

# La risa abunda en la boca de los postmodernistas

Ironía, sátira y parodia en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño

Óscar Fuentes

Institutionen för spanska, portugisiska och latinoamerikanskastudier

Ämne: Litteratur

Kandidatexamen (15 hp)

Höst-/Vårterminen 2013

Handledare: Débora Rottenberg



Stockholms  
universitet

# La risa abunda en la boca de los postmodernistas

Ironía, sátira y parodia en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño

Óscar Fuentes

## Abstract

En este trabajo se investigará, dentro del contexto de la postmodernidad, las estrategias discursivas presentes en la novela *Nocturno de Chile* (2000) del autor chileno Roberto Bolaño (1953-2003) y que giran en torno a la ironía o *distancia irónica* y cómo estas se plasman en sátira y parodia. Esta última, por su importancia como forma ampliamente adoptada por la postmodernidad, reviste un interés especial en nuestro estudio ya que supone una suerte de subversión de las convenciones del arte desde sus adentros, asegurando continuidad y cambio. En la introducción se procurará un acercamiento a una poética de la postmodernidad y al género novelesco de la metaficción historiográfica según los lineamientos de Linda Hutcheon. El análisis parte de esta poética y se complementa con una teoría específica de la parodia, sin desvincularla de la ironía y la sátira. Hemos procurado esquematizar los multifacéticos aspectos del protagonista y la enmarañada red de temas que no pretende, con mucho, ser rígida. Además de la teoría, la postmodernidad exige una aproximación a la praxis del lenguaje en uso, lo que supone una ampliación del marco teórico formalista. Por eso, en nuestro análisis también ponderaremos los comentarios del autor y de los críticos o la academia en orden de contextualizar la producción del texto y facilitar la decodificación. En lo posible, no rehuimos de la discusión que despierta la postmodernidad y presentamos abiertamente algunos de sus aspectos problemáticos, paradójales o contradictorios.

### Keywords

Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile*, Linda Hutcheon, postmodernidad, metaficción historiográfica, ironía, parodia, sátira.

## POSTMODERNO

El postmoderno es un perfecto imbécil  
que vino al mundo en una época de sonido y furia  
y lo celebra con una tremenda gracia personal

José Ibañez Langlois

# Índice

<b>1. Introducción.....</b>	<b>1</b>
<b>1.1. Palabras preliminares.....</b>	<b>1</b>
<b>1.2. Hacia una poética de la postmodernidad .....</b>	<b>1</b>
<b>1.3. Paradojas postmodernas .....</b>	<b>3</b>
<b>1.4. Contextualizando la postmodernidad: la enunciación y la revancha de la <i>parole</i>.....</b>	<b>4</b>
<b>2. Propósito del trabajo.....</b>	<b>5</b>
<b>3. Materiales y método.....</b>	<b>5</b>
<b>4. Hipótesis .....</b>	<b>8</b>
<b>5. Marco teórico .....</b>	<b>8</b>
<b>5.1. La parodia en el marco de la postmodernidad .....</b>	<b>8</b>
<b>5.2. Ironía, parodia y sátira.....</b>	<b>10</b>
<b>5.2.1. Definición de parodia.....</b>	<b>10</b>
<b>5.2.2. La parodia y otras formas de imitación.....</b>	<b>13</b>
<b>5.2.3. Parodia y sátira .....</b>	<b>15</b>
<b>5.2.4. El rango pragmático de la parodia .....</b>	<b>16</b>
<b>6. Análisis.....</b>	<b>20</b>
<b>6.1. Dime cómo te llamas y te diré quién eres .....</b>	<b>22</b>
<b>6.2 Problemas estéticos o la crítica al crítico.....</b>	<b>26</b>
<b>6.3 El yo poético de Urrutia Lacroix.....</b>	<b>27</b>
<b>6.3.1. La antítesis .....</b>	<b>30</b>
<b>6.3.2. El diálogo loco .....</b>	<b>34</b>
<b>6.6. Todos somos pecadores: las confesiones de Urrutia Lacroix.....</b>	<b>37</b>
<b>7. Conclusión.....</b>	<b>41</b>
<b>Referencias bibliográficas .....</b>	<b>42</b>

# 1. Introducción

## 1.1. Palabras preliminares

La postmodernidad es un término que despierta polémica porque supone, ya desde su etimología, una etapa posterior a la modernidad la cual, según algunos, todavía no ha terminado y otros, yendo más allá, sostienen incluso que la modernidad por sí sola depara sus propios problemas conceptuales. En la práctica, parece que todos los libros dedicados a la postmodernidad comienzan dedicando algunas palabras sobre el particular. Al respecto, Fernando de Toro (1997: 11-2) identifica tres grupos: los que piensan que la postmodernidad es absolutamente rupturista con la modernidad (Sontag, Barthes, Fiedler, etc.), los que creen que la postmodernidad es una imitación vulgar de la modernidad y los que afirman que la postmodernidad es la culminación de la modernidad. Por su parte, Slemon (1997: 2) sostiene que la postmodernidad es entendida por ciertos autores como un período histórico (Jameson) y por otros, como un *estilo* de representación (Hassan). Slemon menciona a Linda Hutcheon, ubicándola en una categoría que conjuga ambas posturas (2). En este sentido, debemos aclarar que la propia Hutcheon a lo largo de su *A Poetics of Postmodernism* (1996) concibe sus ideas insertas en la teoría y la práctica, sin privilegiar ninguna de las dos (ver 1.3).

Las definiciones de postmodernidad son numerosas; quizás, la postmodernidad trae consigo la trampa epistemológica que implica nombrar lo innombrable, como dice Waugh (2008: 290). En efecto: la postmodernidad parece resistirse a una definición concreta, o al menos no una definición que nazca de nuestras convenciones que tienden a la categorización y a fijar el conocimiento. Hutcheon responderá indirectamente a estas interrogantes sosteniendo que la postmodernidad se entiende en función de sus incontables paradojas y contradicciones, y que la parodia es, justamente, una forma privilegiada que plasma gran parte de ellas. A todo esto nos dedicaremos en el presente apartado, en un intento de allanar el camino hacia una lectura de *Nocturno de Chile* tal como nos hemos propuesto.

## 1.2. Hacia una poética de la postmodernidad

Hutcheon (1996), procurando no dar tantas generalizaciones en orden de teorizar la cultura como sí hacen, según ella, otros autores como Jameson, Eagleton o Newman, no elude el problema del significado del término *postmodernidad*. De esta manera, se da un repaso del uso del término, sus variantes –como el de *neobarroco* en el mundo hispánico- y hasta sus erróneas interpretaciones, como aquellas que confunden a la postmodernidad prácticamente con todo lo contemporáneo y hasta como fenómeno de alcance global (3-4). La postmodernidad parece resistirse a una definición, digamos, estática, sobre todo por su naturaleza contradictoria, actuando desde adentro de los sistemas que se propone atacar o rebatir (5). Sin embargo, tampoco puede considerársele un paradigma pues “no ha reemplazado el liberalismo humanista, a pesar de haberlo desafiado seriamente”, aunque sí parece ser “la emergencia de algo nuevo” (4).

La presencia del pasado se hace muy latente en la postmodernidad. La postmodernidad llama a un repensar de la historia, ausente de nostalgias o “presentismos”, sirviéndose para tal fin de la parodia, la cual ha sido utilizada en

una diversidad de manifestaciones artísticas donde, además, cohabitan otros géneros (5). Pese a las múltiples referencias provenientes de, prácticamente, todos los ámbitos artísticos, el libro de Hutcheon se concentra en la novela y en su forma particular, la metaficción historiográfica que es definida preliminarmente como “Those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also claim to historical events and personages” (5); es decir, un género que es transversal a los campos de la literatura, la historia y la teoría, y que tiene la particularidad de ser autoconsciente (*self-awareness*) sobre los alcances discursivos de la historiografía y la ficción, que son meras construcciones humanas (5). Justamente con este género identificamos a *Nocturno de Chile*.

Como parte de un proceso histórico, la postmodernidad ha sido identificada con tendencia al dominio cultural en reemplazo de la hegemonía de la burguesía en el transcurso del capitalismo tardío. Con esta lectura del fenómeno, asociada a Jameson (6), Hutcheon concuerda pero también demarca diferencias sustanciales: la cultura de masas parece ser uniforme; sin embargo, la postmodernidad desafía más que reniega del hecho y está en una constante búsqueda de diferencia(s) más que promover una identidad hegemónica (6). En otras palabras: la postmodernidad tiene una relación contradictoria con la cultura que se ha posicionado como dominante, no la reniega, sino que le responde desde adentro, utilizando sus propias convenciones (6). A diferencia de lo que se podría creer, la postmodernidad no brinda respuestas a estas contradicciones, sino que las responde muy provisionalmente, es decir, las problematiza (v.gr. 15, 55).

La postmodernidad desafía desde generalidades abstractas como *los grandes relatos* de Lyotard (6) hasta instituciones concretas, consagradas y reconocibles, como la universidad, los museos y los teatros (9). En nuestro trabajo veremos, justamente, cómo la crítica de Bolaño apunta no sólo a la institución literaria, sino a las convenciones sociales y a las ideologías políticas. La relación entre postmodernidad y tradición se prevé compleja. Con todo, quisiéramos acotar que por *tradición* se entienden dos cosas: en términos generales, un consenso sobre lo clásico y que no tiene una demarcación temporal clara –v.gr. en literatura, puede remontarse a la Biblia (11), Dante (11) o, en el caso de *Nocturno de Chile*, hasta el remoto San Agustín y sus *Confesiones* (ver apartado 6.6.) o Neruda- y otra, más específica, cuando *tradición* se refiere a la modernidad como período de donde se heredan, entre otras, ideologías y ciertas apreciaciones estéticas. Hay, por lo tanto, una tensión inevitable en esta dependencia/independencia. Hutcheon sostiene que la postmodernidad no reniega completamente de la modernidad, sino que la interpreta libremente (30). Para llevar a cabo su desafío, la postmodernidad adopta frecuentemente la parodia, que en sí misma denota –aunque suene contradictorio- diferencias en el corazón mismo de las similitudes que se dan con lo parodiado (11). Otra forma adoptada ampliamente en el arte postmoderno es el reposicionamiento de la subjetividad, lo que en narrativa produce un efecto de pérdida de coherencia o falta de la entidad generadora de significado (11); en definitiva, el centro, cualquiera sea la naturaleza de este -literario, narrativo, político, sexual, etc.- parece no resistir más (12). Esto coincide a grandes rasgos con la idea deconstruccionista de Derrida; sin embargo, como nota un citado Christopher Norris, este tipo de asunciones, al desenmascarse, no reflejarían más que otros tipos de estrategias discursivas que posicionarían un nuevo centro (13). Hutcheon, a propósito de Derrida, Baudrillard, Foucault y Lyotard, rescata el carácter provisional que ellos dan de sus propias concepciones, además de indicar la importante salvedad de que, en sí mismas, son constructos y no discursos con carácter maestro o fundacional (13). En este tenor debieran entenderse los conceptos de Hutcheon pues más que dar una definición fija, pretende ser consecuente con una poética que es:

an open, everchanging theoretical structure by which to order both cultural knowledge and critical procedures. This would not be a poetics in the structuralist sense of the word, but would go beyond the study of literary discourse to the study of cultural practice and theory (14).

También, más adelante, se reafirma que “A poetics of postmodernism must deal with both (theory and practice)” (19) y nos damos la libertad de agregar: así como el modernista era experto en su objeto, parece que la postmodernidad exige un experto *en-el-mundo*, uno abierto a las condiciones que determina su contexto social; es decir, hay un viraje epistemológico radical. Una debida atención en la praxis del discurso es un requisito básico en estos días para decodificar, por ejemplo, la ironía o el significado de la presencia del autor en sus propias obras. En nuestro caso, creemos que si no se contextualiza el discurso narrativo de *Nocturno*, sería difícil avizorar sus alcances y, por qué no decirlo, su esplendor, al menos como propuesta postmoderna.

### 1.3. Paradojas postmodernas

Pese a las polémicas que suscita la postmodernidad (e incluso la modernidad, si es que se quiere ir más atrás<sup>1</sup>), parece aceptado el hecho de que existe, y que se manifiesta de manera extensiva en la novela, el género literario preferido en nuestros días, como sugiere Hutcheon a partir de Ortega y Gasset (38)<sup>2</sup>. Sin contravenir a ello, la arquitectura brinda un sinfín de ejemplos sobre la revisión, en términos irónicos, no nostálgicos, del pasado y no sólo eso, sino que también se ha retomado su función social y con el entorno físico en el cual se inserta (39).

Es así como Hutcheon, a partir de las analogías desarrolla a partir de la arquitectura, considera que la novela llamada metaficción historiográfica es aún más paradójica e históricamente más compleja pues “problematiza la representación narrativa” no sólo en términos de la autorreflexión inherente a la metaficción o la parodia, sino también en lo que respecta a la referencia histórica y su concreción textual, es decir, la historiografía. Sobre la metaficción historiográfica se podría decir que:

It does not so much deny as contest the “truths” of reality and fiction — the human constructs by which we manage to live in our world. Fiction does not mirror reality; nor does reproduce it. It cannot. There is no pretense of simplistic mimesis in historiographic metafiction. Instead, fiction is offered as another of the discourses by which we construct our versions of reality, and both the construction and the need for it are what are foregrounded in the postmodernist novel (40).

Con todo, apunta la autora, es necesario detenerse en los contextos de producción y recepción, la “enunciación toda”, entendiendo esta como una situación comunicativa que involucra aspectos sociales, ideológicos, históricos y estéticos (40), a diferencia de la postura del artista moderno ensimismado en su objeto, pretendiendo mantenerse aislado del mundo real.

Según Hutcheon, la postmodernidad va más allá de la autorreflexividad para situar al discurso en un contexto más amplio (41). La autoconsciencia -ya presente en Homero o *El Quijote*- es ahora más que una auto-representación o intento de desmitificación porque es “fundamentalmente crítica en su irónica relación con el pasado y el

---

<sup>1</sup> Sobre las contradicciones de la modernidad, ver Hutcheon (1996: 43). Las controversias están presentes en muchos estudios críticos o estéticos; el barroco, por ejemplo, a la vez periodo y estilo, ha sido rebatido y se le cuestiona incluso su existencia (Pedraza, F. y Rodríguez, M., 1980: 15).

<sup>2</sup> O también: “One might almost say that the move from modernism to postmodernism involves a move from poetry to fiction” (Connor, 2004: 62).

presente”, lo cual exige del lector si es que se quiere apreciar en su dimensión didáctica (41). Con todo, la postmodernidad o la metaficción historiográfica ofrecen preguntas, nunca respuestas (42).

La postmodernidad, por un lado, desafía algunos aspectos de los dogmas modernos pero por el otro, aunque suene paradójico, está basada en estrategias modernistas como la de una experimentación de naturaleza autorreflexiva, las ambigüedades irónicas y la contestación a la representación clásica (43). Otro aspecto contradictorio de la postmodernidad es que, si bien no es absolutista (pues entiende que toda suerte de sistemas y órdenes son creaciones humanas y que no existen como cosas dadas, eternas o universales), a veces sus definiciones pueden fijar nuevos sistemas y órdenes, tal como había sugerido Norris (43).

Finalmente, cabría enunciar otras dos contradicciones postmodernas. La primera se podría exponer como sigue: muchos han argüido que todo arte posee alguno de los artificios (*devices*) de auto-referencia, por lo que esta no es representativa de la postmodernidad, a lo que Hutcheon responde que, en efecto, es así pero que en la postmodernidad esto se presenta de forma “más autoconsciente” (43). La segunda tiene que ver, a partir del apunte hecho por Leslie Fiedler, con el acortamiento de las distancias entre “alta y baja cultura” (*high and low art forms*), que se realizaba mediante una ironización de ambas y que Hutcheon ejemplifica con “la irónica mezcla” de la historia de detectives y la historia religiosa que se da en *El nombre de la rosa*. Para Hutcheon, la posmodernidad es ambas cosas, “alta y baja cultura”, popular y académica, elitista y accesible (44). Por nuestra parte, apreciamos claramente este componente en *Nocturno* que, justamente, se adscribe a una finalidad paródica de intención burlesca y alcances satíricos (ver 6.3, 6.6).

Toda suerte de contradicciones o paradojas se desprenden de la tensión entre modernidad y postmodernidad y de la perspectiva de la escuela ideológica con que se mire: unos creen que la postmodernidad rompe con la modernidad, así como otros piensan que no es más que su intensificación y exageración. Para estas cuestiones no hay respuestas definitivas. En palabras de Hutcheon: “what postmodernism does is use and abuse these characteristics of modernism in order to install questioning of *both* of the listed extremes” (50). Quisiéramos comentar que la autora procura en todo momento ser consecuente con la problematización, por lo que su poética es un llamado a no privilegiar la teoría o la práctica, pues eso es lo que exigiría la didáctica naturaleza teórica y autoconsciente de la postmodernidad. Así, en la poética hutchenea tienen cabida el psicoanálisis, la lingüística, el análisis filosófico, la hermenéutica, el postestructuralismo, la historiografía, el análisis del discurso, la semiótica, como también el marxismo, el neo-pragmatismo y la teoría feminista pero, insistimos, la teoría no debiera adquirir un carácter autónomo o parasitario con respecto a la práctica o la representación estética (53).

## **1.4. Contextualizando la postmodernidad: la enunciación y la revancha de la *parole***

Es natural que la teoría se preocupe de las características de la literatura de cierta época dada; esto es aplicable a la postmodernidad, a pesar de lo polémico que nos pudiera resultar su verdadero estatus frente al período anterior, la modernidad. En esa dirección apunta Hutcheon cuando cita a Eagleton, quien ofrece la siguiente periodización: 1) preocupación por la figura del autor (romanticismo y el siglo XIX), 2) preocupación exclusiva



por el texto (nuevo criticismo) y 3) una marcada preocupación por la figura del lector en estos últimos años (78). Para Hutcheon es típico de la postmodernidad un contexto que opera tanto dentro del mismo texto (*intertextual*) y otro social y que en el campo teórico se reflejaría en Derrida quien constantemente presenta un estado de alerta sobre el contexto de su propio discurso (79). Es más (se cita indirectamente a Metcher): “la enunciación requiere más que solo texto y receptor en orden de activar el dinámico proceso de generación de significado” y sigue Hutcheon a solas: “The text has a context, and form is given sense perhaps as much through the receiver’s inference of an act of production as by the actual act of perception” (80). Para el discurso postmoderno son importantes las ideas de texto -al modo de entender de Barthes, como espacio social abierto, sin intenciones del juez, maestro, analista... (81)- y la situación enunciativa. La negativa de los modernistas y formalistas frente al intencionalismo del siglo XIX está siendo revisada (81). Si bien el productor del texto nunca es uno real o incluso uno implícito, sí es al menos uno inferido por parte del lector debido a que se posiciona como la entidad enunciativa (81). Una poética de la postmodernidad requiere del contexto que considera al acto enunciativo como un todo y que no se desentiende de lo social, histórico o ideológico, es decir, el lenguaje “en uso”; de hecho, el proceso de producción es inherente a la teoría saussuriana pero, como acotan unos citados Coward y Ellis, ha sido suprimido por un modelo mecánico de estructuralismo (82). El llamado que hace Hutcheon a ampliar las limitaciones de las herramientas formalistas tiene implicancias directas en el análisis de la ironía, elemento común a la sátira y la parodia. A esto nos abocaremos con mayor detalle en el marco teórico.

