



El horror de la locura en *Estrella distante* y *Nocturno de Chile*

Bernardo Rocco¹

Recibido: 01/04/2016

Aceptado: 30/06/2016

Resumen

El artículo estudia la dimensión temática de la locura presente en las novelas *Estrella distante* y *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño con el fin de determinar los diversos modos mediante los cuales la subjetividad del narrador desarrolla una conciencia crítica de la locura a partir de la experiencia traumática de la dictadura chilena. Asimismo, esta dimensión evidencia la articulación de un lenguaje de la locura como estética literaria de la experiencia artística de los límites: el horror. En consecuencia, se ofrece un análisis preliminar sobre la historia contemporánea como espacio de encuentro entre los medios violentos versus los medios artísticos que dan cuenta de los claroscuros de la modernidad latinoamericana.

Palabras clave

Locura – dictadura chilena – conciencia histórica – conciencia artística – horror.

Abstract

The article examines the thematic dimension of madness present in the novels *Estrella distante* and *Nocturno de Chile* by Roberto Bolaño in order to determine the various ways by which the narrator subjectivity develops a critical consciousness of madness from the traumatic experience of the Chilean dictatorship. Also, this dimension evidences the articulation of a language of madness as literary aesthetics of artistic experience of limits: the horror. Accordingly, a preliminary analysis of contemporary history as a meeting place between violent media versus artistic media that account for the chiaroscuro of Latin American modernity is offered.

Key words

Madness – Chilean dictatorship – historical consciousness – artistic conscience – horror.

Introducción

A primera vista, las novelas *Estrella distante* (1996) y *Nocturno de Chile* (2000) de Roberto Bolaño manifiestan la dimensión temática de la locura como consecuencia de una experiencia traumática derivada del período histórico de la dictadura militar chilena.

¹ Doctor en Literatura, mención en Literatura Chilena e Hispanoamericana. Universidad de Chile. Contacto: stereohead73@gmail.com

Es decir, la presencia esencialmente de una representación a nivel sintagmático o de contenido de la temática clásica de la locura y de la figura del loco. No obstante, la narración también articula a nivel estructural o paradigmático dos dimensiones diferentes –aunque complementarias– de una conciencia crítica de carácter tanto histórica como artística que expresa oblicuamente los límites y consecuencias del encuentro entre el arte, la violencia y el mal: el horror. En este sentido: ¿de qué forma puede explicarse el paradójico *locus* histórico en el cual concurren las fuerzas destructoras estatales de los medios violentos versus las fuerzas creativas vanguardistas de los medios de resistencia artísticos? En el caso de *Estrella distante* la novela da cuenta mediante el discurso indirecto libre de un doble movimiento narrativo, por una parte, sobre la experiencia artística límite de la locura –los dibujos aéreos o la exposición fotográfica– y por otra, de la experiencia histórica de la locura: el golpe de estado de 1973. Es a partir de esta doble experiencia sobre la locura que la narración relata la vida del artista asesino Alberto Ruiz-Tagle/Carlos Wieder bajo la apariencia del discurso en tercera persona singular de un narrador omnisciente y testigo: Arturo Belano. Con respecto a *Nocturno de Chile* la novela desarrolla un discurso de la locura haciendo uso del modo narrativo del flujo de la conciencia que permite al crítico literario Sebastián Urrutia Lacroix/H. Ibacache modular un ambiguo sentimiento de culpa tanto individual como colectivo sobre las ramificaciones de la violencia durante la dictadura. En efecto, el sacerdote Opus Dei, convencido de que está a punto de morir, se entrega a la confesión delirante de una mala conciencia y de los pecados por omisión que –a través de los intersticios de su locura– develan su complicidad, así como la de otros, con los horrores de la dictadura chilena: la memoria escindida. Además, hacia el final de la narración, se representan dos espacios disímiles y yuxtapuestos de los abismos de la condición humana como son los correspondientes a la praxis literaria sobre el objeto versus la praxis de la tortura sobre el sujeto: las tertulias literarias. De esta manera, la intención ahora es desentrañar las implicancias que tiene el horror de la dictadura con el propósito de comprender el encuentro entre las fuerzas destructivas versus las fuerzas creadoras del arte y la literatura en el instante de su convergencia iluminativa: los abismos de la locura.

El horror de la locura

Michel Foucault caracteriza la locura en el prefacio a la edición de 1961 de *Historia de la locura* como una “ausencia de obra” que transita inalterada a lo largo de la historia y la cual consiste de: “[...] palabras sin lenguaje que dejan oír a quien presta oído un ruido sordo debajo de la historia, el murmullo obstinado de un lenguaje que hablaría completamente solo –sin sujeto hablante y sin interlocutor–, replegado sobre sí mismo [...]” (Foucault 1999: 125-126). Al respecto, ambas novelas canalizan precisamente aquel lenguaje *replegado sobre sí mismo* mediante un saber artístico singular que actualiza la “ausencia de obra”: la locura de la dictadura. Sin embargo, tal actualización se corresponde asimismo con una perversión de lo sensible y de lo perceptible artísticamente sobre aquella misma representación de la realidad traumática: el horror. En este sentido, los protagonistas exponen la dictadura a través de su actuación o complicidad con respecto a los medios políticos y artísticos de la violencia, situación que los acerca no sólo a la figura del loco, el artista o el criminal, sino que también los

asemeja precipitosamente a la figura del monstruo: lo imposible y lo prohibido como principio de inteligibilidad (Foucault 2014: 62). En otras palabras, tanto Carlos Wieder como Sebastián Urrutia Lacroix configuran una subjetividad excesiva o neurótica de la locura alimentada por la violencia de la dictadura, en la cual los personajes despliegan una sensibilidad artística que se adentra en los límites de la crueldad y el arte vanguardista ya sea mediante la transgresión legal y artística del asesinato de los opositores al régimen o de la culpabilidad manifestada por la confesión. En consecuencia, la conjunción de locura y monstruosidad expresa de modo excepcional el encuentro entre arte y violencia: la estética del horror dictatorial.

