antes que tributar a la fascinación de la choza primitiva y los cofres de recuerdos en que se solazan las páginas bachelardianas, se entrega al espanto de los sótanos de tortura, la pavorosa incertidumbre de la habitación oscura en que resuenan las voces perdidas, los nombres decadentes de fundos y la amenaza de la asepsia local y nominal que impregnan a la vez un departamento vacío en Concepción y la denotación toponímica de la isla Más Afuera.

Tan condensadas referencias anticipan el corpus sobre el cual se establecen: dos *nouvelles*¹ de Roberto Bolaño —*Estrella distante* (1996) y *Nocturno de Chile* (2000)— y un par de novelas de Nona Fernández Silanes —*Mapocho* (2002) y *Avenida 10 de Julio Huamachuco* (2007)— en las cuales se vuelve evidente que lo que resulta intolerable como realidad vuelve transmutado en la ficción y que, a falta de palabra adecuada para

1 La caracterización de *nouvelle* a la que me aferro es la que ofrecen Gilles Deleuze y Félix Guattari en un capítulo de *Mil mesetas*, según la cual “nadie espera que pase algo, sino que ese algo ya haya pasado [...] La novela corta está relacionada fundamentalmente con un *secreto* (no con una materia o con un objeto del secreto que habría que descubrir, sino con la forma del secreto que permanece inaccesible)” (Deleuze y Guattari, 2006, p. 198). Como se ve, la versión hispana ha optado por traducir *nouvelle* como “novela corta”, aplanando los matices que la diferencian de la novela.

designar lo atroz, apenas si se pueden ensayar aproximaciones a su representación. Extremismos del lenguaje y del relato determinan reversiones violentas de los géneros o invenciones prodigiosas. Así, mientras en Nona Fernández el espanto de lo inenarrable reclama el auxilio de lo fantástico, en Bolaño acude al policial impuesto más por la suspicacia en que se sustenta que por la improbable resolución que produce. La *nouvelle* organizada sobre el secreto se combina con el relato de espionaje para asomarse a lo intolerable, manteniendo el horror en una zona de revelación incompleta e inapelable.

Esta poética del espacio narrativo que hace de cada locación un intersticio para que se filtre el infierno se articula con una política de los nombres a fin de dar forma a la infamia que enardece y vuelve viscosos los relatos, ya que las alternativas de lo horripilante son acogidas con frecuencia tanto en el “uso fluido de fórmulas dispersas” (Villoro, 2013, p. 76) con que Bolaño engarza las esquirlas de una conversación, como en la desesperación que impacta en el lenguaje soez a modo de reacción de impotencia y artilugio para sustraerse a la trivialidad en Nona Fernández. La dialéctica entre poética del espacio y política del nombre modula la aproximación a la infamia y moldea los espectros que, como presencias inasibles e irrenunciables, atraviesan las historias de los cuatro textos que he preferido arrancar al concepto pretencioso de “obra” (lo que exigiría una confrontación con cada producción de ambos autores) para concentrarme en las versiones de la dictadura chilena en que se especializan.

ESCENARIOS AB-ERRANTES

La historia latinoamericana redunda en una trama con costuras gruesas de dictaduras militares (de anuencia civil) e hilvanes de períodos democráticos. La literatura se ha hecho cargo de tales circunstancias en un género que ha adquirido carta de ciudadanía continental: la novela de dictadores. Revisar semejantes ejercicios puede ser ilustrativo de una línea zigzagueante cuyo origen es atribuible a diversas razones: la vocación imperial que anidaba en buena parte de las culturas prehispánicas, la soberbia de algunas figuras heroicas de la guerra de independencia contra España, la convicción de ciertos sujetos de constituir la única garantía de unidad y orden de su patria. No es mi propósito detenerme en esos ejemplos narrativos, cuya voluntad tiende más a mostrar la dictadura desde dentro que a acreditar sus efectos, como prefieren Bolaño y Nona Fernández: él mediante el despliegue de una escritura que hace de la coordinación sintáctica un enlace de iniquidades; ella marcando las tribulaciones que el horror deja en los cuerpos de los personajes y se imprimen como cicatrices de una memoria astillada. Los últimos episodios dictatoriales, en especial en el cono Sur, fueron los más virulentos y desembocaron en la alianza ominosa bajo cuyo nombre folklórico de Plan Cóndor se habilitaba a los gobiernos de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Paraguay y Uruguay a eliminar a ciudadanos “subversivos” de cualquiera de esos países allí donde se los encontrara.

Un espacio así extendido, cuya topografía se corresponde con la operatoria criminal de los gobiernos *de facto*, no podía evadir las consecuencias

ficcionales de una supranacionalidad que, en vez de celebrar la unidad latinoamericana, se embozaba en imperialismo de academia castrense bajo instrucción norteamericana. La Escuela de las Américas, con sede en Panamá para perfeccionar la mascarada anfictiónica, desarrolló manuales de formación de fuerzas armadas en que la tortura, el chantaje y la extorsión integraban la lista de procedimientos recomendados para liquidar cualquier tentativa de resistencia. Mostrar el sector minado en que se habían convertido los territorios de las naciones sudamericanas equivaldría a incurrir en notoria obviedad o ajustarse a las convenciones de un realismo al que el furor nominativo le adosó etiquetas como “sucio” o “rabioso”. Bolaño y Fernández reprueban recursos remanidos y dan forma a textos que se montan sobre las convenciones de géneros reconocibles, o que, frente a lo intolerable de los hechos, disparan hacia la dimensión fantástica que matiza la confrontación directa con el horror.

El espacio literario queda conmovido por los requisitos de tales representaciones. En virtud de ellas, párrafos calcados de “Ramírez Hoffman, el infame” sobrevienen en *Estrella distante*. El retrato final de la acotada *Historia universal de la infamia* (Borges, 1933) que es *La literatura nazi en América* (1996) presenta al capitán Carlos Ramírez Hoffman, iniciado bajo el seudónimo de Emilio Stevens, como bosquejo de lo que será Carlos Wieder/Alberto Ruiz-Tagle en *Estrella distante*, también de 1996. ¿Cómo leer la misma historia, con otros nombres y otras derivaciones, sin someterse a la pura repetición? Nuevamente es Borges quien auxilia el experimento: la teoría de la lectura entrevista en el cuento “Pierre Menard, autor del *Quijote*”

exige las mutaciones del relato a partir del contexto; aquí el contexto se restringe a lo textual y el reclamo se traslada a la forma, que dictamina que una biografía infame contenida en una enciclopedia de perversos no puede abordarse del mismo modo que una historia que repercute en exilios, especulaciones y un extenso catálogo espeluznante que ya no se presenta bajo los auspicios de la colección sino desde la metafórica estelar.