## 2. Propósito del trabajo

Nuestro objetivo principal es mostrar y discutir algunas de las peculiaridades discursivas que Roberto Bolaño utiliza en *Nocturno de Chile* para llevar a cabo su crítica política, social y literaria del Chile contemporáneo, y que hemos identificado como una conjugación de ironía, sátira y parodia. De igual manera, nos interesa introducir al lector a la problemática de la postmodernidad, presentando sus paradojas y contradicciones. Quisiéramos recalcar la importancia a nivel del análisis del aspecto pragmático que conlleva la identificación y evaluación de la ironía. Finalmente, quisiéramos que nuestro trabajo despierte interés por este autor en países no hispanoparlantes.

## 3. Materiales y método

Nuestro análisis se basa principalmente en los conceptos de *A poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (1996) y *A Theory of Parody* (1991) de Linda Hutcheon, reconocida académica y autora de referencia obligada en el tema (Connor, 2004: 62). La primera obra mencionada aborda un extenso número de facetas de la postmodernidad, que van desde la filosófica (epistemológica y ontológica), histórica/historiográfica, ideológica hasta la respectiva concreción artística (la “práctica”),

y que hemos expuesto sucintamente en la introducción. Pese a su amplitud y carácter multifacético, *A poetics of Postmodernism* se concentra en la novela, especialmente el género que denomina metaficción historiográfica y con el cual identificamos a *Nocturno de Chile* por el gran número de similitudes que hemos descubierto (problematización del referente histórico, la relación del presente con el pasado, autorreflexividad, autoconsciencia, estado de alerta, distancia irónica, etc.). Aquí cabe mencionar que nuestra intención no es profundizar en todos los aspectos que definen a la metaficción historiográfica (como sería, por ejemplo, contrastarla con la novela histórica), sino concentrarnos en la ironía, la sátira y la parodia como estrategias discursivas de subversión (e inclusión). Sin embargo, nuestro criterio no es antojadizo. Al respecto, afirma Rips en *Similarity, typicality and categorization*:

if you want to know whether an object is a category member, start with a representation of the object and a representation of the potential category. Then determine the similarity of the object representation to the category representation. If this similarity value is high enough, then the object belongs to the category; otherwise, it does not (1989: 1).

Asimismo, en *A poetics of Postmodernism* se considera a la parodia como la forma predilecta de la postmodernidad, idea que hemos corroborado en otros textos relacionados con el tema (v.gr. Deeds, 1997: 178; Dentih, 2000: 157).

La segunda obra citada de Hutcheon, que está en contacto con la primera, *A Theory of Parody*, se concentra específicamente en la parodia pero recurre constantemente a los conceptos de ironía y sátira porque suelen ir de la mano, sobre todo en el tratamiento que le da el arte postmoderno. El reconocimiento de la ironía, se verá, es esencial a la hora de decodificar las “intenciones” del discurso. Su naturaleza doble –semántica y pragmática- requiere de una ampliación de los marcos teóricos formalistas. Tal preocupación es una constante en Hutcheon quien, por otro lado, tampoco trata de convencernos de volver a una crítica literaria romántica (en el autor-centrado), pero reconoce que la enunciación es un fenómeno complejo que urge de herramientas ad hoc. Nuestro análisis consistirá en ubicar las marcas potencialmente irónicas que actualizaremos, en la medida de lo posible, con el contexto de producción y recepción (las declaraciones del autor sobre su propia obra o las de la academia, los críticos o incluso su editor español, Jorge Herralde). Hutcheon reconoce que la asimilación de la ironía es una cuestión personal –“está en los ojos de quien la ve” (84)- lo cual, en la práctica, no impide que el lector asuma el papel activo de decodificador, adquiriendo, de pasada, cierta competencia:

It has been argued that irony requires of its reader a triple competence: linguistic, rhetorical or generic, and ideological (...) The basic need for linguistic competence is most evident in the case of irony, where the reader has to comprehend what is implied, as well as what is actually stated. Such linguistic sophistication would be assumed as a given by a genre like parody that employed irony as a rhetorical mechanism (94).

De alguna manera u otra se sobreentiende que hay diversos niveles de lectura, unos más profundos que otros pues apuntan a diferentes intereses y propósitos; eso podría estar en mente de Hutcheon cuando apunta que “en la

superficie, pareciera ser que el principal interés de los postmodernistas es el propio proceso de producción y recepción” (1996: 22). La ironía, pues, conlleva “sofisticación” en el sentido de ser una elaborada estrategia que requiere de cierto conocimiento previo, cierta competencia lectora, aunque el texto por sí mismo también puede facilitar la tarea, que nosotros hemos encontrado, por ejemplo, en la insistencia en ciertos tópicos y tropos, o la redundancia de comentarios valorativos, como veremos en 6.3.1. Es decir: el texto brinda señales irónicas, las cuales están codificadas de diversas maneras y apuntan a diferentes propósitos.

Hacemos hincapié en el problema de la recepción, lo cual se ejemplificará con el contraste de nuestro análisis con el de González Echevarría en *Nocturno de Chile y el canon* (2010), quien reconoce la ironía sólo como una guía que Bolaño da al lector “para recordarle que se trata de una ficción” (120). Nosotros, en cambio, consideramos que la ironía es el principio fundante y objetivo mismo del texto; es decir una ironía que sirve a los preceptos postmodernos relacionados con la continuación y el cambio. La ironía, si bien alertan al lector -como sucede con González Echevarría-, también problematizan la naturaleza misma de la ficción. Para ello, procuramos dar ejemplos, sobre todo cuando se dirigen al mismo autor o al lector y superan, o al menos alteran, la noción de ficción; es decir, se vuelve meta ficción. Como dice Colebrook: “de cómo entendamos y evaluemos la postmodernidad depende mucho de nuestra definición y evaluación de la ironía” (2005: 150). Uno de los tantos aspectos paradójicos de la postmodernidad -como sería el acercamiento entre “alta” y “baja” cultura- derivará del contraste entre los análisis pues, pese a las diferencias de perspectiva, el análisis “tradicional” o “culto” de González Echevarría nos sirve de base para realizar un sucinto estudio contrastivo entre las *Confesiones de San Agustín* y *Nocturno de Chile*. Es decir: mientras González Echevarría reafirma desde la academia el origen genérico de *Nocturno* (mediante similitudes y diferencias), nosotros, que no habíamos advertido la similitud en la forma -el género literario de la autobiografía, atribuida a las *Confesiones*-, nos sumamos a tales ideas pero concluimos algo diferente, que detrás de esta reminiscencia hay una finalidad paródica y, no sólo esto, sino que también persigue un ethos<sup>3</sup> negativo, desdeñoso.

Aplicamos los conceptos teóricos postmodernos y las definiciones de ironía, sátira y parodia de Hutcheon a *Nocturno de Chile* (2000), obra estructurada en un monólogo interior llevado a cabo por el sacerdote Sebastián Urrutia Lacroix que espera la muerte en su habitación, un espacio-tiempo indeterminado pero situado, por el carácter de la enunciación, en “el presente”. Esta instancia, una confesión, es forzada por la inquietante presencia del personaje-entidad joven envejecido, que actúa desde su subconsciencia, “el campo de Marte de los sueños” (68). El eje temporal gira en torno al evento que ha marcado el derrotero del país -el golpe de Estado de 1973-. Desde este punto de referenciarse puede ordenar su propia vida personal, a saber: infancia-juventud (pregolpe), adultez (golpe) y ocaso (postgolpe). En el monólogo, Urrutia Lacroix accede, pues, constantemente a la memoria pero no se detiene con mayor detalle en los eventos históricos propiamente tales, sino que se centra más bien en pasajes anecdóticos o al menos curiosos, como sus conversaciones con su mentor intelectual, el preponderante crítico literario Farewell. Urrutia Lacroix comienza el relato dejando en claro que proviene de una familia de privilegiada posición social y desde ahí decide ingresar al sacerdocio, que combinará con sus intereses poéticos y el oficio de crítico literario. De sus múltiples facetas destacan su intensa vida social y literaria (la amistad con

---

<sup>3</sup>Nos referimos al *ethos* hutcheano, una reacción prevista deducida, motivada por el texto, y que se asemeja al *pathos* aristotélico en cuanto a la emoción que el hablante produce en la audiencia (1991:55). Sobre este concepto volveremos en 5.2.4.

Farewell, Neruda, María Canales, entre otros), la académica (como catedrático de la Universidad Católica y profesor de clases de marxismo de Augusto Pinochet) y la sacerdotal (expresado mediante un viaje a Europa para aprender el arte de la cetrería, el adiestramiento de aves de caza para perseguir las palomas que defecaban en los frontispicios de las iglesias chilenas). Estas facetas están en permanente contacto, lo cual se traduce en un pronunciado vaivén temático, dando lugar a historias intercaladas (los encuentros entre el diplomático chileno Salvador Reyes y el intelectual alemán Ernst Jünger, y la Colina de los Héroes). La muerte que acecha a Urrutia Lacroix no llega nunca y el espacio-tiempo parece haber quedado en suspensión. La injerencia del joven envejecido se vuelve cada vez más atosigante y sus reproches hacen eco en el delirio de Urrutia Lacroix. El clímax se produce muy al final de la novela cuando el cura se pregunta si es él, en efecto, el joven envejecido. La última formulación de Urrutia Lacroix “Y después se desata la tormenta de mierda” (150) deja abierta los alcances de su propio acto enunciativo y, también, sugiere que el pasado, el presente y el futuro están en permanente fricción.

## 4. Hipótesis

Creemos que las estrategias discursivas de *Nocturno de Chile* persiguen finalidades irónicas, satíricas y paródicas. Irónicas, en el sentido de marcar una distancia entre lo que se dice y lo que se quiere decir; satíricas, porque atacan a ciertas convenciones sociales, ideológicas o artísticas del país, y paródicas, porque recurren a diferentes formulaciones imitativas, a nivel de cierto estilo “poético” o un parafraseo historiográfico y a una estructura mayor, el género de la autobiografía.

## 5. Marco teórico

### 5.1. La parodia en el marco de la postmodernidad

Hutcheon (1996) considera paradigmática la forma que adquiere la arquitectura postmoderna -donde ciertas convenciones de la tradición clásica se conjugan armoniosamente con un propósito social y de consideración del entorno-, la que llama parodia, en el sentido de un “eco irónico recontextualizado de las formas del pasado” (34). Es predecible que los arquitectos rehúyen del término pues, en la práctica, está asociado a una connotación negativa que se ha extendido a lo largo de la historia, una que atañe a la idea de imitación ridiculizante. Sin embargo, apunta Hutcheon, la parodia es un privilegiado modo de auto-reflexividad ya que, entre otras cosas, permite al artista exponer un discurso nuevo, que surge desde adentro de las mismas convenciones del arte que profesa (35). Así, si por discurso se entiende una construcción humana, las abundantes conclusiones provenientes de la arquitectura postmoderna son más o menos aplicables a otras formas de representación, como en la literatura -la metaficción

historiográfica- donde también se problematiza esta tensión del pasado (o tradición) con el presente -e incluso futuro (112)-. Con todo, la arquitectura postmoderna facilita un estudio teórico y práctico de las relaciones entre poder e ideología con ciertas estructuras de representación. En otras palabras: la parodia postmoderna serviría como herramienta de subversión contra una ideología fundante o dominante, representada por las convenciones o canon; es decir, es representativo de lo alternativo o excéntrico, en palabras de Hutcheon (35). La parodia no se libra de la paradoja que involucra incorporar y, al mismo tiempo, desafiar aquello que parodia. Esto parece ser uno de los principales intereses del arte postmoderno, además del que despierta su propio proceso de producción y recepción. Sobre esto último profundizaremos en el apartado 5.2.3, al tratar del rango pragmático no sólo de la parodia, sino de la ironía, aquel componente que permite la *distancia* que, al modo de entender de Hutcheon, es una suerte de relación entre el grado de asimilación de la tradición y la consiguiente contestación.

Prácticamente cualquier estudio de estética postmoderna otorga un rol importante a la parodia, pero en Hutcheon es, además, fundamental. Aquí cabe notar uno de los tantos aspectos de las rencillas que se dan en el campo teórico que atañen a la postmodernidad, por ejemplo con el marxista Jameson. Este no utiliza el término parodia propiamente tal sino que pastiche –un tipo de parodia, según Hutcheon (26)-, un término también muy extendido, a veces denominado collage. En el pastiche de Jameson la ironía está despojada de motivos, por lo que es neutral o vacía (26)<sup>4</sup>. Hutcheon, si bien comparte algunas ideas con él -como que el revisionismo histórico postmoderno no es ni nostálgico ni canibalización estética- (26), no cree que la ironía esté despojada de la reacción inferida por el texto o ethos. Veremos más adelante, el aporte de Hutcheon no descuida cierto formalismo conceptual, pero también, mediante la extensión de un modelo de análisis centrado en la enunciación, otorga un rol gravitante al contexto y al proceso de producción y recepción. Con todo, su definición de parodia postmoderna es:

What I mean by "parody" here - as elsewhere in this study - is *not* the ridiculing imitation of the standard theories and definitions that are rooted in eighteenth-century theories of wit. The collective weight of parodic *practice* suggests a redefinition of parody as repetition with critical distance that allows ironic signaling of difference at the very heart of similarity (1996: 26).

La tradición es, por tanto, un terreno fecundo para la parodia postmoderna, donde el artista guarda una distancia crítica, no sólo respecto a la mentada tradición sino sobre los alcances de su propia obra. La parodia no es un ejercicio que apunta necesariamente a la ridiculización, tal como han apuntado muchos teóricos o críticos a través de los tiempos. El autor postmoderno es, en la terminología hutcheona, autoconsciente y está en alerta de lo que ha heredado a nivel de convenciones y la parodia

---

<sup>4</sup> Eastrope (2001: 22) afirma que para Jameson la parodia de otros tiempos tenía la firme intención de imitar teniendo a la burla como principal objetivo, mientras que el pastiche postmoderno es mero placer estético, práctica de una ironía en blanco ("blank irony").

pareciera ser el género que mejor plasma la tensa relación que va del descontento hasta la admiración del artista postmoderno con la tradición o, en un terreno más próximo, la modernidad.

## 5.2. Ironía, parodia y sátira

### 5.2.1. Definición de parodia

En *A theory of parody* (1991) Hutcheon sostiene que al rastrearse el origen de la palabra *parodia* muchos teóricos se quedan en el significado griego de “contra-canción”. La naturaleza textual o discursiva –a diferencia de la sátira– se expresa claramente por la parte del *odos*, canción. *Parodia*, pues, adquiere el significado de oposición o contraste entre textos y, tal vez, como sugiere Hutcheon, sea este, por ser un aspecto pragmático, el punto de partida de la idea de la parodia entendida como contraposición de textos con finalidades burlescas (*mockering*) o lúdicas, tal como está consignada en muchos diccionarios (32). Sin embargo, *para* también significa “con” o “junto a”, lo cual sugiere afinidad o una conexión íntima en lugar de oposición (32). Aquí, en este significado un tanto desapercibido, reside la amplitud pragmática de la parodia, la cual es la más útil a la hora de analizar las representaciones artísticas actuales (32). Con todo, la doble raíz de la palabra urge de un término neutral y que contenga un carácter transhistórico; de hecho, nada sugiere que parodia incluya necesariamente la connotación de ridículo (como en los casos de broma, burla o burlesque). Parodia, en su irónica “trans-contextualización” e inversión es, pues, repetición con diferencia (32). Una distancia crítica –marcada comúnmente por la ironía– está implicada entre el texto que sirve de base y el texto paródico, una ironía que por sí misma puede ser tanto lúdica como denigrante, constructiva como destructiva (32). El placer de la ironía de la parodia, apunta Hutcheon, proviene no del humor en particular, sino del grado de compromiso entre el lector y los “rebotes” (para usar un famoso término de Forster) intertextuales en este ir y venir entre complicidad y distancia (32).

Así como la ironía es una sofisticada forma de expresión así es, también, el género de la parodia por sus requerimientos que exige al nivel de la recepción. El codificador, y luego el decodificador, deben llevar a cabo una superposición de textos, el viejo en el nuevo, de ahí a que se le considere, según los citados Golopentia y Eretescu, una síntesis bitextual, mientras que el pastiche es monotextual y apuntan más a la similitud que a la diferencia. De alguna manera, acota Hutcheon, se podría decir que la parodia se parece a la metáfora, ya que ambas requieren que el decodificador construya un segundo significado a partir de las inferencias de lo que se dice la superficie, agregando el primer plano (*foreground*) al reconocimiento y conocimiento del contexto que hay detrás (*background*) (34-5). Más que afirmar que la ironía se sirve de una estrategia “substractiva” –como afirma W. Booth–, Hutcheon sostiene que ambos niveles del significado deben coexistir (y, por lo tanto, no substraerse o excluirse), y eso es lo que hace a la ironía y parodia tan compatibles (34).

La autora considera difícil separar las estrategias pragmáticas de las estructuras formales cuando se habla de ironía o parodia. En otras palabras, considera inaplicable una teoría entendida exclusivamente en términos de relaciones textuales (como la de Genette y que denominó “hipertextualidad”, 30) o puramente hermenéutica la cual, en un caso extremo, es creada por, como afirma Dane, “escritores y críticos, no los propios textos” (34). Mientras el acto y forma de la parodia son de incorporación, su función es una de separación y contraste. A diferencia de la imitación, la cita o incluso la alusión, la parodia requiere de una distancia irónica. Es verdad que si el decodificador no la nota o no puede identificar una intencionada alusión o cita, tal naturalización podría eliminar una parte importante tanto de la forma como del contenido del texto. La identidad estructural del texto como parodia depende, entonces, de la coincidencia, al nivel de la estrategia, de la decodificación (reconocimiento e interpretación) y la codificación (34).

