

**EL FRACASO DE LA LABOR HERMENÉUTICA EN *NOCTURNO DE CHILE (2000)* DE ROBERTO BOLAÑO**

**THE FAILURE OF THE HERMENEUTICAL DUTY IN *NOCTURNO DE CHILE (2000)* BY ROBERTO BOLAÑO**

**Miguel Aguirre-Bernal**

Universidad de Salamanca, España

[aguirrebernal@usal.es](mailto:aguirrebernal@usal.es)

<https://orcid.org/0000-0002-4546-8059>

**RESUMEN:** Si consideramos el ejercicio hermenéutico en su vertiente más amplia –es decir, como algo que atañe no solamente a los textos, sino también a la interpretación del mundo–, descubriremos que este cumple un papel capital en *Nocturno de Chile* (2000) de Roberto Bolaño. Esta investigación, por tanto, estudia su función articuladora a lo largo de la novela, demostrando que cada uno de los cuadros que la componen esconde en su seno un deber hermenéutico incumplido. Los personajes, enfrentados a una realidad que los interpela, deciden ignorarla, con el fin de no verse obligados a actuar y poder justificarse diciendo: “yo no vi nada”. De esta manera, el fracaso interpretativo se convierte en un fracaso ético, que persigue al protagonista hasta la resolución de la obra, en que la verdad sale a la luz “como un cadáver”.

**PALABRAS CLAVE:** Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile*, hermenéutica, interpretación, laberinto.

**ABSTRACT:** If we consider the hermeneutic exercise in its broadest aspect –namely, as something that concerns not only the texts, but also the reading of the world–, we will discover that it plays a capital role in Roberto Bolaño’s *Nocturno de Chile* (2000). This paper, therefore, explores its central function throughout the novel, demonstrating that each of its sequences hides within it an unfulfilled hermeneutical duty. The characters, faced with a reality that talks to them, decide to ignore it, in order not to be forced to act and to be able to justify themselves by saying: “I didn’t see anything”. In this way, the failure of interpretation becomes an ethical failure, which pursues the protagonist until the resolution of the novel, in which the truth reveals itself “like a corpse”.

**KEYWORDS:** Roberto Bolaño; *Nocturno de Chile*; hermeneutics; interpretation; labyrinth.

**Recibido:** 27 de octubre de 2023

**Aceptado:** 22 de diciembre de 2023

## INTRODUCCIÓN

Volver a analizar *Nocturno de Chile* (2000), esa “novela de la complicidad de la literatura, de la cultura letrada, con el horror latinoamericano” (Paz Soldán 14), después de los muchos estudios de los que ha sido objeto, podría parecer una redundancia. Al fin y al cabo, son incontables los investigadores que han repasado sus páginas, proponiendo sugerentes líneas de lectura. Una mirada panorámica –que dista mucho de la exhaustividad– nos revela algunos de los temas que han retenido el interés de los críticos: el uso de las imágenes (Rincón), la relación entre la escritura y la barbarie (López-Vicuña; Schmukler), el funcionamiento de la confesión y su interrelación con la ideología católica (Rodríguez; VanBladel; Luengo), el papel desempeñado por Odeim y Oido (Benmiloud), la voz del poeta-enfermo (Fandiño), los mecanismos de la memoria

y la melancolía (Willem; O'Bryen; Aguilar), el rol de los intelectuales en la dictadura (Terrones), la tematización del fascismo (Marinescu) y la representación de la ciudad (Simari). Sin embargo, hay un asunto que ha escapado a estas pesquisas y que podría revelarse clave, no solo para la interpretación de esta novela, sino también de otras obras de Bolaño: el papel que cumple la lectura –o, más específicamente, el ejercicio hermenéutico– en *Nocturno de Chile*.

La centralidad de este problema queda en evidencia si consideramos que sus dos protagonistas, Sebastián Urrutia Lacroix y Farewell, son críticos literarios. Existe, no obstante, otro indicio que legitima este acercamiento y que permite deslindar a los personajes de esa “plétora de escritores, críticos y lectores imaginarios que salta de una obra a otra, de un contexto a otro, de un género a otro” (del Pozo Martínez 200) en la producción literaria del chileno: el epígrafe. “Quítese la peluca” (Bolaño, *Nocturno* 9; Chesterton 362) proviene, a fin de cuentas, de uno de los cuentos de G.K. Chesterton, “La peluca roja” (349-364), aparecido en *La sabiduría del Padre Brown* (1914). Esta referencia ha sido normalmente interpretada como un llamado a desenmascararse, dirigido al protagonista, a la cultura letrada e, incluso, al mismo lector (Espinosa 30; Zambra 256; Aguilar 141; Manzoni 346; Benmiloud 230; López-Vicuña 212). En palabras de Enrique Luengo: “El enunciado es una orden que insta al personaje a despojarse de las apariencias, a reconocer la responsabilidad de sus acciones y ser honesto consigo mismo” (210). Y esta interpretación es, en principio, acertada, si consideramos el sentido global de la novela. Después de todo, el libro de Chesterton está dedicado en su mayor parte al desvelamiento de identidades falsas y, según el mismo Bolaño, lo que le interesaba en *Nocturno de Chile* era “la falta de culpa de un sacerdote católico. La frescura admirable de alguien que por formación intelectual tenía que sentir el peso de la culpa. [...] Si yo, que fui víctima de Pinochet, me siento culpable de sus crímenes, ¿cómo puede alguien que fue su cómplice, por acción o por omisión, no sentirse culpable?” (Cit. en Braithwaite 114). Con todo, esta lectura pasa por alto un hecho fundamental: al abrir su novela con esta cita, Bolaño emparenta a Urrutia Lacroix, sacerdote y crítico, con otro sacerdote, el Padre Brown, que por

azares del destino es también detective. Y es bien conocida –y estudiada– la obsesión que sentía el chileno por los detectives (Trelles; Hartwig; Fandiño; Pino; Pastén B.; Viscardi; Ferrari Nieto; Bolte).

Por tanto, desde el mismo inicio de la novela, Bolaño establece una triada de roles –sacerdote, crítico, detective– que serán fundamentales para la interpretación de la obra y que nos obligan a ampliar nuestra manera de entender la labor hermenéutica. En este sentido, la lectura no será solo una actividad que se ejercita en los libros, sino también –como hacen los detectives y como hacía la Iglesia medieval– en el mundo. Y este tipo de exégesis, si es ejecutada correctamente, debería conducir a una respuesta ética por parte del intérprete. Sin embargo, lo que veremos en la novela es la renuncia, repetitiva y voluntaria, de Urrutia Lacroix a su deber hermenéutico, renuncia que lo llevará a fracasar como detective, sacerdote, crítico y, en últimas, hombre. Al fin y al cabo, según Patricia Espinosa, *Nocturno de Chile* “es un libro en torno al terror, a la posible verdad, a la moral posible, un intento de mirar tras la cara visible del poder” (28). Y esto, justamente, es lo que se negará a hacer nuestro protagonista: desvelar el poder, descubrir la verdad, comprender el terror y apersonarse de la moral que los hechos y la historia le estaban señalando.

Esta investigación, por tanto, ahonda en el problema de la interpretación en *Nocturno de Chile*. Para ello, dedica un primer apartado a explorar el alcance de la labor hermenéutica, con el objetivo de demostrar que su ejercicio excede el ámbito textual, hasta el punto de comprender el mundo, el pasado y la propia vida. A tal efecto, se revisará la concepción teológica del mundo propia de la filosofía medieval, para discutir a continuación propuestas teóricas más recientes, como lo son las de Hans-Georg Gadamer y Paul Ricoeur. Acto seguido, muestra cómo los “cuadros” que componen la novela esconden en su interior –a la manera de un laberinto– un problema hermenéutico irresuelto, siguiendo un esquema que se repite, con algunas variaciones, a lo largo de la obra. Finalmente, reflexiona sobre el fracaso ético que entraña esta dimisión lectoral, al desoír el llamado que la historia nos hace para que interpretemos y actuemos. De esta manera, esperamos iluminar con una luz inédita

una novela que, a pesar de los incontables estudios de los que ha sido objeto, jamás agota su potencial significativo.

## 1. HACIA UNA CONCEPCIÓN AMPLIA DEL EJERCICIO HERMENÉUTICO

Si la interpretación propia del crítico, en su sentido más inmediato, se circunscribe a los textos, considerar al sacerdote y al detective como lectores amplía necesariamente el campo de acción de la hermenéutica. Comencemos por el primero. Para ello, debemos remitirnos al momento en que la visión cristiana del mundo elaboró su sistema filosófico más articulado, es decir, al Medioevo y a la escolástica. Como dice Umberto Eco, durante esta época la cuestión hermenéutica “non concerne soltanto i fenomeno estetici”<sup>1</sup> (*Arte* 3), sino el mundo todo, puesto que se tiene una visión simbólica-alegórica del universo (67). “L’uomo medievale viveva effettivamente in un mondo popolato di significati, rimandi, sovrasensi, manifestazioni di Dio nelle cose, in una natura che parlava continuamente un linguaggio araldico”<sup>2</sup> (68). Al fin y al cabo, si el universo había sido creado por Dios, este tenía que ser *omni-significativo*: los hechos, las personas, los animales, las estrellas, todos los fenómenos naturales y humanos debían ser, más que cosas concretas, signos de algo más. “Nella visione simbolica la natura, persino nei suoi aspetti più temibili, diviene l’alfabeto col quale il creatore ci parla dell’ordine del mondo [...]. [L]a cosa non è ciò che appare, è segno di qualcos’altro”<sup>3</sup>(69). Hay, por consiguiente, un esfuerzo interpretativo permanente, que busca aprehender la alegoría que se esconde tras las cosas, puestas todas en el sitio que les corresponde para ser significativas (71). Como dice Juan Escoto Erígena (815-877): “Nihil enim visibilium rerum corporaliumque est, ut arbitror, quod non incorporale

---

<sup>1</sup> “No concierne solamente a los fenómenos estéticos” (traducción propia).