Son justamente los lugares —aunque no exclusivamente—² los que sobresaturan en *Estrella distante* y van preparando la sede de la *performance* que compone el núcleo de la narración. El retrato infame no le asignaba una propiedad concreta a Ramírez Hoffman; la *nouvelle*, por el contrario, le adjudica una casa “*preparada* [...] demasiado vacía, con espacios en donde claramente faltaba algo [...] casa desnuda y sangrante [...] no podía ofrecer un aspecto más aséptico” (Bolaño, 1996, p. 10-11). El espanto no se desencadena por la aparición de algo monstruoso sino por la ausencia que establece las condiciones para lo terrorífico. Bibiano O’Ryan, compañero de taller literario del narrador, se siente allí como Mia Farrow en *El bebé de Rosemary* cuando visita a sus vecinos y advierte que todos los cuadros han sido removidos. No

2 Las historias respectivas de Juan Stein y Diego Soto, responsables de los dos talleres a los que asisten los personajes, reciben un extenso desarrollo en la *nouvelle* respecto del capítulo de *La literatura nazi en América*. Aquí Stein se apellida Cherniakovski y la relación con el poeta ruso es transparente; en *Estrella distante* no es tan directa y se vuelve episódica frente a la dualidad en que se sume su figura, que podría ser la de alguien que ha fallecido en su lugar natal tanto como la de un guerrillero involucrado en las luchas centroamericanas. El derrotero de Soto, muerto a patadas neonazis en una estación francesa, se liquida con una frase categórica en la biografía de Ramírez Hoffman, donde ostenta nombre de isla rioplatense: “Y después también a Martín García lo mataron, pero esa historia no tiene nada que ver con esta historia” (Bolaño, 2018, p. 172).

se trata del horror al vacío que exige llenar cada hueco sino de la producción deliberada de un vacío que convida a la sospecha. El departamento extrañamente inmaculado es consistente con la “cordialidad distante” que Ruiz-Tagle practica en las sesiones poéticas en que borra su pasado (y su presente) con la escueta declaración de “autodidacta”.

El autodidactismo comporta originalidad en una figura que exhala por partes iguales el terrorismo de la elegancia y la sofocación de la certeza. Ruiz-Tagle, devenido Carlos Wieder una vez que despuntó la criminalidad en el refugio de las mellizas Garmendia en Nacimiento, hace de esos rasgos peculiares el sello de las exhibiciones aérea y fotográfica que protagoniza, las primeras en Concepción y luego en el Polo Sur, la última en un departamento de la comuna santiaguina de Providencia. La *voluntad de hierro* que la Gorda Posadas advierte en el militar antes de que se revele su identidad —la misma que le permite reconocerlo en la foto borrosa del diario por la *actitud*— conduce a Wieder a actos temerarios, sea porque queda en riesgo su vida (uno de los vuelos en los que escribe frases con el avión y diseña la estrella de la bandera chilena se hace en condiciones tormentosas), sea porque juega su carrera en la muestra de fotos que, en tanto confesión ominosa, redundará en su exoneración del ejército. Cuerpos descuartizados y miembros descoyuntados por la tortura definen un paisaje de vertiginosa atrocidad que arranca efectos escabrosos: el vómito de Tatiana von Beck Iraola, equívoca auspiciante de *vernissages* que fue la primera en entrar a la habitación blanca con las imágenes, y el libro del teniente Julio César Muñoz Cano que verosimiliza este sector del relato.

Un fragmento de las memorias *Con la soga al cuello* intenta dar cuenta de la escena montada en un espacio acosado por la “intemperie” (55). En “Ramírez Hoffman, el infame”, Muñoz Cano es Curzio Zabaleta y resulta imposible renunciar a que ese nombre tan italiano y tan inusual remita a Curzio Malaparte, quien en la evocación turbadora de *Kaputt* reúne la perversión del exterminio con la aristocracia de los salones para relatar su experiencia de reportero durante la Segunda Guerra Mundial. El fascismo rural, *squadrista*, en que se alineaba Malaparte admite tales maridajes con naturalidad; la percepción del loco Norberto ante la primera acrobacia aérea de Wieder, llevada a cabo con un cazabombardero Messerschmitt de la Luftwaffe, confirma que el modelo sobre el cual queda pautado el estreno de la dictadura pinochetista es la convulsión europea de la década de 1940. Y simultáneamente, la estética en la que progresa la narración aterradora es la del decadentismo al que se afiliaba Gabriele D’Annunzio, ese *crepúsculo de los ídolos* (el crepúsculo era el momento favorito del día para el oficial) en el que revistaban figuras de relieve dispar entre las que sobresale Joris-Karl Huysmans, quien cumplió el tránsito aberrante desde el malditismo hasta la conversión católica.

Precisamente es Huysmans el que identifica el primer espacio siniestro en la *nouvelle* que completa el horror, *Nocturno de Chile*. Como la exposición de fotos de Wieder, se trata de una confesión desencadenada como monólogo torrencial que prescinde de separación en párrafos y desde el comienzo se afilia al orden del oxímoron.³ Una órbita simultáneamente religiosa y

3 Una mínima escansión en ese atolladero verbal es el estilo de duelo discursivo que se trama entre Ibacache y Farewell en torno a la historia de la Colina de los Héroes (*Heldenberg*) que se

laica determina que el confesor confesado apele a los silencios efusivos de raigambre sartreana —para el autor de *¿Qué es la literatura?*, cada palabra significa y cada silencio también— y reemplace el juicio divino por una conciencia más asible, al punto de adquirir la apostura del “joven envejecido” que algunos críticos identifican con el pasado atormentado del cura Sebastián Urrutia Lacroix (Nitrihual Valdebenito y Fierro Bustos, 2011, p. 62) y yo, más propensa a enfocarme en el sistema literario, sospecho que encubre al propio Bolaño en su función crítica. El sacerdote moribundo, que evoca en ráfaga su vida antes de que se desate “la tormenta de mierda” (Bolaño, 2000, p. 150), relativiza el recuerdo mediante modalizaciones y disyunciones (“*o tal vez* antes me llevó a su biblioteca *o* a la biblioteca del club”: 14; las itálicas son mías) que vuelven vacilantes los juicios otrora categóricos del dispensador de reputaciones que había optado por el seudónimo H. Ibacache, acaso como prueba de que la cacofonía es filtración diabólica en el equilibrio de la lengua y de que el infierno musical que representaba El Bosco entre oscuridades e incendios está plagado de sonidos insoportables como el de la voz autojustificatoria de los culpables.

El primer lugar que rememora Urrutia Lacroix es el fundo de Farewell, *Là-bas*. Se ha querido ver en Farewell un seudónimo de origen nerudiano —precisamente en un país de poetas, donde varios han abusado del nombre

transcribe como un campo/contracampo cinematográfico (“Y yo”/ “Y Farewell”). El mentor derrama citas en medio de su delirio de siluetas monstruosas y tumbas al aire libre: ya es César Vallejo (“quiero hablar, quiero decir, pero sólo me sale espuma”; Bolaño, 2000, p. 64), ya Pedro Lemebel (“todos los chilenos somos sodomitas” – Bolaño, 2000, p. 66).

falseado: Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Pablo De Rokha—;⁴ a la luz del impacto de la Segunda Guerra en Bolaño, no sería excesivo insinuar allí una remisión a *Farewell to Arms* de Ernest Hemingway, y de hecho el cura de *Nocturno de Chile* suspende en su vocación religiosa la adscripción armamentista de los militares. *Là-bas*, se sabe, es una novela de Huysmans que momentáneamente Urrutia confunde con *À rebours* en tren de intercambiar frases adverbiales y títulos provocativos. *Allá abajo* o *Contra natura*, traducciones respectivas de los textos, son sinónimos eventuales del abismo y alternativas evidentes del infierno. En el fondo, el rezo sacerdotal se trastrueca en letanía (*quién, quién, quién*, que adelanta el *ritornello* de Sordello) en que resuena el laconismo fatal de “El cuervo” de Edgar Allan Poe sobre un decorado saturado ya desde el cochero extravagante que busca a Urrutia en la estación, que parece escapado del inicio de *Drácula* durante la Noche de Walpurgis. Los autores de sofisticada perversidad fueron íconos de ciertas aristas del modernismo latinoamericano que Bolaño no visita en su estética, pero sí en sus fantasías y en ese regodeo en la conjunción que, con