Dentro de este marco pragmático de referencia, sin embargo, el estudio de la parodia involucra más que la comparación de textos, ya que el contexto de la enunciación, por entero, está involucrado en la producción y recepción del tipo de parodia que usa la ironía como su mayor medio de acentuación, incluso estableciendo, un contraste paródico, lo cual tampoco significa que hay que ignorar todos los elementos formales. Ambos, ironía y parodia operan en dos niveles: uno primario, superficial o en primer plano (*foreground*), y otro secundario, implicado o de fondo (*background*), pero al final, en ambos casos, derivan su significado del contexto en el cual se encuentran. El significado final o último de la ironía o la parodia reside en el reconocimiento de la superposición de estos niveles. Esta doble naturaleza común en ambas en cuanto a forma y efecto pragmático del ethos, hace a la parodia un importante modo de autorreflexividad en la literatura (v.gr. Rushdie, Calvino, Findley, etc.), música, arquitectura, cine y artes visuales (34-5). Muchos de estos artistas han afirmado abiertamente que la distancia irónica de la parodia les ha permitido hacer de la imitación un medio de liberación, incluso a modo de exorcismo de los fantasmas personales, he ahí que Proust veía sus trabajos sobre Flaubert como antídoto a las “toxinas de admiración” (35). Para el decodificador, esta función de carácter personal es menos importante que la del efecto de producirse algo nuevo en la síntesis textual; de hecho, pareciera como si los parodistas aceleraran las formas estéticas a través de los tiempos, tal como puede entenderse hoy en día los efectos de *El Quijote*, que siendo la unión de los libros de caballería y el realismo del día a día, trajo consigo el surgimiento de la novela tal como el género que conocemos hoy en día<sup>5</sup>. La parodia, como en este ejemplo, funciona aquí para liberarse de los textos precedentes, por lo que podría resultar un punto de partida para desarrollar nuevas formas literarias, tal como lo entendieron los formalistas rusos (35).

---

<sup>5</sup> Además de *La parodia de los libros de caballería*, Félix Martínez Bonati precisa que hay rastros de la novela pastoril, la picaresca, la bizantina y “otros, ya canónicos e institucionalizados” (2005: 204)..

Según Hutcheon, los formalistas rusos revisten importancia por su interés en la autorreflexividad, es decir la consciencia que posee el artista sobre los alcances sobre su propia obra y de cómo esta se inserta en las convenciones y la definición del arte (35). La consciencia sobre la forma, a través de la parodia, es una manera de desnudar el contraste, hacer más familiar la “trans-contextualización” o desviar las normas estéticas establecidas por el uso. Sigue Hutcheon, a partir de Tomachevsky: el cuestionamiento implícito de estas normas entregan de pasada las bases del fenómeno de contra-expectación que permiten la activación de la parodia formal y de estructura de parte del decodificador (35). Si para Tynjanov, Dostoevsky está en gratitud con Gogol, cuando aquel lo parodia, esto se ha hecho con la intención de emancipársele (35). La parodia, pues, es tanto un acto personal de superposición (*supersession*) como una inscripción de continuidad histórica-literaria y también ha sido vista como substitución dialéctica de elementos formales cuyas funciones han sido renovadas (“*refunctionalized*”) (35). Con todo, nuevas formas se nutren de las viejas sin que esto signifique destruirlas por completo, sólo la función ha sido alterada (como sostienen Ejxenbaum, Tomachevsky y Tynjanov) y según explicita este último, la parodia se convierte en un principio constructivo en la historia de la literatura (36). Estas ideas sobre el rol histórico de la parodia no son exclusivas de los formalistas rusos (v.gr. Thomas Mann y Dürrenmatt); sin embargo, parecen haber influido en varios teóricos, directa o indirectamente (Frye, Kiremidjian, Lotman). Para Hutcheon la idea de desarrollo histórico o *cambio* no debe confundirse con la de *evolución* o *mejoramiento*, tal como se deduce a partir de los propios formalistas, por lo que su concepto básico de parodia se desliga de esta idea y se conforma con denominarla “imitación con diferencia crítica” aunque, por otro lado, no desconoce la idea general de la continuidad y cambio (36).

Hutcheon procura, pues, dar con una definición neutral de parodia, sobre todo una que se adscriba a todas las épocas, teniendo en mente una que sea particularmente útil a la hora de estudiar el arte contemporáneo. Esto tiene un antecedente histórico: en el siglo XVIII la sátira, que era una forma predominante, al arrastrar a la parodia al primer plano, produjo que los elementos ridículos asociados a la primera se inscribieran en la definición de la segunda (tal como ocurre hoy en día en los diccionarios) pero, para un contemporáneo de aquella época como Samuel Johnson, la parodia no era más que “a kind of writing, in which the words of an autor or his thoughts are taken, and by a slight change adapted to some purpose” (36). Hutcheon advierte que, aunque tal definición de parodia es cercana a la de plagio, esta tiene el singular mérito de no limitar su ethos, tal como procura la autora con su previsional definición de “imitación con diferencia crítica”. Resumiendo, la definición hutcheona básica de parodia es:

repetition, but repetition that includes difference (Deleuze 1968); it is imitation with critical ironic distance, whose irony can cut both ways. Ironic versions of “trans-contextualization” and inversions are its major formal operatives, and the range of pragmatic ethos is from scornful ridicule to reverential homage (37).



Hutcheon reconoce que su definición puede llevar a confundir los límites del género, pero no lo es tal. Se podría pensar que en lo formal y pragmático se ha reducido a la intertextualidad liderada por Kristeva, que para Genette no es más que una categoría puramente formal de interacción entre textos (37); pero Riffaterre o Barthes la definen como una modalidad de la percepción, un acto de decodificar textos a la luz de otros textos, pero hay diferencias. Para Barthes, el lector es libre de asociar textos más o menos al azar, estando limitado sólo por la idiosincrasia personal o la cultura personal; para Riffaterre, en cambio, el texto, por su “estructurada totalidad” (“*structured entirety*”), demanda una más condicionada y, por lo tanto, una lectura más limitada (37). Según Hutcheon, la parodia podría ser un caso incluso más extremo de estas ideas, porque sus confines son deliberados y, por ende, necesarios para su propia comprensión. Además de esta restricción entre la relación intertextual entre el codificador y el texto, la parodia urge de las presunciones de un codificador inferido acerca de la competencia semiótica y la intencionalidad, por eso, la definición debiera abarcar un espectro más amplio que el meramente formal, contemplando el contexto del enunciado (37).

### **5.2.2. La parodia y otras formas de imitación**

El marco teórico donde la definición hutcheona de parodia se sitúa a sí misma está en contacto con otras formas de imitación textual y apropiación, por lo que es menester abarcarlas para evitar inexactitudes conceptuales.

La idea clásica y renacentista de considerar la imitación como un modo de aprendizaje (*instruction*) ha perdurado en el tiempo, tal como lo consigna el manual de retórica de Antoine Albalat que data de 1910, pero imitación, a menudo, provoca la confusión entre el pastiche y la parodia, y es así que autores como Proust usaban ambos términos para referirse a sus irónicas imitaciones de Balzac, Flaubert y Michel, entre otros (38). Así, podrían surgir cientos de preguntas relacionadas en torno al carácter de esta imitación: ¿es el pastiche más serio y respetuoso que la parodia? O, ¿cuán cierto es que la parodia requiera del elemento ridículo para su propia definición? (38). Si bien la definición hutcheona acepta una amplia gama de *ethos*<sup>6</sup>, la autora reconoce que, en la práctica, sería imposible reconocer una cosa de la otra, la parodia del pastiche; sin embargo, cree que la diferencia radica en que la parodia busca la diferenciación con respecto a su modelo, mientras que el pastiche opera más por similitud y correspondencia, tal como había apuntado Freund (38). La parodia es al pastiche, quizás, como un tropo retórico es al cliché, lo cual tampoco implica que la parodia no pueda contener un pastiche (38).

---

<sup>6</sup> En la práctica, sería imposible abocarse en detalle de todos los *ethos* posibles ya sea de la ironía, la sátira o la parodia. Nosotros presentamos un modelo simplificado en 5.2.4. Para apreciar un modelo más elaborado, ver Hutcheon, 1991: 63.

La parodia y el pastiche no son sólo imitaciones textuales formales, sino que envuelven el problema de la intención, y aquí reside la mayor diferencia entre parodia y plagio (38). El plagio, a diferencia de la parodia, se concentra más en esconder que en facilitar al lector en la interpretación del texto base (39). La distinción es necesaria, en cuanto estas también han sido usadas como sinónimos -según Paull- y porque la intención (ya sea imitar con ironía crítica o imitar con intento de engañar) es complicada de determinar y difícil de comprobar (40). Hutcheon cree que hay que limitarse a la intención inferida o codificada: ¿puede alguien decir, por ejemplo, si la intención detrás de *The Barbarian* del grupo musical Emerson, Lake & Palmer fue en son de préstamo (parodia) o robo (plagio) del *Allegro bárbaro* de Bartók? (40). Del problema de la intención deriva, por otro lado, la confusión de la parodia con lo burlesco (*burlesque*<sup>7</sup>) y el travestismo. Dwight Macdonald, por ejemplo, ve en el travestismo una forma primitiva de parodia (40). Los diccionarios o los teóricos suelen mezclar y confundir los conceptos, lo cual respondería más a la necesidad de fijar definiciones rígidas o aplicables a otras épocas. Con todo, sí parece claro para Hutcheon que lo burlesco y el travestismo contienen un aspecto ridiculizante, lo cual no es necesariamente cierto para el caso de la parodia (40).

La intención también sirve para distinguir entre parodia y cita (*quote*). Este interés se le atribuye a Bakhtin quien, al escribir sobre literatura helénica dio con varias gradaciones de citas: ocultas, manifiestas y a medio ocultar (40). Esto, apunta Hutcheon, es común en la literatura clásica y servía como manera de otorgar prestigio y autoridad en el propio texto (40-1). Sin embargo, las palabras de Bakhtin apuntan a una cita en un sentido más metafórico, en el de un discurso indirecto, es decir, como discurso derivado de otras formas (41). La cita y su relación con la parodia han sido tratadas en los 60 y 70 por teóricos como Margaret Rose y Michel Butor. Este último, por ejemplo, considera incluso que la cita más literal es parodia debido a su “trans-contextualización”. Hutcheon, en cambio, considera que si bien es cierto que la repetición de “trans-contextualización” es una característica de la parodia, su distanciamiento crítico no está necesariamente implícito en la idea de la citación (41); ambas, en definitiva, aceptan un amplio rango de ethos –desde el reconocimiento de autoridad a la libertad de lúdica- y ambas demandarían de ciertos códigos compartidos para permitir su comprensión (41). La cita, aunque es en esencia diferente a la parodia, está, por otro lado, muy cercana a ella estructural y pragmáticamente, que es lo que sucede cuando la cita se transforma en una forma de parodia, en especial en la música y otras manifestaciones artísticas contemporáneas (41). Aquí cabría mencionar que la parodia tiene una mayor determinación bitextual –y, recordamos, de síntesis- que la cita o incluso la alusión, ya que participa tanto del código particular de un texto parodiado como de un código paródico general, según Jenny (42). La alusión también ha solido confundirse con la parodia en el sentido de “activar simultáneamente dos textos”, como afirma Ben-Porat, pero esto lo hace más

---

<sup>7</sup> El término original en inglés, como se ve, es el de *burlesque*, que nosotros hemos adaptado a lo burlesco. El *burlesque* sería un subgénero de parodia donde las “altas formas” pasan a ser “bajas” y viceversa (Chambers, 2010: 77).

persiguiendo la correspondencia que por diferencia. Asimismo, podría darse el caso de la alusión irónica que es cercana a la parodia, pero la alusión, en definitiva, representa una forma menos restringida o “predeterminada” que la parodia según acota Perri (43).

### **5.2.3. Parodia y sátira**

Es natural que la parodia haya sido relacionada o confundida con otras formas de imitación. En definitiva, lo que parecen compartir todas es el hecho de servirse de uno o varios textos fuentes, o sea, su objetivo es intramuros y no excede la superficie textual. Pese a esta característica tan relevante, la parodia ha sido confundida con la sátira, que tiene alcances más allá del discurso del texto, por lo que sus objetivos son, al contrario, extramurales. Hay un listado largo de teóricos y críticos que han utilizado explícitamente ambos conceptos como sinónimos (ver Hutcheon 1991: 43). Parte de la confusión se debe a que ambos géneros han sido, a menudo, usados en conjunto, tal como se había sugerido en el apartado anterior. Según un citado Paulson, la sátira usa frecuentemente formas paródicas para sus propósitos expositivos o agresivos (43). Ambas implican un distanciamiento crítico, lo que conlleva un juicio de valores, pero la sátira usa generalmente esa distancia para realizar aserciones negativas sobre lo que satiriza. La parodia, en cambio, se desvía de la norma estética pero también, al mismo tiempo, se integra al trasfondo que parodia y cualquier ataque verdadero podría resultar autodestructivo (44). En la historia de la literatura abundan ejemplos de interacción entre sátira y parodia. Las motivaciones o resultados son muchos, pero su estudio requiere de un conocimiento contextual, de la producción y recepción, tal como sugiere Hutcheon a partir del *Pierre Menard, autor de El Quijote* de Borges, donde textos idénticos de *El Quijote* (el de Cervantes y el nuevo, creación del tal Menard) tendrían diferentes valoraciones a través del tiempo –donde se supone que el nuevo sería más valioso por su “deliberado anacronismo y descarado historicismo”-; es decir, es un llamado irónico a entender que el lector contemporáneo a Menard difiere del cervantino, pese a la identidad verbal de los textos (45).

Por otro lado, que la parodia sea utilizada como vehículo de la sátira no es algo que deba atribuírsele sólo al arte contemporáneo; de hecho, la mayoría de la literatura inglesa del siglo XVIII así lo hizo. Para muchos, en todo caso, en los años 60 hubo un resurgimiento de la sátira (como apunta Dooley), pero esta dependía mucho de la parodia y compartían, por tanto, un ethos variable (46). Mucha literatura femenina de hoy en día procura ser tanto revisionista como revolucionaria y, según Gilbert y Gubar (1979), “parodic, duplicitous, extraordinarily sophisticated”. Finalmente, cabe mencionar que hay otro aspecto que hace confundir a la parodia y sátira en términos teóricos. Esto se da cuando la primera ni siquiera es considerada formalmente una entidad, una estructura de apropiación de otros textos. Así, en esta negación, es imposible apreciar la interacción con la sátira, por lo que llevaría a confundir los objetivos de cada cual, intra o extramurales.

#### 5.2.4. El rango pragmático de la parodia

A pesar que muchos estudios de la parodia sostienen que esta es una forma mucho más restrictiva que la alusión o la cita, la postmodernidad ha demostrado que su uso es extenso y que no necesariamente se circunscribe a la ridiculización del texto fuente (50). Siguiendo a Ben-Port, la parodia tradicionalmente ha sido considerada desde una forma de eludir la crítica, ocultamiento, demostración de conocimiento, de dar un soporte de autoridad o simplemente para ahorrar tiempo (50). Si se hace una revisión de la evolución del concepto, a la parodia se le asocia con una intención peyorativa o una reacción deliberada. Para Morson, por ejemplo, la parodia tiene la intención de tener una mayor autoridad semiótica que su original ya que el decodificador está siempre seguro “of which voice he or she is expected to agree with” (50), aunque Hutcheon advierte que en la postmodernidad el blanco de la parodia no siempre apunta al texto fuente (50).

El aspecto ridículo de la parodia está presente en muchos teóricos contemporáneos. Verweyen (1979) separa a la parodia en dos categorías: una definida en términos de su naturaleza cómica y otra que remarca su función crítica; sin embargo, en ambas se hace presente el elemento ridículo que Hutcheon no considera necesario o preponderante. La mayoría de teóricos asocian a la parodia con el humor y la irrisión (v.gr. Dane 1980; Eidson 1970; Falk 1955; MacDonald 1960; Postma 1926; Stone 1914) (51). Para otros, la parodia es una forma artística seria, aunque también se abre un resquicio al ridículo. Hutcheon cree que la vertiente crítica de la parodia ofrece las ventajas de ser entendida como recreación y creación, resultando una especie de exploración de las formas. Sin embargo, a diferencia de la mayoría crítica, la parodia es más sintética que analítica en su económica “trans-contextualización” del material que sirve de base, según una acotación de Riewald. Entre los seguidores de la idea de la parodia como esencialmente crítica están, entre otros, Davis (1951), Leacock (1937), Lelievre (1958) y Litz (1965) (51). Hutcheon destaca que de aquí se expande del rango pragmático que suponía una función asociada sólo al ridículo (51). Con todo, algunos teóricos ya habían notado que el término parodia no había sido circunscrito necesariamente a un ethos ridiculizante, ni en el período clásico (v.gr. Householder en 1944) ni hacia finales del siglo XVII y su respectivo uso en el siglo XVIII (v.gr. Weinbrot en 1964) aunque en ese siglo, al conjugarse la sátira y la parodia, esta última *tenía que ser divertida y peyorativa*, tal como lo consignó el abad de Sallier en 1733 (51).

Si bien estas definiciones historicistas se mantienen con mayor o menor fuerza hoy en día, la postmodernidad exige de una revisión pragmática del uso del término porque, de acuerdo con Hutcheon, no hay nada más dependiente de la cultura que el ethos y aquel modelo al que se refiere Sallier (donde la actitud del parodista es agresiva y de crítica ridiculizante) no es aplicable a los textos contemporáneos de Eliot o la obra de Warhol (52). Hutcheon, aunque coincide en grandes rasgos con algunos teóricos como Yunck -y la idea de que el texto parodiado funciona como blanco o arma- o Markiewicz (1967), -parodia “sensu largo”, imitación y parodia “sensu stricto”, ridiculización del

modelo-, considera que una definición apropiada de parodia conlleva a aceptar un amplio rango de ethos, y que esta, por su parte, depende de la comicidad o, en términos hutcheonos, la ironía. El amplio rango de ethos ha sido también denominada ambivalencia (Allemann y Rotermund) (52).

