

# *Là-bas, la parte deatrás*

Patricia Poblete Alday

Universidad Academia de Humanismo Cristiano,  
Santiago de Chile

## Resumen

La relación intertextual que Nocturno de Chile establece con *Là-bas*, del francés J.-K. Huysmans, va más allá de la simple homonimia. El presente artículo analiza tres aspectos que desde ella se desprenden: el cuestionamiento al naturalismo en tanto sensibilidad artística canónica a fin del siglo XIX; la feroz crítica que se realiza al campo cultural literario, y la reflexión sobre los límites del Bien y del Mal.

Palabras clave: Roberto Bolaño, *Là-bas*, literatura decimonónica.

## Abstract

*Intertextual relationship established between Nocturno de Chile and Là-bas, by J.-K. Huysmans, goes beyond the mere homonymy. This article discusses three issues that emerge from it: the challenge to the Naturalism as an artistic canonic sensibility, during the late nineteenth century; the fierce criticism to the literary guild, and a reflection on the limits of Good and Evilness.*

*Keywords:* Roberto Bolaño, *Là-bas*, nineteenth-century literature.

En no pocas ocasiones, al ser consultado sobre las particularidades de su escritura, Bolaño dijo que cada obra suya era el reverso de una mayor: una obra hipotética, que la desbordaba y la proyectaba al infinito; o bien una obra real, que operaba como una sombra y le imponía cierta disciplina estructural. En el primer caso

citaba “Vida de Anne Moore”, el último cuento de *Llamadas telefónicas*, que sería, en su reflejo, una novela-río de aproximadamente seiscientas páginas (Dés, 1998, 2005). En el segundo ejemplificaba con el poema Saranguaco, de Nicanor Parra, que subyacería al relato “Detectives” (Usandizaga, 2005); o con *Los retratos reales e imaginarios*, de Alfonso Reyes, obra con la que *La literatura nazi en América* establecería un diálogo directo (Dés, 1998/2005).

Partiendo de ese supuesto, propondré aquí una lectura cruzada entre *Nocturno de Chile* y su referencia intertextual más evidente: la novela *Là-bas (Allá lejos)*, del francés Joris Karl Huysmans.<sup>47</sup> Dicho ejercicio se establecerá sobre un triple eje: la reacción contra el naturalismo como canon literario, la crítica al propio campo cultural, y la emancipación de la espiritualidad respecto de la esfera del bien, de la moral y del cristianismo.

En la novela de Bolaño, como se sabe, *Là-bas* es el nombre que bautiza al fundo sureño de Farewell, el pope de la crítica literaria chilena. Lo que se suele pasar por alto es que, en el recuerdo delirante y confuso del padre Sebastián Urrutia Lacroix, admirador y discípulo de aquél, “*Là-bas*” es el nombre con el que —a falta de certezas— el narrador *decide* evocarlo: “[...] su fundo, que se llamaba como uno de los libros de Huysmans, *ya no recuerdo cuál*, puede que *À rebours* o *Là-bas* e incluso puede que se llamara *L'oblat*, mi memoria ya no es lo que era, *creo que se llamaba Là-bas* [...]” (2003: 15, las cursivas —salvo las de los títulos— son mías).

Si *Là-bas* abre el ciclo conocido como *Le roman de Durtal*,<sup>48</sup> *L'oblat*, publicada en 1903, lo cierra luego de *En route* (1895) y *La cathédrale* (1898). Antes, en 1884, había aparecido *À rebours* (*Al revés* o *A contrapelo*), novela que consagró a Huysmans como faro del decadentismo y le dio a su protagonista, Des Esseintes,

<sup>47</sup> La edición original es de 1891. Utilizo aquí la edición de Valdemar, 2002.

<sup>48</sup> Durtal es el alter ego literario de Huysmans, es decir, y para continuar con el paralelo propuesto, es al francés lo que Belano es a Bolaño.

el sitial de honor del dandi de todos los tiempos. El hecho de que Urrutia Lacroix dude entre tres de estos títulos se debe no sólo (y evidentemente) a las malas pasadas que la edad y la fiebre pueden jugarle a su memoria, sino sobre todo a la homologación simbólica de dichas obras y, con ello, a la coherencia y unidad del proyecto escritural de Huysmans. Dicho proyecto, al menos desde *À rebours*, fue portador de un creciente repudio al naturalismo en el que Huysmans previamente había militado.<sup>49</sup> Pero será en *Là-bas* donde el escritor, a través de su personaje Durtal, sistematizará su crítica y la hará aún más explícita, reprochándole a sus antiguos camaradas la “inmundicia de las ideas” (2002: 15) y la estrechez de miras:

Sin duda, el Naturalismo, confinado en los monótonos estudios de seres mediocres, cambiando entre los interminables inventarios de salones y partidos, llevaba directamente a la más completa esterilidad, si uno era sincero o clarividente, y, si no, a las más molestas repeticiones, a las anáforas más cansinas [...] (2002: 18).