<sup>2</sup> “El hombre medieval vivía efectivamente en un mundo poblado de significados, referencias, sobrentendidos, manifestaciones de Dios en las cosas, en una naturaleza que hablaba continuamente un lenguaje heráldico” (traducción propia).

<sup>3</sup> “En la visión simbólica la naturaleza, incluso en sus aspectos más temibles, se convierte en el alfabeto con el cual el creador nos habla del orden del mundo [...]. La cosa no es aquello que parece, es signo de algo más” (traducción propia).

quid et intelligibile significet” (Cit. en Eco 77); es decir: “Creo que no existe ninguna cosa visible y corporal que no signifique otra cosa incorpórea e inteligible”.

Este alegorismo cósmico (Eco 78) hace del mundo “un inmenso atto di parola”<sup>4</sup> (87), un inmenso acto de comunicación, “*quasi quidam liber scriptus digito Dei*” (di San Vittore, cit. en Eco 78), casi como un libro escrito por el dedo de Dios. En esta visión semiótica del universo (89), por tanto, es posible leer el mundo como un conjunto de símbolos (88). Jacques Derrida insiste sobre esto en *De la gramatología* y señala que para la visión teológica-metafísica del universo, propia de la Edad Media, existe una escritura *natural* con la que el Ser Supremo habría compuesto “el libro de la naturaleza” (21), asegurando así que este se pueda leer y comprender. La concepción del mundo como “libro de Dios” (22) cargaría a su vez un sustrato prescriptivo, en el que el archi-habla se recibiría e interpretaría como “ley natural” (24). Al fin y al cabo, “la época del signo es esencialmente teológica” (20).

Según el filósofo francés, es posible que esta época nunca termine, a pesar de que su clausura histórica se haya esbozado en nuestros tiempos (20). Nuestra fe en el sentido oculto de los textos sería, a su manera, una prueba de su pervivencia, puesto que delata la creencia en una verdad que los antecede, la cual estaría constituida “por y en el elemento del logos” (21). Esto puede parecernos extraño, puesto que la sociedad occidental contemporánea dista mucho de ver en el mundo *un libro escrito por el dedo de Dios*. Johan Huizinga, por lo tanto, hace una excelente labor mostrando la pervivencia, siquiera sucedánea, de un sentimiento análogo que todos hemos experimentado. En *El otoño de la Edad Media*, dice:

[N]unca se ha olvidado que todas las cosas penetran un buen pedazo en el mundo del más allá. Este saber nos es familiar, como sentimiento no formulado que tenemos en todo momento; así, por ejemplo, cuando el rumor de la lluvia sobre las hojas de los árboles, o el resplandor de la lámpara sobre la mesa, en una hora de paz, se alarga en una percepción

---

<sup>4</sup> “Un inmenso acto de palabra” (traducción propia).

más profunda que la percepción habitual, que sirve al pensamiento práctico y a la acción. Esta percepción puede aparecer a veces en la forma de una obsesión morbosa, a la que las cosas le parecen preñadas de una amenazadora intención personal o de un enigma que sería indispensable conocer y, sin embargo, resulta imposible descifrar. Pero más frecuentemente nos llena de la certeza serena y confortante de que también nuestra propia vida está entretejida en ese sentido misterioso del mundo. (287-288)

Y es justo esa sensación morbosa de que las cosas están preñadas de *una amenazadora intención personal o de un enigma que sería indispensable conocer y, sin embargo, resulta imposible descifrar* la que el padre Urrutia Lacroix tendrá una y otra vez en *Nocturno de Chile*, sin llegar, sin embargo, a *la certeza serena y confortante de que también nuestra propia vida está entretejida en ese sentido misterioso del mundo*. Pero sobre ello volveremos más adelante, pues aún falta un último eslabón para completar esta cadena.

Volviendo al campo especulativo, la filosofía de Hans-Georg Gadamer es un claro exponente de la actualidad de estas ideas, ya no solo dentro del ámbito de una ideología católica, sino en las reflexiones más generales sobre la hermenéutica y, por consiguiente, sobre la labor del crítico literario. Al fin y al cabo, para el pensador alemán, el fenómeno hermenéutico es algo universal (567), puesto que existe una relación estrecha –más bien, diríamos identificación– entre el lenguaje y el mundo (547). “La lingüisticidad de la experiencia humana del mundo”, dice Gadamer, “proporciona un horizonte más amplio a nuestro análisis de la experiencia hermenéutica” (536). Bajo esta perspectiva, las cosas vienen restituidas a su doble naturaleza de objetos y signos: “la acepción lingüística de la experiencia humana del mundo no se calcula o se mide lo dado, sino que se deja hablar a lo que es tal como se

muestra a los hombres, como ente y como significante” (546)<sup>5</sup>. En uno de los pasajes más famosos de *Verdad y método*, dice:

Ahora estamos en condiciones de comprender que este giro del hacer de la cosa misma, del acceso del sentido al lenguaje, apunta a una estructura universal-ontológica, a la constitución fundamental de todo aquello hacia lo que puede volverse la comprensión. *El ser que puede ser comprendido es lenguaje*. El fenómeno hermenéutico devuelve aquí su propia universalidad a la constitución óptica de lo comprendido cuando determina ésta en un sentido universal como lenguaje, y cuando entiende su propia referencia a lo que es como interpretación. Por eso no hablamos sólo de un lenguaje del arte, sino también de un lenguaje de la naturaleza, e incluso del lenguaje de las cosas. (567-568, énfasis en el original)

Es, en otras palabras, como si las cosas hablaran (546) o pidieran que las hagamos hablar (533), como si preguntasen al sujeto por su significado y, consecuentemente, por su propio ser (553). Así, el mero hecho de sospechar un sentido tras la realidad y los objetos que nos rodean, a pesar de no ser capaces de penetrar en él, es concebir el mundo como lenguaje que puede ser interpretado, haciendo que el ejercicio hermenéutico exceda los límites del texto y permee toda actividad humana. Por ello, no debe sorprendernos que la filosofía de Gadamer haya sido recibida con mucha simpatía en el mundo católico, como testimonian los artículos de Claudio Basevi (1986), Luis Mariano de la Maza (2005), Carlos Casale Rolle (2007) y Emmanuel

---

<sup>5</sup> Estas reflexiones resuenan con las palabras de Georges Perec en *Lo infraordinario*: “Cómo hablar de esas ‘cosas comunes’, más bien cómo acorralarlas, cómo hacerlas salir, arrancarlas del caparazón al que permanecen pegadas, cómo darles un sentido, un idioma: que hablen por fin de lo que existe, de lo que somos. [...] Interrogar a lo que parece ir tan por su cuenta que nos hemos olvidado de su origen. [...] De lo que se trata es de interrogar al ladrillo, al cemento, al vidrio, a nuestros modales en la mesa, a nuestros utensilios, a nuestras herramientas, a nuestras agendas, a nuestros ritmos. Interrogar a lo que parecería habernos dejado de sorprender para siempre” (23). Y no podemos olvidar que, según Vila-Matas, Perec “fascinaba a Bolaño” (46).



Falque (2013). Este último incluso llega a formular la posibilidad de establecer una “hermenéutica católica” (215) a partir de estas bases.

Con lo anterior, es posible concebir al sacerdote, y en especial al sacerdote católico, como un lector del mundo, sustentado por una ideología que considera el cosmos como un todo significativo. Establecido esto, resulta mucho más sencillo argumentar que el detective es otro interprete de la realidad. Varios investigadores, como Diego Trelles, Laura Fandiño y J. Agustín Pastén B. han señalado que Bolaño concibe al autor y al lector como detectives y a la obra de literatura como la escena a descifrar. Pastén B., por ejemplo, señala que: “what seems unique to Bolaño’s poetics is that, to a great extent, this figure [la del detective] represents everyone, author and reader alike, all embarked on a perennially multifaceted search with no end or solution in sight” (22); mientras que para Trelles, el chileno hace del lector “el sabueso que irá aportando piezas al *puzzle*” (143). Fandiño, a su vez, apunta que: “La literatura, tanto en su producción como en su lectura, implica un trabajo de sembrado de huellas y de decodificación de mensajes cifrados” (407). Por consiguiente, en la obra de Bolaño, tan dada a hablar de poetas, escritores y críticos detectives, la labor propia del investigador policial y la del lector están estrechamente vinculadas.