La ironía, un tropo, se presta para la confusión en la distinción entre los géneros de la sátira y la parodia ya que está presente en ambas pero actúa de diferentes maneras. La ironía (se trae a colación a Kerbrat-Orecchini) tiene una especificidad tanto semántica como pragmática. Por esto, al hallarse en presencia de la parodia, debe ser estudiada desde un punto de vista pragmático y uno formal (antífrasis). Sigue Hutcheon:

A pragmatic approach that concentrates on the practical effects of signs is particularly relevant to the study of the interaction of verbal irony with parody and satire, because what is required in such a study is an account of the conditions and characteristics of the utilization of a particular system of communication which irony establishes within each genre. In both, the presence of the trope underlines the necessary postulating of both inferred encoded intent and decoder recognition in order for the parody or satire even to exist as such (52).

Desde el punto de vista teórico, esto significa moverse desde un modelo comunicativo estático como el que sugería Jakobson (1960) a unos más amplios y pragmáticos, como los de Warning (1979) o Wunderlich (1971), que definen el acto del lenguaje como uno “situado”, es decir, se adscribe a un cierto contexto “inserto en el mundo real”. A propósito, quisiéramos traer a colación el comentario de Colebrook, quien en *Irony* escribió:

A word does not have a meaning independent of its social exchange. We know a word is being used ironically when it seems out of place or unconventional. Recognising irony, therefore, foregrounds the social, conventional and political aspects of language: that language is not just a logical system but relies on assumed norms and values (2005:15).

Volviendo al *A theory of Parody* de Hutcheon, la autora considera que el contexto debiera ser incluido en el análisis propiamente tal como el ingrediente autónomo que es, y no sólo dejarlo al nivel de las definiciones. Así, aunque la ironía tradicionalmente se ha limitado en lo formal a la antífrasis o el contraste entre lo que se dice y lo que se quiere decir, también habría que adscribirle la función pragmática porque también realiza juicios (53).

La función pragmática de la ironía es, pues, la señalización que apunta a la evaluación o juicio. La burla puede, aunque no necesariamente, tomar la forma de expresiones laudatorias o elogiosas que se emplean para realizar un juicio negativo y que a nivel semántico conlleva el despliegue de manifiesta admiración en orden de ocultar la culpa burlona, como en el repetitivo “Brutus es un hombre honorable” de Marco Antonio presente en el Julio César de Shakespeare (56). Ambas funciones (inversión semántica y evaluación pragmática) están presentes en la palabra griega *eironia*, que sugiere tanto disimulo como interrogación, de tal modo que la ironía funciona al mismo tiempo de

antífrasis y estrategia evaluativa que supone una actitud de un agente codificador hacia el texto mismo, actitud que, por el otro lado, permite y demanda la interpretación y evaluación del decodificador (53).

Asimismo, la ironía, entendida ya como una estrategia retórica, permite diferenciar de mejor manera la sátira de la parodia. Como se había advertido anteriormente, la sátira frecuentemente usa la parodia como un vehículo para ridiculizar los vicios y debilidades del ser humano en pos de una corrección. Esta sola definición, prosigue Hutcheon, orienta a la sátira hacia una evaluación o juicio negativo, y un consiguiente intento correctivo. La parodia postmoderna, por otro lado, raramente tiene ese carácter evaluativo o esas intenciones correctivas. Con todo, como ya se ha dicho, la mayor diferencia entre ambos géneros es la naturaleza intra o extramural de sus objetivos o blancos (54).

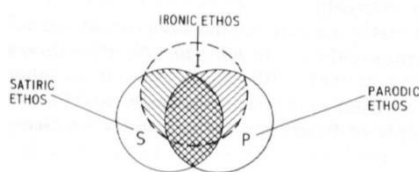
A un nivel semántico, la ironía puede ser definida como una marca de diferencia en el significado o simplemente antífrasis; es decir, estructuralmente corresponde a una superposición de contextos semánticos, entre lo que se dice y lo que se pretende decir. Hay, en otras palabras, un significante y dos significados. Así, prosigue Hutcheon, la ironía parece operar a un nivel micro (semántico), mientras que la parodia lo hace en uno macro (textual), ya que la parodia también es una marca de diferencia en aquel sentido de superposición (esta vez, textual más que semántico contextual) (54). Ambos, tropo y género, en definitiva, combinan diferencia y síntesis, otredad (*otherness*) e incorporación. Según Hutcheon, debido a esta similitud estructural, la parodia privilegia y asimila fácilmente la ironía como mecanismo retórico (54). En otras palabras: mientras la ironía rechaza una semántica unívoca, la parodia rechaza la unitextualidad estructural.

La función evaluativa de la ironía verbal ha sido asumida pero pocas veces discutida. Hutcheon ve que muchos teóricos simplemente “sienten vergüenza” de ingresar al terreno pragmático (54). Así y todo, no son pocos los estudiosos que concuerdan con que el efecto irónico es inversamente proporcional al número de señales manifiestas necesitadas para lograr tal efecto (v.gr. Alleman, Almansi, Kerbrat-Orecchini) (54). En la función pragmática y no en la semántica, entonces, reside la adaptabilidad de la burla irónica en el género de la sátira. La confusión de géneros se debe a que, como hemos dicho, ambas utilizan la ironía, pero la comparten con diferente afinidad (una estructural, otra pragmática). Además de estas diferencias formales, cabe repasar el componente pragmático, es decir, los efectos prácticos del mensaje primeramente codificado, luego decodificado y que se le denomina parodia. Para tal conclusión es necesario abocarse al acto entero de la enunciación y el contexto de producción y recepción de los textos.

Hutcheon propone que de un modelo intertextual texto/lector hay que dirigirse a uno que incluya lo codificado y luego la intencionalidad inferida y la competencia semiótica. Asimismo, se debe extender el punto de vista orientado al receptor de la interacción comunicativa, tal como sugiere Theodor Verweyen (1973, 1977). Cabe recordar que el ethos hutcheano es “the ruling intended response

achieved by a literary text”, con énfasis en el proceso codificador (55). El ethos, entonces, es una reacción prevista inferida, que es motivada por el texto. Por su parte, la intención es inferida por el decodificador desde el texto y tras esto, de alguna manera, el ethos se superpone entre el efecto codificado (el deseo y la intención del productor del texto) y el efecto decodificado (el logrado por el decodificador). Un modelo simple donde se conjugan el ethos y el texto se puede representar como el siguiente gráfico:

Figura 1 (Hutcheon, 1991: 55)



Donde las líneas punteadas del ethos de la ironía suponen que es un tropo, mientras que la sátira y la parodia son géneros. Con todo, es fácil observar que la ironía es un componente común a ambos géneros (y de hecho, si falta ironía, no podrían existir ni la parodia ni la sátira). Este modelo, como se ha dicho, es una simplificación teórica y si bien pudiera resultar tan estático como uno de Jakobson, responde sólo a finalidades didácticas y expositivas. Por las extensiones de nuestro trabajo, no ahondaremos en todas las variables que depara la intersección de estos tres círculos, aunque sí quisiéramos remitirnos a ellos en su estado puro.

La ironía verbal –a diferencia de la situacional- tiene, en efecto, un ethos, el cual ha sido generalmente asociado a la burla o el sarcasmo (*mockery*), como lo establece el Grupo MU en 1978 (56). En este sentido está “marcado” (en el sentido lingüístico del término) como codificado de una manera determinada, precisamente, peyorativo. Sin este ethos, la ironía no podría existir, porque el contexto pragmático (codificador y decodificador) es lo que determina la percepción de la distancia o contraste entre los contextos semánticos. El ethos, por sí mismo, es de un rango variado, que puede ir desde una despreocupada risa desdeñosa a la ácida ironía acumulativa, tal como en el ejemplo dado en “Brutus es un hombre honorable” (56).

La sátira también tiene un marcado ethos y que según Morier, es aún más peyorativo y negativo, pudiéndosele llamar despreciativo o despectivo (56). Esta suerte de rabia codificada es comunicada al decodificador a través de invectivas, lo que Max Eastman llamó “degrees of biting” (56). Sin embargo, acota Hutcheon, la sátira no debiera confundirse con la simple invectiva, aunque el desdén ridiculizante es primordial para su propia definición. Así, la destrucción asociada a la sátira también puede contener un implícito idealismo. Con todo, como habían notado Freud y Ernst Kris, el ethos de la sátira tiene un lado agresivo (56).

La parodia ha tenido tradicionalmente un marcado ethos negativo, asociado al ridículo pero, como se ha advertido a lo largo de este apartado, el rango es amplio, sobre todo a la luz del arte contemporáneo en su tensa relación con pasado y la constante revisión de la tradición.

Podríamos detenernos en todas las combinaciones posibles entre los tres círculos que interactúan entre sí de una manera dinámica pero hasta el momento nos hemos conformado con mencionarlas bases de las definiciones de ironía, sátira y parodia, y las diferencias y coincidencias con otros términos que suelen provocar confusión. Asimismo, rescatamos la importancia que detenta el enunciado a la hora del análisis en Hutcheon; de hecho, esto también lo propone en *A poetics of Postmodernism* (1996: 74-86). La teoría actual debiera revisar aquella ideología “positivista, capitalista, experimentalista, historicista, modernista” que ha dominado la escena desde el siglo XVII la cual, como sugiere Timothy Reiss a partir de las ideas de Foucault, ha procurado la ocultación del acto y responsabilidad de la enunciación (85). A modo de reflexión quisiéramos apuntar lo siguiente: si la ficción no tiene contacto con la realidad o se desenvuelve en su propia esfera, ¿cómo explicar que Flaubert se haya visto en aprietos judiciales por *Madame Bovary*? ¿O que Rushdie haya sido perseguido por sus *Versos satánicos*?

A modo de síntesis, podemos decir que Hutcheon llama a incluir al acto entero de la enunciación y esto significa ampliar, pese a las paradojas que supone, las asunciones del romanticismo (que está centrado en el autor como generador de significado) y del modernismo formalista (que está centrado en el texto), tal como requiere la naturaleza híbrida de la novela metaficción historiográfica.

## 6. Análisis

Como hemos visto en el marco teórico, los conceptos de ironía, sátira y parodia están relacionados entre sí, por lo que su estudio o clasificación se torna problemático. En parte esto se debe a la evolución histórica de los términos, la confusión del uso que le ha dado la teoría, o por el papel que le cabe al lector al momento de su identificación. Simplificando en extremo, podemos decir que los géneros parodia y sátira se activan con el tropo de la ironía. La ironía tiene dos significados, uno semántico y otro pragmático, que es mucho más amplio pues comprende el contexto que se supone comparten tanto el codificador como el decodificador. Junto con esto, la sátira tiene un alcance extramural, es decir, social o moral, mientras que la parodia es una imitación con diferencia y persigue un logro estético. Para la sátira, la parodia es el vehículo ideal para echar a andar su engranaje crítico sobre los vicios de la sociedad (Hutcheon, 1991: 54).



La postmodernidad usufructúa de una y otra, en diferentes grados y con variados propósitos (*ethos*); se puede ser satírico hacia un sector de la sociedad pero al mismo tiempo irónico y recalcitrante a nivel personal, como también paródico burlesco y en unas páginas más allá, paródico a modo de homenaje o reafirmación de los propios gustos estéticos. *Nocturno de Chile* no es sólo una novela postmoderna por el revisionismo crítico que propone de la historia y la historiografía o la evaluación del mismo presente, sino también por las particularidades estéticas del discurso. No nos corresponde a nosotros discernir cuál de estas esferas prepondera más, el contenido o la forma, sino estudiar ambos aspectos porque la literatura postmoderna se define en función de ambas. Por ejemplo, para Hutcheon:

Parody is a perfect postmodern form, in some senses, for it paradoxically both incorporates and challenges that which it parodies. It also forces a reconsideration of the idea of origin or originality that is compatible with other postmodern interrogations of liberal humanist assumptions (1996:11).

Del ejercicio paródico se desprende una paradoja ineluctable; la parodia, al servirse de elementos proporcionados por la tradición a la cual pretende atacar, al final, en vez de alejarse, se le integra. Esta conclusión es de suma utilidad para nuestro trabajo pues nos permite comprender cómo *Nocturno*, aun cuando rehúye de las convenciones sirviéndose de la parodia en un complejo entramado, se posiciona por méritos propios un lugar destacado no sólo dentro del concierto latinoamericano, sino universal. En efecto, González Echevarría en su artículo *Nocturno de Chile y el canon* (2010) concede a *Nocturno* la categoría de *opus magna* o canon, a partir de cinco puntos de índole personal (119). Sin embargo, a pesar del lúcido análisis, González Echevarría no contempla la ironía como motor de las estrategias narrativas y se decanta por una lectura más “tradicional”, es decir, una lectura que se circunscribe a los límites procurados por las mismas convenciones. Este desencuentro de opiniones –la nuestra y la de González Echevarría- ejemplifica un caso concreto acerca de las diferencias que se pueden dar a nivel de la recepción de la ironía pero, también, no hace más que validar las paradojas que acarrea la postmodernidad. En las siguientes páginas recurriremos frecuentemente al análisis de González Echevarría.

Con el objetivo de esquematizar nuestro trabajo, iremos desde las capas superficiales que suponen la esfera pública a la privada (o íntima, si se quiere) de Urrutia Lacroix. La primera correspondería al origen social y el oficio de crítico literario, que por su definición extramural, son blancos de la sátira. La esfera privada tiene una fuerte correlación con las particularidades que adquiere el registro del discurso, tanto a un nivel micro (tropos) como uno macro (género). En *Nocturno* el discurso es una compleja red de tropos y figuras retóricas, donde se entremezclan sátira y parodia; de hecho, a medida que se avanza en el análisis, si bien procuraremos centrarnos o fijarnos en un aspecto, no sería extraño dar con los otros. Según el marco teórico, esto se explicaría por la variedad de combinaciones de diferentes *ethos*.

## 6.1. Dime cómo te llamas y te diré quién eres

Un personaje como Urrutia Lacroix se presta para un rico juego satírico y paródico pues es susceptible al ataque desde varios flancos: el origen social, el credo religioso, las concepciones estéticas, etc. Además, en la intersección de estos planos, aparecen otros, como el de la ambigüedad sexual (v.gr. 6.3). Nuestro punto de partida consiste en caracterizarlo no sólo en función de lo que ofrece el texto, sino las convenciones sociales del país al cual pertenece. En esto coincide con la sátira y sus alcances extramurales, es decir, más allá del texto mismo (Hutcheon, 1991: 46). El rito de la presentación es del tenor: “Me llamo Sebastián Urrutia Lacroix. Soy chileno. Mis ancestros, por parte de padre, eran originarios de las Vascongadas o del País Vasco o de Euskadi, como se dice hoy. Por parte de madre provengo de las dulces tierras de Francia” (12).

Antes de continuar en los aspectos satíricos propiamente tales, cabe destacar que los apellidos han sido unas de las “pruebas” por las que *Nocturno* ha sido considerado una novela en clave, como lo hace López Vicuña (2009: 208) quien *reconoce* la similitud en “forma y sintaxis” de los apellidos de Urrutia Lacroix con los de la clave, en este caso, José Miguel Ibañez Langlois (1936-) poeta, teólogo Opus Dei y crítico literario de *El Mercurio*, el diario chileno conservador y pinochetista por excelencia<sup>8</sup>. El nombre dado por Bolaño parece forzar una identificación casi automática, al menos para el lector más o menos informado de la vida intelectual del país de aquel entonces. Nosotros, en cambio, creemos que, pese a la validez de esta presunción, poco se ha dicho de lo problemático que sería verificar, la implicancia de, por ejemplo, Ibañez Langlois en las supuestas clases de marxismo a Pinochet tal como sucede con Urrutia Lacroix. Es decir, el estatus del personaje depara un problema en sí mismo y pese a promover una identificación, por muy tentadora que sea, esta no parece tener relación directa con el mundo real. A propósito, afirma Currie que “Generally: an expression *N* is a fictional name if it is true in the fiction that *N* is a proper name but not true in the fiction of any existing person or thing that *N* is a name of that person or thing” (2008: 128); o sea, no hay nada que torne (al menos no de manera automática y menos por una mera similitud de “forma y sintaxis”) la ficción a realidad del nombre ficcional. Un panorama diferente –pero no menos complejo- hubiera deparado la utilización del supuesto nombre propio de la persona involucrada, Ibañez Langlois. Hutcheon<sup>9</sup>, por su parte, muestra que el problema del referente es mucho más delicado que las presunciones apuradas de ciertos académicos o *connoisseurs* de Bolaño. Nosotros no entraremos en

---

<sup>8</sup> Más enfático es Mario Boero: “(Roberto Bolaño) toca de forma muy pertinente y creativa qué ocurre en Santiago con la conciencia de un clérigo del Opus Dei, detractor de la democracia e implicado en asesorar con su pensamiento ideológico a los triunfantes golpistas chilenos. Se trata de Sebastián Urrutia Lacroix (que en realidad en Chile hoy es José Miguel Ibañez Langlois)” (2012:122).

González Echevarría piensa lo contrario: “Nocturno de Chile no es un roman à clef, sino un ajuste de cuentas de la literatura chilena consigo misma, y de la relación de esta con la política” (2010: 126).

<sup>9</sup> Ver Hutcheon, 1996: 141-157.

detalle sobre la cuestión, pero es razonable pensar que prima el pacto literario de ficcionalidad y Bolaño, justamente, *abusa e insiste* de la ficción más que abocarse a verificar la vida personal de Ibañez Langlois o cualquiera de las otras claves, cuyos verdaderos estatus, reales o ficcionales, digamos, se mantiene en suspenso. Este tipo de problematizaciones son típicas de la metaficción historiográfica: “(Postmodern fiction) complicates the issue of reference in two ways, in its ontological confusion (text or experience) and in its overdetermination of the entire notion of reference (we find autoreferentiality, intertextuality, historiographic reference, and so on)”, afirma Hutcheon (1996: 153).