La presencia en las novelas de esta particular estética, se entiende aquí como un *arte del horror* (Carroll 1990: 27) que tiene como objeto una realidad objetiva y formal donde el propósito es la obtención de un estado emocional de amenaza y repulsión (Carroll 1990: 28-29). En este sentido, ¿qué se intenta ejecutar bajo la representación temática de la locura? En primera instancia, existe una intención evidente por dar cuenta de los males de la dictadura chilena. No obstante, no es simplemente la referencia crítica a una realidad política específica lo que está en juego en ambas novelas. También, se está en presencia de un plano crítico más profundo que deviene en una reflexividad *molestosa* sobre la realidad artística de la época: su praxis. Es decir, la narración no sólo alude a una crítica de la violencia estatal mediante la locura, sino que también lleva a cabo simultáneamente una crítica desde la esfera literaria de la praxis artística de aquellos sujetos-artistas que practicaron el arte bajo la amenaza de los dispositivos represivos estatales: la Escena de Avanzada² o las tertulias literarias de Mariana Callejas. Como reconoce Efrén Giraldo en relación a *Estrella distante* la obra de Wieder: “[...] haría contrapunto con la versión literaria de la vida de artistas y poetas de Chile de aquella época fabulada por Bolaño, especialmente Raúl Zurita,³ el grupo CADA y la Escena de Avanzada, quienes hicieron varias acciones de arte en el clima opresivo de la dictadura [...] algunas de ellas concebidas con fines opuestos a los que Bolaño les atribuye” (Giraldo 2013: 119-120). Al respecto, ¿cuáles serían entonces los fines que tendría Bolaño de modular una reflexividad irritante sobre la actividad artística de la época? La respuesta acusatoria, como se estudiará más adelante, se encontrará en *Nocturno de Chile* donde el ámbito referencial tiende a reñir con el espacio de la ficción. Por el momento, se vuelve necesario primero delinear la experiencia traumática de la representación de la realidad de la dictadura que fue descrita con anterioridad como un arte del horror.

² Para Nelly Richard: “En el campo de la cultura antidictatorial que se urdió durante el régimen militar de Augusto Pinochet, emergió –hacia fines de los años setenta– una escena de prácticas artísticas, críticas y literarias que se llamó Escena de Avanzada. La Escena de Avanzada, ubicada en los bordes más heterodoxos del bloque de oposición cultural a la dictadura chilena, se atrevió a conjugar la inspiración neovanguardista de la ruptura antiinstitucional con el materialismo crítico de un riguroso desmontaje de la economía política de los signos” (Richard 2002: 9).

³ Al respecto, Bolaño señala: “Zurita crea una obra magnífica, que descuella entre los de su generación y que marca un punto de no retorno con la poética de la generación precedente, pero su escatología, su mesianismo, son también los puntales de un mausoleo o de una pira funeraria hacia la que se encaminaron, en los años ochenta, casi todos los poetas chilenos. Ese *dolce stil novo* pretendió ser renovador y épico y en algunos aspectos lo fue, aunque sus flecos fueron amargos y patéticos” (Bolaño 2013: 88-89).

Hal Foster afirma en relación al arte de Andy Warhol que sus repeticiones: “[...] no sólo reproducen efectos traumáticos; también los *producen*” (Foster 2001: 134). Este doble planteamiento sobre la intención estética de Warhol es lo que ayuda a comprender la necesidad de Bolaño por disponer ciertas imágenes de forma paradigmática y oblicua que aludan al horror de la dictadura con el objetivo de filtrar la realidad traumática en el momento de la ruptura: “[...] entre la percepción y la conciencia de un sujeto *tocado* por una imagen” (Foster 2001: 136). Es precisamente la repetición de lo reprimido que se resiste a lo simbólico o “el retorno de un encuentro traumático con lo real” (Foster 2001: 140) lo que regresa en las novelas por su propia necesidad de apuntar asimismo a lo real y al mismo tiempo a través de los medios artísticos de una imagen que exprese el trauma de la dictadura o, en otras palabras, el monstruo-dictadura como el arte del horror: el objeto al cual se dirige la emoción de amenaza y repulsión. Todo esto además es refrendado coincidentemente tanto por Bolaño como Foster. Este último cuando discute el significado de la palabra “repetición” en alemán *wiederholen* usada por Lacan en referencia etimológica a Freud para reafirmar que la repetición para el psicoanalista francés no corresponde a una reproducción de la realidad debido a que lo traumático es un encuentro fallido con lo real y, por ende, no puede ser representado, sino al contrario, debe ser repetido (Foster 2001: 136). Esta discusión etimológica es validada también por el personaje de Bibiano cuando en referencia al significado del apellido Wieder afirma lo siguiente:

[...] quería decir “otra vez”, “de nuevo”, “nuevamente”, “por segunda vez”, “de vuelta”, en algunos contextos “una y otra vez”, “la próxima vez” en frases que apuntan al futuro [...] Y lanzaba ejemplos al aire: *Widerchrist*, “anticristo”; *Widerhaken*, “gancho”, “garfio”; *Widerraten*, “disuasión”; *Widerlegung*, “apología”, “refutación”; *Widerlag*, “espolón”; *Widerklage*, “contraacusación”, “contradenuncia”; *Widernatürlichkeit*, “monstruosidad” y “aberración”. Palabras todas que le parecían altamente reveladoras [...] E incluso *Weiden* también quería decir regodearse morbosamente en la contemplación de un objeto que excita nuestra sexualidad y/o nuestras tendencias sádicas [...] Y después volvía a *Wieder*, exhausto, aterrorizado, como si el tiempo estuviera pasando junto a nosotros como un terremoto [...] (Bolaño 2015: 50-51).