Más interesante aún es pensar el proceso que, en vez de hacer del lector un detective, hace del detective un lector. Este, a fin de cuentas, debe meter “la cabeza en lo oscuro” (Ferrari Nieto 447) y buscar huellas, pistas, señales, rastros, indicios; en última, signos, que le permitan comprender la verdad oculta tras las cosas. Debe, en otras palabras, interpretar, aunque su objeto de estudio no sea el texto escrito sino la escena del crimen, la realidad. En palabras de Rike Bolte:

el detective es un semiólogo o “especialista ocular” que se asemeja al *flâneur* y al *voyeur* por buscar en la superficie de la *Dingwelt* una verdad inscrita, entregarse a su detección y revelación (Großklaus 188). A la luz de lo anterior, el detective estaría experimentando: 1) el cumplimiento y la simultánea transgresión de normas que le ayuden en su investigación;

2) la 'lectura' de elementos desplazados, inadecuados o enigmáticos que aparecen en su camino; 3) el desciframiento de la superficie de las cosas; y 4) el sondeo psicológico profundo del crimen. (33)

Habría, por consiguiente, una fenomenología particular de la mirada detectivesca (Bolte 32), que le permitiría ser un hermeneuta del mundo. Y de aquí derivaría una identificación entre el "true detective" y el "true poet", dando pie al "personaje paradigmático bolañiano" (37).

Con todo, la confirmación más patente de este argumento la encontramos en las historias del padre Brown, de las que Bolaño toma su epígrafe. En el cuento "La cruz azul" leemos: "El criminal [...] es el artista creador, mientras que el detective es solo el crítico" (17). Y en "Las pisadas misteriosas", Chesterton insiste: "Un delito [...] es como cualquier obra de arte. [...] [L]os crímenes y delitos no son las únicas obras de arte que salen de los talleres infernales. Pero toda obra de arte, divina o diabólica, tiene un elemento indispensable, que es la simplicidad esencial" (73). Tanto es así que, según el autor inglés, podemos considerar artistas a los criminales, al tiempo que sus delitos son capaces de "imitar con talento y literatura el estilo de Dickens" (77-78).

De esta manera, vemos cómo los tres roles que habíamos identificado se entrelazan, conduciéndonos a una concepción más amplia del ejercicio hermenéutico. Según esta visión, hay una intención secreta –un sentido– en las cosas que nos rodean, como si alguien, Dios, el criminal o el mundo, quisiera decirnos algo a través de ellas. La realidad adquiere así un carácter semiótico, una significatividad latente que puede interpelar al observador, puesto que los hechos, las anécdotas, las imágenes, los personajes y los objetos se perciben como signos de algo más. Quedaría en manos de un lector especializado, como sería un crítico, un sacerdote o un detective, el interpretar correctamente este lenguaje y deducir de él sus implicaciones morales. Pero Urrutia Lacroix, a pesar de percibir esta urgencia de sentido que esconden los acontecimientos, escenas y fenómenos que lo rodean, decide anclarse en su función tradicional de

intérprete de textos y usar la cultura letrada para acallar el llamado del mundo. En vez de seguir el ejemplo del Padre Brown y *leer la realidad*, cierra los ojos y se atrinchera en la indiferencia del que *no quiere entender*. Al fin y al cabo, el signo que una y otra vez le saldrá al encuentro estará cargado de tal horror que su impulso será el de escamotearle el significado, forjándose de esa manera una crisis ética y existencial.

## 2. LOS FRACASOS DE LA INTERPRETACIÓN DEL MUNDO EN *NOCTURNO DE CHILE*

Considerado de manera global, *Nocturno de Chile* es, en sí mismo, un ejercicio de interpretación. A fin de cuentas, la narración de la propia vida, que ejecuta Urrutia Lacroix en su lecho de muerte, es a su vez un esfuerzo por comprenderse, por penetrar en su propia identidad y en el sentido que le subyace. Según Paul Ricoeur, “*la propia identidad del quién no es más que una identidad narrativa*” (1997, énfasis en el original), en la que el sí-mismo es “refigurado por la aplicación reflexiva de las configuraciones” (1998) de la narración. En otras palabras, “el sujeto aparece constituido a la vez como lector y como escritor de su propia vida” (1998), la que moldea por medio de un tejido de historias. En este sentido, la novela se nos presenta como un ejercicio doble de lectura y enunciación. El narrador protagonista, con el fin de explicarse ante el “joven envejecido”, la sociedad, Dios (Bolaño, *Nocturno* 12) y, más importante aún, ante él mismo, rebusca “en el rincón de los recuerdos aquellos actos que lo justifican” (11). Por ello tiende su mirada al pasado, lo *lee* y selecciona en él las escenas que vendrán a configurar su confesión *in extremis*, confiando en la significatividad de lo seleccionado; no de otro modo un intérprete de textos destaca y conecta aquellos pasajes que sustentan su lectura. Urrutia Lacroix espera, con ello, alcanzar el sentido que se esconde tras los hechos, pues “la vida es una sucesión de equívocos que nos conducen a la verdad final, la única verdad” (13). Por ello, no debe sorprendernos que en las últimas páginas de la novela se revele la identidad de su interlocutor y la verdad oculta salga a flote (149-150). En una entrevista conferida a Rodrigo Pinto, Bolaño nos confirma esta lectura: “*Nocturno de Chile* es el intento de construir con seis o siete u ocho cuadros toda la vida

de una persona. Cada cuadro es arbitrario y al mismo tiempo, paradójicamente, es ejemplar, es decir que se presta a la extracción de un discurso moral” (Cit. en Braithwaite 116).

Sobre esto, sin embargo, tendremos que volver más adelante, porque lo que ahora nos interesa es analizar de qué manera hay un acto hermenéutico fallido –o rechazado– en el centro de cada uno de estos “cuadros”. En su artículo “Nocturnal Illuminations: Father Urrutia in Bolaño’s *Noctuno de Chile*”, Franklin Rodríguez identifica siete:

- (1) Father Urrutia’s introduction and visit to *Là-bas*; (2) the story of Salvador Reyes, Ernest Junger, and the Guatemalan Painter; (3) the shoemaker and the Austro-Hungarian empire; (4) Father Urrutia’s research mission in Europe; (5) Father Urrutia teaches Marxism to Pinochet’s Junta; (6) Maria Canales and Jimmy Thompson’s story; and (7) the return to *Là-bas* and the finale. (6)

Descontando el último –puesto que, al tratarse del cierre de la novela, en él aparece la *verdad*–, descubrimos que los seis cuadros restantes comparten, con ligeras variaciones, una misma estructura, en cuyo seno se esconde un problema de *interpretación del mundo* irresuelto. Así, comprobamos que cada uno de ellos presenta inicialmente un laberinto –sea este jardín, ciudad, palacio, cementerio, sótano o, incluso, la geografía entera de Europa–, en cuyo interior se halla un enigma, una especie de centro horroroso o minotauro, que interpela al personaje y le exige que lo desvele. El interpelado, al intuir algo monstruoso detrás del misterio, siente náuseas, mareos, aversión y miedo, por lo que rechaza el envite y, consecuentemente, fracasa en la interpretación. Finalmente, usa la cultura letrada para ensordecerse ante el mundo y recuperar su compostura. Así, la literatura, que debería transformar su horizonte y propiciar algún cambio en su manera de actuar (Gadamer 377); o, en palabras de Ricoeur, desencadenar un proceso de refiguración (297), hace todo lo contrario: preserva al intérprete del mundo y sus

vaivenes, le sirve de armadura contra la realidad y evita, de esta manera, cualquier intervención en la historia.

Antes de pasar al estudio de los cuadros, debemos subrayar algo: el hecho de que sea un laberinto el que conduzca al misterio es sumamente significativo, porque, según Paolo Santarcangeli, a través de él “si scende al regno del segreto”<sup>6</sup> (3). El laberinto representa el reino de la muerte (123), el Infierno (125), pero es también una adivinanza (159) y un mecanismo que esconde algo en su interior. El objetivo del viajero que en él penetra es llegar a su centro, a “la cripta dei misteri”<sup>7</sup> (128), donde se encuentra el Minotauro. Este encarna, a su vez, nuestros sentimientos menos humanos (4), nuestro “sottofondo morale”<sup>8</sup> (144), ese *altro* que es al mismo tiempo nuestro lado más sombrío y nuestra bestialidad (161). Y si no es el Minotauro, entonces es el *mysterium tremendum*, el *mysteryum magnum*, el misterio impronunciado, el dios, el monstruo, el *arrheton* y el horror, en torno al cual se envuelven “colpe e bramosie, aspirazioni, sogni e incubi inconsci o semicoscienti”<sup>9</sup> (146-149). El laberinto incluso puede hacer las veces de tumba y encerrar a un difunto (131). En palabras de Santarcangeli: “Si tratta dunque di un segreto e di un mistero. Nelle epoche di civiltà contrassegnate da un vivo sentimento mistico-religioso –come la civiltà minoica o il Medioevo cristiano– tale caratteristica sarà predominante”<sup>10</sup> (123). Pero el secreto puede ser interpretado por personas calificadas (125, 185). Y, lo más importante: para nosotros: “Nel Minotauro infelice, abitatore delle tenebre inestricabili, confinato in fondo a un *inremediabilis error*, noi che forse ci credevamo innocenti veniamo involuppati in colpe oscuramente accumulate”<sup>11</sup> (4). El laberinto, por consiguiente, nos

<sup>6</sup> “Se descende al reino del secreto” (traducción propia).