La fealdad del entorno, que en la Francia de Zola se relacionó con las urbes industrializadas y con sus habitantes enajenados, en la Latinoamérica de esa época —y hasta por lo menos el primer tercio del siglo XX— fue asociada con la “barbarie” de la naturaleza.<sup>50</sup> Así se entiende el espanto de Urrutia Lacroix ante la visión de los campesinos, de la pobreza rural, del “Chile profundo” que rodea el paraíso civilizador de Farewell. En su primer paseo por los alrededores del fundo, se siente agobiado por “la naturaleza salvaje”

<sup>49</sup> Antes de *À rebours*, Huysmans había publicado siete obras, todas ellas tributarias, en mayor o menor grado, de la corriente literaria encabezada por Zola.

<sup>50</sup> Por citar sólo dos de los ejemplos más conocidos: *La vorágine*, del colombiano José Eustasio Rivera, aparece en 1924, y *Doña Bárbara*, del venezolano Rómulo Gallegos, se publica en 1929. La división sarmientiana entre civilización y barbarie, en tanto, se remonta a 1875, año de publicación de *Facundo*.

(Bolaño, 2003: 20), por la humedad insoportable, por las sombras de los árboles, y no se recupera sino hasta que regresa a la casona de su anfitrión, donde aquel entorno agreste se domestica, se minimiza para la tranquilidad y el deleite de los cultísimos invitados. Así, las bestias que el sacerdote cree oír entre las ramas a campo abierto, no son en el salón sino piezas de caza, cabezas de animales inmóviles y disecadas; el verde que afuera lo ahoga, sobrevive como mero ornamento en algunas macetas con geranios y en una pequeña ramada en el jardín; los elementos de la tierra, y la luna que más tarde rielará los recuerdos del religioso, se despojan de su carácter desconocido y amenazante para relucir, sublimes y a la vez inocuos, en la refinada declamación de Neruda.

De aquí al sectarismo racial y social hay sólo una delgada línea, y el sacerdote del Opus Dei la traspasa diáfano, inconsciente, escudado tras su sonrisa siempre beatífica. De los campesinos sólo guardará el recuerdo de su fealdad; de sus mujeres, los labios partidos, las ojeras, los pómulos brillantes por el sudor. Los rasgos indígenas de la asistenta del personaje de María Canales serán razón suficiente para afirmar su fiereza; mientras que, por el contrario, el hijo mayor de aquélla —rubio, de tez blanca y ojos azules— suscitará su simpatía inmediata; incluso su identificación. Podrá decirse que los niños siempre despiertan la ternura, pero no es ese el sentimiento de Urrutia Lacroix cuando observa, en los alrededores de *Là-bas*, a dos niños desnudos, correteando bajo unos paltos, con los mocos colgando: “Aparté rápidamente la mirada pero no pude desterrar unas náuseas inmensas. Me sentí caer en el vacío, un vacío intestinal, un vacío hecho de estómagos y de entrañas. Cuando por fin pude controlar las arcadas el niño y la niña habían desaparecido” (29).

Frente al desfile de horrores y escatologías propuesto por el naturalismo, Huysmans propone en *Là-bas* un “naturalismo espiritualista”, es decir, un realismo más brillante, que no dejase fuera

los fenómenos espirituales y ocultos; fenómenos en los que el autor no creía y cuya evidencia, sin embargo, no podía dejar de admitir. Dice Des Hermies, el personaje médico y amigo de Durtal:

Habría que conservar –se decía– la veracidad del documento, la precisión del detalle, la lengua adornada y nerviosa del realismo, pero también habría que hacerse pocero del alma y no querer explicar el misterio con la enfermedad de los sentidos; la novela, si era posible, debería dividirse por sí misma en dos mitades, pero unidas, mejor, confundidas, como lo están en la vida, la del alma, la del cuerpo, y ocuparse de sus reactivos, de sus conflictos, de su inteligencia. En una palabra, habría que tomar el ancho camino tan profundamente abierto por Zola, pero también haría falta dibujar en el aire un rumbo paralelo, otra pista, llegar a los a este lado [sic] y los detrás, hacer, en una palabra, un Naturalismo espiritualista; ¡sería mucho más audaz, mucho más completo, mucho más fuerte! (2002: 18 y ss.).