En síntesis, se puede indicar que la cita reúne algunos de los planteamientos centrales anteriormente mencionados. Primero, el apellido *Wieder* encarna simbólicamente el propósito de reafirmar al interior de la narración la noción de realismo traumático de Foster: la repetición de imágenes en el cielo o la exposición fotográfica que retornan reflejando la historia de un pasado en su voluptuosa monstruosidad. Segundo, el significado del apellido de origen alemán potencia la idea de que el personaje se asemeja no sólo a la figura clásica del loco sino también conforma, anexamente, la figura del monstruo descrita por Foucault manifestando concurrentemente el cruce de locura y horror. Tercero, todo indica que el apellido contendría en sí mismo la clave de una *contradenuncia reveladora* que disimuladamente es canalizada a través de los medios de expresión artística de resistencia usados durante la dictadura. Es decir, Bolaño se acerca fastidiosamente mediante la temática de la locura al terreno de la monstruosidad representada por la dictadura, cuestionando no solamente los *medios artísticos violentos* empleados como

extensión parasitaria de la propia violencia generada por el aparato estatal represivo que amenaza de modo simultáneo esos mismos medios de resistencia artística, sino que correlativamente está apuntando también a los *finés violentos de ese arte* en su pretensión de denunciar una realidad traumática: la praxis artística colindante a la praxis violenta.

Sin duda existe, como se verá en la conclusión, una voluntad intensa y crítica de parte de Bolaño por examinar temáticamente un campo del saber contencioso sobre el pasado, que por el momento puede entenderse como la consideración de la transgresión artística no como una ruptura producida por una *escena de avanzada* heroica fuera de un orden simbólico, sino como una fractura producida por una escena de avanzada dentro de un orden represivo. En otras palabras, el objetivo de esta escena de avanzada no consistiría en romper completamente con este orden represivo, sino como diría Foster con respecto al arte abyecto:

[...] en exponerlo en crisis, registrar sus puntos no sólo de derrumbe sino de ruptura, las nuevas posibilidades que tal crisis podría abrir. En su mayor parte, sin embargo, el arte abyecto ha tomado otras dos direcciones. Como se ha sugerido, la primera consiste en identificarse con lo abyecto, acercarse a ello de alguna manera, sondar la herida del trauma, tocar la obscena mirada-objeto de lo real. La segunda consiste en representar la condición de la abyección a fin de provocar su operación, aprehender la abyección en el acto, hacerla reflexiva e incluso repelente por naturaleza (Foster 2001: 161).

Todo indica que en Bolaño el horror de la locura se inclina por la segunda dirección planteada en relación al arte abyecto: el registro de las ambigüedades éticas y políticas de la escena artística durante la dictadura. Por ende, esta repelencia monstruosa conlleva a reflexionar sobre la representación estética de la violencia bajo el régimen militar de Pinochet.

Escenas de *Peep Show*

Las novelas presentan dos momentos reveladores en que arte y violencia se aúnan en la representación de la locura y el horror: teatro de la crueldad. En otros términos, dos intensas *mises en scène* o *crime scenes* que serán necesario analizar *in extensive* con el objetivo de efectuar un acucioso desmontaje del significado del horror de la locura: la conciencia artística versus la conciencia histórica. En uno de los pasajes más relevantes de *Estrella distante*, se relata el apogeo de la meteórica carrera artística de Carlos Wieder luego de sobrevolar con éxito la Antártida y los cielos de Chile. Tras recibir una invitación para realizar algo “sonado” (Bolaño 2015: 86) en Santiago, Wieder se propone demostrar: “[...] al mundo que el nuevo régimen y el arte de vanguardia no estaban, ni mucho menos, reñidos” (Bolaño 2015: 86). Con este nuevo objetivo en mente, el piloto poeta inicia en un departamento de Providencia los preparativos de un evento artístico simultáneo: exhibición aérea y exposición fotográfica. Después de contarse en detalle sus distintas acrobacias aéreas el narrador omnisciente entra en los pormenores de la exposición fotográfica con la ayuda testimonial del libro *Con la soga al cuello* del teniente Muñoz Cano. La perspectiva narrativa referencial proveída por la biografía del teniente permite que la narración mantenga una distancia adicional sobre

los eventos relatados, aunque sin perder la imagen fidedigna sobre los acontecimientos que rodean la exposición.

La primera persona en ingresar al cuarto donde se sitúa la exposición fotográfica es Tatiana una mujer descrita por Muñoz Cano como independiente y un tanto alocada que: “[...] con melancolía ligeramente teñida de horror [...] entró en el cuarto con la esperanza de encontrar retratos heroicos o aburridas fotografías de los cielos de Chile [...] No había pasado un minuto cuando Tatiana von Beck volvió a salir. Estaba pálida y desencajada [...] trató de llegar al baño. No pudo. Vomitó en el pasillo [...]” (Bolaño 2015: 94-95). Con anterioridad, el narrador había aludido asimismo a una cierta atmósfera alucinatoria bastante frecuente en el año 1974, así como a la presencia entre los invitados de dos reporteros que casualmente también escriben poemas surrealistas. Estas alusiones son importantes no sólo por la intención discursiva de impregnar la narración de una atmósfera de locura y horror que va revelándose a medida que los asistentes ingresan o salen de la exhibición, sino también por el propósito de inyectar de una determinada carga alucinatoria el silencio previo al horror de la locura: “Casi nadie hablaba, como en la antesala de un dentista. ¿Pero dónde se ha visto la antesala de un dentista donde los *dientes-podridos* (sic) esperan de pie?, se pregunta Muñoz Cano” (Bolaño 2015: 96). Esta oscura alusión (od)ontológica es importante por dos razones, por una parte, implica una invitación abierta a reflexionar sobre lo que sucederá a continuación, y por otra, refiere una mala conciencia histórica que como un *dolor de muelas* disuelve el ego de los asistentes quienes despojándose de su individualidad se aúnan a la escena onírica-pesadillesca: la conciencia artística gatillada por la experiencia surrealista.