<sup>7</sup> “La cripta de los misterios” (traducción propia).

<sup>8</sup> “Fondo moral” (traducción propia).

<sup>9</sup> “Culpas y apetencias, aspiraciones, sueños y pesadillas inconscientes o semiconscientes” (traducción propia).

<sup>10</sup> “Se trata entonces de un secreto y de un misterio. En las épocas de civilizaciones marcadas por un vivo sentimiento místico-religioso –como la civilización minoica o la Edad Media cristiana– tal característica será predominante” (traducción propia).

<sup>11</sup> “En el Minotauro infeliz, habitante de las tinieblas inextricables, confinado en el fondo de un *inremediabilis error* (error irremediable), nosotros, que tal vez nos creíamos inocentes, nos vemos envueltos en culpas oscuramente acumuladas” (traducción propia).

puede revelar a aquellos que nos creemos inocentes, las culpas acumuladas que cargamos. Veamos, entonces, cuál es ese misterio que los personajes de *Nocturno de Chile* se niegan a interpretar.

*Primer cuadro: la visita a Là-bas.* La llegada al fundo de Farewell es por sí misma tortuosa y aparece introducida por una primera pregunta que el mundo –en este caso las aves– le dirige al padre Urrutia Lacroix: “[Los pájaros] parecían chillar el nombre de esta aldea perdida, Querquén, pero también parecían decir *quién, quién, quién*” (Bolaño, *Nocturno* 17). No obstante, el primer laberinto solo aparece, y bajo apariencias muy disimuladas, cuando nuestro protagonista decide dar un paseo por el jardín y penetra en la naturaleza. Dice: “Más tarde salí a dar un paseo por los jardines del fundo. Creo que me perdí. Tenía frío. Más allá del jardín se extendía el campo, la naturaleza salvaje, las sombras de los árboles que parecían llamarme”<sup>12</sup> (20). Si el carácter laberíntico del campo no resulta del todo evidente en un principio, en su segunda salida se enfatiza: Urrutia Lacroix se adentra con un libro por el bosque (28) y, acto seguido, pierde cualquier sentido de orientación (29), siendo muchos los giros y tanteos que se ve obligado a hacer antes de poder volver al fundo (28-34). De esta manera, la naturaleza cumple la principal función del laberinto: ser un lugar al que es fácil entrar, pero difícil salir (Eco, Prefazione xi).

Ahora bien, ¿cuál es el misterio que encuentra en su interior? Al tratarse de dos expediciones al campo, son también dos los roces con el secreto, y ambos comparten características semejantes. El primero lo encuentra dentro de una cabaña: se trata de tres labriegos, dos mujeres y un niño enfermo (Bolaño, *Nocturno* 20-22). La reacción de Urrutia Lacroix es de “miedo y asco” (20), pero sobre todo de incompreensión y rechazo:

---

<sup>12</sup> Nótese la interpelación que le dirige el mundo: “parecían llamarme”. Las cosas, por su naturaleza lingüística, llaman, interpelan y preguntan al hombre por su significado. Es entonces que este se ve enfrentado a su deber hermenéutico. Según Gadamer, “la comprensión comienza allí donde algo nos interpela” (369). Más adelante, agrega: “La latencia de una respuesta implica a su vez que el que pregunta es alcanzado e interpelado por la misma tradición” (456). Esto, referido inicialmente a la tradición, pronto es ampliado a la experiencia general del mundo: “La lingüisticidad de nuestra experiencia del mundo precede a todo cuanto puede ser reconocido e interpelado como ente” (539). Ante este llamado, Urrutia Lacroix se presenta como un interlocutor posible de la realidad que le rodea.

“Y alguien me habló de un niño enfermo, pero con una dicción tal que no entendí si el niño estaba enfermo o estaba muerto. ¿Y a mí para qué me necesitaban?” (21). El joven envejecido aparece como para subrayar la presencia del misterio, pero el sacerdote, en vez de penetrar en él, se levanta y regresa al fundo (22). El segundo encuentro le parece incluso más enigmático: en esa ocasión ve “a dos mujeres y a tres hombres, enhiestos en un imperfecto semicírculo, con las manos tapando sus caras. Eso hacían. Parecía imposible, pero eso era lo que hacían. ¡Se cubrían las caras!” (30). En ellos, que bien podrían ser los personajes de la primera escena –aunque él no los reconozca (31)–, solo ve fealdad, incoherencia y las señales exteriores de la pobreza. Los rostros de las mujeres, por ejemplo, “iban del misterio a la iluminación, se contraían en interrogantes mudas o se expandían en exclamaciones sin palabras, mientras los dos hombres que habían quedado atrás procedían a marcharse, pero no en línea recta, no enfilando hacia las montañas, sino en zigzag” (32). La escena toda es incoherente: “Las campesinas eran feas y sus palabras incoherentes. El campesino quieto era feo y su inmovilidad incoherente. Los campesinos que se alejaban eran feos y su singladura incoherente” (33). Por consiguiente, su reacción es negativa. Habla, inicialmente, de unas náuseas inmensas y de “un vacío, un vacío intestinal, un vacío hecho de estómagos y entrañas” (29) y luego dice: “la visión (y todo lo que ella conllevaba), pese a su brevedad, consiguió alterar mi equilibrio mental y físico” (30). Por tanto, antes de interpretar los hechos, antes de comprender el estado de miseria, pauperización, hambre y abandono en que viven esos campesinos, el crítico *se marcha*, repitiendo el verbo tres veces (33).

En ambos casos, el modo en que se ensordece ante el mundo es enterrándose en la cultura, representada en este caso por el fundo de su anfitrión. Así, tras su primera salida, ve la casa como “un transatlántico en la noche austral” (22) y amplía la metáfora unas líneas más adelante: “Me dije a mí mismo que mi anfitrión era sin duda el estuario donde se refugiaban, por periodos cortos o largos, todas las embarcaciones literarias de la patria [...]. ¡No por casualidad, un rato antes, su casa me había parecido un transatlántico! En realidad, me dije a mí mismo, la casa de Farewell es un puerto”

(22-23). Y en su segundo regreso lo recibe una recitación de Neruda: “En el jardín de *Là-bas*, junto a una pérgola de madera noble, los invitados de Farewell escuchaban recitar a Neruda” (34).

*Segundo cuadro: la historia de Salvador Reyes.* Antes de abordar los cuadros dos y tres, es necesario apuntar que Bolaño, en una entrevista conferida a *El Mostrador*, explicó las historias intercaladas de *Nocturno de Chile*, señalando tres funciones: “son un regalo para el lector, el abismo de la historia principal y representan el espejo moral, a la manera de Voltaire, del personaje principal” (Fischer 157). Por ello, podemos considerarlas otros tantos eslabones en esta cadena de interpretaciones fallidas. Dicho esto, comprobamos que en el segundo cuadro el laberinto se muestra de manera más explícita, pero menos conectada al misterio. A fin de cuentas, el recorrido por la embajada en que Salvador Reyes conoce a Ernst Jünger se narra de la siguiente manera: “lo guio a través de varios salones, cada salón se abría a otro salón, como rosas místicas, y en el último salón había un grupo de oficiales de la Wehrmacht” (Bolaño, *Nocturno* 38). Y a continuación insiste: “se fue [...] atravesando otra vez los salones intercomunicados como la rosa mística que abre sus pétalos hacia una rosa mística que abre sus pétalos hacia otra rosa mística y así hasta el final de los tiempos” (39).

Con todo, el enigma de esta sección aparece unas páginas más adelante, en la buhardilla del pintor guatemalteco, cuando Salvador Reyes descubre el sitio que su anfitrión está mirando. Dice:

Y cuando los ojos de nuestro escritor descubrieron la línea transparente, el punto de fuga hacia el que convergía o del que divergía la mirada del guatemalteco, bueno, bueno, entonces por su alma pasó la sombra de un escalofrío, el deseo inmediato de cerrar los ojos, de dejar de mirar a aquel ser que miraba el crepúsculo tremolante de París, el impulso de huir o de abrazarlo, el deseo (que encubría una ambición razonada) de preguntarle qué era lo que veía y acto seguido apropiárselo y al mismo tiempo el miedo de oír aquello que no se puede oír, las palabras esenciales



que no podemos escuchar y que con casi toda probabilidad no se pueden pronunciar. (43)

El secreto latente, esquivado de manera temporal, aparece de nuevo, esta vez ligado al cuadro del guatemalteco. La reacción de Reyes es parecida a la primera, sintiendo colicolis y tábanos en torno suyo (47). En esta ocasión, sin embargo, se acerca un poco más a la revelación (“atisbó o creyó atisbar una parte de la verdad” (47); una revelación relacionada con el hastío y la derrota (40). Como la cercanía del misterio hace que se le ponga la carne de gallina, lo rechaza y se sumerge en la conversación de Jünger, la cual –no podía ser de otro modo– versa sobre temas letrados: “Así que tras pescar con no mucha dificultad (o eso creyó él) el hilo de la arenga, don Salvador pudo meter baza en el despliegue teórico de Jünger, un despliegue que habría asustado al mismísimo Pablo, de no haber estado atenuado por la modestia, por la carencia de ampulosidad con que el alemán exponía su credo de las bellas artes” (48). La cultura, de nuevo, escamotea la interpretación de la verdad.

