

# BOLAÑO SALVAJE

Edición de Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau

CANDAYA

© Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau

Diseño de la colección: Francesc Fernández

© Fotografía de la cubierta: Lisbeth Salas

Primera edición: marzo de 2008

© Editorial Candaya S.L.

Sant Josep, 12

08360 Canet de Mar (Barcelona)

candaya@candaya.com / www.candaya.com

ISBN: 978-84-936007-1-6

Depósito Legal: B-19.533-2008



GOBIERNO  
DE ESPAÑA

MINISTERIO  
DE CULTURA

9268107

Esta obra ha sido publicada con una subvención de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura para su préstamo público en Bibliotecas Públicas, de acuerdo con lo previsto en el artículo 37.2 de la Ley de Propiedad Intelectual.

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier procedimiento, sin la previa autorización del editor.

# **BOLAÑO SALVAJE**

Prólogo, compilación y edición  
Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau

**EDITORIAL CANDAYA**



### **Bolaño: su política**

- 127 Pobre memoria la mía. Literatura y melancolía en el contexto de la postdictadura chilena  
Paula Aguilar
- 145 La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño  
María Luisa Fischer
- 163 Un epitafio en el desierto: poesía y revolución en *Los detectives salvajes*  
Andrea Cobas Carral y Verónica Garibotto
- 191 Bolaño, epidemia  
Jorge Volpi

### **Bolaño: su estética**

- 211 ¿Dobles o siameses? Vanguardia y postmodernismo en *Estrella distante*  
Jeremías Gamboa
- 237 Mapas y fotografías en la obra de Roberto Bolaño  
Valeria de los Ríos
- 259 *2666*: la autoría en el tiempo del límite  
Peter Elmore
- 293 El samurai romántico  
Rodrigo Fresán
- 305 Palabras contra el tiempo  
Juan Antonio Masoliver Ródenas
- 319 La solución Bolaño  
Alan Pauls

### **Bolaño: sus otras genealogías**

- 335 Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño  
Celina Manzoni

- 359 Roberto Bolaño, realmente visceral  
Jorge Carrión
- 371 El rehacedor: "El gaucho insufrible" y el ingreso  
de Bolaño en la tradición argentina  
Gustavo Faverón Patriau
- 417 El agitador y las fiestas  
Carmen Boullosa
- 431 Bolaño extraterritorial  
Ignacio Echevarría
- 447 Hacia la literatura híbrida: Roberto Bolaño y la  
narrativa española contemporánea  
Luis Bagué Quílez y Luis Martín-Estudillo

### **Bolaño: sus palabras, II**

- 475 Entrañable huraño  
Entrevista de Sonia Hernández y Marta Puig

### **Apéndice**

- 481 Bibliografía de Roberto Bolaño
- 483 Obras citadas
- 495 Biografías

## PRESENTACIÓN

Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau

En la tradición latinoamericana, hay unos cuantos escritores que no sólo han capturado la imaginación de sus lectores con los libros que han ideado, sino también con sus propias vidas, sus imágenes públicas, sus ejemplos creativos: Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez. El más reciente en esa línea es el chileno Roberto Bolaño (1953-2003), quien en pocos años pasó de ser un escritor profesional en constantes apuros financieros, un *habitué* de pequeños concursos literarios, un poeta marginal y un opinador contestatario, a ocupar un espacio icónico y medular en el imaginario de las nuevas generaciones. Bolaño es acaso el narrador más influyente de América Latina hoy en día, el único que compete con la fama incesante de los autores del boom, y el origen de una nueva manera de concebir el mundo de las letras como aventura pasional y arcana, y de asumir la tarea del escritor con la rebeldía de un perpetuo inconforme.

A medida que la influencia de Bolaño crece, la crítica responde con esfuerzos cada vez más sistemáticos por comprender su vida y obra y explicar la naturaleza de esos secretos escondidos en la tierra todavía salvaje de sus mundos ficcionales. Este libro es un nuevo mapa dibujado en esa dirección. *Bolaño salvaje* presenta, por un lado, estudios

inéditos que dan una buena muestra de la forma en que la crítica académica aborda hoy la obra del escritor chileno. Aquí se encuentran notables trabajos de pioneros en el estudio de Bolaño y de críticos de las nuevas generaciones en España, Hispanoamérica y los Estados Unidos. Por otro lado, el libro también incluye trabajos que exploran no sólo la obra sino la compleja personalidad de Bolaño; más ensayísticos, aquí encontraremos tanto textos inéditos como algunos ya clásicos. Las múltiples perspectivas vienen dadas por críticos y escritores con un conocimiento muy cercano del universo Bolaño. Para terminar, presentamos una entrevista inédita.