Una noción similar sobre esta experiencia tiene Walter Benjamin en relación al movimiento surrealista cuando señala que tanto la imagen como el lenguaje prevalecen: “Not only before meaning. Also before the self. In the world’s structure dream loosens individuality like a bad tooth. This loosening of the self by intoxication is, at the same time, precisely the fruitful, living experience that allowed these people to step outside the domain of intoxication” (Benjamin 1978: 179). No obstante, tanto la conciencia como la percepción artística individual de los asistentes a la exhibición es disuelta por el horror de la locura y en su camino también absorbida por las energías de la intoxicación de la dictadura. De este modo, los asistentes en su incapacidad de mantenerse fuera del dominio del horror –para quizás de esta forma eventualmente reflexionar sobre la experiencia de la locura dictatorial en la cual conviven– se entregan en cambio a la prevalencia de la imagen, quedando el lenguaje como único testimonio remanente de su predominancia por sobre el significado de la dictadura y de quienes participaron como asesinos o cómplices del horror como obra de arte. Es en este contexto en el cual se llega al centro del laberinto fotográfico:

El padre de Wieder contemplaba algunas de las cientos de fotos que decoraban las paredes y parte del techo de la habitación. Un cadete [...] se puso a llorar y a maldecir y lo tuvieron que sacar a rastras. Los reporteros surrealistas hacían gestos de desagrado pero mantuvieron el tipo. Según Muñoz Cano, en algunas de las fotos reconoció a las hermanas Garmendia y a otros desaparecidos. La mayoría eran mujeres. El escenario de las fotos casi no variaba de una a otra por lo que deduce es el mismo lugar. Las mujeres parecen maniqués, en algunos casos maniqués desmembrados, destrozados, aunque Muñoz Cano no descarta que en

un treinta por ciento de los casos estuvieran vivas en el momento de hacerles las instantáneas. Las fotos, en general [...] son de mala calidad aunque la impresión que provocan en quienes las contemplan es vivísima. El orden en que están expuestas no es casual: siguen una línea, una argumentación, una historia (cronológica, espiritual...), un plan. Las que están pegadas (con chinchetas) en las cuatro esquinas semejan una epifanía. Una epifanía de la locura. En otros grupos de fotos predomina un tono elegíaco [...] Los símbolos son escasos pero elocuentes. La foto de la portada de un libro de François-Xavier de Maistre [...] *Las veladas de San Petersburgo*. La foto de la foto de una joven rubia que parece desvanecerse en el aire. La foto de un dedo cortado, tirado en el suelo gris, poroso, de cemento (Bolaño 2015: 97-98).

La pormenorizada descripción o écfrasis presente en la cita a través del prisma técnico narrativo de un crítico de arte da cuenta de manera tangencial del contenido referencial pero también de la dimensión patológica de su creador: la epifanía de la locura de Wieder. La manifestación poética del horror de la locura de Wieder irrumpe la representación literaria bajo la técnica pictórica moderna de la reproducción mecánica: la fotografía. Es precisamente a través de la cuidadosa disposición de una multitud de fotos que tapizan casi por completo el cuarto, lo que permite que la mirada pública ingrese desde un plano general, encuadrada por la contemplación del padre de Wieder, a la especificidad de la metonimia expresada por el cuerpo femenino mutilado: el dedo cortado. El hecho que los cuerpos-cadáveres sean descritos como maniqués vivísimos refuerza el tono siniestro de la exposición, actualizando, por ende, el sentimiento repentino de extrañeza freudiano sobre lo que se consideraba hasta el momento como una situación familiar o demasiado habitual como para inducir un estado de amenaza y repulsión entre los espectadores. El desajuste físico u emocional ante la doble realidad de la locura y el horror expuesta por la instalación fotográfica de Wieder termina provocando entre los asistentes los estados propios de la repulsión física –vómito, llanto o rabia– que reflejan especularmente la amenaza del horror estatal: el retorno de una realidad reprimida. En otras palabras, la elaboración de una genealogía de la locura sobre el horror de la dictadura que pretende mediante este tipo de puesta en abismo visitar también la memoria histórica: la foto de la foto.