*Tercer cuadro: Heldenberg.* La historia de la Colina de los Héroeos presenta dos laberintos y dos secretos de importancia creciente, pero un solo misterio y un solo rechazo. Así, vemos que el palacio del emperador se nos presenta bajo la forma de un laberinto: “Y cuando hubo movido todas las palancas empezaron a abrirse las puertas y el zapatero traspuso umbrales y antesalas e ingresó en salones cada vez más majestuosos y oscuros [...] y en la última cámara a la que fue conducido estaba sentado en una silla de lo más corriente el Emperador” (53-54). En su interior, tras la propuesta del zapatero, se pronuncia el primer secreto: “el Emperador [...] le tomó las manos y acercó sus labios a los oídos del zapatero y le susurró palabras entrecortadas pero firmes que nadie más escuchó” (57). El segundo laberinto, en cambio, es la Colina de los Héroeos, una maraña de sendas que se abre tras una puerta de hierro con tres candados oxidados y que conduce, en lo más alto del monte, a “una cripta similar a una caja fuerte, con la puerta sellada” (62). Allí, “sentado sobre un sitial de piedra”, se encuentra el cadáver del zapatero (62). Entre los dos laberintos, además, Bolaño

introduce una pista que confirma nuestras sospechas: “el *misterio* que llevamos en el corazón y que en un momento de arrebató ponemos en el *centro de una bandeja de metal labrada con caracteres micénicos*, unos caracteres que balbucean nuestra historia y nuestro anhelo y que en realidad solo balbucean nuestra derrota” (59, énfasis añadido). No solo habla del centro y del misterio: emplea el adjetivo “micénicos”, que no podría explicarse sin la referencia al mito griego.

El sentido de la historia es intuitivo por Farewell y Urrutia Lacroix. Justo después que termina la anécdota, el primero pregunta: “¿entiendes? ¿entiendes?”; y lo repite dos veces (62). La sensación que les arremete, como en las ocasiones pasadas, es de angustia:

nuestros ojos observaban como quien no quiere la cosa, como haciéndose los distraídos, a la chilena, las figuras chinescas que aparecían y desaparecían como rayos negros en los tabiques del restaurante, un divertimento que parecía hipnotizar a mi maestro y que a mí me causaba vértigo y dolor en los ojos, un dolor que luego se extendía a las sienes y a los parietales y a la totalidad del cráneo. [...] [L]a expresión de Farewell, la inmovilidad de Farewell sólo rota entonces por un ligero movimiento ocular, fue adquiriendo para mí connotaciones de terror infinito o de terror disparado hacia el infinito, que es, por otra parte, el destino del terror, elevarse y elevarse y no terminar nunca y de ahí nuestra aflicción, de ahí nuestro desconsuelo, de ahí algunas interpretaciones de la obra de Dante, ese terror delgado como un gusano e inerte y sin embargo capaz de subir y subir y expandirse como una ecuación de Einstein. (62-63)

La conversación que entonces se desarrolla es una que ronda el misterio, un misterio que ve la vida y los libros como sombras y que augura un futuro aciago para Chile (63-66). Urrutia Lacroix le pregunta a su amigo: “¿distingue algo cierto en las sombras chinas?, ¿distingue escenas claras, el remolino de la historia, una elipse enloquecida?” (64). Sin embargo, antes de que puedan llevar a buen término su labor hermenéutica,

se enzarzan en una discusión sobre la historia de los papas (66-67), una discusión letrada, al cabo de la cual han perdido de vista el signo que los inquietaba. Dice Farewell: “ya no hay sombras, ya no hay velocidad, ya no hay esa impresión de estar dentro del negativo de una fotografía, ¿lo hemos soñado?” (68). De nuevo, el saber letrado impide alcanzar la verdad que se esconde tras la anécdota del zapatero.

*Cuarto cuadro: catedrales de Europa.* Aunque los vagabundeos de Urrutia Lacroix por Santiago de Chile (73) podrían ser considerados una especie de pseudo-laberinto, es Europa, con su geografía plagada de catedrales, la que se apropia de esta función en el siguiente cuadro. A fin de cuentas, la trayectoria que traza el sacerdote es, cuanto menos, enrevesada, por no decir laberíntica: Lisboa, Málaga, Barcelona, Génova, Pistoia, Turín, Estrasburgo, Aviñón, Pamplona, Burgos, Madrid, Namur, San Quintín, París, Baviera, Austria, Suiza, Andalucía, Navarra, Galicia, Asturias, las Vascongadas y Roma, en ese orden (82-95). En su interior, sin embargo, no parece haber ningún enigma, o al menos nada que el sacerdote perciba como tal. Hay, es verdad, la imagen de los halcones cazando palomas, la muerte del padre Antonio y la fuga de Rodrigo (89-92) y la escena de San Quintín (92-94), asuntos todos que pueden ser considerados símbolos de algo más, pero Urrutia Lacroix no parece sospecharlo; de cualquier modo, no siente náuseas, mareos o terror, como en el resto de las ocasiones. Pero hay algo en todo ello que parece penetrar en él, sembrando la semilla de la duda. Cerrando la secuencia, nuestro protagonista tiene sueños extraños: “Tuve sueños inquietantes. Veía mujeres que se rasgaban las vestiduras. Veía al padre Antonio, el cura de Burgos, que antes de morir abría un ojo y me decía: esto está muy malo, amiguito. Veía una bandada de halcones, miles de halcones que volaban a gran altura por encima del océano Atlántico, en dirección a América” (95). Y muchas páginas después aparece explícitamente el misterio, bajo la forma de una pesadilla en la que el padre Antonio y Rodrigo revelan su carácter simbólico (135-128). Solo entonces Urrutia Lacroix comprende lo cerca que estuvo de la verdad y el horror:

luego el padre Antonio se echaba a llorar desconsoladamente, tan desconsoladamente que a mí me entraba un soplo de aire frío en el

cuerpo y un miedo inexplicable en el alma, el pedacito de hombre que era el padre Antonio lloraba no sólo con los ojos sino también con la frente y con las manos y con los pies [...], y entonces, volteando la cabeza hacia arriba, hacia mis ojos, con gran esfuerzo *me preguntaba si no me daba cuenta*. ¿Cuenta de qué?, pensaba yo mientras el padre Antonio se derretía. Es el árbol de Judas, hipaba el cura burgalés. Su aseveración no admitía dudas ni equívocos. ¡El árbol de Judas! En ese momento creí que me iba a morir. Todo se detuvo. (136-137, énfasis añadido)

Pero Urrutia Lacroix, tras regresar a su país, ahoga esta imagen del árbol de Judas<sup>13</sup> – que no es otra cosa que “Chile entero” (138)– en la lectura de los clásicos: “Cuando volví a mi casa me puse a leer a los griegos. Que sea lo que Dios quiera, me dije. Yo voy a releer a los griegos” (97). Y así ignora todo el periplo del ascenso y la caída de Allende (96-99).

En este cuadro, además, hay un segundo momento donde quedan en evidencia los problemas de lectura del protagonista. En medio de sus viajes recibe una carta, cuyo *sentido secreto* no logra penetrar. Dice: “luego me entregaron una carta que venía dirigida a mí, [...] una carta ridícula que sin embargo parecía encubrir otra carta, ésta ilegible, más seria, y que despertó en mí gran preocupación pese a no saber qué decía la carta encriptada ni tener plena seguridad de que realmente existía, entre las palabras de la carta ridícula, una carta encriptada” (88-89). De manera similar, bajo su travesía *ridícula* por las catedrales de Europa, el padre Urrutia Lacroix tampoco es capaz de leer el significado encriptado de su realidad.

---

<sup>13</sup> Según Santarcangeli, el centro del laberinto puede mostrarse en los sueños como un árbol: “Questo centro che l’evoluzione tenta di raggiungere può essere rappresentato nei sogni come il punto interno di un giardino recintato (*hortus conclusus*); allora è spesso un albero, l’albero della vita (Aeppli, *op. cit.*, p. 77); oppure una sorgente che scorre verso le quattro direzioni” (146). Es decir: “Este centro que el desarrollo intenta alcanzar puede ser representado en los sueños como el punto interno de un jardín cerrado (*hortus conclusus*); a menudo es también un árbol, el árbol de la vida (Aeppli, *op. cit.*, p. 77), o incluso una manantial que se desliza en las cuatro direcciones” (traducción propia).