Un personaje con las características de Urrutia Lacroix parece encarnar la tradición y la modernidad y, como tal, está siendo escudriñado desde la óptica de la postmodernidad. En este trasvasije inevitable, el personaje se resiste a una clasificación concluyente ya que por un lado, si bien se identifica a sí mismo con un grupo que Bolaño ha explotado estereotípicamente<sup>10</sup>, por el otro, se apela a un registro muy particular, único y hasta cierto punto “irreal” que acentúa su excentricidad (literalmente, *fuera del centro*) con respecto al grupo social que representa y que responde a la evolución del personaje ya que Urrutia Lacroix es, por opción propia y no de cuna, una mezcla de religioso, crítico literario y aspirante poeta: “A los trece años sentí la llamada de Dios y quise entrar en el seminario. Mi padre se opuso. No con excesiva determinación, pero se opuso” (12). A lo largo del discurso se procura ir superponiendo capas reconocibles (intelectual-cura-crítico-poeta-académico) que son permeables entre sí, pero el origen social (*la buena familia, los apellidos*) parece ser la piedra angular, lo cual incluso se podría interpretar como una ironía burlesca dirigida a la modernidad y su determinismo o el afán de cientificar la vida social. En otras palabras: el origen social, reconocible fácilmente a través de los apellidos, cimenta a todas las demás capas que conforman al personaje. De las siguientes palabras de Bolaño –mundo desmesurado, una cosa por otra- se desprende que si bien el tratamiento de este u otro personaje puede ser caricaturesco (como supone ser un estereotipo), en el caso de Urrutia Lacroix habría una resistencia a una clasificación concluyente:

El mundo de la ultraderecha es un mundo desmesurado e interesante de por sí. Lo que pasa es que yo cojo el mundo de la ultraderecha, pero en muchas veces, en realidad, de lo que estoy hablando es de la izquierda. Cojo la imagen más fácil de ser caricaturizada para hablar de otra cosa (Bolaño, entrevistado en DÉS, 2005: 151).

Según López Vicuña (2009: 199), “mediante la representación de un mundo de letrados e intelectuales de ultraderecha, el autor expresa la imposibilidad de desvincular completamente la literatura y barbarie”. Nosotros hacemos la salvedad que expone el propio Bolaño porque la “literatura y barbarie” no es, con mucho, una propiedad exclusiva de un grupo en particular –la derecha, por ejemplo-

---

<sup>10</sup> Grabes habla, cuando se trata de estereotipos, de “parodias de estilo, que trabajan la naturaleza cliché de ciertos sectores de la sociedad” (2008: 72).

porque su sentimiento de malestar también apuntará a Neruda, un reconocido militante comunista, que es retratado como un asiduo visitante de la casa de Farewell, su opuesto social y político-ideológico. Esta aparente falta de postura políticas de Bolaño ejemplifica la crítica que hace la postmodernidad de los sistemas ideológicos y “las verdades” heredadas de la modernidad y que Urrutia Lacroix expresará como: “Todos, tarde o temprano, iban a volver a compartir el poder. Derecha, centro, izquierda, todos de la misma familia. Problemas éticos, algunos. Problemas estéticos, ninguno” (121), aunque el desencanto podría ser el del propio Bolaño. La referencia al origen social, además, cobra mayor sentido dentro de un análisis contextual del país que acoge al personaje y que permite explorar los alcances satíricos que se persiguen. En efecto, el origen vasco de Urrutia y francés de Lacroix no es fruto del azar: los apellidos vascos en Chile han sido tradicionalmente asociados al sector político y económico conservadores, mientras que los franceses están asociados con la industria vitivinícola<sup>11</sup>; ambos, en definitiva, ostentan la propiedad de la tierra, bien económico de primer orden en la época que se retrata en la novela<sup>12</sup>. El diálogo con ribetes humorísticos y satíricos entre pares, Urrutia Lacroix y Farewell, confirman la identificación que hay entre los apellidos, el extracto social y la tenencia de la tierra, el fundo, la versión chilena del latifundio: “En este país de dueños de fundo, dijo, la literatura es una rareza y carece de mérito el saber leer (...) ¿No serán usted o su padre dueños de fundo? No, dije. Pues yo sí, dijo Farewell, tengo un fundo cerca de Chillán, con una pequeña Viña, que no da malos vinos” (14-5).

La deixis es positiva, es decir, el enfoque desde donde se cuenta la historia es la del bando triunfador, un grupo social privilegiado, que se ve perjudicado con la asunción de Salvador Allende en el poder y que luego recogería los réditos del régimen de Augusto Pinochet. Sin embargo, además de la identificación con el grupo, hay un fuerte posicionamiento personal que se desprende de las multifacéticas actividades de Urrutia Lacroix; es decir, es un tipo de derecha pero que lidia con otros

---

<sup>11</sup> En su tesis de doctorado, Ainara Madariaga (2005: 20) explica: “ser vasco en Chile, no es pasar inadvertido o estar relacionado o catalogado como de clase baja, sino todo lo contrario, lo vasco en Chile es la clase alta, lo ha sido históricamente y lo sigue siendo en la actualidad, de clase media-alta. Esta afirmación no quiere decir que los vascos en Chile solo pertenezcan a la clase alta, es una forma de generalizar que no excluye a los vascos pertenecientes a otras clases, que los hay.”

Según el diccionario Espasa de apellidos españoles (2009), Urrutia significa lejos o lejano y equivale al castellano Allende. La ironía subyace en el apellido mismo, ya que está emparentando a la burguesía de derecha con la de izquierda, como sería el caso de Salvador Allende. Cotéjese con las declaraciones recién citadas de Bolaño al respecto.

Lo francés, en cambio, tiene una connotación “de alta cultura” prácticamente de alcance universal. Además, Lacroix significa la cruz, pudiendo relacionarse con el papel de sacerdote que cumple Urrutia o el alegórico de “cargar la cruz” o la vía crucis del propio narrador. En general, los bautizos de Bolaño a sus personajes son ejercicios lúdicos que exigen la complicidad del lector.

<sup>12</sup> La propiedad de la tierra tuvo una fuerte connotación política y social en la época que se retratará en la novela. En efecto, uno de los ejes del gobierno de Allende giró en torno la reforma agraria donde, entre otras cosas, se “expropió 1300 fundos, haciendas y latifundios” (Allende, 1971). En Nocturno se vuelve al tema: “la Reforma Agraria expropió el fundo de Farewell y muchos otros fundos” (98).

aspectos que le individualizan. La consciencia de clase está presente en su discurso, de hecho, la interacción con otros grupos sociales es mínima y se reduce a una escena con reminiscencias del costumbrismo<sup>13</sup> por su ambientación rural y la participación de personajes autóctonos. Las clases sociales, aunque comparten una cercanía del paisaje por una cuestión de dependencia económica, están separadas por abismo que separa el mundo en privilegiados –aquellos que ostentan nombres y apellidos- y el resto, una masa innostrada, y de la cual Urrutia Lacroix siente “miedo y asco” (20). La consciencia de clase se presenta también en términos autorreflexivos cuando Urrutia Lacroix, más adelante relaciona el privilegio con el apellido: “una señora de la mejor sociedad chilena de aquellos años, una señora de apellido vasco” (35). La sátira apunta aquí al clasismo exacerbado que hay en el país, y de pasada ataca las facciones de la iglesia más conservadoras y descomprometidas de la realidad de la gente más necesitada.

Finalmente, reconocemos que en el exordio el cura también precisa la pertenencia a una entelequia aún mayor que la clase social local: Latinoamérica. Con esto se devela lo conflictivo de las relaciones centro/periferia propugnadas por la postmodernidad y que aquí se traducen como Europa/Latinoamérica, tradición/vanguardia, lo viejo/lo nuevo, etc., pues Urrutia Lacroix aclara ser chileno y, al mismo tiempo, precisa un remoto origen europeo<sup>14</sup>. Al respecto, Edwards sostiene que el latinoamericano “No es en ninguna circunstancia el hijo, el continuador legítimo o, por lo menos, natural de la tradición” (1993: 346). Es aquí que Bolaño<sup>15</sup> encarrila estas cuestiones por el camino de la ironía y el humor, como en el comentario de Farewell acerca del encuentro entre diplomático chileno Salvador Reyes y el intelectual alemán Ernst Jünger: “fijaron una fecha tentativa para tomar once, una once chilena, dijo don Salvador, para que Jünger supiera lo que era bueno, pues, para que Jünger no se fuera a hacer una idea de que aquí todavía andábamos con plumas” (39). Lo irrisorio surge de la idea implícita de que la etiqueta chilena es signo de civilidad a la usanza de los europeos: una *once* es el nombre de la merienda liviana que se toma en Chile a media tarde, una suerte de *five o'clock tea* de los ingleses. No nos parece aventurado pensar que Bolaño ata este humor de superficie a

---

<sup>13</sup> González Echevarría había advertido, a partir de los chilenismos, “un retorno a la literatura costumbrista” (2010: 122). A nosotros nos interesa apuntar que Bolaño logra un fuerte contraste, sobre todo cuando estos giros apuntan a lo vulgar o “feo” y que, en una perspectiva postmoderna, podría adscribirse a la tensión alta/baja cultura, centro/periferia.

<sup>14</sup> Curiosa, por lo menos, es la entrevista al autor que parece reactivar el juego de espejos Bolaño-joven envejecido- Urrutia Lacroix:

“¿Pero ustedes son chilenos?”

“No, no... por la parte materna es una familia criolla, pero por la paterna son gallegos y catalanes, de segunda generación. Mi abuelo nació en Galicia y mi abuela en Barcelona, es Carner. mi padre es Bolaño Carner. (Bolaño, entrevistado en *Dés*, 2005:143)

<sup>15</sup> A propósito, Bolaño es más elocuente que Edwards: “Latinoamérica es como el manicomio de Europa (...), uno salvaje, empobrecido, en donde, pese al caos y a la corrupción, es posible ver la sombra del Louvre” (Bolaño, citado en Paz y Faverón, 2008: 82)

alguna reminiscencia intertextual, en este caso, los papeles de “distinción”, “gracia” y “modales perfectos” que le cabían al dandy en *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde (Comfort, 2011: 95).

## 6.2 Problemas estéticos o la crítica al crítico

En el universo Bolaño trasunta prácticamente toda la fauna literaria, por lo que la figura del crítico literario no es *rara avis*. Aquí, en *Nocturno*, se adscribe a una finalidad satírica que se avizora ya desde el epígrafe de Chesterton: “Quítese la peluca”<sup>16</sup>.

Apunta Habermas (1999: 132) que la crítica es una profesión cultural nacida bajo el alero de la ilustración, donde el arte fue racionalizado, lo que provocó un distanciamiento con el público general. Como hemos visto hasta el momento, la postmodernidad cuestiona tal ideario moderno, y en esta necesidad de revisión del pasado la crítica se extiende no sólo a sus textos, sino que también a sus instituciones e incluso sus prácticas (Hutcheon, 1996: 16). Así, la figura del crítico (y de pasada, la institución literaria toda) son otros de los blancos satíricos de Bolaño. Desde el punto de vista del oficio, es tarea del crítico emitir juicios estéticos que validan o sancionan a escritores y sus obras, por lo que se posiciona como autoridad, cancerbero de la cultura y juez del canon literario (Abrams, 1999: 29). La contracara del oficio, la sátira propiamente dicha, se reflejará en, quizás, el argumento preponderante de la novela: la del intelectual absorto en su quehacer, *su* mundo, aislado de las vicisitudes de las circunstancias, *el* mundo. La indicación sobre el oficio de Urrutia Lacroix se superpone ahora a la pertenencia social descrita más arriba, perfilando un grupo mucho más reducido: la elite intelectual del país. Pese a esto, el grupo no es con mucho rígido, sino que se prevé cierta movilidad, de eso da cuenta Urrutia Lacroix y su libertad al tratar con escritores de las más diversas tendencias literarias y, por consiguiente, políticas:

Hice críticas de todos ellos: de Rosamel, de Díaz Casanueva, de Braulio Arenas y de sus compañeros de La Mandrágora, de Teillier y de los jóvenes poetas que venían del sur lluvioso, de los narradores del cincuenta, de Donoso, de Edwards, de Lafourcade. Todos buenas personas, todos espléndidos escritores (36).

Esta apertura de Urrutia Lacroix hacia escritores de tendencias, géneros y generaciones tan disímiles se entiende por haber sido “el miembro del Opus Dei más liberal” (70). La exculpación es importante ya que al modo de ver de Hume, el crítico debe despojarse de todo prejuicio que le impida llevar a cabo su labor, que es la de discernir lo excelso de las bellezas de la forma y el racionamiento (citado en Lamarque, 2009: 271). Urrutia Lacroix es, entonces, coherente a estos principios, por lo que la crítica de Bolaño apunta a la exacerbación en el cumplimiento del deber estético en desmedro del

---

<sup>16</sup> *Análisis de López Vicuña. El epígrafe sería un llamado a los intelectuales a renunciar a sus pretensiones de pertenencia a un grupo exclusivo y selecto (2009: 212).*

deber moral. Asimismo, podemos percatarnos que la ironía es sutilísima si se recuerda que Hume es un ilustrado, un hombre moderno; en otras palabras: la ironía traspasa todos los estamentos ideológicos y prácticos de lo que la modernidad representa. El ethos peyorativo de la sátira se desprende, entonces, a partir de las sospechas que pudiera provocar al lector esta observancia de los postulados modernos llevados al extremo. A partir de la distinción del ethos podemos fácilmente reconocer la verdadera finalidad de los juicios de valor de Urrutia Lacroix, ya que “esconden” el verdadero ideario bolañesco. Por ejemplo, Urrutia Lacroix llama a Neruda como “el más grande” (25) y, como habíamos visto en el marco teórico, es muy similar al efecto de “Brutus es un hombre honorable” (ver 5.2.4). El “Todos buenas personas, todos espléndidos escritores” es, por su naturaleza moral y ética, aún más provocador. Con todo, el descontento de Bolaño con el estado de la literatura chilena es una constante en su producción, cosa ampliamente estudiada y debatida por la crítica (Paz, 2008: 28). Tal descontento tiene, empero, sus matices, como veremos más adelante en 6.3.2.

Finalmente, en torno a la figura del crítico, de acuerdo a Radhakrishnan (1986: 230), predomina la idea que la literatura es “original, primaria, expresiva, creativa y autónoma” mientras que la crítica asume el rol de “derivada, secundaria y parásita, repetitiva y heterónoma”. Bolaño, pues, explota también esta concepción, a la cual yuxtapone con la de la crítica: “Escribí críticas. Escribí poemas. Descubrí poetas. Los alabé. Exorcicé naufragios” (70). Con todo, nos parece que la crítica es la labor más reconocida y exitosa de Urrutia Lacroix, y la poética, en cambio, más introspectiva y difusa:

Publiqué un libro de poemas que hasta a mí me parecieron extraños, quiero decir, extraños para haber salido de mi pluma, extraños para ser míos, pero yo lo publiqué como una aportación a la libertad, mi libertad y la de los lectores (...) y seguí con mis reseñas en el periódico, con mis críticas que pedían a gritos, apenas el lector distraído rascaba un poco en su superficie, una actitud diferente ante la cultura, mis críticas que pedían a gritos, que suplicaban (122).

Si bien no se cita o transcribe alguna de las supuestas obras de Ibañez Langlois<sup>17</sup> a modo de una parodia explícita (lo cual, dicho sea de paso, sólo hubiese aportado otro aspecto polémico a la cuestión del referente), se entiende que lo poético trasciende la vida cotidiana de Urrutia Lacroix, por lo que la parodia apunta más al “estilo”, denunciando el uso o abuso de ciertos tropos o giros lingüísticos, pero también en complicidad con una poesía alternativa, como veremos a continuación.

## 6.3 El yo poético de Urrutia Lacroix

Habíamos dicho que Bolaño ha procurado construir un personaje excéntrico, no tan propicio a una clasificación tipo por las variadas facetas que encarna; sin embargo, el discurso -sus particularidades estilísticas, el ritmo o la presencia reiterada de ciertos topoi y giros lingüísticos- es en extremo

---

<sup>17</sup> La persona de Ibañez Langlois, la “clave” de Urrutia Lacroix, pese a su extensa producción poética, es prácticamente desconocido en esta faceta.

coherente consigo mismo, el cual podríamos llamar provisionalmente “poético”. Que el monólogo se desarrolle en un solo párrafo pretende, quizás, dar ese efecto visual de un bloque monolítico e indivisible.