4 A una nación de grandes poetas pareciera que el narrador debe acceder a través de la parodia de sus creaciones: mientras en las frases escritas en el cielo por el avión piloteado por Wieder se asiste a una versión del *happening* desarrollado por Raúl Zurita en Nueva York en 1982 (López Vicuña, 2009, p. 206), a Neruda se le asigna “una sombra oblonga como un ataúd” (Bolaño, 2000: 23), e incluso en el gramófono verde —el color de la tinta que empleaba el poeta— que desgrana tangos para su placer se advierte que se trata de un Neruda filtrado por *Ardiente paciencia* de Antonio Skármeta, más precisamente por la versión cinematográfica *El cartero*. Páginas después sobreviene un catálogo de poetas chilenos que, al estilo de los talleres literarios enfrentados de Soto y Stein, artepurista y comprometido respectivamente, responden a dos magisterios: el de Neruda y el de Nicanor Parra. De ellos, “el más brillante de su generación” (p. 36) es Enrique Lihn, en sintonía con la advertencia de Bibiano en *Estrella distante* sobre la necesidad de entender bien la poesía de Lihn.

frase batailleana, abruma en *la literatura y el mal*. Finalmente, el origen de la colección de infames de *La literatura nazi en América* se pliega tanto a la veneración borgeana como al catálogo extravagante de *Los raros* en el que Rubén Darío absuelve a Poe y se acerca a Huysmans a través del diagnóstico feroz de Max Nordau.

La sobrecarga decadentista escenográfica es estricta antesala para la sala del fundo que “se asemejaba a una biblioteca y a un pabellón de caza” (19), donde se anticipan y resumen los espacios más espeluznantes del relato: las iglesias europeas en cuya arquitectura antigua se abroquela el tenebroso (en las que Urrutia cumple una “misión” encargada por personeros del poder para asistir a escenas de cetrería) y el sótano de María Canales en que transcurren sesiones de tortura. El bucolismo desolado del fundo es experiencia inicial del páramo que se expande en el relato, tanto en la melancolía del artista guatemalteco que representa el enlace entre Salvador Reyes y Ernst Jünger —cuyos *acantilados de mármol* son intuitos desde la frustración eglógica de Urrutia en el campo chileno— como en la alucinación de *Heldenberg* el zapatero húngaro que trasunta otro sobrevuelo por la guerra europea, una colina empecinada en cumplir “el destino del terror, elevarse y elevarse y no terminar nunca” (p. 63).

Y es el decadentismo como norma estética el que acompaña mediante referencias, ya que no con recursos comprobables, la inscripción latinoamericana de Bolaño. El famoso “Nocturno” de José Asunción Silva, asamblea de sombras arrasadas por la melancolía, no solamente se convoca desde el título del relato, sino que impacta también en el nombre del protagonista,

Urrutia Lacroix, tan pródigo como los versos de Silva en esa vocal esquiva a la sonoridad hispanófona que es la U: “Una noche/ una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de música de alas,/ Una noche/ en que ardían en la sombra nupcial y húmeda, las luciérnagas fantásticas”. Pero lo nocturno tiene también la significación de lo terrible en las recaídas dualistas de Bolaño, que tanto en “Ramírez Hoffman, el infame” como en *Estrella distante* imponía sus rasgos a la acción criminal contra las gemelas: en la primera versión entra “la jodida noche en la casa y luego vuelve a salir, casi de inmediato, entra la noche, sale la noche, efectiva y veloz” (Bolaño, 2018 [1996], p. 171); en la segunda “entra la noche en la casa de las hermanas Garmendia. Y quince minutos después, tal vez diez, cuando se marchan, la noche vuelve a salir, de inmediato, entra la noche, sale la noche, efectiva y veloz” (Bolaño, 1996, p. 18-19).

Los puntos europeos recorridos son iglesias periféricas de Pistoia, Turín, Avignon, Pamplona, Burgos. En los templos italianos y franceses hay halcones que destrozan en pleno vuelo a las palomas, episodio reiterado que se ha sugerido como enfrentamiento entre los curas reaccionarios y los practicantes de la Teología de la Liberación (Berchenko, 2006, p. 17) o como recorrido del jefe del Grupo Halcón que produjo la matanza de Tlatelolco en México hasta ocupar un cargo en Chile (Aguilar, 2013, p. 134), en este caso postulando un paralelo entre el entrenamiento de halcones y las clases de marxismo que Urrutia imparte a la Junta Militar. Pero lo cierto es que en ambos ejemplos sobra la preparación, ya que los halcones son naturalmente depredadores y los militares habían iniciado la represión antes de

instruirse y podían prescindir de precisiones ideológicas.⁵ Prefiero pensar que en el combate desigual entre halcones y palomas hay un ave andina involucrada, aquella que podría reproducir el acto criminal en América y cuya designación soporta la falange de exterminio sudamericana del abominable Plan Cóndor.

Las aves de presa no son ajenas a asociaciones estéticas en la poética de Bolaño que hace recaer el mayor horror en la literatura, como confirman las *performances* aventureras del asesino Wieder y el árbol de Judas al que se acerca al final el sacerdote opudeísta instalado como crítico literario estelar del diario *El Mercurio*, cuyo modelo ha sido identificado con José María Ibáñez Langlois (Berchenko, 2006, p. 16). Que el cuervo de Burgos se llame Rodrigo es un guiño demasiado traslúcido al Cid Campeador, estropeado por Urrutia al liberar al ave criminal del moribundo cura local; que el de Avignon reciba el nombre de “Ta gueul”, extreme la ferocidad y muestre “movimientos como de paleta de pintor expresionista abstracto” (Bolaño, 2000, p. 88) al despedazar palomas y estorninos parece una remisión al antipapado asentado en la ciudad francesa, no menos que a la alianza catstrófica de arte y exterminio.

5 “La escena pedagógica, tan central en la novela latinoamericana fundacional del siglo XIX” como ha demostrado Josefina Ludmer en *El cuerpo del delito*, en el caso de las lecciones de Urrutia a la Junta se vuelve educación básica para “eliminar a los ciudadanos que no piensan como el dictador letrado” (Paz Soldán, 2013, p. 16). No parece que la diferencia que el mismo Pinochet ficcional establece con otros políticos, a la que suma su apreciación somera de *Palomita blanca* de Enrique Lafourcade, sea suficiente para identificar al general con un “dictador letrado”. Tales homologías que se amparan en conceptos que han registrado éxito en la crítica (lo mismo ocurre con los *romances fundacionales* de Doris Sommer en Opazo, 2004) no resultan convincentes y dependen de demasiados presupuestos.