En la novela *Nocturno de Chile* la representación ficcional de una praxis literaria ocurrida efectivamente durante la dictadura apela de manera más enérgica al ámbito de la memoria que el pasaje citado de *Estrella distante* precisamente porque la intención narrativa consiste aquí en denunciar la complicidad que aún rodea la praxis de la memoria llamada comúnmente reconciliación: la democracia de los acuerdos de la transición chilena. Al respecto, Nelly Richard señala algo bastante atinente en relación a la necesidad de una praxis de la *memoria crítica* cuando se refiere a las repercusiones que tuvo en Chile la sorpresiva detención de Pinochet el año 1998 en Londres:

El caso Pinochet [...] hizo estallar la zona de acumulación de lo “no-dicho”, en cuyo silencio se habían depositado las frustraciones de las víctimas de la historia. El arresto de Pinochet provocó un espectacular “retorno de lo reprimido” que colocó bruscamente a la memoria en escena: la memoria como zona de *enunciación política*, de *performatividad mediática* y de *intervención callejera*. El sorpresivo arresto internacional de Pinochet desestabilizó toda la lógica de

cálculos con que la Transición había bloqueado el trabajo activo de la memoria en nombre de la prudencia; una prudencia hecha de minuciosas estrategias de ocultación del conflicto [...] La vehemencia de las reacciones callejeras causada por la noticia del arresto de Pinochet, denunció la artificialidad de un Consenso que había expulsado de su base de acuerdos [...] todo lo que excedía y cuestionaba el lenguaje institucional de su política administrativa. Gracias a la noticia de la captura internacional de Pinochet, pudieron diseminarse [...] los múltiples *flujos de expresividad contestataria* que habían querido censurar las políticas comunicativas y audiovisuales de la Concertación. En efecto, durante los años de la Transición, el libreto televisivo de la política chilena se encargó de montar un *espectáculo de la reconciliación* que dejó a las víctimas de la historia [...] sin referencia ni identificación compartidas (Richard 2002: 189).

Las apreciaciones socioculturales de Richard sobre las consecuencias del arresto de Pinochet son bastante útiles para esclarecer la motivación de Bolaño por levantar el *tupido velo* de la escena literaria durante la dictadura: hacer estallar lo “no-dicho”. Bolaño hace derivar hacia el final de la novela mediante la *enunciación de una locura* canalizada por el flujo de la conciencia del crítico literario Urrutia Lacroix no sólo la *enunciación del horror* dictatorial, sino que asimismo coloca en escena la memoria como zona contenciosa de la *enunciación política* dictatorial-posdictatorial, así como también, la *performatividad artística* al servicio del mal –las tertulias literarias– y la *intervención metaliteraria* sobre la tradición: la desestabilización calculada de la lógica interna que sustenta el universo literario y artístico chileno. Es decir, Bolaño realiza un cuidadoso desmontaje crítico del imaginario de la dictadura a través de las distintas enunciaciones urdidas bajo el amparo de la reflexión iluminativa de la locura, con el fin de exponer el reverso del espectáculo de la reconciliación que también se hizo extensivo al ámbito “no-dicho” del mundo literario chileno.⁴

Como se anticipó, estos aspectos enunciativos empiezan a precipitarse, en un todo con sentido, hacia el final de la novela, específicamente, cuando Urrutia Lacroix empieza a sentir, luego de haber dado clases de marxismo histórico a los miembros de la junta militar y también publicado algunos libros de poesía en Europa, un profundo descontento y aburrimiento con respecto a la escena cultural de la época, situación que le lleva a divagar sobre la necesidad de que la *intelligentsia* chilena pueda reunirse a conversar sobre artes y letras a pesar del toque de queda o estado de emergencia imperante en el país. Lo importante es que a partir de esta inflexión emergen mediante el flujo de la conciencia del sacerdote los recuerdos sobre las tertulias de María Canales:

La verdad es que la gente se sentía bien en las veladas o tertulias o *soirées* o malones ilustrados de la novel escritora [donde] la anfitriona servía whiskys a todo el mundo, alguien ponía un disco de Debussy, un disco de Webern grabado por la Philharmoniker, al poco rato a alguien se le ocurría recitar un poema, a otro se le ocurría ponderar en voz alta las virtudes de tal o cual novela, se discutía de pintura y de danza contemporánea, se hacían corrillos, se criticaba la última obra

⁴ También extensivo al siniestro mundo del espectáculo de la televisión chilena durante la dictadura militar.

de fulanito, se decían maravillas de la más reciente performance de menganito, se bostezaba, a veces se me acercaba un poeta joven [...] (Bolaño 2013: 126-127).

El escenario de idflica resonancia sensorial de la praxis artística contrasta con los testimonios de quienes por equivocación o curiosidad terminan en el sótano de la casa donde se torturaba a los enemigos políticos de la dictadura. Es en este contraste entre dos dimensiones opuestas que se tocan, el de la conciencia artística y la conciencia histórica, donde irrumpirá en tres oportunidades la interpelación retórica: ¿por qué?

Meses después de dejar de asistir a las veladas literarias, el sacerdote Urrutia Lacroix conoce la historia de un invitado a las tertulias que borracho se extravía en la búsqueda de un baño:

En vez de tomar el pasillo a la derecha, tomó el de la izquierda, luego se metió por otro pasillo, bajó unas escaleras, estaba en el sótano y no se dio cuenta, la casa, en verdad, era muy grande: un crucigrama. El caso es que anduvo por diversos corredores y abrió puertas, y encontró muchas habitaciones vacías u ocupadas por caja de embalaje o por grandes telarañas [...] Finalmente llegó a un pasillo más estrecho que todos los demás y abrió una última puerta. Vio una especie de cama metálica. Encendió la luz. Sobre el catre había un hombre desnudo, atado de las muñecas y de los tobillos. Parecía dormido, pero esta observación es difícil de verificar, pues una venda le cubría los ojos. El extraviado o la extraviada cerró la puerta, desaparecida instantáneamente la borrachera, y recorrió sigilosamente el camino andado (Bolaño 2013: 139).