González Echevarría en su interesante artículo *Nocturno de Chile y el canon* (2010) establece cinco requisitos para que una obra pueda ser considerada canónica. El quinto de ellos es: “la obra debe tener prosa, estilo. Ya he dicho que el protagonista-narrador, siendo crítico y poeta, y cultísimo, se expresa en un estilo literario pulido, elevado, dúctil” (127). Sin pretender adentrarnos en una teoría de la recepción -cosa que excede los alcances de nuestro trabajo-, ya habíamos advertido que González Echevarría hace una lectura “ortodoxa” y, en ningún momento, brinda un estatus de privilegio a la ironía. Es cierto que *Nocturno* tiene un logrado vuelo poético pero este *debiera* entenderse en clave paródica ya que los tropos están siendo utilizados para contestar la retórica de aquel yo poético que ostenta justamente esos rótulos de “crítico y poeta, y cultísimo”; es decir, el propio Urrutia Lacroix, “un conservador, alguien a quien le interesa *conservar* valores tradicionales políticos, sociales y estéticos –y entre ellos, una visión aristocrática de la literatura” (López Vicuña, 2009: 210). Esta divergencia de opiniones (y, por lo tanto, de asimilación de la ironía boloñesa), se aprecia, por ejemplo, en nuestra acotación sobre el tono “irreal” que le da ese saber enciclopédico, y que González Echevarría, por el contrario, considera positivo o “cultísimo”. Sin ir más lejos, Hutcheon (1996: 20) se detiene en el asunto, el cual se adscribe a otra paradoja postmoderna que consiste en la convivencia del elitismo y las formas artísticas populares. En el caso de *Nocturno*, el elemento elitista, llevado a cabo en forma paródica, sí persigue una finalidad satírica y de valoración negativa pues, como ya habíamos esbozado, una de las críticas de la postmodernidad a la modernidad recae en esas pretensiones de aislar al arte y al artista del mundo real, por lo que este saber enciclopédico que ostenta Urrutia Lacroix acentúa el efecto de un personaje alienado, uno que ni siquiera puede lidiar con las circunstancias más apremiantes e indecorosas, como el constante acoso sexual al que lo somete Farewell. En esta desviación entre el enunciado y la enunciación o de los caminos divergentes entre significante y significados, si se quiere, radica uno de los problemas prácticos a la hora de la decodificación, y ahí residen, en parte, las razones de las diferencias entre nuestra interpretación y la de González Echevarría. Hutcheon (1996: 32), a partir de ejemplos surgidos en la arquitectura, había dado con la idea de que la postmodernidad puede ser elitista, pero también romper la barrera de exclusividad mediante algún guiño (*idiom*) fácil de reconocer, algún elemento compartidos por el codificador. Esta apreciación es muy valiosa en nuestro estudio pues, como veremos en el siguiente fragmento, la presencia de un “habla vulgar” está adosada sin disimulos a la “alta cultura”. Asimismo, se hace presente la parodia, en cuanto se imita el parafraseo más propio de un narrador historiográfico que hace un recuento de nombres, fechas y eventos, más que seguir una mimesis dialógica propia del género novelesco. Nótese el chilenismo vulgar (a expensas de Farewell) que introduce el fragmento, produciendo un efecto de contrapunto entre un tema pagano y otro sacro. El fragmento tiene, además,



el mérito de plasmar la idea de que lo vulgar, en un par de palabras, parece triunfar sobre toda la verborrea culturizante que le procede. De pasada, se pone en entredicho el estilo “elevado” que le otorga González Echevarría a *Nocturno* porque lo vulgar no es excepción sino que está asimilado a la obra:

Y Farewell: habla usted como un chupador de picos<sup>18</sup>. Y yo: nunca lo he hecho. Y Farewell: aquí estamos en confianza, aquí estamos en confianza, ¿ni en el seminario? Y yo: estudiaba y oraba, oraba y estudiaba. Y Farewell: aquí estamos en confianza, en confianza, en confianza. Y yo: leía a San Agustín, leía a Santo Tomás, estudiaba la vida de todos los papas. Y Farewell: ¿y aún recuerda esas santas vidas? Y yo: grabadas a fuego. Y Farewell: ¿quién fue Pío II? Y yo: Pío II, llamado Eneas Silvio Piccolomini, nacido en los alrededores de Siena y cabeza de la Iglesia desde 1458 hasta 1464, estuvo en el concilio de Basilea, secretario del cardenal Capranica, luego al servicio del antipapa Félix V, luego al servicio del emperador Federico III, luego coronado como poeta, es decir escribía versos, conferenciante en la Universidad de Viena sobre los poetas de la antigüedad, en 1444 publicó su novela *Euryalus y Lucrecia*, boccaciana, en 1445, justo un año después de publicar la ya mencionada obra, recibió las órdenes sacerdotales y su vida cambió, hizo penitencia, reconoció los errores pasados, en 1449 obispo de Siena y en 1456 cardenal, sin otro pensamiento que el de emprender una nueva cruzada, en 1458 lanzó la bula *Vocavit nos Pius*, en la que se convocaba a los indiferentes soberanos en la ciudad de Mantua, vanamente, luego se llegó a un acuerdo y se decidió emprender una cruzada cuya duración sería de tres años, pero todos se mostraron sordos a las palabras del Papa, hasta que éste tomó el mando y lo notificó, Venecia se alió con Hungría, Skanderberg atacó a los turcos, Esteban el Grande fue proclamado *Atleta christi*, miles de hombres acudieron a Roma desde toda Europa, sólo los reyes siguieron sordos e indiferentes, luego el Papa peregrinó a Asís y luego a Ancona, donde la flota veneciana tardó en aparecer, y cuando finalmente aparecieron los barcos de guerra venecianos Papa agonizaba, y dijo «hasta hoy lo que me faltaba una flota, ahora seré yo quien faltará a la flota», y luego murió y la cruzada murió con él. Y Farewell dijo: los escritores siempre la cagan. Y yo: protegió a Pinturicchio. Y Farewell: no tengo ni idea de quién es ese Pinturicchio. Y yo: un pintor. Y Farewell: eso ya lo había advertido, ¿pero quién fue? Y yo: el que pintó los frescos de la catedral de Siena. Y Farewell: ¿ha estado usted en Italia? Y yo: sí. Y Farewell: todo se hunde, todo se lo traga el tiempo, pero a los primeros que se traga es a los chilenos. Y yo: sí. Y Farewell: ¿sabe la historia de más papas? Y yo: de todos (66-7).

Como se ve, las relaciones entre ironía, sátira y parodia adquieren una gran complejidad en el entramado del texto, como tampoco puede dejarse pasar la ironía autodirigida en el aserto “los escritores siempre la cagan”. La definición hutcheona de parodia postmoderna es inseparable de la noción de autoconsciencia, paradoja y tradición:

Postmodernist parody, be it in architecture, literature, painting, film, or music, uses its historical memory, its aesthetic introversion, to signal that this kind of self-reflexive discourse is always inextricably bound to social discourse (...) Parody has perhaps come to be a privileged mode of postmodern formal self-reflexivity because its paradoxical incorporation of the past into its very structures often points to these ideological contexts somewhat more obviously, more didactically, than other forms (1996: 36).

El discurso de Urrutia Lacroix, entonces, se repliega en sí mismo para atacar a las mismas convenciones que le dan forma y razón de ser. González Echevarría parece leer a *Nocturno* desde

---

<sup>18</sup> *Chilenismo vulgar: órgano sexual masculino* (Caplán, R. y Richard, R., 1997: 356).

adentro de los límites de esas convenciones, de ahí que lo califica con el estatus de obra canónica o modélica. A pesar de que nosotros no concordamos con su enfoque, sí estamos de acuerdo con la conclusión de “gran obra”. Esto podría sonar contradictorio pero no es tal, pues Hutcheon (1991, 1996) muestra ampliamente que la postmodernidad se entiende a partir de sus innumerables paradojas.

Los siguientes apartados se dedican a dar dos ejemplos concretos de parodias de corte poético, sirviéndose de la antítesis y el diálogo loco. El primero presenta los casos de una finalidad burlesca pero también honorífica; el segundo, el diálogo loco, tiene un alcance reverencial. Todo esto se concluye no sólo por lo que nos ofrece el texto, sino a partir de las preferencias personales del mismo Bolaño, o sea, abarcamos el contexto de la producción de la enunciación tal como sugiere Hutcheon (1991: 37).

### **6.3.1. La antítesis**

Hemos visto como Urrutia Lacroix se identifica con su discurso y viceversa; en este sentido, el discurso nos pareció una unidad *excesivamente* coherente consigo misma donde el contenido es difícil de separar de la forma, como en el ejemplo anterior, cuando se repasa la vida de los papas con un parafraseo al estilo de la historiografía. Junto con esto, el discurso presenta señales de un cierto estilo “poético” que se refleja, entre otras cosas, por el abuso de la antítesis o la anáfora. Esto, por un lado, realza el contenido (y, por ende, la línea temática que trata del Urrutia Lacroix poeta) y, por el otro, despierta las sospechas sobre la “verdadera intención” que hay detrás de la predilección de estos recursos, sobre todo si se tiene en cuenta que la ironía rebasa gran parte del texto. Así, mientras se abre un espacio a la conjetura –por ejemplo, que el registro poético de Urrutia Lacroix sería una parodia burlesca al estilo de cierto canon poético, personificado por Neruda-, las apreciaciones o gustos personales del autor y el comentario de la crítica parecieran facilitar tal conclusión. Si bien el formalismo y su anti romanticismo borran la imagen del autor real, tampoco hay razones para obviar las opiniones de Bolaño si es que queremos dar con la “verdadera intención”. Apunta Lorand:

The issue of the author’s intention is a typical case of decoding. One may assume that the text conceals a message and that there is a code (the author’s intention) according to which the message should be disclosed. If the text was intentionally coded then the author’s testimony (directly or indirectly) is probably the best source for decoding it (...) The question, “whose intention?” is a matter of norms, values and interests, yet the activity is the same; revealing intentions is the objective of decoding (2003: 130).

Asimismo, la crítica se ha encargado de hacer una lectura de la obra de Bolaño como la lucha constante contra el canon establecido mediante el posicionamiento de uno alternativo, es decir, en orden de “reinscribir el proyecto vanguardista en la escena contemporánea” (Gamboa, 2008: 224).

En los siguientes fragmentos se ilustran algunas antítesis que cumplen una función paródica en el sentido general de imitación, en este caso, de un cierto estilo poético donde tal recurso se vuelve

común. Al nivel de la historia, la antítesis sirve para describir a Urrutia Lacroix en su faceta de crítico y poeta, en abierta oposición a las respectivas figuras señeras de la elite intelectual del país, Farewell y Neruda respectivamente, a los cuales ya había alabado: “Neruda era nuestro mejor poeta y Farewell nuestro mejor crítico literario” (28). Como habíamos advertido, este tipo de comentarios deben leerse en clave irónica. El presente fragmento trata sobre Farewell:

y luego nos volvimos a sentar, él en un sillón, yo en una silla, y hablamos de los libros cuyos lomos acabábamos de ver y acariciar, mis dedos frescos de joven recién salido del seminario, los dedos de Farewell gruesos y ya algo deformes como correspondía a un anciano tan alto, y hablamos de los libros y de los autores de esos libros y la voz de Farewell era como la voz de una gran ave de presa que sobrevuela ríos y montañas y valles y desfiladeros, siempre con la expresión justa, la frase que se ceñía como un guante a su pensamiento, y cuando yo le dije, con la ingenuidad de un pajarillo, que deseaba ser crítico literario... (14)

<b>Positivo (+) Farewell</b>	<b>Negativo (-) Urrutia Lacroix</b>
él en un sillón	yo en una silla
dedos gruesos, deformes	dedos frescos
anciano	joven
ave de presa	pajarillo
frase justa (= experiencia)	ingenuidad

Cuadro 1

La estrategia boloñesa consiste en abusar de la antítesis -que aquí hemos ordenado en parejas y que dan como resultado decrepito/fresco, experto/aprendiz, etc.- para abarcar una mayor red de significados. Esta práctica, por su efectividad, creemos, es más propia de la poesía que de prosa, al menos la prosa narrativa donde impera la diégesis. Los clichés “se ceñía como un guante a su pensamiento” e “ingenuidad de un pajarillo” se integran al registro poético y pueden pasar desapercibidos, contraviniendo, de pasada, la caracterización del “lenguaje pulido” que señalaba González Echevarría. Los clichés, creemos, se adscriben a la función que permite la decodificación al alertar al lector de la distancia irónica hutchena (1996: 26; 1991: 34). En este ejemplo se devela además una temática que cruza todo el texto pero que no ha despertado mayor interés entre los estudiosos de Bolaño. Nos referimos al par de índole sexual dominante/dominado, respectivamente Farewell/Urrutia Lacroix, expresado en las ideas de que es uno “ave de presa” y el otro “pajarillo”, o en la sugerente “las manos de uno y otro acariciaron los mismos libros”. Esta interpretación no es caprichosa; más adelante el cura se preguntará a sí mismo, haciendo eco del joven envejecido: “¿Maricón, dice? ¿Opusdeísta, dice? ¿Opudeísta y maricón, dice?” (70, 71). Por supuesto, “maricón” se puede entender en el sentido peyorativo de “persona de poco bravura o coraje”; sin embargo, el

texto se inclina por la connotación sexual, cosa que veremos en el apartado siguiente. Con la misma técnica se compara Neruda:

Qué importa lo que pasara antes y lo que pasara después. Allí estaba Neruda recitando versos a la luna, a los elementos de la tierra y a los astros cuya naturaleza desconocemos mas intuimos. Allí estaba yo, temblando de frío en el interior de mi sotana que en aquel momento me pareció de una talla muy por encima de mi talla, una catedral en la que yo habitaba desnudo y con los ojos abiertos. Allí estaba Neruda musitando palabras cuyo sentido se me escapaba pero con cuya esencialidad comulgué desde el primer segundo. Y allí estaba yo, con lágrimas en los ojos, un pobre clérigo perdido en las vastedades de la patria, disfrutando golosamente de las palabras de nuestro más excelso poeta (24).

<b>Positivo (+) Neruda</b>	<b>Negativo (-) Urrutia Lacroix</b>
Allí estaba Neruda	Allí estaba yo
Neruda recitando versos	yo, temblando de frío
Allí estaba Neruda musitando palabras	allí estaba yo, con lágrimas en los ojos
nuestro más excelso poeta	un pobre clérigo
Neruda recitando versos a la luna, a los elementos de la tierra y a los astros (lo cósmico)	un pobre clérigo perdido en las vastedades de la patria (lo próximo y local)

Cuadro 2

En este ejemplo, no es difícil advertir que la ironía con finalidad burlesca se apodera del fragmento ya que se basa en una persistente comparación entre las estaturas literarias de uno y otro, lo cual provoca en Urrutia Lacroix llegar hasta las “lágrimas en los ojos” (otro cliché y, además, una redundancia). Que Neruda<sup>19</sup> sea el blanco predilecto de la ironía está en concordancia con el contenido general del texto pues se constata una marcada predilección por el tema poesía o lo poético. Que Bolaño, el Bolaño poeta, lo haya utilizado, creemos, corresponde al afán de atacar el orgullo literario nacional ya que es extendida en el país la idea de “Chile, país de poetas”<sup>20</sup>.

La relación edípica, en palabras de Hutcheon, de la postmodernidad con la tradición es compleja y no está exenta de paradojas: la ataca pero al final se le integra y confunde. Esto queda ejemplificado con *Nocturno* pues, pese a lo manifiesto de su mordaz crítica, un académico como González Echevarría no reconoce las marcas irónicas, lo cual no impide adscribir la obra -sin ningún reparo de por medio- al canon que el mismo Bolaño combatía y rehusaba. Otros críticos de Bolaño, como Manzoni, se acercan

<sup>19</sup> *Lo de Bolaño es un retrato un tanto caricaturesco del vate pues se limita a los Veinte poemas de amor y una canción desesperada, y que corresponden a los años jóvenes del poeta.*

<sup>20</sup> *La lista de poetas chilenos reconocidos en el mundo iberoamericano es larga y relevante: Neruda, Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Nicanor Parra, Jorge Tellier, Gonzalo Rojas, Enrique Lihn, Óscar Hahn, Patricio Manns, Violeta Parra, Víctor Jara, Jorge Zurita, etc.*

a las generalizaciones hutcheonas: “(Bolaño) Desestabiliza el canon en un gesto que se anuda, en una torsión compleja y hasta cierto punto paradójica, con otras tradiciones, diversas de las rutinariamente aceptadas” (2008: 345). A nivel del análisis, se presenta inevitablemente el problema de la duplicidad de significado de la ironía, el cual se ha dicho, es semiótico y pragmático (Hutcheon, 1991: 53). Tal vez esto último se nos vea facilitado por nuestra cercanía cultural con el autor, pero ello, por sí mismo, no resuelve todos los problemas asociados a la tarea decodificadora. Tal vez la ironía no pueda ser deducida sólo a partir de un fragmento o una frase, pero Bolaño, al ofrecer un texto consistente, *extremadamente* coherente, procura dar señales de todo orden que apuntan a ello. Esto se devela con, por ejemplo, la acotación que hace Urrutia Lacroix sobre los oscuros agentes Odeim (Miedo) y Oido (Odio), los cuales, apuntamos, estaban al servicio del régimen opresor de Pinochet: “Eran eficientes, de eso me di cuenta en el acto, pero carecían de sutileza. Tampoco sabían nada de literatura, a excepción de dos poemas primerizos de Neruda, que podían y solían recitar de memoria” (81). En general, la ironía puede ser difícil de detectar, mas cierta lógica interna del texto (la coherencia del discurso de Urrutia Lacroix, en este caso) reafirma su presencia. Además, no hay que perder de vista las palabras del autor o la de la crítica como Paz Soldán (2008: 28), quien sostiene que la relación de Bolaño con Neruda es ambigua. En el siguiente fragmento la antítesis tiene otra finalidad y se sustenta en un diálogo entre textos:

<i>Nocturno de Chile</i>	<i>Prólogo indispensable del Adán Buenosayres</i>
una tarde melancólica como muchas de las tardes de abril de Santiago, aunque en mi corazón cantaban los pájaros y florecían los retoños, como dice el clásico (13)	La primavera reía sobre las tumbas, cantaba en el buche de los pájaros, ardía en los retoños vegetales, proclamaba entre cruces y epitafios su jubilosa incredulidad acerca de la muerte (Marechal, L., 1966:8)

Cuadro 3

Pese a la semejanza, no es plagio (ver 5.2.2) ya que el aserto “como dice el clásico” despeja la duda sobre la autoría, aunque esta no sea explícita. Esta expresión alerta al lector de una potencial ironía, ya que se estaría evaluando o enjuiciando al *Adán Buenosayres*, el texto que sirve de base a la alusión. En la parte de *Nocturno* se aprecia que algunas antítesis son autónomas, es decir, se forman dentro de los límites del mismo fragmento (tristeza/alegría), pero también se replica y extiende al *Adán*, al menos eso es lo que sugieren las parejas que se van armando a partir de “tardes de abril”/“cantaban los pájaros y florecían los retoños”. La imagen poética tiene un soporte en la realidad; en efecto: “tardes de abril” en Santiago de Chile corresponden a *otoño*, mientras que “cantaban los pájaros y florecían los retoños” es meramente textual, y corresponde a la *primavera* de Buenos Aires según el *Adán*. Las antítesis que subyacen, entonces, son la geográfica Santiago/Buenos Aires, la ficticia Urrutia Lacroix/Adán Buenosayres, y la real Bolaño/Marechal. Con todo, parece que el ethos no es burlesco o

despectivo, sino reverencial pues la síntesis sugiere que si bien ambas capitales comparten un hemisferio común (y, por tanto, la misma estación del año), el *triste otoño de Santiago* está en desfase de la *alegre primavera de Buenos Aires*; en otras palabras, la “mala literatura” frente a la “buena”. Esta conclusión, imposible de lograr mediante un análisis formalista, no es tan arriesgada como pudiera parecer pues la crítica especializada ha trazado un mapa de los gustos literarios de Bolaño, quien en lo personal se sentía más en deuda con la literatura argentina que con la chilena<sup>21</sup>.

### 6.3.2. El diálogo loco

El descontento de Bolaño con la literatura chilena (y los chilenos) no es total, la cual absorbe, hasta cierto, punto en términos más constructivos:

Todos mis textos me los planteo como un escrito donde prima el argumento (...) En el cuento de los detectives, el *contraire* era el poema *Saranguaco* de Nicanor Parra<sup>22</sup>; su esquema, el diálogo imposible, una especie de diálogo loco. Así podría haber escrito catorce novelas. Y, probablemente, catorce novelas infinitas (Bolaño, citado en Uzandizaga, 2005: 80).