*Quinto cuadro: las clases de marxismo.* El quinto cuadro, es, de todos, aquel en que la estructura del misterio resulta más vaga. Los elementos están, sí, pero de una manera ambigua. Nos vemos obligados, por ejemplo, a tomar la noche, la casa de los Condes y el jardín por el que pasean Urrutia Lacroix y Pinochet (106-111) por un laberinto, aunque la cartografía que nos expone el narrador diste mucho de ser enmarañada. Las mismas clases de marxismo, con sus alusiones amenazadoras y su secretismo (108-112), estarían en el lugar del misterio que exige una labor hermenéutica de desciframiento. Las inseguridades, con esa “marea creciente de imágenes y voces que se agolpaban en [el] cerebro” del protagonista y esas “oscilaciones a veces pendulares y a veces circulares, de [su] consciencia” (113), sustituirían las náuseas de otras escenas. Finalmente, la visita a Farewell, la discusión con Pinochet sobre lectura, escritura y *Palomita blanca* (113-119) y, en especial, esa petición de cultura: “la lectura de los griegos y de los latinos, la lectura de los provenzales, la lectura del *dolce stil novo*, la lectura de los clásicos de España y Francia e Inglaterra, ¡más cultura!, ¡más cultura!, la lectura de Whitman y de Pound y de Eliot, la lectura de Neruda y Borges y Vallejo, la lectura de Victor Hugo, por Dios, y la de Tolstói” (122-123), serían aquellas muestras de saber letrado que enmudecerían el signo del mundo. Con todo, este aparente oscurecimiento sirve de preámbulo para la secuencia final, donde la estructura reaparecerá con total e indiscutible claridad.

*Sexto cuadro: casa de María Canales.* En el sexto cuadro, el orden de los factores se altera, pero su naturaleza se nos presenta de manera palmaria. Así, vemos que el signo que es necesario interpretar no se encuentra ya en el centro del laberinto, sino fuera de él. El padre Urrutia Lacroix lo percibe muy pronto en los ojos de su tocayo, el hijo de María Canales:

cuando iba tenía los ojos abiertos y el whisky no me nublaba el entendimiento. Me fijaba en las cosas. Me fijaba, por ejemplo, en el niño Sebastián, mi pequeño tocayo, y en su carita flaca. Una vez la empleada lo bajó y yo se lo quité de los brazos y le pregunté qué le pasaba. [...] ¿Qué te pasa, Sebastián?, le dije con una ternura que hasta entonces

desconocía. El niño me contempló con sus grandes ojos azules. Puse mi mano sobre su cara. Qué carita más fría. De pronto sentí que los ojos se me estaban llenando de lágrimas. [...] Cuando volvió a subir las escaleras el niño me miró por encima del hombro de la empleada que lo cargaba en brazos y tuve la impresión de que esos grandes ojos veían lo que no querían ver. (128-129)

Al compartir nombre con el niño, la pregunta “¿Qué te pasa, Sebastián?” se la podría estar dirigiendo a sí mismo. Y la respuesta sería la misma: *sus ojos están viendo aquello que no quieren ver*. Por consiguiente, cuando se acerca a la verdad adopta la misma actitud que el infante:

consiguió que por unos segundos yo bajara la guardia [...], consiguió que yo penetrara por unos segundos en algo que se asemejaba al misterio gozoso, ese misterio del que todos somos partícipes y todos bebemos, pero que es innombrable, incomunicable, imperceptible, y que a mí me provocó una sensación de mareo, una náusea que se agolpaba en el pecho y que fácilmente se podía confundir con las lágrimas, transpiración, taquicardia, y que tras abandonar la hospitalaria casa de nuestra anfitriona yo achaqué a la visión de aquel niño, mi pequeño homónimo, que miraba sin ver mientras era transportado en brazos de su horrible nana, los labios sellados, los ojos sellados, todo su cuerpecito inocente sellado, como si no quisiera ver ni oír ni hablar en medio de la fiesta semanal de su madre [...]. Me hice, acaso, el firme propósito de no asistir nunca más a las veladas de María Canales. (133-134)

Por otro lado, el mundo letrado se nos presenta, ya no solo como el refugio en que se escapa a la verdad, sino como el cómplice, la máscara que oculta el misterio e impide la correcta interpretación de las cosas. En este sentido, las fiestas de María Canales,

que reúnen a tantos intelectuales, poetas, novelistas y críticos, no son solo un espacio de escapismo, pues sirven para encubrir los crímenes. “En realidad, hablaba con los artistas que prometían”, dice el sacerdote, “con los que estaban dispuestos a crear de la nada (o de las lecturas secretas) la nueva escena chilena [...] Hablaba con ellos y con los viejos amigos de siempre que de forma irregular (como yo) aparecían en la casa de las afueras de Santiago para hablar de la poesía metafísica inglesa o para comentar las últimas películas vistas en Nueva York” (129-130).

El laberinto, por último, se convierte él mismo en el misterio que había que descubrir, interpretar, leer en los indicios del mundo. Así, retomando su forma más arquetípica, es decir, la del laberinto subterráneo que se alarga debajo del palacio (Santarcangeli 65-67, 71), con la figura de una mujer, una madre, guardiana femenina que vela la entrada a los misterios, las cavernas y el mundo del Infierno (142), Bolaños ofrece el último de sus símbolos:

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 cajas de embalaje o por grandes telarañas que la mapuche no se tomaba la molestia de limpiar jamás. Finalmente llegó a un pasillo más estrecho que todos los demás y abrió una última puerta. (*Nocturno* 139)

En el centro del laberinto ve una especie de minotauro, víctima inocente de los abusos del poder, del pecado de Minos: “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” (139). Esta verdad, este último signo, que le habría revelado a Urrutia Lacroix sus culpas inconfesadas, no es interpretado. Él, en suma, se niega a cumplir su labor

hermenéutica, su comprensión del mundo. Según él: “Yo no tuve miedo. Yo hubiera podido decir algo, pero yo nada vi, nada supe hasta que fue demasiado tarde” (142). Él, sin embargo, *decidió no ver*.

### 3. IMPLICACIONES DEL FRACASO LECTORAL

¿Qué funcionamiento cumple este fracaso hermenéutico en la novela? En un principio –y si nos circunscribimos a un nivel pragmático– podemos comprobar que con él Bolaño labra ese “secreto que no podemos descifrar aunque nos provoca instándonos a interpretarlo, pero [que] a la postre nos elude” (González Echevarría 120) y que es una de las claves del poder sugestivo de su estilo. Esta, al fin y al cabo, es la misma técnica que usa en buena parte de su narrativa y que hace que no podamos escuchar la conversación final con Cesárea Tinajero en *Los detectives salvajes* (602-604), que Benno von Archimboldi sea una figura evanescente y que nunca se explique del todo el símbolo del *Testamento geométrico* en 2666 (251) y que jamás se revele por qué el infierno se esconde en un florero en *Amuleto* (15-17), por solo mencionar unos ejemplos. De esta manera, el autor se asegura de que sus obras permanezcan abiertas y, en palabras de Umberto Eco, se presenten al lector como “un mistero da investigare, un compito da perseguire, uno stimolo alla vivacità dell’immaginazione”<sup>14</sup> (*Opera* 39) que pone sobre sus hombros la responsabilidad de arriesgar una respuesta (41). Los enigmas, así, quedan dispuestos para el debate y, a pesar de que hay suficientes pistas textuales como para formular suposiciones fundamentadas, su sentido nunca se cierra por completo gracias a la negativa del autor de resolverlos por nosotros.

Sin embargo, si nos vamos a un nivel intratextual y diegético, podemos proponer otra respuesta. Al fin y al cabo, según Ricoeur, la lectura “implica también un momento de *envío*”, en el que esta “se convierte en una provocación para ser y obrar de otro modo” (1001). El envío, a su vez, “se transforma en acción gracias a una decisión que

---

<sup>14</sup> “Un misterio a investigar, una tarea a completar, un estímulo a la vivacidad de la imaginación” (traducción propia).



hace decir a cada uno: ¡aquí estoy!” y que da un trasfondo de “responsabilidad ética” a todo acto hermenéutico (1001). Hay, entonces, una “estrategia de persuasión fomentada por el narrador [que] tiende a imponer al lector una visión del mundo que no es nunca éticamente neutra, sino [que] más bien induce, implícita o explícitamente, una nueva valoración del mundo y del propio lector” (1001-1002). Ricoeur concluye que “pertenece al lector, convertido una vez más en *agente*, en iniciador de la *acción*, escoger entre las múltiples proposiciones de lealtad ética transmitidas por la lectura” (1002)<sup>15</sup>. Sebastián Urrutia Lacroix es consciente de esto. Por ello, su manera de justificarse es decir: “yo nada vi, nada supe, hasta que fue demasiado tarde” (Bolaño, *Nocturno* 142). Pero, como hemos señalado, él sí vio, o al menos supo que podía ver y decidió no hacerlo. El crítico mantiene un esfuerzo continuado por reprimir el significado terrible que intenta abrirse paso desde las cosas hacia su consciencia; es él mismo quien, voluntariamente, suspende una y otra vez el proceso interpretativo que, como lector experto, podría llevar a buen término. Él “miraba sin ver”, “labios sellados”, “ojos sellados, todo su cuerpecito inocente sellado, como si no quisiera ver ni oír ni hablar”, del mismo modo que hace su tocayo, el hijo de María Canales (134). Y actúa así porque sabe que penetrar en el *sentido del mundo* le habría implicado el deber ético de actuar.