El perfil del sacerdote chileno acentúa la intemperancia en los momentos previos al golpe de Estado y recae en indiferencia cuando se produce la destitución de Salvador Allende. El bombardeo de la Moneda y el suicidio del mandatario apenas si lo dejan “quieto, con un dedo en la página que estaba leyendo” (p. 98), en una paz ficticia para la que se había preparado mediante el tránsito por las tragedias griegas y en un ambiente cuya condición siniestra recalca la indistinción entre lo familiar y lo extraño” (“Y nuestra cotidianidad se desarrollaba conforme a esos parámetros anormales”- p. 99). Desde ese marco accede a la casa de María Canales, en cuyas “veladas o tertulias o *soirées* o malones ilustrados” (p. 126), que insisten en la disyunción para introducir equivalencias, se produce un fenómeno también compartido por Nona Fernández como es la apelación a temas lemebelianos. Si en Nona son los *yiros* maricuecos en las orillas del Mapocho y la tenebrosa historia del Crucero del Horror impulsado por el presidente Carlos Ibáñez del Campo para practicar el “fondeo” de homosexuales y travestis, con María Canales es la crónica que Pedro Lemebel le dedica a Mariana Callejas en *De perlas y cicatrices* la que refulge sobre el final de *Nocturno de Chile*.

La casa de María Canales estaba exenta de revisiones pese a las charlas que albergaba hasta la madrugada en tiempos de toque de queda, pero los *habitués* renuncian a las sospechas —los lectores ya menos, porque un detalle como la reproducción de discos de la Berliner Philharmoniker, cuyo director era entonces el reputado simpatizante nazi Herbert von Karajan, enciende la alerta— incluso cuando podrían avalarse con la experiencia de

un invitado que, perdido acaso a causa de la borrachera mientras buscaba el baño de la residencia, equivocó el pasillo y fue a parar a un sótano en el cual había “un hombre desnudo, atado de las muñecas y de los tobillos” (p. 138). El episodio adquiere otros ribetes en boca de diversos testigos, como si nuevamente la sombra borgeana acechara la narración, ahora requiriendo las “Tres versiones de Judas”. En el testimonio inicial, el convidado es un artista de vanguardia de la escena, un dramaturgo, que en la narrativa de Bolaño presta a invertir la voluntad vanguardista de politizar el arte en la vocación intervencionista de estetizar la política, sería capaz de encandilarse con un *happening* en ese reducto subterráneo en que el marido de la Canales, Jimmy Thompson, encubría nominalmente al agente de la DINA Michael Townley, especializado en interrogatorios extremos y en atentados de aterradora eficiencia.

“Se supo”, “también se supo”, “Eso se supo” (p. 141) van modulando las revelaciones postdictoriales que hacen de Jimmy el responsable de los asesinatos del diplomático Orlando Letelier en Washington y del general Carlos Prats en Buenos Aires; en Nona Fernández, del mismo modo, “dicen” y “Eso dicen” van pautando la revisión de la historia oficial que circula en una oralidad inmune a los volúmenes escritos por encargo militar. Las preguntas que se formula Urrutia sobre la imprudencia de María al arriesgarse al descubrimiento encuentran respuesta en una perífrasis de la definición freudiana de lo siniestro: “porque la costumbre distiende toda precaución, porque la rutina matiza todo horror” (p. 142). La regla del cura, que se erige en norma de conducta, en cambio, recibe el desafío de la escritura de Bolaño

y Nona, ofuscados contra esa mácula del conformismo que apunta a no remover “lo que el tiempo piadosamente oculta” (p. 142). No obstante, el principio de Urrutia tambalea cuando vuelve, ya en democracia, a la sede de las tertulias, y entonces la mansión deslumbrante se le aparece apenas como una vivienda grande con un jardín descuidado, que soporta el estigma de “casa marcada” (p. 143) y “casa condenada” (p. 146), cuya dueña confiesa las sesiones espantosas por los mínimos efectos que interferían en su cotidianidad frívola: “A veces yo estaba viendo la tele con los niños y se iba la luz por un rato. No oíamos ningún grito, sólo la electricidad que se iba de golpe y después volvía” (p. 146). El horror no deja en los inconscientes más huella que la titilación, la ausencia momentánea de la luz, como si la muerte no fuera sino interrupción de fluidos y quedara reducida a pura descripción naturalista fascinada con la mecánica de lo orgánico, con la fisiología desconcertada de la agonía.

”Así se hace la literatura en Chile, así se hace la gran literatura de Occidente” (p. 148), concluye el cura Urrutia/Ibacache, que antes ha lamentado la ausencia literaria en el país, mientras Farewell se aferra al canon escolar en que destellan Alberto Blest Gana y Luis Orrego Luco. Ese apotegma metafísico tiene como correlato el ambiente oprobioso de una historia ensañada que se fija en espacios puntuales a los que se arriba por “el túnel del tiempo” (p. 147) que es la memoria en la que corre el auto del protagonista. Otro vehículo, un *Frankenstein* de chatarra injertada y accesorios que transmiten la estridencia de sus orígenes, le permitirá a Greta Mayer llegar a la pieza oscura en que persisten, doloridos y acongojados,

los muertos queridos en *Avenida 10 de Julio Huamachuco*. Pero antes de lanzarse a esa novela, Nona Fernández precisó el perímetro de la capital chilena como asiento del gobierno enrolado en el asesinato masivo a través del recorrido del río que la atraviesa.

AGUA QUE SE PIERDE EN LA TIERRA

El cuerpo que flota sobre el oleaje del Mapocho revierte el delirio vegetal y límpido afincado en los paisajes del sur de Chile de María Luisa Bombal (cuya clausura de *La amortajada* se impone como único epígrafe en la primera edición de *Mapocho*, complementado en la de 2019 por el de Guadalupe Santa Cruz) en la mugre del río santiaguino. La Rucia navega por las aguas barrosas como una Ofelia empantanada de John Everett Millais, que trueca las flores coloridas de la figura prerrafaelista por la turbiedad y los desechos que arrastra esa corriente cuyo nombre, Mapu-chun-ko, alude al agua que termina absorbida por la tierra. Ya se anticipó: Nona Fernández se detiene en el cauce apestoso de ese chorro urbano que Lemebel merodea en las riberas, aunque ella suspende la fascinación *queer* que suele despertar la obra del cronista para quedar sojuzgada por las estampas del pobretería urbano en la Chimba, el barrio de los condenados de la tierra acosado por la etimología quechua (“del otro lado”; Arcos H., 2022, p. 131). A ellos, la Madona, no conforme con darles la espalda, les reserva el trasero brillante, único oropel para los ojos de los desclasados, como el lamé y las lentejuelas lo son para las *locas* lemebelianas en ese Chile que es “el culo del mundo” (Fernández Silanes, 2019, p. 14).

En contraste con Bolaño, en cuya narrativa los cadáveres son pruebas (así, el cuerpo muerto de Angélica Garmendia documenta que Wieder es un hombre y no un dios) y, sesgadamente, objetos de *happening*, en Nona Fernández son superficies de dolor que, en el caso de la Rucia, insisten en ratificar a Bombal: “Es mentira que los muertos no sienten. Yo podría enumerar lo que esta carne en descomposición sigue percibiendo” (p. 13). Y lo que sucede pervierte la fantasía acuática de *La amortajada* en festival de podredumbre atenazado por múltiples olores nauseabundos: los efluvios apestosos del río, la pollera hedionda de la abuela que no se bañaba y procuraba malamente disimular las emanaciones corporales con colonia barata, el aliento a ajo de la madre y el olor a desinfectante para sus piernas maltrechas, quién sabe si por el escape que le produce sueños tormentosos. Un desencantamiento del folklore fúnebre sobreviene en *Mapocho*: no es cierto que los muertos no sienten, y el cuerpo de la Rucia con el “choque estampado” (p. 14) lo confirma.