Como ejemplo, Durtal piensa en una crucifixión del pintor alemán Matthias Grünewald, uno de los favoritos de Huysmans; cuyo Cristo no está idealizado sino que corresponde al de los primeros años de la Iglesia, “el Cristo vulgar, feo, porque cargó sobre sí la suma de los pecados y se cubrió, por humildad, de las formas más abyecatas”(23). Sin embargo, en el cuadro que evoca, el pintor es capaz de dar cuenta de una “divina abyección” que no tendría equivalente en ninguna lengua del mundo, ya que en aquella tela “se revelaba la obra maestra del arte cercado y obligado a mostrar lo invisible y lo tangible, a poner de manifiesto la inmundicia llorosa del cuerpo, a sublimar la desolación infinita del alma”(25). De un modo similar, en *Nocturno de Chile*, Urrutia Lacroix percibe la existencia de una “cuarta dimensión”, accesible —hipotéticamente— a quien se atreva a bucear en los “pliegues fantasma-

góricos del tiempo” (Bolaño, 2003: 70), a ir más allá de las nubes:

[...] allí donde sólo existe la música, aquello que llamamos el coro de los ángeles, un espacio no humano pero indudablemente el único espacio que podemos habitar, siquiera conjeturalmente, los humanos, un espacio inhabitable pero el único espacio que vale la pena habitar, un espacio en donde dejaremos de ser pero el único espacio en donde podemos ser lo que de verdad somos [...] (83).

Tanto Durtal como Urrutia Lacroix están atrapados, pues, entre la viscosidad de una inmanencia que les repele y el anhelo de un “allá lejos” irracional e imposible. El producto de esa frustración, en ambos casos, es el aburrimiento y la melancolía; estados de ánimo que el decadentismo bautizó como *spleen*, y que en el Chile de los años 1970 se reactualiza, identificándolo tanto con la crisis vocacional de Urrutia Lacroix como con el llamado “apagón cultural” gatillado por la dictadura. En el primer caso, el sacerdote deja de dar clases, de decir misa, y su poesía se torna violenta. “El aburrimiento que sentía era feroz”, recuerda (73). En el segundo caso, el toque de queda y la clausura de las políticas culturales que emanaban del Estado, amordaza a los artistas y a los creadores, que veían “[...] el aburrimiento como un portaviones gigantesco circunnavegando el imaginario chileno. Y ésa era la verdad. Nos aburrimos”(123).

Desde esa situación, el recuerdo del sacerdote da un salto a las tertulias en casa de María Canales, donde se reunía lo más granado de la escena artística y cultural del país. El poeta desesperado, la novelista feminista, el pintor de vanguardia, el dramaturgo de moda y otras personificaciones del cliché se daban cita una o dos veces por semana en aquella residencia de las afueras de Santiago, para hablar de poesía metafísica inglesa, comentar la última película vista en Nueva York, solicitar una reseña elogiosa. Una insuperable

ble manifestación del esnobismo cultural que se reafirmará cuando la anfitriona caiga en desgracia, salpicada por los crímenes de su marido —espía y torturador del régimen militar— y todos sus contemporáneos nieguen haberla frecuentado alguna vez. Pero, pese a su escaso talento, María Canales quería ser escritora, “y los escritores necesitan la cercanía física de otros escritores” (141); del mismo modo en que sus invitados necesitaban un lugar donde beber buen whisky, hacer contactos, ganarse el aprecio de las personas adecuadas. Dice el sacerdote, citando las palabras de la aspirante a novelista: “Así se hace la literatura en Chile, pero no sólo en Chile, también en Argentina y en México, en Guatemala y en Uruguay, y en España y en Francia y en Alemania, y en la verde Inglaterra y en la alegre Italia. Así se hace la literatura. O lo que nosotros, para no caer en el vertedero, llamamos literatura” (147).