La narración desde un comienzo anticipa que el descenso al horror de la tortura concluirá mal cuando la extraviada o el extraviado elige el camino de la izquierda. Tras abrir la última puerta, la locura irrumpe para iluminar la escena: la praxis de la violencia estatal sobre el cuerpo. Esta praxis se vuelve a repetir con un dramaturgo o actor que desciende equivocadamente al sótano para luego volver a la tertulia sin decir nada. En el último caso de este tipo, la praxis de la violencia sufre una significativa variación cuando el comportamiento del extraviado, un teórico de la escena vanguardista, deriva convenientemente su equivocación en una mórbida curiosidad:

Al verse y saberse perdido en el sótano de María Canales no tuvo miedo sino que más bien se despertó su espíritu fisgón, y que abrió puertas y que incluso se puso a silbar, y que finalmente llegó al último cuarto en el corredor más estrecho del sótano, el que sólo estaba iluminado por una débil bombilla, y abrió la puerta y vio al hombre atado a una cama metálica, los ojos vendados, y supo que el hombre estaba vivo porque lo oyó respirar, aunque su estado físico no era bueno, pues pese a la luz deficiente vio sus heridas, sus supuraciones, como eczemas, pero no eran eczemas, las partes maltratadas de su anatomía, las partes hinchadas, como si tuviera más de un hueso roto, pero respiraba, en modo alguno parecía alguien a punto de morir, y luego [...] cerró delicadamente la puerta, sin hacer ruido, y empezó a buscar el camino de vuelta a la sala [...] Y meses después, o tal vez año después, otro habitual de las veladas me contó la misma historia. Y luego otro y luego otro y otro más. Y luego llegó la democracia, el momento en que todos los chilenos debíamos reconciliarnos [...] (Bolaño 2013: 140-141).

La ausencia de miedo del teórico ha devenido en una curiosidad egoísta correspondiente a una estética sobre el cuerpo como objeto de la praxis artística originada en la represión estatal. En este escenario, sólo queda el consuelo de una conciencia histórica culpable que mira en la anatomía destruida del torturado los signos de vida de alguien que aún no ha muerto: elegibilidad forense artística. Efectivamente, la imagen de una historia de la locura en Chile que con la vuelta a la democracia se hace necesario volver a repetir y visitar mediante el horror del *peep show*. Es en este contexto que el sacerdote se hace las siguientes preguntas con sus respectivas respuestas:

¿por qué aquella noche uno de los invitados al extraviarse encontró a ese hombre? La respuesta era sencilla: porque la costumbre distiende toda precaución, porque la rutina matiza todo horror. Yo me hice la siguiente pregunta: ¿por qué nadie, en su momento, dijo nada? La respuesta era sencilla: porque tuvo miedo, porque tuvieron miedo. Yo no tuve miedo. Yo hubiera podido decir algo, pero yo no vi nada, nada supe hasta demasiado tarde. ¿Para qué remover lo que el tiempo piadosamente oculta? (Bolaño 2013: 142).

A todas luces, los ingredientes fundamentales de una novela de horror político: rutina, miedo e impunidad. Este último ingrediente no resuelto o reprimido es el que se manifiesta en el proceso de transición a la democracia: la reconciliación. De otro modo, es la impunidad tanto contenida como desbordada por la reconciliación lo que transfigura el desvarío del sacerdote en una falsa confesión de una falsa culpabilidad: la foto de la foto de su locura. Una locura que se expresa a través de los recuerdos de ese *joven envejecido* que intenta borrar con el codo lo que se había escrito con la memoria o de cómo se hacía literatura en Chile. En consecuencia, de una cierta práctica literaria, de una cierta genealogía perversa, que como afirma el sacerdote se asemeja a la de un árbol de judas.⁵ la traición de la tradición.

El arte de la crueldad

Hasta el momento se ha discutido el vínculo entre la praxis artística y la praxis violenta, así como la implicancia de esta relación en el desarrollo de una conciencia artística e histórica sobre la dictadura chilena. Sin embargo, aún queda por desentrañar la urgencia enunciativa o escénica que lleva a la exhibición o exposición artística de esa realidad. En otras palabras, la puesta en escena de los límites de una violencia estatal sobre el cuerpo como objeto artístico y de una violencia artística sobre el cuerpo como sujeto artístico: teatro de la crueldad. Al respecto, Jody Enders observa en la tradición del teatro medieval europeo las similitudes entre la perspectiva retórica legal y la dramática literaria en la escenificación de la tortura como medio dramático eficaz de concebir, ensayar y divulgar el mensaje didáctico del drama eclesiástico (Enders 1999: 2-3). Esta situación, según Enders, se explica porque el medioevo europeo heredó un legado retórico clásico que: “[...] characterized torture as a hermeneutic legal quest for truth, a mode of proof, a form of punishment enacted by the stronger on the weaker, and a genre of spectacle or entertainment [...] In other words, the spectacularity of violence was

⁵ También llamado coincidentemente algarrobo loco.

embedded in the very language of the law, and the violence of law was expressed in the theater” (Enders 1999: 3-4). De esta manera, se presenta la interrogante de si tal supuesto teórico sobre el teatro medieval europeo explicaría la escenificación de la tortura en las novelas. Si se piensa con detenimiento, Bolaño no presenta la tortura *in facto*, al contrario, da a entender oblicuamente ya sea los rastros que la tortura ha dejado sobre el cuerpo de la víctima, como en el caso de la exhibición fotográfica, o simplemente, y tal vez, en este sentido, más importante aún, coloca o ensambla, reuniendo, los elementos que aluden a la tortura o el imaginario de su horror, como se observó, quizás con mayor detalle, en el último ejemplo sobre el teórico de la escena vanguardista. En otras palabras, la dimensión *tramoyesca* de la escenificación teatral medieval –la bombilla, el sótano, la cama metálica, las telarañas, las ataduras, las supuraciones, las vendas– que alimentan el tono dramático de “lo-visto” y “no-dicho” es lo que, en consecuencia, aproxima la narración al ámbito teatral, aunque desprovisto del significado de espectáculo *per se*, lo cual por supuesto es independiente de que lo puedan ver y sentir los espectadores-personajes de las novelas.