El espacio en los relatos de Nona Fernández no es amenazante a partir de la incertidumbre, como en Bolaño, sino de la analogía. A diferencia de él, en cuyos textos el país es un barco que naufraga y en el cual se reconocen todos los pasajeros (o bien un “transatlántico” o incluso “un puerto”), en ella Santiago es una “serpiente” como el curso del Mapocho, y todo Chile una “culebra” en el borde del mapa sudamericano. Figuraciones del país alargado y ensimismado, sometido al conservadurismo de la historia circular que hace de toda imaginación un atentado y de cualquier tentativa de escape una expulsión del cuerpo nacional. El tren que partía de la estación

Mapocho en la Alameda cumple ese trayecto sin destino: “Avanzar como una culebra llorona, retorciéndose en el camino, reptando lenta y dramática para no llegar a ninguna parte, para morderse la cola y volver al punto de partida, emprendiendo el viaje una y otra vez” (p. 143). La vivienda familiar es representación a escala del país enclaustrado: “Su casa de infancia es larga y flaca como una culebra, pero no tiene espacio para ella” (p. 201). Quien procura recobrar el lugar antes acogedor es el Indio, ya muerto, con los murales que pinta en cada habitación para dar cabida a los erradicados de la historia, con el propósito de regresar al momento comunitario arruinado por las dictaduras desde la década de 1920, en que “[l]a casa se volvió una trampa oscura y silenciosa” (p. 163): “Dicen que Chile era una casa vieja, larga y flaca como una culebra, con un pasillo lleno de puertas abiertas donde la gente se paseaba entre todas las piezas” (p. 147).

La vivienda familiar exhibe una grieta desde los cimientos hasta el techo, como la casa Usher de Poe, que no puede abrigar otro final que el derrumbe. Aquello que, de tan familiar se vuelve extraño es percibido mediante el reflejo que habilita el rascacielos vidriado, símbolo del triunfo capitalista desenfadado en la ciudad. Aferrarse a la casa no es entonces el ansiado retorno del exiliado que procura en imágenes evocadas las coordenadas de la urbe, sino la renuencia a desprenderse de aquello que liga al sujeto con la tierra. En la ciudad que le dio la espalda a la figura atrevida del Toqui Lautaro, cercenador de la cabeza del imaginador urbano que fue Pedro de Valdivia, quienes quedan del lado del traste de la Virgen comparten en la historia el espacio reservado al cacique repelido por la capital. La cabeza endemoniada

del jefe indígena, exhibida en una lanza, fue arrojada finalmente al Mapocho cuando su olor se volvió insoportable. ¿Qué otro aroma podría despedir el río que desde la conquista transporta los relieves de la violencia desenfrenada?

El derecho a la tumba que se les arrebató a los muertos arrojados al curso de agua se inserta en la tradición trágica de Occidente, no en su forma secularizada del melodrama como sostiene Areco (2011, p. 221). El muerto a la intemperie reedita a Polinices y arrastra la inevitabilidad de *Antígona* en las historias nacionales que construyen héroes y eliminan a rebeldes con derechos. La cabeza fraternal del Indio y la Rucia (“Yo sé cómo funciona tu hijo, madre, lo sé porque su cabeza también es la mía, él piensa y yo adivino, él planea y yo me sumo” – p. 60) es la cabeza común de Antígona e Ismena que confirma la *tuxé* que abre la novela (“Nací maldita” – p. 13) y replica la circunstancia de que “[e]n boca de Antígona, como lo sintió Kierkegaard, *koivón* es un término cargado de fatalidad” (Steiner, 2000, p. 249). Los ojos arrancados del Indio, depositados bajo el último tomo de la historia de Chile redactada por el padre y percibidos por la Rucia como “una mancha de pintura” (p. 203) a la manera del *memento mori* en el pavimento de *Los embajadores* de Hans Holbein, restituyen a un Edipo descentrado que queda fijado en su hermana, obsesionado con el ombligo que indica un mismo origen; ellos serán los que, en vez de suspender la mirada, provean el punto de vista en el trayecto fúnebre entre los residuos fluviales. En el orden puramente estructural, la anagnórisis de la Rucia en el cementerio, al verse reflejada en los ojos del padre completa el esquema trágico.

También la tragedia isabelina aporta su cuota en la novela para evidenciar que las tradiciones atraviesan espacios y lenguas con desparpajo cultural. En el bosque que aúlla “con gritos mapuche”, (p. 50) se intuye el bosque de Birnam de *Macbeth*; como “la Virgen habla español y no lengua mapuche” (p. 53) los españoles fueron favorecidos por su intercesión a fin de descalabrar la transculturación vengativa de Lautaro. Este, adoptado por Valdivia y entrenado por el delegado del imperio, descubrió el modo de desbaratarlo y envió desde el siglo XVI un mensaje a sus émulos del XX: las mismas enseñanzas extrajeron Gandhi en la India y Fanon en Argelia, desde la Martinica natal, al cabo de su educación en instituciones coloniales.

En *Avenida 10 de Julio* la secularización de la tragedia comienza en la precisión de la fecha. No hay ya visión trascendental de la historia como la que opera Fausto en *Mapocho* con afán oficializador sino inmersión en la cotidianidad: la casa tradicional en un barrio que ha sido comprado por una constructora para crear un reducto neoliberal cuyo mayor emblema es el centro comercial que se levantará en el antiguo liceo, las negociaciones perversas de la empresa a fin de lograr la venta de la única propiedad que persiste, la insistencia de la agente de seguros cuyos legajos en vez de componer documentos para la persecución, la convierten en un nexo humanitario (si bien agobiante) entre los personajes. El 10 de julio de 1883 la batalla de Huamachuco, en las postrimerías de la Guerra del Pacífico, derivó en matanza de todos los prisioneros por parte del ejército chileno (Martínez, 2008).⁶ La fecha da nombre a una avenida santia-

⁶ El título original de la novela es *Avenida 10 de Julio Huamachuco*. La edición de Eterna Cadencia suprime el nombre de la batalla e incluye un epílogo fechado en 2021 que, además

guina que concentra las chatarrerías y las ventas de repuestos automotores a la que acudirá Greta para construir un furgón que rejunta desastres viales e historias de la crónica roja. El mismo día, en 1985, el liceo que está a punto de ser demolido fue sede de una protesta estudiantil en la que participaron Juan Acuña (dueño de la propiedad que resiste a la topadora), Greta, hermanos Ubilla y dos jóvenes que resultaron desaparecidos tras la escaramuza estudiantil sancionada por los carabineros, la Chica Leo y el Negro.