Compadrazgos y traiciones, “gauchadas”, “chaqueteos”, “ninguneos”, alianzas esporádicas, amistades utilitarias, pose y artificio: las porquerizas del campo literario, que tanto y tan bien nutrieron las obras de Bolaño, hacen eco del malestar de Huysmans, en una época donde dicho campo está recién configurándose (al menos en Francia).<sup>51</sup> Durtal, escritor de cierto éxito, divide a los literatos en dos grupos: los que son burgueses ávidos y los que son palurdos abominables:

En efecto, unos eran los que el público mimaba, corruptos, por lo tanto, pero exitosos; hambrientos de consideración, imitaban a los comerciantes de altura, se deleitaban en las cenas de gala, daban fiestas de etiqueta, no hablaban más que de derechos de autor y de ediciones, hacían sonar el dinero. [...] Los otros se arremolinaban en manada en los bajos fondos. Eran la gentuza de

<sup>51</sup> Utilizo el término “campo literario” según la definición y caracterización de Bourdieu (2005), es decir, como una red de relaciones objetivas entre posiciones, agentes e instituciones distintas, cuyos intereses suelen ser antagónicos, y que luchan por establecer su hegemonía.

las tabernas, el residuo de las cervecerías. Todos se odiaban, pero se gritaban sus obras, publicaban su genio, rebosaban los bancos, y, atiborrados de cerveza, vomitaban hiel (Huysmans, 2002: 31).

El campo literario por el que se mueve Urrutia Lacroix está dominado por la figura omnipotente y admirada de Neruda, pero también lo habitan personajes como Lafourcade, escritor menor pero aupado por la crítica; como el general Pinochet, ufano autor de tres libros; y como el propio sacerdote opusdeísta, quien además de crítico literario oficia como poeta. Su poesía —sin embargo, y anticipándose a sus episodios de *spleen* suele coquetear con el lado oscuro de sí mismo, aquel que lucha por mantener dentro del reducto del inconsciente. “Escribía sobre mujeres a las que zahería sin piedad, escribía sobre invertidos, escribía sobre niños perdidos en estaciones de trenes abandonadas” (Bolaño, 2003: 101). Y sin embargo, su vida cotidiana proseguía con normalidad: “Hablabía a media voz, nunca me enojaba, era puntual y ordenado. Cada noche rezaba y conciliaba el sueño sin problemas” (101). El acto poético, revelador de la intimidad del hablante, se vuelve contra él y lo delata, convirtiéndose en una especie de espejo deformante del Yo social/moral, donde afloran todos aquellos impulsos irrationales, atávicos y punibles. Pero ahí está la sotana, que sirve para torear los embistes del mal; para mantener la paz que da el orden y la respetabilidad que surge de las apariencias.

Tal como, a su pesar, hace el sacerdote, Bolaño y el mismo Huysmans intentaron acercarse en sus obras al misterio del mal absoluto. *Nocturno de Chile* es uno de los textos en donde ese mal goza de una referencialidad más o menos clara, al asociárselo a la dictadura militar y al estado de represión, crimen y miedo que aquélla generó. Pero más allá de su especificidad histórica y material, tras los hechos que dan cuenta de él, su esencia permanece inaprehensible e inefable; y con ello percibimos que el mal no es simplemente una práctica, sino por sobre todo una fuerza gigante.

tesca y sobrenatural, hacia la cual el espíritu humano siempre, y mal que le pese, se ha sentido inclinado. El Mal, liberado de toda moralidad, posee una jerarquía espiritual y metafísica homóloga a la del Bien; se convierte —para decirlo en términos de Bataille (1981)— en una “fulguración”, en un “contacto sagrado”, en otra forma de santidad. En ese sentido, Urrutia Lacroix es un punto de cruce y de lucha entre la espiritualidad beatífica que le imponen los hábitos de su religión, y la metafísica del mal que brota de su poesía.