Usandizaga, abocada a rastrear la influencia de los poetas chilenos en Bolaño, precisa que este se nutre del Parra “irónico y satírico”, sobre todo en “su negativa de centralizar el lugar de la razón y de lo razonable” (81), artificio, como hemos visto, postmoderno (Hutcheon, 1996: 11). Siguiendo la declaración del autor, se puede apreciar que los alcances de la parodia a Parra no persigue un ethos desdeñoso o peyorativo, sino que es lúdico, cercano a la agresividad cero (Hutcheon, 1991: 60). En el siguiente pasaje se ejemplifica cómo el centro o punto de atención del relato deambula de un lado a otro, a costa del acoso sexual de Farewell y el saber enciclopédico de Urrutia Lacroix, ahora bajo la excusa de un vate desconocido, un tal Sordello:

Entonces la mano de Farewell se retorció como un gusano partido en dos por la azada y se retiró de mi cintura, pero la sonrisa no se retiró de su faz. ¿Y a Sordello?, dijo. ¿Qué Sordello? El trovador, dijo Farewell, Sordel o Sordello. No, dije yo. Mire la luna, dijo Farewell. Le eché un vistazo. No, así no, dijo Farewell. Vuélvase y mírela. Me volví. Oí que Farewell, a mi espalda, musitaba: Sordello, ¿qué Sordello?, el que bebió con Ricardo de San Bonifacio en Verona y con Ezzelino da Romano en Treviso, ¿qué Sordello? (¡y entonces la mano de Farewell volvió a presionar mi cintura!), el que cabalgó con Ramón Berenguer y con Carlos I de Anjou, Sordello, que no tuvo miedo, no tuvo miedo, no tuvo miedo. Y recuerdo que en aquel momento yo tuve conciencia de mi miedo, aunque preferí seguir mirando la luna. No era la mano de Farewell que se había acomodado en mi cadera la que provocaba mi espanto. No era su mano, no era la noche en donde rielaba la luna más veloz que el viento que bajaba de las montañas, no era la música del gramófono que escanciaba uno tras otro tangos infames, no era la voz de Neruda y de su mujer y de su dilecto discípulo, sino otra cosa, ¿pero

---

<sup>21</sup> Entre otros Paz Soldán (28), Volpi (192,3) Manzoni (335-356) en Bolaño Salvaje (2008).

<sup>22</sup> Nicanor Parra, creador y exponente de la antipoesía, “una poesía que expresa las vivencias del hombre masa, o el hombre de la clase media en un sistema capitalista”. La antipoesía, entre otras: “Insiste en su incapacidad de comunicarse. Utiliza la burla, la sátira, el sarcasmo, el humor negro. Esto lo logra en gran medida utilizando lugares comunes, frases hechas que son sacadas de su “contexto serio”. Ridiculiza a los seres, situaciones, ideas, conductas.” (Ulloa Sánchez, O., web, n.d).

qué cosa, Virgen del Carmen?, me pregunté en ese momento. Sordello, ¿qué Sordello?, repitió con retintín la voz de Farewell a mis espaldas el Sordello cantado por Dante, el Sordello cantado por Pound, el Sordello del *Ensenhamens d'onor*, el Sordello del *planh* a la muerte de Blacatz, y entonces la mano de Farewell descendió hacia mis nalgas y un céfiro de rufianes provenzales entró en la terraza e hizo revolotear mi sotana negra y yo pensé: El segundo ¡Ay! ha pasado... (26-7).

Si la parodia es imitación con diferencia (Hutcheon, 1991: 32), entonces se ha pretendido llevar el modelo poético parriano a la prosa. Con todo, la finalidad última es satírica pues se explotan y ridiculizan todas las facetas que definen a Urrutia Lacroix. En el siguiente ejemplo los interlocutores son los mismos. Ahora el bloque de información que le precede (el relato intercalado de la Colina de los Héroes de Farewell) se diluye fácilmente dando paso a un diálogo que transita por tópicos aparentemente inconexos entre sí:

Y en ese momento yo supe que no hablaba del cielo ni de la vida eterna sino que estaba haciendo mi primera profecía y que si aquello que preveía Farewell se cumplía él lo iba a presenciar. Y Farewell dijo: la historia del vienes me ha puesto triste, Urrutia. Y yo: usted vivirá muchos años, Farewell. Y Farewell: de qué sirve la vida, para qué sirven los libros, son sólo sombras. Y yo: ¿como esas sombras que ha estado mirando? Y Farewell: justo. Y yo: Platón tiene un libro muy interesante sobre ese asunto. Y Farewell: no sea idiota. Y yo: ¿qué le dicen esas sombras, Farewell, cuénteme? Y Farewell: me hablan de la multiplicidad de las lecturas. Y yo: múltiples pero bien miserables, bien mediocres. Y yo: de los ciegos, Farewell, de los tropezones de los ciegos, de sus vanas escaramuzas, de sus colisiones y traspiés, de sus trompicones y caídas, de su general quebranto. Y Farewell: no sé de qué me habla, qué le pasa, nunca lo había visto así. Y yo: me alegra que me diga eso. Y Farewell: ya no sé lo que digo, quiero hablar, quiero decir, pero sólo me sale espuma. Y yo: ¿distingue algo cierto en las sombras chinas?, ¿distingue escenas claras, el remolino de la historia, una elipse enloquecida? Y Farewell: discierno un cuadro campestre (64).

Ya habíamos advertido que el discurso de *Nocturno de Chile* es coherente consigo mismo. Esta coherencia parece cimentarse también a nivel de las isotopías y que parte con el título *-noche-*, que es la alegoría sobre los años oscuros de la historia reciente del país. El monólogo transcurre en una noche de fiebre, Pinochet, literalmente, recibe clases de marxismo de Urrutia Lacroix en horario *Nocturno*<sup>23</sup>, las veladas literarias en casa de María Canales (que luego se descubrirá es un lugar de torturas) se realizan de noche, etc. En este fragmento, el hilo conductor está supeditado al centro que constituye la noche: *sombra* es asociado libremente por los interlocutores hasta que se alude a la caverna de Platón. Pero la referencia, en lugar de terminar allí, multiplica el significado del texto: Platón encarna la filosofía “de las ideas” y, por extensión del uso corriente del término, el “idealismo”, los “ideales”, las “utopías”, en definitiva. Luego, el diálogo avanza bajo el eje *ciego* que también está subordinado al signo predominante de la noche y la oscuridad. El significado vuelve a multiplicarse: con *ciegos* se alude intertextualmente a *El país de los ciegos* de H.G. Wells, como al proverbio *En país de ciegos, el tuerto es rey*. El fragmento, pese a los saltos que ofrece el diálogo loco, está articulado de tal manera

---

<sup>23</sup> La noche tiene innumerables significados literarios, aquí nos interesa el relacionado a la meditación y el estudio como el de *Il Penseroso* de Milton, que prefiere la noche (Ferber, 2007: 138).

que ambas ideas, una de raigambre filosófica y otra literaria, se sintetizan y se integran al cauce político de la novela, lo cual se podría traducir como “Chile: país sombras chinescas, país de ciegos, país de idealistas”. Nótese que no hay un dejo nostálgico, ni lugar a idealizaciones del país, tal como propugna la postmodernidad (Hutcheon, 1996: 31). El diálogo loco de Parra es parodiado, pero la parodia está al servicio de exploración artística de la forma (ver 5.2.1), así como también ha servido para plasmar el descontento personal de Bolaño porque, como afirma Carreras Rabasco, “Chile ocupa el puesto de espacio hostil por antonomasia” (2011: 162). Como se ve, el diálogo intertextual en *Nocturno* es denso e intrincado. La coherencia discursiva, paradójicamente, pone en duda la descentralización parriana porque si hay isotopías, hay cierta jerarquización y, por lo tanto, un centro. Nos atrevemos a conjeturar que esto se produce porque las limitaciones del género novelesco por parecernos más restringido que el lírico<sup>24</sup>. Que Bolaño logre o no descentralizar la razón no es un problema que dilucidaremos nosotros aquí; sin embargo, sí destacamos la irrenunciable exploración artística y el estatus privilegiado de la ironía, sobre todo cuando trascienden el ámbito meramente textual, como en la dirigida a la recepción: “múltiples lecturas pero bien miserables, bien mediocres”.

En su estancia en México, Bolaño había fundado junto a otros jóvenes el movimiento poético infrarrealista<sup>25</sup>. Para Bruno Montané Krebs, “su escritura narrativa le debe muchísimo a la singladura de su poesía. Para él no había una oposición entre estas dos escrituras, más bien al contrario, hasta el último momento no dejó de confiar en esa doble y complementaria forma de hacer y vivir la literatura” (Montané, 2008: 102). En la misma dirección apuntan las palabras de Jorge Herralde, editor de Bolaño, quien en una entrevista afirma: “Él se definía como poeta, y en sus novelas se nota la poesía en el sentido de la búsqueda de la belleza y la profundidad sin incurrir jamás en la a menudo detestable prosa poética” (2010, 189).

Una lectura poética de la prosa boloñesa en *Nocturno* nos abre grandes posibilidades para su estudio y deleite; sería un ejercicio lúdico ordenar algunos fragmentos de la novela en versos en función del tropo o figura poética dominante, como en la anáfora:

Y también pensé  
allí, en el galpón de los campesinos,  
que no iba a tener tiempo

---

<sup>24</sup> Pozuelo Yvancos, a partir de las tesis estructuralistas de Jakobson, es de una idea muy diferente: “(por la noción de recurrencia) es obvio que se da en el poema con una fuerza estructuradora mucho mayor que la prosa” (1988: 198). A pesar de la divergencia de opiniones, creemos que lo rescatable de la obra de Bolaño pasa por la búsqueda de un lenguaje poético que convive con la prosa.

<sup>25</sup> En la novela *Los detectives salvajes* (1998), Bolaño se ficcionaliza a sí mismo como Arturo Belano y al citado movimiento, que se pasará a llamar realvisceralista.



para cambiarme antes de la comida.  
Y también pensé  
que Farewell se iba a forjar una impresión errónea de mí  
Y pensé  
que el joven poeta que lo acompañaba  
también se iba a forjar una imagen equivocada.  
Y finalmente pensé  
en los invitados sorpresa, etc. (21)

Quizás, la conjunción de estos sonos poéticos son los que llevan a González Echevarría considerarlo un “estilo literario pulido, elevado, dúctil”. Nosotros, hasta cierto punto, concordamos con él pero mantenemos la distancia que la postmodernidad también exige al lector.

## 6.6. Todos somos pecadores: las confesiones de Urrutia Lacroix

A pesar de nuestras discrepancias con González Echevarría –en gran parte derivadas de las paradojas de la postmodernidad–, su análisis ha sido muy útil en nuestro presente trabajo; de hecho, sus comentarios acerca de *Nocturno* y las *Confesiones* de San Agustín (2010: 126), aunque no están pensados en términos paródicos, han inspirado este apartado que tiene la finalidad de contrastar muy sucintamente ambos textos a nivel genérico.

Anderson, autora de *Autobiography* (2010), sostiene que la importancia de las *Confesiones* radica en que son consideradas el origen del género autobiográfico debido a que “desacreditan la historia y la renuevan (*re-form*) en términos que trasciende la historia” (19, 20). Nótese las similitudes del aserto con la función que los formalistas rusos atribuían a la parodia en la evolución histórica del arte (ver 5.2.1). Asimismo, Anderson citará a Gusdorf, quien considera a las *Confesiones* relevantes por plasmar “en todo su esplendor retórico” un grado de consciencia de sí mismo, el cual es, por otro lado “un tópico peculiar de la cultura del occidente cristiano” (18). Según Anderson, otros teóricos como Sturrock o Paul de Man también resaltan el papel gravitante que se le da a la conciencia en las *Confesiones* (23).

Aquí es inevitable trazar un paralelo con los conceptos de autorreflexividad o autoconsciencia de la postmodernidad y específicamente la metaficción historiográfica (ver introducción) que identifican a *Nocturno*. La novela de Bolaño, al igual que las *Confesiones* que datan aproximadamente del siglo IV, se sirve del monólogo interior. En otras palabras: la consciencia de las *Confesiones* será la autoconsciencia de *Nocturno*. González Echevarría advierte la importancia del acto consciente

diciendo que “el asunto central es, como en las *Confesiones* del santo, la escritura” (126), por ejemplo, dice San Agustín

Pero, ¿cómo invocaré yo a mi Dios, a mi Dios y mi Señor?, puesto que, en efecto, cuando lo invoco, lo llamo [que venga] dentro de mí mismo (quoniam utique in me ipsum eum vocabo, cum invocabo eum) (...) ¿Es verdad, Señor, que hay algo en mí que pueda abarcarte? ¿Acaso te abarca el cielo y la tierra, que tú has creado, y dentro de los cuales me creaste también a mí? (Libro I, II, 2).

En las *Confesiones* hay una mancomunada relación con el destinatario último: Dios. Las *Confesiones* muestran el camino para llegar a Dios, el cual no está exento de dificultades. Para San Agustín tal relación no es algo dado, sino que es problematizado (“¿cómo invocaré yo?”), nacido de lo paradójico que resulta ser una individualidad y, al mismo tiempo, parte de un todo (Dios). En *Nocturno*, en cambio, la conciencia del cura estaba tranquila -se preparaba a morir “mudo y en paz” (11)- pero la incómoda presencia del joven envejecido gatilla la confesión. Este y el propio Urrutia Lacroix serán los principales destinatarios del enunciado. Hay una mención a Dios, pero esta quizás opera como un punto de partida para ir moldeando la forma a la parodia del género confesional:

Uno tiene la obligación moral de ser responsable de sus actos y también de sus palabras e incluso de sus silencios, sí, de sus silencios, porque también los silencios ascienden al cielo y los oye Dios y sólo Dios los comprende y los juzga, así que mucho cuidado con los silencios. Yo soy responsable de todo (11).

Esto no impide que se incluya a Bolaño entre los destinatarios de la confesión, conclusión que se desprende de, entre otros, marcas autorreflexivas, es decir, apuntan a la persona y no al personaje, aunque estas se presentan formalmente como ficción. Dice Urrutia Lacroix: “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?” (149-150). La autoconsciencia y el estado de alerta de la literatura postmoderna problematiza las distinciones tradicionales sobre la realidad y ficción (Hutcheon, 1996: 92). Si supera el formalismo textual y se considera el contexto de producción de la enunciación, el juego de espejos Bolaño-joven envejecido-Urrutia Lacroix resulta una conjetura válida pues Bolaño acarrea una enfermedad hepática crónica al momento de publicar el libro (2000) que le provocaría la muerte sólo tres años más tarde.

Las referencias personales no acaban allí. La autoconsciencia tiene también una vertiente irónica, que está estrechamente ligada a la metaficción (Grabes, 2008: 71). Para introducir este análisis, daremos un poco de contexto. En Latinoamérica el escepticismo o la desconfianza por el metarrelato político se exacerbó por el rumbo tomado por la revolución cubana y el fracaso del régimen socialista chileno, como apunta Pulgarín (1995: 12). Se lee en *Nocturno*:

El pintor estaba más flaco que nunca (...) aquejado por lo que entonces los facultativos llamaban melancolía y hoy se llama anorexia, una enfermedad que padecen mayoritariamente las jovencitas, las lolitas<sup>26</sup> (...) por aquellos años (...) no recibía el nombre de anorexia sino el de melancolía, morbus melancholicus, el mal que ataca a los pusilánimes (...) todos los allí presentes callamos y dedicamos un minuto de silencio a aquellos que sucumbieron bajo los influjos de la bilis negra, esta bilis negra que hoy me corroe y me hace flojo y me pone al borde de las lágrimas al escuchar las palabras del joven envejecido (40-41).

Esta historia, referida al diplomático chileno Salvador Reyes y contada por el propio Urrutia Lacroix, trata de un pintor guatemalteco que en una buhardilla parisina (nótese el contraste Centroamérica/Europa o Periferia/Centro) solía pasar largas horas contemplando su cuadro titulado *Paisaje de Ciudad de México una hora antes del amanecer*. La ironía destella por varias aristas: por un lado se insinúa la patética evolución del término melancolía (de enfermedad a capricho de las jovencitas, las lolitas), mientras que por otro, Bolaño retrata el pesar de una generación de artistas latinoamericanos exiliados o desterrados, sino él mismo, pues vivió en Europa desde 1977.

En definitiva, así como para Hutcheon la parodia se define como imitación con diferencia, se aprecia un fuerte lazo entre ambos textos (la consciencia o autoconsciencia, el problema de la escritura, etc.) pero *Nocturno* se aleja del texto agustino por varias razones, en este caso, por el rol que le cabe a Dios como destinatario final. San Agustín escribe y piensa en Dios en todo momento y el “pésimo camino” que lo apartaba del Señor (Libro I, XV, 24) era la vida de tentaciones mundanas. En *Nocturno* esta preocupación se invierte y Urrutia Lacroix, pese a llevar los votos sacerdotales, consagra más su vida a cuestiones mundanas como la poesía, la crítica literaria y la vida social.

Como habíamos dicho, Urrutia Lacroix se presta para un rico juego paródico y satírico por lo multifacético de sus actividades y este aspecto en particular, el religioso, permite usufructuar de una estructura más genérica como las *Confesiones*. La parodia, pues, se remite a aspectos formales y generales; en *Nocturno* no hay pretensiones de seguir al pie de la letra el derrotero agustino y, por lo tanto, hay temas similares: pecado, culpa, penitencia, inclinación humana hacia el mal (González Echevarría 2010: 126) pero el tratamiento es diferente. Por otro lado, si no se decodifica la ironía, se podrían leer fragmentos dedicados a lo religioso sin percatarse de las finalidades crítica-valóricas de las mismas:

En concreto, ahora estamos trabajando para la Casa de Estudios del Arzobispado. Ellos tienen un problema y nosotros buscamos a la persona idónea para solucionar el problema, dijo el señor Oido. Ellos necesitan a alguien que realice un estudio y nosotros les conseguimos a la persona indicada. Cubrimos una necesidad, escrutamos soluciones. ¿Y yo soy la persona indicada?, pregunté. Nadie reúne tantos requisitos como usted, padre, dijo el señor Oido. Me gustaría que me explicaran de qué se trata este asunto, les dije. El señor Odeim me miró con extrañeza. Antes de que protestara le dije

---

<sup>26</sup> Chilenismo un poco caído en desuso: chicas o señoritas.

que me gustaría volver a escuchar la propuesta, pero esta vez de boca del señor Oido. Este no se hizo de rogar. La Casa de Estudios del Arzobispado quería que alguien preparara un trabajo sobre conservación de iglesias. En Chile, como no podía ser menos, nadie sabía nada acerca de este tema. En Europa, por el contrario, las investigaciones iban muy avanzadas y en algunos casos se hablaba ya de soluciones definitivas para frenar el deterioro de las casas de Dios (...) el trabajo parecía estar pensado para mí. Acepté (80, 81).