Los espacios de Nona Fernández son menos propensos a tolerar la carga de hechos terribles que a provocar un ceremonial de persistencia. Juan no puede abandonar la casa porque quedó fijado en la adolescencia que pasó allí y que mantiene encapsulada (Gallardo Villegas, 2013), y además requiere la proximidad al edificio del liceo en que se quebró su vida: a partir de la toma del colegio todas son elecciones fallidas bajo presión, como el matrimonio con Maite. Greta no se atreve a tocar la pieza de su hija pequeña cuando esta muere en un accidente del micro que la trasladaba a la escuela, como si la homogeneidad del encierro le permitiera sobrevivir. El vehículo que arma restaura en sus componentes las existencias truncadas que acumulan los negocios de la Avenida 10 de Julio y está rematado pos dos accesorios de magia dudosa: el volante del micro en que se mató la Greta chica, con la equívoca calcomanía “I love Chile” que denuncia un nacionalismo de

de complementar el epígrafe “Trece cuadras y media destinadas a entregar el accesorio que se busca. Una pieza igual o mejor que la que se perdió”, enumera otros hechos ocurridos en esa fecha para terminar insistiendo en el paso de la metralla a la chatarra. Suprimir el combate contribuye a justificar “el lugar de las segundas vidas. De las nuevas oportunidades, de las otras combinaciones posibles” (Fernández Silanes, 2022, p. 275).

pacotilla detenido en el eslogan, y un espejo que muestra a Juan a los quince años con la cara cubierta por un pañuelo rojo que el vendedor sustrae de cualquier regateo porque “[u]sted no paga por el espejo, caserito. Usted paga por lo que ve en él” (Fernández Silanes, 2022 – p. 48; repetido en p. 63); o, mejor dicho, por la promesa de estar “del otro lado del espejo” (p. 250).

La poética del espacio de Nona Fernández promueve ritos de pasaje que operan en ambas novelas con idéntica técnica: cuando la realidad se vuelve inaguantable, urge entrar en la dimensión fantástica. Los muertos que narran en *Mapocho* recorren la casa devenida país, recuerdan la cabeza pútrida de Lautaro en la Plaza de Armas, develan los cimientos mortíferos de la torre vidriada que se alza “sobre el fantasma chamuscado de la cancha” (Fernández Silanes, 2019, p. 166) con los prisioneros dentro y alucinan la reemergencia de los sepultados por la historia. Los muertos que se reencuentran en *la pieza oscura* de *Avenida 10 de Julio* —y la recurrencia de Lihn es otra línea que se tiende entre Bolaño y Nona, quien recuerda en el epílogo que el poeta murió el 10 de julio de 1988— tienen tendencia al berrinche y se obsesionan por conseguir un teléfono o se comunican por mail, como Juan con Greta. “Nada es bastante real para un fantasma”, conjeturaba Lihn; “Estoy en las vísceras de una bestia/ extrañamente conocida”, responde en verso el pedido de auxilio que incita a Greta a lanzarse al pozo sobre el cual se hará el centro comercial con el furgón que escenifica el nombre inverosímil “El palacio del repuesto”.

El cruce al *otro lado* autoriza todo tipo de entrelazamientos. La Chica, el Negro y Juan, al cabo de la fogata que hace volar la puerta del sótano que los

enclaustraba, “[p]arecen una fotografía vieja, un recorte del año ochenta y cinco” (p. 256). Mantenidos en la fantasía, la muerte no los corrompió; cerceados de cualquier continuidad, los años no los avejentaron. Inmunes al paso del tiempo, no tienen más edad ni otra apariencia que la que les fijó la fotografía. En lugar de una representación a escala, como en *Mapocho*, se impone un documento desvaído, demasiado semejante en su función a la imagen que desencadena “La noche de los visones (o la última fiesta de la Unidad Popular)” de *Loco afán*. “La foto no es buena, la toma es apresurada por el revoltijo de locas que rodean la mesa, casi todas nubladas por la pose rápida y el ‘loco afán’ por saltar al futuro” (Lemebel, 2009, p.17). Esa “última cena de apóstoles colisas” incurre en el paradójico anticipo de la vuelta al pasado, ya que la dictadura de Pinochet volverá a repeler a homosexuales, travestis y *queer* con el mismo encarnizamiento que aplicó Ibáñez, quien en *Mapocho* se enfrascaba en la cruzada higiénica comandada por su escoba-sable. Al ritmo de *Rubias de New York*, uno de cuyos versos impacta en el título *Boquitas pintadas* de Manuel Puig, el militar se traviste y, al ser sorprendido por sus subordinados, ejecuta el castigo ejemplar en el Crucero del Horror. La magia colorinche del atuendo maricueco se trastorna bajo la magia oscura del coronel mutado en “brujo negro con poderes sobrenaturales” (Fernández Silanes, 2019, p. 152). El buque fantasma, encargado del *fondeo* de su carga de “pervertidos”, tiene como destino la expulsión absoluta, libre de eufemismos en la precisión topográfica, en la isla de Más Afuera del archipiélago de Juan Fernández. A comienzos del siglo XVIII, el islote recóndito había sido refugio de Alexander Selkirk, un marinero inglés segregado de la tripulación de su barco y abandonado en

absoluta soledad. Selkirk fue la inspiración de Daniel Defoe para *Robinson Crusoe*; no parece casual que el multinominal Ramírez Hoffman/Ruiz-Tagle/Wieder recale en Jules Defoe cuando es detectado en Cataluña por el detective Abel Romero. Aquí es donde la poética del espacio se trama con la política del nombre en la empecinada empresa de narrar el espanto.

LOS ASTROS Y LOS HOMBRES VUELVEN CÍCLICAMENTE

Un apellido hispano y uno alemán traslucen el ansia de nazismo criollo de Wieder, sea en la versión de *La literatura nazi en América* o en la de *Estrella distante*. Un apellido vasco y uno francés identifican al protagonista de *Nocturno de Chile*, reproduciendo en Urrutia Lacroix la combinatoria de Ibáñez Langlois. Su seudónimo ficcional varía levemente: H. Ibacache en la *nouvelle* que protagoniza, Nicasio Ibacache en la referencia que le concede la historia de Wieder; si en un caso opta por la disolución del nombre en la pura inicial (letra impronunciable, por lo demás) en el otro se excede en desmaterialización (ni casi O) y liquida toda huella del Ignacio Valente que firmaba las notas de *El Mercurio*. El nombre falso multiplicado del artista de vanguardia es pura abstracción en el crítico. No ocurría lo mismo con Farewell, representación de Alone (Hernán Díaz Arrieta), a quien al comienzo de *Nocturno de Chile* el cochero lo reconoce como González Lamarca.

La circunstancia de que los personajes de esta narración tengan correlato real sugirió la posibilidad de abordarla en el marco de la nueva novela histórica (Nitrihual Valdebenito y Fierro Bustos, 2011, p. 61), a lo que contribuyen los datos de verosimilización que incorporan tanto el atentado contra

el general Schneider en 1970 como la inclusión vulgar de la telenovela *El derecho de nacer* entre los acontecimientos, casi a la manera en que el cierre de *Agosto* (1990) de Rubem Fonseca incluye el informe meteorológico del último día del mes de 1954, en que se suicidó Getúlio Vargas. La presencia de María Canales y su marido operan en el mismo sentido, aunque este ejemplo acusa el impacto de la crónica lemebeliana “Las orquídeas negras de Mariana Callejas (o el centro cultural de la DINa)”.