Resumiendo, la respuesta es afirmativa, aunque con algunas clarificaciones o salvedades esenciales que deben incluirse en la discusión. Por una parte, la búsqueda hermenéutica de la verdad en Bolaño no es de carácter legal, es decir, no pretende obtener ni otorgar justicia, al contrario, la noción de búsqueda en las dos novelas analizadas está más cerca del término de indagación detectivesca de una culpabilidad: la investigación literaria de una genealógica sobre la historia de la escena de las artes y las letras en Chile o Latinoamérica mediante los signos remanentes de aquellas acciones estéticas. Por otra parte, la narrativa de Bolaño provee también de los medios de prueba referenciales que dan cuenta del crimen como escenario artístico, aunque transformados por el tema de la locura y desprovistos de la intención castigadora. En otras palabras, y parafraseando aquí lo que afirmaba anteriormente Enders, la espectacularidad de la violencia en Bolaño está incrustada en el mismo lenguaje del arte y la violencia del arte se expresa en las novelas como un espectáculo de la crueldad. En relación a esto basta recordar lo que dice Antonin Artaud: “Without an element of cruelty at the root of every spectacle, the theater is not possible” (Artaud 1957: 99). Además, esta necesidad intrínseca de crueldad es reactualizada en *Estrella distante* cuando el narrador especula sobre la suerte de Wieder –alias Octavio Pacheco– luego de su exposición fotográfica:

En una revista de teatro aparece una pequeña pieza en un acto firmada por un tal Octavio Pacheco del que nadie sabe nada. La pieza es singular en grado extremo: transcurre en un mundo de hermanos siameses en donde el sadismo y el masoquismo son juegos de niños. Sólo la muerte está penalizada en este mundo y sobre ella –sobre el no ser, sobre la nada, sobre la vida después de la vida– discurren los hermanos a lo largo de la obra. Cada uno se dedica a martirizar a su siamés durante un tiempo (o un ciclo, como advierte el autor), pasado el cual el martirizado se convierte en martirizador y viceversa. Pero para que esto suceda “hay que tocar fondo”. La pieza no ahorra al lector, como es fácil suponer, ninguna variante de la crueldad [...] La pieza no finaliza, como era de esperar, con la muerte de uno de los siameses sino con un nuevo ciclo de dolor. Su tesis acaso peque de simple: sólo el dolor ata la vida, sólo el dolor es capaz de *revelarla* (Bolaño 2015: 103-104).

La alusión a la pieza teatral de un acto escrita por Wieder bajo el seudónimo de Pacheco viene a confirmar una conciencia dramaturgica e histórica sobre la estética de la crueldad de Artaud que va más allá de lo simplemente anecdótico. La mención aquí de la dialéctica sádica y masoquista del verdugo versus la víctima de los hermanos siameses, aparte de la descripción teatral de la vida en un acto –la muerte– y no en tres actos (nacimiento, desarrollo y muerte), reactualiza las relaciones de poder *fácticas* de la dictadura con el objetivo de convenir la necesidad de transitar cíclicamente por las variantes de la crueldad del “dolor” que uniendo la “vida” en el momento de su “revelación” permite tocar fondo: la “verdad”. Es decir, para Bolaño la crueldad no consiste en la revelación de una verdad *por* el dolor ni *hacia* el dolor sino *en* el dolor, de la misma manera que para Benjamin la violencia no es un *medio* ni menos un *fin* sino una manifestación de violencia (Benjamin 2002: 248). Por lo tanto, se puede plantear que el dolor como la manifestación violenta de una verdad histórica, es también el *medio afectivo* que tiene la violencia artística de expresar el dolor del *medio fáctico* en el momento de su apertura a la estética del horror dictatorial y, por ende, entablar a partir de este espacio de los límites, una reflexión desde el ámbito de la literatura sobre la colindancia de un “no-dicho” entre la práctica de la tortura y la práctica artística: el mal absoluto.

En consecuencia, se puede afirmar que la idea matriz de la discusión sobre la temática de la locura como motivo literario recurrente en la obra de Bolaño apela *molestosamente* a esa “mala conciencia” todavía no resuelta sobre el período dictatorial. Al respecto, aunque desde el ámbito del estudio sociológico de la locura, Roger Bastide señala algo determinante que permite comprender la posible función hermenéutica de la locura en ambas novelas:

El loco es, en una cierta medida, una expresión de nuestra “mala conciencia”, el doble exteriorizado y que actúa en público de esta parte de caos que queremos negar en nosotros mismos. Es por esto por lo que le consideramos como un “fuera de la ley”, como un “peligro” para la sociedad; los juicios que pronunciamos sobre él no son más que el reflejo o, mejor, la proyección del juicio que pronunciamos sobre una parte de nosotros mismos. La locura tiene, pues, una función social, en un sentido análogo al que Durkheim da a esta palabra cuando dice que el crimen tiene una función social; ella nos permite liberarnos, traspasándoselos a otros, de los terrores que nos amenazan. Si el loco lleva en sí la condición humana, el hombre lleva en sí el terreno en que enraíza la locura (Bastide 1967: 362-363).

Tanto el arte de la crueldad manifestado por la locura activa del asesino Wieder como la locura pasiva del cómplice Urrutia Lacroix corresponden a dos variantes de una misma locura, la cual, reflejando la realidad traumática de la dictadura chilena, denuncia los peligros de una mala conciencia artística e histórica – la memoria fracturada– que como dice Richard con respecto a la noción de contratiempo crítico de la memoria en el contexto de la conmemoración de los 30 años del golpe de estado: “[...] la memoria sólo es útil si logramos descifrar las operaciones discursivas que arman las diferentes narrativas del pasado para demostrar que no todas las construcciones de la memoria valen lo mismo, ni que buscan interpelar a las subjetividades sociales para comprometerlas con las mismas políticas del recuerdo” (Richard 2007: 210).