Que en *Nocturno de Chile* el mal trasciende los crímenes políticos queda claro desde las primeras páginas, con la comparación —que luego se repetirá varias veces en la memoria del narrador— entre su padre, y animales “nocturnos” (anguilas, comadrejas, húrones); la amenaza latente en dicho paralelo se extenderá a la figura de Farewell, padre simbólico y guía de Urrutia Lacroix en su derrotero como crítico literario, quien es asimilado a un halcón u otra ave de presa, ante la cual el sacerdote se siente “como un pajarillo herido”(15). Las connotaciones oscuras del bestiario aquí citado se agudizan con el propio Urrutia Lacroix, cuya sotana negra —que parece tener vida propia— le otorga un halo vampírico:<sup>52</sup> “mi sotana que era como mi sombra, mi bandera negra” (74), “mi sotana se levantó como una bandera pletórica de furia” (91), “Mi sotana negra, amplísima, pareció absorber en un segundo toda la gama de colores”(108). Vampírica también es la escena del arribo del sacerdote a Querquén, el pequeño pueblo sureño donde aguarda que lo recojan para llevarlo a *Là-bas*. La soledad “ominosa” del lugar es subrayada por el perturbador graznar de los pájaros, al punto de que el cura tiene la impresión de que el taxista que lo ha dejado allí ha huido, sugestionado por terrores atávicos. Él también siente temor, y cuando finalmente aparece una carroza tirada por dos caballos, le parece “como si aquel carrichoche fuera a buscar

<sup>52</sup> Para una profundización de este último punto, véase López (2006) y Moreno (2006).

a alguien para llevarlo al infierno”(18). El episodio recuerda, por supuesto, a aquel otro de la mítica novela de Bram Stoker, en la que un angustiado Jonathan Harker espera en medio de la nada a que lo recoja el cochero del conde Drácula.

La fuerza de atracción que ejerce el mal en la narrativa de Bolaño se entronca, en esta novela y mediante su narrador, con el motivo decadentista del regreso a las fuentes religiosas. La espiritualidad *à rebours* desechó el componente moral del fenómeno religioso y retuvo sólo sus aspectos rituales, preferentemente los ambiguos, cubriendo a la tradición mística de una pátina morbosamente sensual. Los artistas de la época se sintieron fascinados por lo sobrenatural, por el redescubrimiento de la magia y del cabalismo; y en sus obras se aprecia la celebración del desorden de los sentidos, desde el sadismo al masoquismo; la incitación al vicio o la fascinación ejercida por figuras perversas. Se generó, en resumen, una estética del mal, que muchas veces tomó sin atajos la dirección del satanismo.

Figura emblemática de esta sensibilidad, Huysmans la proyecta en el Des Esseintes de *À rebours*, y también en el Durtal de *Là-bas*, quien se entrega al estudio apasionado de la vida de Gilles de Rais, el mariscal francés que luchó junto a Juana de Arco y también el infanticida más famoso de la historia. Completamente hechizado por su personaje, Durtal se obsesiona con las prácticas esotéricas, y hasta seduce a una mujer casi con el único afán de que le franquee la entrada a una misa negra. A Durtal no le basta con el registro biográfico: él quiere *presenciar* esa forma invertida de comunión con la divinidad; quiere *observar* en primera fila los rastros que deja aquel oscuro éxtasis en sus devotos, con la esperanza de acercarse así, y sin llegar al extremo del crimen, al sentimiento que debió poseer al mariscal en el momento en que desgarraba los miembros de los niños. En *Nocturno de Chile*, esta función ritual es cumplida simbólicamente por las veladas literarias en casa de

María Canales. En ellas, bajo el rito de la sociabilidad se esconde la verdadera misa negra: la tortura sistemática y eficiente de los detenidos políticos que tiene lugar en el subterráneo mientras en el primer piso se habla de arte. En esa misma dirección funciona la imagen de los cuerpos ensangrentados de las palomas —símbolo terrenal del Espíritu Santo— que han sido desgarrados por un halcón, y que caen a los pies de Urrutia Lacroix, durante su periplo europeo. Y en ese mismo sentido se orienta también uno de los símbolos más recurrentes en la literatura de Bolaño, los árboles enfermos, que en esta novela se manifiesta como el árbol de Judas que se le aparece en sueños al sacerdote, “[...] un árbol sin hojas, aparentemente muerto, pero bien enraizado todavía en la tierra negra”(138), y que guarda cierta similitud con el árbol que imagina Durtal:

[...] el árbol le parece un ser vivo, erguido, cabeza abajo, con la cabeza hundida en la cabellera de las raíces, levantando las piernas en el aire, separándolas, subdividiéndose luego en otras pantorillas que se abren, a su vez, se hacen más y más pequeñas, a medida que se alejan del tronco; allí, entre esas piernas, se clava otra rama, en una fornicación inmóvil que se repite y disminuye, de rama en rama, hasta la cima; más lejos, el tronco es un falo que sube y desaparece bajo una falda de hojas, o sale al contrario de un vello verde y se sume en el vientre aterciopelado del suelo (Huysmans, 2002: 197).