La deuda con Lemebel es evidente tanto en Bolaño como en Nona Fernández. Ella la admite tardíamente, entre los supuestos convocados por *Mapocho* que confiesa en “Hechizo de mierda (a modo de epílogo)” fechado en diciembre de 2018 en el que abunda en chilenos: Bombal, Justo Abel Rosales, Sonia Montecinos, Carlos Droguett, Guadalupe Santa Cruz (también, justo es decirlo, en mexicanos habituados a la espectralidad, como el declarado Rulfo de *Pedro Páramo* y la silenciada Garro de *Los recuerdos del porvenir*). Él lo saquea ya con la historia de Lorenzo injertada en *Estrella distante*, obvia referencia a “Lorenza (Las alas de la manca)” de *Loco afán*, antes de volver sobre él con Canales/Callejas. Lemebel es el único compatriota al que Bolaño reconoce y con quien suspende la pasión aniquiladora que les reserva a tantos escritores; acaso para no decaer en la figura de francotirador literario, mantiene su presencia en el campo de lo espectral, reconocible pero no reconocida.

Expandirse en los nombres alterados entre “Ramírez Hoffman, el infame” y *Estrella distante* es labor de filólogos y no arroja más conclusión que la ufanía del erudito. Es preferible detenerse en otros avatares de la política del nombre, como el que establece designaciones semejantes para parejas perversas. El

caso de Odeim y Oido es sintomático: lejos de conjugarse “como si fuesen un verbo compuesto” (Rojo de la Rosa, 2023, p. 152), registran desemejanzas que los aproximan a esa dualidad extravagante que conforman Bouvard y Pécuchet en la novela de Gustave Flaubert: uno tiene rasgos mapuches mientras el otro es nórdico; Odeim rechaza el desayuno del cura en tanto Oido devora las tostadas. Apellidos privados de nombres —otra manifestación de anomalía nominal—, es tan transparente la alusión al miedo y al odio en la inversión de sus denominaciones que se vuelve grotesca la creación del dúo, aislada de la línea de “comicidad aristofánica” que propone Grínor Rojo (Rojo de la Rosa, 2023, p. 150) y anclada en el horror a la condición par que se asienta al final del cuento borgeano “La muerte y la brújula” en que dos manos, dos ojos o dos pulmones son tan monstruosos como dos caras.

En el espanto opuesto se alinea la pareja perversa de la Rucia y el Indio, dos personajes con una sola cabeza que presienten lo mismo. Ella, blanca y rubia; él, cobrizo de ojos oscuros, sus apodos son epítetos que les recuerdan permanentemente esos cuerpos que sufrirán el embate del accidente y la mutilación voluntaria. La Rucia lleva los vidrios clavados en la frente; el Indio se amputó los dedos con los que tocó el sexo de su hermana y se arrancó los ojos que guardaban la obsesión del ombligo fraternal. Un cuerpo cuya combinatoria es estremecedora:

Las dos mitades de un engendro monstruoso, un cuerpo dividido, tú la cabeza y yo el estómago, tú la boca, yo el ombligo. Un cíclope en busca de su segundo ojo, un mutante recuperando su presa abortada. Eso soy yo en este puente del Mapocho, con mi maleta y mi

madre a cuestras, la mitad de algo sobre estas aguas que corren sucias bajo mis pies (Fernández Silanes, 2019, p. 16).

El Indio planeó la trampa de la *catábasis*, ese descenso infernal que es para la Rucia el retorno a Chile. También se privó de visión, menos por culpa que para evitar las visiones escalofriantes de los sometidos de la historia; pero la *Tuxé* le vedó la ventaja y lo homologó a su hermana maldita (“de aquí no hay forma de salir. Estoy cagado”, p. 229). Aunque no lo soporta, queda condenado a ver los murales que en la casa/país “se hacen cargo de todo lo que el discurso histórico dejó de lado” (Guaquiente Blaskovic, 2010). Su padre, Fausto, era un profesor de liceo al que el golpe de Estado catapultó a la posición de historiador oficial. Intelectual orgánico de la dictadura, se empeñó en establecer la versión oficial y en comportarse como prestidigitador del discurso para adornar los hechos, atenuar los horrores, disimular las responsabilidades y trenzar “[c]ahuines, puros cuentos, historias mal nacidas, enredos mal armados, simulacros, falsedades, engaños, embustes. Mentira. Cuánta mentira” (Fernández Silanes, 2019, p. 171). Los trucos de magia que practicaba ante sus hijos le proveen el entrenamiento para trastornar lo ocurrido y someterlo a la criba perniciosa de la retórica en que campea la historiografía de Hayden White (Opazo, 2004, p. 32). A veces redacta algún párrafo privado de ilusionismo, pero luego lo tacha, lo modaliza, lo interrumpe. Como Urrutia Lacroix, ha recibido una “misión” y la cumple suprimiendo el performativo, insistiendo en el carácter definitivo de lo que no debe admitir refutación. Su tarea editorial se asocia a la *via di levare*

propia de la escultura, que va quitando material del bloque de piedra para diseñar una figura. Su contrapartida simétrica es la *via di porre* de la pintura que practica el Indio, que va añadiendo materiales para definir una imagen,⁷ agregando colores a fin de asignar cada habitación de la casa a un colectivo perseguido o sancionado: indios, homosexuales, pobres. Lo que en Bolaño es la literatura como perversión es en Nona Fernández la biblioteca como traición en la serie histórica a la que Fausto no logra poner el punto final.

Repeticiones, tachaduras, frases intercaladas apenas en la imaginación pero que no llegan a estamparse en el papel son las huellas de las vacilaciones de Fausto. El pacto diabólico quedaba anticipado por el nombre emblemático que lo pone a la par de Urrutia Lacroix cuando su poesía angélica se torna demoníaca y rabiosa, escala previa a la tarea de educar en marxismo (materia cuya remota *expertise* se limita a bibliografía clásica y a la tesitura pedagógica de *Los conceptos fundamentales del materialismo histórico* de Marta Harnecker) al general Pinochet y sus secuaces. El historiador piensa que el suicidio lo liberará de una tarea infinita en la que abandonó a su familia y que lo somete al acoso de fantasmas innominados que las páginas no llegan a albergar. Los huachos falseados para que la patria no revista condición de orfandad oprobiosa, los padres incestuosos a los que se les aplicó un barniz de respetabilidad, el deseo homosexual de Valdivia por Lautaro que sosiega la crónica de Lemebel sobre el empalamiento de Caupolicán como determinación sodomítica de los chilenos

7 También las narraciones de Bolaño han sido asociadas a este arte; se las presenta como “semejantes a las pinturas de Arcimboldo [...] sólo hay una agregación de partes, que se montan sin jamás fundirse del todo” (Franz, 2013, p. 109).

son situaciones incontrastables por ausencia o tergiversación de documentos, sostenidas en el ansia mitopoética de una ficción provocadora. El intelectual orgánico que pactó con el diablo político elige la estrategia del disimulo para aplacar el bochorno y la atrocidad. Urrutia prefería apartarse del horror y eludir su propia culpa, rechazando el “joven envejecido” e identificándose con el pequeño Sebastián hijo de María Canales. Wieder optaba por llevar el performativo verbal a intervención directa mediante la acción, sin que las consecuencias criminales lo azotaran más que como mínimos trastornos.