Esta responsabilidad es la que, justamente, rechaza una y otra vez a lo largo del libro, apartando la mirada cada vez que se le insinúa el significado oculto de las cosas. Para él, *no comprender es no tener la obligación de intervenir*. En otras palabras, a lo que está abdicando es a su deber de intelectual que, como señala Todorov, consiste en “revelar, y eventualmente, modificar el complejo de valores que sirven de principio regulador de la vida de un grupo cultural” (262). “El intelectual”, añade más adelante,

---

<sup>15</sup> Gadamer apunta en esta misma dirección cuando reivindica la aplicación como un momento fundamental de todo acto interpretativo. Según él, hay una conexión profunda entre el comprender y el aplicar (615), haciendo que todo ejercicio hermenéutico conduzca, en última instancia, al campo de la acción. Según él, “en la comprensión siempre tiene lugar algo así como una aplicación del texto que se quiere comprender a la situación actual del intérprete. En este sentido nos vemos obligados a dar un paso más allá de la hermenéutica romántica, considerando como un proceso unitario no sólo el de la comprensión e interpretación, sino también el de la aplicación” (379). Más adelante compara la labor hermenéutica con los saberes moral y técnico analizados por Aristóteles; entonces sostiene: “Ambos son un saber previo que determina y guía la actuación. Tienen que contener en sí mismos la aplicación del saber a cada situación concreta” (386-387).

“es aquel que juzga lo real según la medida de un ideal: ahora bien, si renuncia a los valores, si se desinteresa de lo real, abdica a su propia función” (268). Pero Urrutia Lacroix no solo se desinteresa de lo real: lo niega. A fin de cuentas, comprender la pauperización de los campesinos y la desigualdad que los separa de terratenientes como Farewell le habría obligado a denunciar la situación y, por consiguiente, a ser excluido de los círculos de élite; entender la vanidad de una cultura letrada con dinámicas cortesanas y función celebratoria, como insinúan las historias de Salvador Reyes y de Heldenberg, lo habría llevado a replantearse su función como intelectual y renunciar a su torre de marfil; interpretar la alegoría de los halcones y el árbol de Judas en su periplo por Europa le habría hecho anticipar el golpe de Estado que se avecinaba e inmiscuirse en los asuntos sociales de su nación; penetrar, en suma, en las intenciones de la Junta Militar, en la función que él mismo estaba desempeñando como profesor de marxismo y en el secreto que se ocultaba en la casa de María Canales lo habría forzado, por razones éticas que un sacerdote católico no podría rechazar, a oponerse a la dictadura de una u otra manera. Por ello *decide no comprender*. Lector experto que es, no deja de leer el mundo por mera indiferencia, sino por propia voluntad, especialmente en aquellos momentos en que las cosas parecen imponerle su sentido. Y para hacerlo, se entierra en el saber letrado, que le sirve de coraza. De este modo, su fracaso como *lector del mundo* es, en sí mismo, un fracaso como *individuo ético*. Su crimen, en suma, es *no haber interpretado la realidad*.

A pesar de todo, hay un momento de la novela en que sí llega a comprender su culpa. Como dijimos al inicio del apartado anterior, *Nocturno de Chile* es en sí mismo un ejercicio de interpretación, con un movimiento doble de lectura del pasado y articulación de una autobiografía *in extremis*. Por consiguiente, aunque el padre Urrutia Lacroix haya rechazado su deber hermenéutico en cada uno de los cuadros que componen la obra, el encadenamiento narrativo de esta serie de eventos significativos termina por sacar a la luz la verdad que hasta entonces había permanecido latente. De esta manera, los recovecos de su memoria proyectan un último y enorme laberinto, a

cuyo secreto llegamos al final de la narración y que él, como lector especializado, ya no puede ignorar. Por ello, leemos:

Y entonces me pregunto: ¿dónde está el joven envejecido?, ¿por qué se ha ido?, y poco a poco la verdad empieza a ascender como un cadáver. Un cadáver que sube desde el fondo del mar o desde el fondo de un barranco. Veo su sombra que sube. Su sombra vacilante. Su sombra que sube como si ascendiera por la colina de un planeta fosilizado. Y entonces, en la penumbra de mi enfermedad, veo su rostro feroz, su dulce rostro, y me pregunto: ¿soy yo el joven envejecido? ¿Esto es el verdadero, el gran terror, ser yo el joven envejecido que grita sin que nadie lo escuche? ¿Y que el pobre joven envejecido sea yo? Y entonces pasan a una velocidad de vértigo los rostros que admiré, los rostros que amé, odié, envidié, desprecié. Los rostros que protegí, los que atacué, los rostros de los que me defendí, los que busqué vanamente.

Y entonces se desata la tormenta de mierda. (149-150)

La verdad emerge como un cadáver, que le enseña su culpabilidad de cómplice en el horror. Y no solo eso: él mismo se revela como su interlocutor, encontrando su imagen al final del relato. Eso mismo nos lo indica Santarcangeli, cuando dice que, que en el centro del laberinto uno puede hallarse a sí mismo:

Molto spesso, trova... se stesso: *gnoti seautòn!* L'ultima conoscenza è quella del sé, la comprensione del proprio io, rispecchiato nella propria coscienza. Ecco la profonda motivazione del perché in fondo al labirinto sia collocato di frequente uno specchio, cosicché l'uomo che si era aggirato lungamente negli intrichi del cammino, raggiungendo alla fine

la meta del suo pellegrinare scopre che l'ultimo mistero della ricerca, *Deus absconditus* o mostro, è lui stesso. (149)<sup>16</sup>

El monstruo, el cadáver, es él mismo, que se negó a cumplir su deber ético a lo largo de toda la novela. Al encontrarse consigo mismo en el centro del laberinto, descubre aquello que quería negar: que en últimas fue, en palabras del mismo Bolaño, “cómplice, por acción o por omisión”, de los crímenes de Pinochet (Cit. en Braithwaite 114). Después de todo, de haber interpretado correctamente el mundo, de haber leído cuanto le rodeaba, habría comprendido que tenía una obligación moral con la historia. Pero con su silencio o, más bien, con su ceguera voluntaria, se hizo coautor del crimen.

## CONCLUSIONES

Al preguntarnos por el papel que cumple la actividad hermenéutica en *Nocturno de Chile* y concebirla en su naturaleza más amplia, es decir, como algo característico de la experiencia humana universal –puesto que el hombre no solo lee textos, sino también cosas, eventos, historias, personas y fenómenos–, hemos desvelado que esta desempeña un rol central en el desarrollo de la novela, presentándonos un signo indescifrado en cada uno de sus cuadros. No por nada, la obra abre con un epígrafe del padre Brown, un cura detective, y su protagonista es un crítico literario y un sacerdote católico, reuniendo así tres de los perfiles más capacitados para leer el sentido del mundo. Con todo, el motivo que se articula a lo largo de la narración y que determina el desenvolvimiento de la trama es el fracaso de la interpretación.

---

<sup>16</sup> “Muy a menudo se encuentra... a sí mismo: *ignoti seautòn* (conócete a ti mismo)! El último conocimiento es el del propio ser, la comprensión del yo, reflejado en la propia consciencia. Esta es la profunda motivación de que sea colocado frecuentemente un espejo en el fondo del laberinto, de modo que el hombre que ha recorrido largamente los recovecos del camino, alcanzando al final la meta de sus peregrinaciones, descubre que el último misterio de su búsqueda, *Deus absconditus* (Dios escondido) o monstruo, es él mismo” (traducción propia).

Este lo vemos manifiesto en cada una de las seis secuencias narrativas que componen la novela y se nos presenta a través de un esquema que se repite, con ligeras variaciones, durante toda la obra. Así, el signo que los intérpretes deben descifrar siempre viene introducido por un laberinto, en cuyo centro se esconde. Al entrar en contacto con él, empero, los personajes intuyen el horror y sienten náuseas. Por consiguiente, rechazan su deber hermenéutico y, para ello, usan la cultura letrada con el fin de acallar el misterio. De esta manera, pueden argüir ante los jueces: “yo no vi nada”. El narrador, refiriéndose al resto del país, ofrece una imagen que retrata muy bien esta actitud: es aquella en la que habla de un collar de granos de arroz, con paisajes microscópicos pintados en cada una de sus cuentas. Dice sobre él que nadie tiene “suficiente paciencia o fortaleza de ánimo” como para “acercárselo a los ojos y descifrar grano a grano cada paisaje, en parte porque las miniaturas exigían vista de lince, vista de águila, en parte porque los paisajes solían deparar sorpresas desagradables como ataúdes, cementerios a vuelo de pájaro, ciudades deshabitadas, el abismo y el vértigo, la pequeñez del ser y su ridícula voluntad” (Bolaño, *Nocturno* 123). *Nocturno de Chile* es como ese collar; cada cuadro que lo compone es uno de sus granos; y Urrutia Lacroix, que bien podría leerlos porque tiene, como su maestro Farewell, “ojos de halcón” (15), no lo hace debido a las sorpresas desagradables que estos esconden. Al fin y al cabo, de *comprender* la verdad oculta, se vería obligado a una respuesta ética y él no quiere asumir esa responsabilidad. Por ello, su fracaso como intérprete es también su fracaso moral. Al padre Urrutia Lacroix, no obstante, la verdad termina por imponérsele “como un cadáver” (149) cuando ya es demasiado tarde, revelándole en el lecho de muerte su complicidad, por acción y omisión, tanto en la situación que condujo al golpe de Estado como en los crímenes de la dictadura.