Si el inconsciente —personal o colectivo— es la vía más expedita y certera a los dominios del mal absoluto, la llave de ese reducto parece encontrarse en los sueños y/o en la imaginación simbólica, no racional (como en los casos recién citados). Ese trayecto, en *Nocturno de Chile*, bien puede ser metaforizado por el movimiento sucesivo de puertas que se abren, que aparece en el episodio de Salvador Reyes cruzando salones para conocer a Ernst Jünger

(“como la rosa mística que abre sus pétalos hacia una rosa mística que abre sus pétalos hacia otra rosa mística y así hasta el final de los tiempos”) (Bolaño, 2003: 39), y también en el del zapatero austrohúngaro que atraviesa puertas y antesalas majestuosas antes de poder postrarse ante los pies de su rey. El movimiento así descrito sirve no sólo como símil del acceso a las profundidades de nuestra mente, sino también al misterio de ese mal que nos aterroriza y nos fascina a la vez. Es probable que luego nos arrepintamos, pero la curiosidad nos hará meter la cabeza en el vacío tenebroso —precisamente como ramas de árboles enraizadas en la tierra negra— para ver qué hay del otro lado, para saber a qué sabe la perversión cuando aún no tiene aditivos. Durtal sale decepcionado de su experiencia mística. Urrutia Lacroix, cobarde pero más afortunado, logra entrever algo por unos segundos, en la casa de María Canales:

[...] algo que se asemejaba al misterio gozoso, ese misterio del que todos somos partícipes y que todos bebemos, pero que es innombrable, incomunicable, imperceptible, y que a mí me provocó una sensación de mareo, una náusea que se agolpaba en el pecho y que fácilmente se podía confundir con las lágrimas, transpiración, taquicardia [...] (134).

Éxtasis religioso, epifanía, experiencia numinosa: cualquiera sea el nombre que le demos, lo curioso aquí es que se produce no en la casa del Señor, sino en la de un pecador irredento. Y es que —de nuevo, mal que nos pese— no podemos olvidar que el lazo que une la espiritualidad al Bien no es sino un constructo (social, religioso, ético), y por lo mismo es tan moldeable como frágil. Tampoco podemos perder de vista que el mal no es una cosa, sino la subversión de una relación, la alteración de un orden que hacemos en virtud del ejercicio de la libertad individual (Ricoeur, 1976). Por ello, no es difícil que adquiera rango estético y metafísico; que

seduzca con su oferta de poderío y trascendencia —como a Fausto, como a De Rais, como al mismo Durtal— y planee como un ave de presa por sobre otros; otros que —a falta de arrojo y de agallas, como Urrutia Lacroix— están condenados a pecar nada más que por omisión.

## Bibliografía

- Bataille, Georges, 1981, *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus.
- Bolaño, Roberto, 2003, *Nocturno de Chile*, Barcelona, Anagrama.
- Bourdieu, Pierre, 2005, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama.
- Dés, Mihály, 1998, “Entrevista a Roberto Bolaño”, en *Revista Lateral*, núm. 40, abril, reproducido también en *Jornadas de Homenaje a Roberto Bolaño (1953-2003)* (coord. Ramón González Ferriz), Barcelona, ICCI/Casa América a Catalunya, 2005, pp. 137-153.
- Huysmans, Joris Karl, 2002, *Allá lejos*, Madrid, Valdemar.
- López, Pierre, 2006, “Nocturno de Chile: sombras y proyecciones de sombras corredizas en los corredores de la memoria o Nocturno de conciencia”, en *La memoria de la dictadura* (coord. Fernando Moreno), París, Ellipses, pp. 75-83.
- Moreno, Fernando, 2006, “Rara avis: Nocturno de Chile”, en *La memoria de la dictadura* (coord. Fernando Moreno), París, Ellipses, pp. 159-170.
- Ricoeur, Paul, 1976, *Introducción a la simbólica del mal*, Buenos Aires, La Aurora.
- Usandizaga, Helena, 2005, “El reverso poético en la prosa de Roberto Bolaño”, en *Jornadas de Homenaje a Roberto Bolaño (1953-2003)* (coord. Ramón González Ferriz), Barcelona, ICCI/Casa América a Catalunya, pp. 77-93.