Las historias que Bolaño intercala como “abismo de la historia principal” (Fischer, 2013, p. 154) son versiones evanescentes en las que se expone la dificultad de narrar el horror puro. Así como Fausto acudía a la metonimia para presentar al corregidor Zañartu, responsable del puente de Cal y Canto precipitado un siglo después de su instalación (“un zapato lustroso [...] seguido de una media blanca. Una pierna. Un bastón fino surge desde una mano anillada”; Fernández Silanes, 2019, p. 109), Bolaño se abstrae en una metáfora en la que la parodia del *Anteparaíso* de Zurita determina por oposición, en el festival de dualidades que lo seduce, el *postinfierno* de *Estrella distante*. Ese astro que emana una luz “que sólo distinguimos cuando ya la fuente de emisión ha desaparecido” (Fischer, 2013, p. 156), certifica el destino sudamericano de dictaduras brutales y ejecuciones inclementes que el Plan Cóndor unificó en alianza siniestra. El espacio de expansión dictatorial, asistido en la ficción por la condición abyecta que cobija a personajes enmascarados en seudónimos o repartidos en dualidades perversas, queda simbolizado en las banderas que no se liberan de connotaciones

escabrosas, aunque el ánimo celebratorio de Rubén Darío —Bolaño no cesa de circundar el modernismo, acaso porque cumple su mismo derrotero de salir de América para impactar a España— declinó percibir las en los versos que parecen conjurar astros ominosos y ríos putrefactos, acaso incrédulo de cualquier opacidad detrás de tan promisorios esplendores: “apenas brilla alzándose el argentino sol/ y la estrella chilena se levanta ”

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes

- Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Alfaguara, 1996. (ePub)
- Bolaño, Roberto. “Ramírez Hoffman, el infame”. In: *La literatura nazi en América*. Buenos Aires: Alfaguara, 2018 [1996], p. 167-190.
- Bolaño, Roberto. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Fernández Silanes, Nona. *Mapocho*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2019 [2002].
- Fernández Silanes, Nona. *Avenida 10 de Julio*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2022 [2007].

Bibliografía

- Aguilar, Paula. “‘Pobre memoria la mía’. Literatura y melancolía en el contexto de la postdictadura chilena (*Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño)”. In: Soldán, Edmundo Paz; Patriau, Gustavo Faverón (ed.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2013, p. 125-141.
- Arcos H., Carol. “La ley siniestra de la madre en *Mapocho* (2002) de Nona Fernández”. *Transmodernity*. Spring Issue, 2022, p. 117-137.

- Areco Morales, Macarena. “*Mapocho* de Nona Fernández: novela híbrida entre la historia y el folletín”. *Anales de Literatura Chilena* n. 15, 2011, p. 219-232. Disponible en <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/30665>
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2011.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012. Traducción de Ernestina de Champourcin.
- Benmiloud, Karim. “Odeim y Oido en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”. *Aisthesis* n. 48, 2010, p. 229-243.
- Berchenko, Pablo. “El referente histórico chileno en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”. In: Moreno, Fernando (coord.). *La memoria de la dictadura*. París, Éditions Ellipses, 2006, p. 11-20.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. “Tres novelas cortas o ‘¿qué ha pasado?’”. In: AUTOR. *Mil mesetas*. Valencia: Pretextos, p. 197-211. Traducción de José Vázquez Pérez.
- Espinosa, Patricia. “Aquí, Chile: literatura neoliberal y literatura postestallido”. *Palabra pública*, 18 de diciembre de 2019. Disponible en: <https://palabrapublica.uchile.cl/2019/12/18/aqui-chile->
- Ferrada, Ricardo. “La recursividad de la historia en *Mapocho* de Nona Fernández”. *Literatura y lingüística* n. 33, 2016, p. 149-168. Disponible en https://www.researchgate.net/publication/303502786_La_rekursividad_de_la_historia_en_Mapocho_de_Nona_Fernandez
- Fischer, María Luisa. “La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño”. In: Soldán, Edmundo Paz; Patriau, Gustavo Faverón (ed.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2013, p. 142-159.
- Franz, Carlos. “‘Una tristeza insoportable’. Ocho hipótesis sobre la mela-cholé de B.”. In: Soldán, Edmundo Paz Soldán; Patriau, Gustavo Faverón (ed.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2013, p. 99-111.

- Gallardo Villegas, Milena “Representaciones de la violencia y postdictadura chilena: una posibilidad de relato nacional en Avenida 10 de julio Huamachuco de Nona Fernández”. Proyecto Patrimonio, 2013. Disponible en: <http://letras.mysite.com/nfer120313.html>
- Guaquiente Blaskovic, Lenka. “*Mapocho* de Nona Fernández: herida y palabra callada”. *Letras* n. 5, 2010. Disponible en <http://www.letras.s5.com/nf131010.html>
- Gumucio, Rafael. “Los libros del estallido”. *El País*, 22 de noviembre de 2019. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2019/11/21/babelia/1574356790_614643.html
- Jeftanovic, Andrea. “*Mapocho* de Nona Fernández: la ciudad entre la colonización y la globalización”. *Chasqui* n. 36, 2007, p. 73-84.
- Lemebel, Pedro. *Loco afán*. Buenos Aires: Anagrama-Página/12, 2000 [1996].
- Lemebel, Pedro. *De perlas y cicatrices*. Barcelona: Seix Barral, 2021 [1998].
- López-Vicuña, Ignacio. “Malestar en la literatura: escritura y barbarie en *Estrella distante* y *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”. *Revista Chilena de Literatura*, n. 75, noviembre 2009, p. 199-215.
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil Libros, 1999.
- Martínez, Claudia. *Avenida 10 de Julio Huamachuco* de Nona Fernández. *Revista de Humanidades*, v. 17-18, junio-diciembre 2008, Universidad Andrés Bello, p. 236-237.
- Nitrihual Valdebenito, Luis y Juan Manuel Fierro Bustos. “*Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño: Metáforas y Horror”. *Letras*, v. 53, n. 84, 2011, p. 51-67.
- Opazo, Cristián. “*Mapocho*, de Nona Fernández: la inversión del romance nacional”. *Revista Chilena de Literatura* n. 64, Universidad de Chile, 2004, p. 29-45. Disponible en: <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/1587>

Paz Soldán, Edmundo. “Introducción. Roberto Bolaño: literatura y apocalipsis”.
In: Soldán, Edmundo Paz; Patriau, Gustavo Faverón (ed.). Bolaño salvaje.
Barcelona: Candaya, 2013, p. 11-30.

Rojó de la Rosa, Sara del Carmen. “Visualidades: *Nocturno de Chile*, de Roberto Bolaño”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 25, n. 48, pp. 146-155, jan./abr., 2023. doi: <https://doi.org/10.1590/2596-304x20232548scrr>

Steiner, George. *Antígonas. La travesía de un mito occidental por la historia de Occidente*. Barcelona: Gedisa, 2000. Traducción de Alberto L. Bixio.

Valenzuela, Luis. “Formas residuales en la narrativa de Nona Fernández”. *Mitologías hoy*, v. 17, 2018, p. 181-197.

Vásquez, Malva Marina. “Memoria espectral nacional y cronotopos del horror en la narrativa de Nona Fernández”. *Revista Hispanoamericana*, n. 6, 2016, p. 1-17.

Villoro, Juan. “La batalla futura”. *In: Soldán, Edmundo Paz; Patriau, Gustavo Faverón (ed.). Bolaño salvaje.* Barcelona: Candaya, 2013, p. 71-87.