De este modo, la intención interpretativa desde una perspectiva temática y argumental ha sido descifrar en las novelas de Bolaño una *poética política* diferente sobre el recuerdo de la dictadura chilena justamente porque mediante la subjetividad del loco el recuerdo traumático apunta a una historia de la locura en Chile todavía no dicha, no vista, no escrita íntegramente.

Conclusión

Las novelas mediante la temática de la locura establecen un doble relato crítico sobre la historia de la tradición literaria chilena y la historia del régimen militar de Pinochet. Estas referencias cruzadas permiten que la narración desarrolle una enunciación tanto del horror como de la memoria en su encuentro con el mal. Además, estas dos formas enunciativas colaboran en la formulación de una reflexión literaria que en su centro expone las ramificaciones inesperadas que puede alcanzar la praxis política del aparato de poder estatal autoritario sobre la modulación de una praxis artística de avanzada al servicio de la praxis violenta represiva. En este sentido, la narrativa de Bolaño exhibe los claroscuros de una modernidad marcada por la época de la dictadura chilena, así como de la denominada posdictadura chilena o de transición democrática de la *conciliación*, la *impunidad* y la *desmemoria*. Asimismo, no deja de ser atingente citar lo que Bolaño relata sobre lo que ocurrió en la casa de Mariana Callejas, y que confirmaría la expresión coloquial popular: la realidad siempre supera la ficción. En su crónica “El pasillo sin salida aparente” reunido en el libro *Entre paréntesis* el escritor señala:

Una mujer joven de derechas se pone a vivir o se casa con un norteamericano joven de derechas. Los dos, además de jóvenes, son guapos y orgullosos. Él es un agente de la DINA, posiblemente también es un agente de la CIA. Ella ama la literatura y ama a su hombre. Alquilan o compran una gran casa en las afueras de Santiago. En los sótanos de esa casa el norteamericano se dedica a interrogar y torturar a presos políticos que luego pasan a otros centros de detención o engrosar la lista de desaparecidos. Ella se dedica a escribir y asistir a talleres de literatura. En aquel entonces, supongo, no había tantos talleres como hoy, pero los había [...] Así que ella cada fin de semana o cada tres noches se lleva para su casa a un grupo de escritores [...] Una noche una invitada o un invitado se levanta para ir al baño y se pierde [...] Lo cierto es que en vez de doblar a la derecha dobla a la izquierda y luego baja unos escalones que no debería haber bajado y abre una puerta que está al final de un largo pasillo semejante a Chile. La habitación está a oscuras pero aun así distingue un bulto amarrado y doliente o tal vez narcotizado. Sabe qué es lo que está viendo. Cierra la puerta y regresa a la fiesta [...] Y así se va construyendo la literatura de cada país (Bolaño 2015: 77-78).

Si bien lo que relata es muy similar al argumento elaborado en *Nocturno de Chile* la intención de citar este párrafo reside en el hecho que Bolaño observa en esta tensión entre la historia reciente chilena y la representación temática de la locura algo que va más allá de la simple expresión coloquial enunciada antes. Si fuese así, no habría escrito una novela al respecto. Sin embargo, lo que Bolaño intuye en esta tensión (historia/locura) es una tradición literaria chilena construida en torno a hechos similares, infames y soterrados que se vuelven necesario revelar nuevamente mediante la ficción.

En otras palabras, la dimensión irritante o molestosa que revela el trauma histórico o la *tormenta de mierda* a la cual se alude en *Nocturno de Chile* es lo que Bolaño observa con horror en el sistema de la institucionalidad sagrada de la tradición literaria chilena, de los artistas y escritores coaptados por los círculos represivos de la derecha política, económica o religiosa, así como de la complicidad ética y estética de algunos de los escritores pertenecientes a la Nueva Narrativa Chilena.

Referencias bibliográficas

- Artaud, A. (1958), *The Theater and Its Double*. Mary Caroline Richards (Ed). New York: Grove Press.
- Bastide, R. (1967), *Sociología de las enfermedades mentales*. Armando Suárez (Trad). México D.F.: Siglo XXI Editores.
- Benjamin, W. (2002), "Critique of violence." *Selected Writings. Vol. 1. (1913-1926)*. Marcus Bullock y Michael Jennings (Eds). Cambridge: Harvard UP, 236-252.
- _____ (1978), "Surrealismo: The Last Snapshot of the European Intelligentsia." *Illuminations: Essays and Reflections*. Harry Zohn (Trad). New York: Schocken Books, 177-192.
- Bolaño, R. (2013), *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2015), *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2013), *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.
- Carroll, N. (1990), *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge.
- Enders, J. (1999), *The Medieval Theater of Cruelty: Rhetoric, Memory, Violence*. Ithaca: Cornell UP.
- Foster, H. (2001), *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Alfredo Brotons Muñoz (Trad). Madrid: Ediciones Akal.
- Foucault, M. (1999), *Entre filosofía y literatura: obras esenciales. Vo.1*. Miguel Morey (Trad). Barcelona: Paidós.
- _____ (2014), *Los anormales*. Francois Ewald (Ed). México: Fondo Cultura Económica.
- Giraldo, E. (2013), "Una epifanía de la locura: extensión del arte y revolución poética en el artista infame de Roberto Bolaño." *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 8: 113-136.
- Richard, N. (2007), *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- _____ (2002), "La crítica de la memoria." *Cuadernos de Literatura*, 8: 187-193.