Cabe preguntarse si un problema hermenéutico semejante se desarrolla en las otras obras de Roberto Bolaño. Después de todo, es bien conocida su propensión a escribir sobre intérpretes especializados, desde los distintos agentes del campo literario –poetas, escritores, críticos, editores y demás– hasta los detectives, esos otros *lectores del mundo*. De ser así, sería posible rastrear las distintas articulaciones que adquiere la

interpretación a lo largo de su narrativa y reconstruir, con ello, un *ethos* particular que aún no ha sido desvelado. Esto, sin embargo, deberá ser asunto de investigaciones posteriores que revisen las prácticas de lectura –de textos y del mundo– de sus distintos personajes, desde Ulises Lima y Arturo Belano, pasando por Auxilio Lacouture, hasta los cuatro críticos de *2666* y los muchos escritores que aparecen en sus cuentos.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar, Paula. “‘Pobre memoria la mía’. Literatura y melancolía en el contexto de la posdictadura chilena (*Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño)”. *Bolaño salvaje*, editado por Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. Candaya, 2008, pp. 127-143.
- Basevi, Claudio. “La función hermenéutica de la tradición de la Iglesia”. *Scripta Theologica*, vol. 18, núm. 1, 1986, pp. 159-174.
- Benmiloud, Karim. “Odeim y Oido en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”. *Aisthesis*, núm. 48, 2010, pp. 229-243.
- Bolaño, Roberto. *2666*. Editorial Anagrama, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Amuleto*. Editorial Anagrama, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Los detectives salvajes*. Editorial Anagrama, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Nocturno de Chile*. Editorial Anagrama, 2000.
- Bolte, Rike. “El detective y la superficie: sondeos escópicos y poética noir en *La universidad desconocida* de Roberto Bolaño”. *Anales de Literatura Chilena*, núm. 37, 2022, pp. 31-49.
- Braithwaite, Andrés. *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*. Ediciones Universidad Diego Portales, 2008.
- Casale Rolle, Carlos. “Algunos elementos de la recepción de la hermenéutica agustiniana en Gadamer. Pistas para pensar la aspiración de universalidad del lenguaje teológico”. *Veritas*, vol. 2, núm. 17, 2007, pp. 333-366.
- Chesteron, G.K. *Obras completas*, vol. 2. José Janés Editor, 1952.

- De la Maza, Luis Mariano. "Fundamentos de la filosofía hermenéutica: Heidegger y Gadamer". *Teología y Vida*, vol. 46, 2005, pp. 122-138.
- Del Pozo Martínez, Alberto. "Lo 'literario' como problema en la obra y la crítica sobre Roberto Bolaño: notas para un debate". *A Contracorriente*, vol. 11, núm. 2, 2014, pp. 195-220.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Siglo XXI Editores, 1986.
- Eco, Umberto. *Arte e bellezza nell'estetica medievale*. Bompiani, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Opera aperta*. Bompiani, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Prefazione. Il libro dei labirinti*, de Paolo Santarcangeli, Sperling & Kupfer Editori, 2005.
- Espinosa H., Patricia. "Estudio preliminar". *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, compilado por Patricia Espinosa. FRASIS editores, 2003, pp. 13-32.
- Falque, Emmanuel. "¿Es fundamental la hermenéutica?". *Ideas y valores*, vol. 62, núm. 152, 2013, pp. 199-223.
- Fandiño, Laura. "El poeta-investigador y el poeta-enfermo: voces para narrar el horror en la obra de Roberto Bolaño". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 72, 2010, pp. 391-413.
- Ferrari Nieto, Enrique. "Novela policiaca y hermenéutica: el colapso de la argumentación del detective como metáfora epistémica de *Blanco nocturno*". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 43, 2014, pp. 439-452.
- Fischer, María Luisa. "La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño". *Bolaño salvaje*, editado por Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. Candaya, 2008, pp. 145-162.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Ediciones Sígueme, 1977, 2 vols.
- González Echevarría, Roberto. "Nocturno de Chile y el canon". *Acta Literaria*, núm. 41, 2010, pp. 117-128.
- Hartwig, Susanne. "Jugar al detective: el desafío de Roberto Bolaño". *Iberoamericana*, núm. 28, 2007, pp. 53-71.
- Huizinga, Johan. *El otoño de la Edad Media*. Alianza Universidad, 1982.

- López-Vicuña, Ignacio. "Malestar en la literatura: escritura y barbarie en *Estrella distante* y *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño". *Revista Chilena de Literatura*, núm. 75, 2009, pp. 199-215.
- Luengo, Enrique. "Nocturno de Chile de Roberto Bolaño". *Hispanófila*, núm. 180, 2017, pp- 207-222.
- Manzoni, Celina. "Ficción de futura y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño". *Bolaño salvaje*, editado por Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. Candaya, 2008, pp. 335-357.
- Marinescu, Andreea. "Fascism and Culture in Roberto Bolaño's *Estrella distante* and *Nocturno de Chile*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 39, núm. 2, 2015, pp. 341-365.
- O'Bryen, Rory. "Memory, Melancholia and Political Transition in *Amuleto* and *Nocturno de Chile* by Roberto Bolaño". *Bulletin of Latin American Research*, vol. 30, núm. 4, 2011, pp. 473-487.
- Pastén B., J. Agustín. "Anatomy of the detective genre in Roberto Bolaño's poetry". *Chasqui*, vol. 42, núm. 1, 2013, pp. 16-36.
- Paz Soldán, Edmundo. "Introducción. Roberto Bolaño: Literatura y apocalipsis". *Bolaño salvaje*, editado por Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. Candaya, 2008, pp. 11-30.
- Perec, Georges. *Lo extraordinario*. Impedimenta, 2010.
- Pino, Mirian. "Memoria y literatura. El 'yo/detective' como dimensión lúdica en *Estrella distante* de Roberto Bolaño". *Anales de Literatura Chilena*, núm. 18, 2012, pp. 183-191.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. Siglo XXI Editores, 2004-2009, 3 vols.
- Rincón, Carlos. "Las imágenes en el texto: Entre García Márquez y Roberto Bolaño. De la alegoría del tiempo al universo de las imágenes". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 56, 2002, pp. 19-37.
- Rodríguez, Franklin. "Nocturnal Illuminations: Father Urrutia in Bolaño's *Nocturno de Chile*". *Latin American Literary Review*, vol. 37, núm. 73, 2009, pp. 5-25.
- Santarcangeli, Paolo. *Il libro dei labirinti*. Sperling & Kupfer Editori, 2005.
- Schmukler, Enrique. "Entre lo sagrado y lo profano: literatura, barbarie y silencio inmaculado en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño". *Revista Iberoamericana*, vol. 84, núm. 263, 2018, pp. 545-558.



- Simari, Leandro Ezequiel. “La ciudad y sus observadores: miradas sobre Santiago en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño y *Loco afán* de Pedro Lemebel”. *Iberoamericana*, núm. 62, 2016, pp. 149-166.
- Terrones, Félix. “Entre el silencio y la confesión: intelectuales y artistas en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”. *Bulletin hispanique*, vol. 116, núm. 2, 2014, pp. 875-897.
- Todorov, Tzvetan. *Las morales de la historia*. Ediciones Paidós, 1993.
- Trelles, Diego. “El lector como detective en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño”. *Hispanamérica*, núm. 100, 2005, pp. 141-151.
- VanBladel, Monica. “La verdad... como un cadáver”. *Chasqui*, vol. 48, núm. 2, 2019, pp. 207-222.
- Vila-Matas, Enrique. “Un plato fuerte de la China destruida”. *Bolaño salvaje*, editado por Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. Candaya, 2008, pp. 45-51.
- Viscardi, Nilia. “De muertas y policías. La duplicidad de la novela negra en la obra de Roberto Bolaño”. *Sociologías*, núm. 34, 2013, pp. 110-138.
- Willem, Bieke. “Lugares de memoria en *El palacio de la risa* de Germán Marín y *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”. *Taller de Letras*, núm. 53, 2013, pp. 109-125.
- Zambra, Alejandro. “Una novela pendiente”. *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, compilado por Patricia Espinosa. FRASIS Editores, 2003, pp. 255-259.