Este es el punto de partida de la historia intercalada del viaje a Europa de Urrutia Lacroix. Los misteriosos e inseparables señores Oido y Odeim interceden en nombre de las más altas dignidades eclesiásticas chilenas para encargar el exterminio de las palomas que dañan los frontispicios de las iglesias. Según Boero (2012:122) la lectura que cabe aquí es la de la metáfora de la destrucción de la teología de la liberación en América Latina. Así, queda en evidencia una paradoja en la raíz misma del discurso del cura chileno –muy a diferencia de San Agustín- pues en todo momento *esconde* más que *explicita*, lo cual corrobora la predisposición al lenguaje figurado o “poético” y aquella descentralización de la razón de inspiración parriana. El efecto es elocuente: a diferencia de San Agustín, el peso de la culpa de Urrutia Lacroix se acrecienta a medida que se confiesa –de hecho, la gravedad de los “pecados” parecen ir en aumento-. Las confesiones de Urrutia Lacroix lo condenan al escarnio de la historia pues develan que nunca asumió el papel moral que los tiempos reclamaban pues hallaba un complaciente cobijo en los clásicos mientras más allá de las paredes de la biblioteca, la universidad y el círculo social el mundo se caía a pedazos:

Quando 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. Empecé con Homero, como manda la tradición, y seguí con Tales de Mileto y Jenófanes de Colofón y Alemeón de Crotona y Zenón de Elea (qué bueno era), y luego mataron a un general del ejército favorable a Allende y Chile restableció relaciones diplomáticas con Cuba y leí censo nacional registró un total de 8.884.768 chilenos y por la televisión empezaron a transmitir la telenovela El derecho de nacer, y yo leí a Tirteo de Esparta y a Arquíloco de Paros y a Solón de Atenas y a Hiponacte de Efeso y a Estesícoro de Himera y a Safo de Mitilene y a Teognis de Megara y a Anacreonte de Teos y a Píndaro de Tebas (uno de mis favoritos), y el gobierno nacionalizó el cobre y luego el salitre y el hierro y Pablo Neruda recibió el Premio Nobel y Díaz Casanueva el Premio Nacional de Literatura y Fidel Castro visitó el país y muchos creyeron que se iba a quedar a vivir acá para siempre y mataron al ex ministro de la Democracia Cristiana Pérez Zujovic y Lafourcade publicó Palomita blanca y yo le hice una buena crítica, casi una glosa triunfal, aunque en el fondo sabía que era una novelita que no valía nada, y se organizó la primera marcha de las cacerolas en contra de Allende y yo leí a Esquilo y a Sófocles y a Eurípides, todas las tragedias... (97, 98).

Bolaño ha procurado construir un discurso en extremo coherente consigo mismo, hasta agotar todas las posibilidades satíricas de un ya complejo personaje como Urrutia Lacroix. El sentimiento de culpa (que es necesario para el perdón según la doctrina católica), por ejemplo, es inexistente en el cura chileno. La culpa agustina, por el contrario, es asumida:

Quiero recordar mis pasadas fealdades y las corrupciones carnales de mi alma, no porque las ame, sino por amarte a ti, Dios mío. Por amor de tu amor hago esto (amore amoris tui facio istuc), recorriendo con la memoria, llena de amargura, aquellos mis caminos perversísimos, para que tú me

seas dulce, dulzura sin engaño, dichosa y eterna dulzura, y me recojas de la dispersión en que anduve dividido en partes cuando, apartado de la unidad, que eres tú, me desvanecí en muchas cosas (Libro II, I, 1).

El perdón también toma un giro distinto en ambas obras. Si para San Agustín la confesión promueve la infinita misericordia de Dios (Libro I, XV, 4; Libro II, VII, 15, etc.), Urrutia Lacroix, en cambio, no halla consolación alguna. En concreto, el círculo del relato se cierra con la ya célebre visión escatológica “Y después se desata la tormenta de mierda”<sup>27</sup> (150). Los “silencios inmaculados” (11,12) parecen incriminar mucho más al cura chileno que a un San Agustín abierto a reconocer sus faltas y que por ejemplo decía: “robé aquello que tenía en abundancia y mucho mejor” (Libro Segundo, IV, 9).

Como se ve, las posibilidades de un análisis basado sólo en paralelos temáticos ofrecen un gran número de ejemplos sobre “las diferencias en el corazón mismo de la similitudes” que, según Hutcheon, definen a la parodia postmoderna. El concepto de parodia es aún más interesante si se entiende como un proceso dinámico que parte de un código censado y validado por el uso –canon- en pos de uno nuevo. De este dinamismo se desprende una idea más abstracta: que el nuevo código, en su posición de cambio y diferencia, es provisorio y no necesariamente refleja un estado último y definitivo; he ahí que los conceptos de Hutcheon procuran permanecer abiertos, o al menos no tan rígidos o fijos. Que el nuevo código posea más o menos valor que el original, o que la obra paródica es mejor o peor que la parodiada, son cuestiones que no resolveremos en este trabajo, aunque, por supuesto, no son pocos los que sugieren que la parodia es una labor productiva, útil e incluso, imprescindible para la evolución del arte (Deeds, 1997: 178; Hutcheon, 1991: 36; Hutcheon, 1996: 35).

## 7. Conclusión

El discurso de Urrutia Lacroix es coherente; lo que se dice y el cómo se dice se funden en un monolito discursivo que podría inducir a una lectura unívoca, tal como si esa coherencia arrastrase al lector a un vórtice de asimilación y naturalización narrativa, donde la ironía, aunque podría tener cabida, no gozaría un rol predominante, sería mero *divertimento*. Por el contrario, existe otra posibilidad: que la ironía, al ser entendida como el principio fundante del discurso, active la alerta del lector e indique la distancia necesaria para sopesar cada aserto como un arma de doble filo. La ironía corroe, con gracia, aquello que sostiene o enuncia y es destructiva en el sentido de no cumplir la función comunicativa

---

<sup>27</sup> Tormenta de mierda era el título que Bolaño tenía pensado para *Nocturno de Chile* y que fue modificado por sugerencia de Jorge Herralde y Juan Villoro (Herralde, 2005: 63)

que se supone primordial del lenguaje –decir lo que se quiere decir- pero al mismo tiempo, se convierte en el motor que lo expande y enriquece, sirviendo de invitación a la exploración de las formas. Aquellas “múltiples lecturas pero bien miserables, bien mediocres” que señalaba Urrutia Lacroix las podemos tomar, ironía mediante, como un llamado a compenetrarnos con la lectura, una que, paradójicamente, preste mayor atención a lo que *esconde* que a lo que *dice*. Quizás, simplemente, sea un llamado a reírnos de nuestras convicciones artísticas, sociales, ideológicas o históricas heredadas del pasado porque la risa, como dice el dicho, abunda en la boca de los postmodernistas.

## Referencias bibliográficas

**ABRAMS, M.H.** (1999) *A glossary of literary terms*. Massachusetts: Heinle & Heinle

**ALLENDE, S.** (2005) *Discurso sobre la propiedad agraria (1971)* [online] Marxists Internet Archive- Sección en Español. Disponible en: <<http://www.marxists.org/espanol/allende/1971/agosto23.htm>> [Fecha de acceso: 6 abril 2013]

**BOERO, M.** (2012) *Salvador Allende y Roberto Bolaño: un encuentro bifronte entre historia y literatura*. En: Cuadernos Hispanoamericanos, 750. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana

**BOLAÑO, R.** (2008) *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama

**CAPLÁN, R. y RICHARD, R.** (eds.) (1997). *Diccionario de hispanoamericanismos: no recogidos por la Real Academia: (formas homónimas, polisémicas y otras derivaciones morfosemánticas)*. Madrid: Cátedra

**CARRERAS RABASCO, A.** (2011) *Roberto Bolaño, la memoria antiheroica del exilio chileno*. [online] *América sin nombre* nr. 16. Universidad de Alicante. Disponible en: <[http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/20649/1/ASN\\_16\\_16.pdf](http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/20649/1/ASN_16_16.pdf)> [Acceso: 6 abril 2013]

**CHAMBERS, R.** (2010) *Studies in Literary Criticism and Theory, Volume 21 : Parody : The Art That Plays with Art* [Recurso electrónico] New York: Peter Lang. Disponible en: Sistema de bibliotecas de la Universidad de Estocolmo <<http://site.ebrary.com.ezp.sub.su.se>> [Acceso: 6 abril 2013]

**COMFORT, K.** (2011) *European Aesthetic and Spanish American Modernism*. Hampshire: Palgrave MacMillan

**CONNOR, S.** (2004) *Postmodernism and Literature*. En: The Cambridge Companion to Postmodernism, Connor, S. (ed.) Cambridge: Cambridge University Press

**CURRIE, G.** (2008) *The Nature of Fiction*. New York Cambridge: University Press

**DEEDS, E.** (1997) *Parody as a Practice for Postmodernity*. En: Recent trends in narratological research: papers from the Narratology Round Table ESSE4 - September 1997 - Debrecen, Hungary and other contributions, Pier, J. (ed.) Tours: Université de Tours

**DENTIH, S.** (2000) *Parody*. London: Routledge

**DÉS, M.** (2005) *Entrevista a Roberto Bolaño*. En: Jornadas Homenaje Roberto Bolaño (1953-2003). Simposio Internacional, Ferriz González, R. (ed.) Catalunya: Casa America  
Colección de ensayos donde destacan, entre otros, voces autorizadas como Celina Manzoni, pionera de los estudios boloñescos y Bruno Montané Krebs, poeta chileno radicado en España, quien sería ficcionalizado como Felipe Müller en *Los detectives salvajes*. Destaca también Helena Usandizaga, quien revela las influencias poéticas que se hacen presentes en la prosa de Bolaño.

**DE TORO, F.** (1997) *Fundamentos epistemológicos de la condición contemporánea: postmodernidad, postcolonialidad en diálogo con Latinoamérica*. En: Postmodernidad y postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica, De Toro, F. (ed.) Frankfurt am Main: Vervuert

**EASTHOPE, A.** (2001) *Postmodernism and Critical and Cultural Theory*. En: The Routledge Companion to Postmodernism, Sim, S. (ed.) London: Routledge

**EDWARDS, J.** (1993) *El otro occidente* [online] Centro de Estudios Públicos de Chile. Disponible en: <[www.cepchile.cl/dms/archivo\\_1726\\_1319/](http://www.cepchile.cl/dms/archivo_1726_1319/)> [Acceso: 6 abril 2013]

**FAURE, R., RIBES, M.A. y GARCÍA, A.** (2009). *Diccionario de apellidos españoles* 5a ed. Madrid: Espasa

**FERBER, M.** (2007) *A Dictionary of Literary Symbols*. New York: Cambridge University Press

**GAMBOA, J.** (2008) *¿Dobles o siameses? Vanguardia y postmodernismo en Estrella distante*. En Bolaño Salvaje, Paz, E. y Faverón, G. (eds.) Canet de Mar Barcelona: Editorial Candaya  
*Bolaño salvaje* es, quizás, la más completa colección de ensayos sobre el escritor chileno, donde se pretende trazar su mapa ideológico, político y literario. Los autores provienen de actividades afines, como la academia, la crítica y el mundo editorial (escritores y traductores). El libro incluye la transcripción del discurso de Bolaño en aceptación al premio Rómulo Gallegos de 1998 por la novela *Los detectives salvajes*. Además, se incluye un documental en DVD.

**GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R.** (2010) *Nocturno de Chile y el canon*. [online] Acta literaria 41, II. Universidad de Concepción. Disponible en:  
<[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-68482010000200008&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482010000200008&lng=es&nrm=iso)> [Acceso: 6 abril 2013]

**GRABES, H.** (2008) *Making Strange, Beauty, Sublimity, and the (Post)Modern Third Aesthetic*. Rodopi: Amsterdam

**HABERMAS, J.** (1992) *Modernity –an Incomplete Project*. En: Modernism/Postmodernism, Brooker, P. (ed.) Essex: Longman  
Compendio de ensayos originales sobre la modernidad y la postmodernidad de reconocidos autores como Lukács, Benjamin, Adorno, Habermas, Lyotard, Baudrillard, Jameson, etc. Cada ensayo es prologado por el editor, quien introduce al lector a las ideas más fundamentales de estos intelectuales.

**HERRALDE, J.** (2005) *Respuestas a un cuestionario de El Periódico de Barcelona*. En: *Para Roberto Bolaño*. Bogotá: Villegas editores  
\_\_\_\_\_ (2010) *Entrevista a Jorge Herralde, editor de Anagrama: “La literatura en sí misma es un viaje hacia el mundo y un viaje hacia uno mismo”* por Navarro, J.E. [online] Confluencia nr. 2 Spring 2012, University of Northern Colorado. Disponible en: <  
[http://www.academia.edu/1823988/Entrevista\\_a\\_Jorge\\_Herralde\\_editor\\_de\\_Anagrama\\_La\\_literatura\\_en\\_si\\_misma\\_es\\_un\\_viaje\\_hacia\\_el\\_mundo\\_y\\_un\\_viaje\\_hacia\\_uno\\_mismo\\_>](http://www.academia.edu/1823988/Entrevista_a_Jorge_Herralde_editor_de_Anagrama_La_literatura_en_si_misma_es_un_viaje_hacia_el_mundo_y_un_viaje_hacia_uno_mismo_>)

**HUTCHEON, L.** (1991) *A Theory of Parody*. Cambridge: Routledge

Libro dedicado a la parodia postmoderna (que la autora llama, sin embargo, “actual o contemporánea”, a diferencia de *A Poetics of Postmodernism*) donde se hace un completo repaso de otras formas de imitación que suelen inducir a la confusión, como el pastiche, la cita o la alusión. La ironía y la sátira tienen un papel preponderante en el contenido, cuyas relaciones con la parodia son investigadas minuciosamente. Se hace un llamado a extender los marcos teóricos formalistas, incluyendo el contexto de la enunciación, de la producción y la recepción.

\_\_\_\_\_ (1996) *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Cambridge: Routledge  
Libro de referencia obligada en los estudios literarios postmodernos que incluye el género de nueva novela histórica o metaficción historiográfica. Se presentan gran cantidad de ejemplos provenientes de múltiples campos artísticos y del saber. La postmodernidad es problematizada y se realzan las contradicciones y paradojas que suponen su fricción con el pasado, la tradición, la historia e, incluso, las presunciones epistemológicas y ontológicas heredadas de la modernidad.

**LAMARQUE, P.** (2009) *The Philosophy of Literature*. Oxford: Blackwell

**LÓPEZ VICUÑA, I.** (2009) *Malestar en la literatura: Escritura y barbarie en Estrella distante y Nocturno de Chile de Roberto Bolaño*. [online] Rev. chil. lit. 2009, n.75. Disponible en: <[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-22952009000200010&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952009000200010&lng=es&nrm=iso)>. ISSN 0718-2295. doi: 10.4067/S0718-22952009000200010.>

**LORAND, R.** (2003) *Aesthetic Order: A Philosophy of Order, Beauty and Art*. London: Routledge

**MADARIAGA, A.** (2005) *Imaginario vascos desde Chile. La construcción de imaginarios en Chile durante el siglo XX*. [online] Tesis doctoral, U. del País Vasco. Disponible en: <<http://www.euzkoetxeachile.cl/libros/09-imaginariosvascosdesdechile.pdf>> [Acceso: 6 abril 2013]

**MANZONI, C.** (2008) *Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño*. En: Bolaño salvaje, Paz, E. y Faverón, G. (eds.) Canet de Mar, Barcelona: Editorial Candaya

**MARECHAL, L.** (1966) *Adán Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana

**MARTÍNEZ BONATI, F.** (2005) *Modos inverosímiles de narrar y los guiños narratológicos de Cervantes*. [online] Estudios públicos de Chile nr. 100. Disponible en: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1994096>> [Acceso: 6 abril 2013]

**MONTANÉ KREBS, B.** (2005) *Prefiguraciones de la Universidad Desconocida*. En: Jornadas Homenaje Roberto Bolaño (1953-2003). Simposio Internacional, Ferriz González, R. (ed.) Catalunya: Casa America

**PEDRAZA F. y RODRÍGUEZ,** (1980). *Manual de literatura española III. Barroco: introducción, prosa, poesía*. Barcelona: Cénlit Ediciones

**PULGARÍN, A.** (1995) *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. Madrid: Editorial Fundamentos

**RADAHAKRISHNAN, R.** (1986) *Reality, the Text, and Postmodern Representation: A Question in Theory, or Theory in Question*. En: Postmodern Fiction, McCaffery, L. (ed.) New York: Greenwood Press

**RIPS, L. J.** (1989) *Similarity, Typicality and Categorization*. En: Similarity and analogical reasoning, Vosniadou, S. y Ortony, A. (eds.) Cambridge: Cambridge University Press

**SAN AGUSTÍN** (n.d) *Confesiones*. [online] Siervas de los Corazones Traspasados de Jesús y María. Disponible en:



<[http://www.corazones.org/santos/santos\\_temas/confesiones\\_san\\_agustin/San%20Agustin%20Confesiones%20encuentra.pdf](http://www.corazones.org/santos/santos_temas/confesiones_san_agustin/San%20Agustin%20Confesiones%20encuentra.pdf)> [Fecha de acceso: 6 abril 2013]

**SLEMON, S** (1991) *Modernism's Last Post*. En: *Past the Last Post: Theorizing Post-Colonialism and Post-modernism*. Adam, I. y Tiffin, H. (eds.) New York: Harvester Wheatsheaf

**ULLOA SÁNCHEZ, O.** (n.d.) *Antipoesía la escéptica negación*. [online] Disponible en: <<http://www.poesias.cl/antipoesia.htm>> [Fecha de acceso: 6 abril 2013]

**USANDIZAGA, H. (2005)** *El reverso poético en la prosa de Roberto Bolaño*. En: *Jornadas Homenaje Roberto Bolaño (1953-2003)*. Simposio Internacional, Ferriz González, R (ed.) Catalunya: Casa America

**WAUGH, P** (2008) *Postmodernism*. En: *The Cambridge History of Literary criticism*. Vol. 9. *Twentieth-Century Historical, Philosophical and Psychological Perspectives*, Nisbet H.B. y Rawson C. (eds.) Cambridge: Cambridge University Press

**YVANCOS POZUELOS, J.M.** (1988) *La teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra

Stockholms universitet/Stockholm University  
SE-106 91 Stockholm  
Telefon/Phone: 08 – 16 20 00  
[www.su.se](http://www.su.se)



**Stockholms  
universitet**