ROBERTO

En "Apoc  
las posibil  
*naif* de la  
narrador,  
vive en Pa  
ta. Ya en e  
personaje,  
comprom  
guardista,

Cuando  
descubre  
una realid  
la natural  
mirada lin  
alabanza"  
ta con la  
la que, sig  
el evangel  
de los car  
de las islas  
mente de  
vida rodea

INTRODUCCIÓN  
ROBERTO BOLAÑO: LITERATURA Y APOCALIPSIS  
Edmundo Paz Soldán

En “Apocalipsis en Solentiname”, Julio Cortázar indaga en las posibilidades del arte en América Latina: dar una visión *naïf* de la realidad, o testimoniar el horror. En el cuento, el narrador, un escritor argentino llamado Julio Cortázar que vive en París, visita Nicaragua en plena revolución sandinista. Ya en el primer párrafo, las contradicciones asoman en el personaje, y se resumen en la dificultad de conciliar un arte comprometido con el pueblo con una escritura difícil, vanguardista, “hermética” (283).

Cuando “Julio Cortázar” llega a la isla de Solentiname, descubre las pinturas de los campesinos, que dan cuenta de una realidad en la que hay una comunión del hombre con la naturaleza, “una vez más la visión primera del mundo, la mirada limpia del que describe su entorno como un canto de alabanza” (285). Esa América Latina de las pinturas contrasta con la sensación del narrador en la misa del domingo, en la que, siguiendo los postulados de la teología de la liberación, el evangelio es leído como si fuera parte de la vida cotidiana de los campesinos, “esa vida en permanente incertidumbre de las islas y de la tierra firme y de toda Nicaragua y no solamente de toda Nicaragua sino de casi toda América Latina, vida rodeada de miedo y de muerte, vida de Guatemala y vida

de El Salvador, vida de la Argentina y de Bolivia, vida de Chile y de Santo Domingo, vida del Paraguay, de Brasil y de Colombia” (285).

El arte *naif* de los campesinos no da cuenta del miedo, del horror de vivir en la América Latina de los setenta. Pero no es difícil rasgar la superficie y encontrar las tinieblas, lo siniestro. En el cuento, el narrador, como un turista agradecido y conmovido más, toma fotos de las pinturas y se las lleva a París. Allí, ya instalado con el proyector a su lado, se pone a ver las fotos de Solentiname. De pronto, en un típico giro cortazariano, ocurre lo fantástico para hacer estallar las estructuras del realismo convencional: aparece en la pantalla, en vez de una pintura de un campesino, la foto de un muchacho con un balazo en la frente, “la pistola del oficial marcando todavía la trayectoria de la bala, los otros a los lados con las metralletas, un fondo confuso de casas y de árboles” (287). Después, más fotos del horror: “cuerpos tendidos boca arriba”, “la muchacha desnuda boca arriba y el pelo colgándole hasta el suelo”, “ráfagas de caras ensangrentadas y pedazos de cuerpos y carreras de mujeres y de niños por una ladera boliviana o guatemalteca” (287-8).

La mayoría de las fotos remite a la violencia estatal: hay uniformados en jeeps, autos negros de paramilitares, torturadores de corbata y *pull-over*. Es la violencia de las dictaduras del Cono Sur, tiempos de “guerra sucia” y Operación Cóndor. “Cortázar”, en el paréntesis revolucionario de la Nicaragua sandinista, escribe un cuento sobre los límites de cierto arte para dar testimonio de ese destino sudamericano, esa violencia latinoamericana. Lo que el escritor comprometido debe hacer es, sin renunciar a su proyecto artístico, sin

sim  
y re  
en ‘  
sis c  
tina  
ente  
escr  
opc  
mar  
el ú  
sete  
Estr  
hori  
él, y  
raba  
Wier  
avio  
si bie  
cribí  
(Ent  
cente

simplificar sus hermetismos, enfrentarse a esa realidad atroz y representarla. En el ejercicio literal del fotógrafo/escritor en “Apocalipsis en Solentiname”, se debe revelar el apocalipsis que está detrás de los paisajes bucólicos y la mirada prístina de los habitantes del continente.

Vale la pena detenerse en el cuento de Cortázar para entender lo que ocurre en la obra de Roberto Bolaño. En el escritor chileno, ferviente admirador de Cortázar, no hay otra opción que dar cuenta del horror y del mal, y hacerlo de la manera excesiva que se merece: el imaginario apocalíptico es el único que le hace justicia a la América Latina de los años setenta, explorada en novelas como *Nocturno de Chile* y *Estrella distante*. En ambas, Bolaño se asoma como pocos al horror de las dictaduras. Nadie ha mirado tan de frente como él, y a la vez con tanta poesía, el aire enrarecido que se respiraba en el Chile de Pinochet: ese aire en que el despiadado Wieder de *Estrella distante* escribía sus frases y versos desde una avioneta. El aire opresivo de la dictadura lo contamina todo, y si bien es fácil ver a Wieder de la manera en que Bolaño lo describía, como alguien “que encarnaba el mal casi absoluto” (*Entre paréntesis* 31), lo cierto es que en la novela nadie es inocente, como sugiere uno de los sueños del narrador:

Soñé que iba en un gran barco de madera, un galeón tal vez, y que atravesábamos el Gran Océano. Yo estaba en una fiesta en la cubierta de la popa y escribía un poema o tal vez la página de un diario mientras miraba el mar. entonces alguien, un viejo, se ponía a gritar ¡tornado! ¡tornado! Pero no a bordo del galeón sino a bordo de un yate o de pie en una escollera. Exactamente igual que en una escena de *El bebé de Rosemary* de Polansky. En ese instante el galeón comenzaba

a hundirse y todos los sobrevivientes nos convertíamos en naufragos. En el mar, flotando agarrado a un tonel de aguardiente, veía a Carlos Wieder. Yo flotaba agarrado a un palo de madera podrida. Comprendía en ese momento mientras las olas nos alejaban, que Wieder y yo habíamos viajado en el *mismo* barco, sólo que él había contribuido a hundirlo y yo había hecho poco o nada por evitarlo. (130-1, énfasis en el original)

De acuerdo a Jeremías Gamboa, el sueño del hundimiento del barco propicia una lectura alegórica de la historia de Chile en los años setenta (Paz Soldán y Faverón 221-22). Esta breve alegoría en clave de horror –no es casual la mención a la película de Polanski– se emparenta con otras sugeridas en *Nocturno de Chile*. Allí, el barco que se hunde es el fundo *La-Bas* de Farewell y la casa de María Canales. En el fundo de Farewell, el narrador duerme “como un angelito” (28), y se va ejercitando al descubrir la literatura como “una rareza” en el país de “bárbaros” (14) y en la crítica literaria como un esfuerzo “razonable”, “civilizador”, “comedido”, “conciliador” (37). El fundo es el espacio de la literatura en Chile, un lugar “allá abajo” donde uno aprende a cerrar los ojos a la realidad, a intentar no mancharse leyendo y descubriendo a los clásicos mientras “allá arriba”, en el país, campea la barbarie. Por supuesto, aquí, tanta civilización, tanta ceguera, termina siendo una forma más de barbarie.

La gran casa de María Canales es la casa de Chile, la casa del *establishment* literario, que sigue con sus cocktails y recepciones mientras en los sótanos de la casa se tortura a los opositores al régimen. En esta escena, Bolaño hace suya una anécdota siniestra de la dictadura: las sesiones de tortura en

el sótano de la casa de Robert Townley, agente de la DINA y asesino de Letelier, mientras en los salones de la casa se llevaban a cabo las veladas literarias de su esposa. ¿Por qué? Ibacache, el narrador, intenta una explicación pragmática: “Había toque de queda. Los restaurantes, los bares cerraban temprano. La gente se recogía a horas prudentes. No había muchos lugares donde se pudieran reunir los escritores y los artistas a beber y hablar hasta que quisieran” (124).

Si en el fondo uno aprende a callarse, en la casa uno lleva a la práctica ese silencio. Se puede ver en el sótano a un hombre “atado a una cama metálica... sus heridas, sus supuraciones, sus eczemas” (140) y luego, ¿qué se puede hacer? Callarse por miedo, porque se trata de algo cotidiano y “la rutina matiza todo horror” (142). *Nocturno de Chile* es la confesión del civilizado que con su silencio es cómplice del horror. *Nocturno de Chile* es la novela de la complicidad de la literatura, de la cultura letrada, con el horror latinoamericano.

En *Nocturno de Chile* se encuentra una lúcida reflexión sobre las perversas relaciones que existen en América Latina entre el poder y la letra. Nuestros intelectuales han terminado más de una vez seducidos por el poder. Se han escrito grandes, fascinantes —y fascinadas— novelas sobre el dictador latinoamericano, pero muy poco sobre esa figura a su sombra, el amanuense de turno, el intelectual cortesano, el que le escribe los discursos al gran hombre. Bolaño, en *Nocturno de Chile*, nos muestra la debilidad e hipocresía de nuestras sociedades letradas cuando se trata de su relación con el poder.

Ibacache cuenta de las clases de marxismo que tomaron los militares de la junta con él, para saber cómo pensaban sus

enemigos. A la última clase sólo asiste Pinochet. Pinochet ataca a los ex-presidentes Frei y Allende, que se hacían los cultos pero en realidad jamás habían escrito un solo libro. Pinochet, orgulloso, para mostrar su superioridad, dice que ha escrito varios libros y artículos. Pinochet le cuenta eso a Ibacache “para que sepa usted que yo me intereso por la lectura, yo leo libros de historia, leo libros de teoría política, leo incluso novelas” (118). El dictador continúa: “Y además a mí no me da miedo estudiar. Siempre hay que estar preparado para aprender algo nuevo cada día. Leo y escribo. Constantemente” (118).

En la novela de Bolaño, Pinochet aparece como la parodia de un letrado. Si la lectura y la escritura le sirven a Ibacache para no ver lo que ocurre en torno suyo, a Pinochet le sirve no sólo para ver mejor lo que ocurre en torno suyo, sino para proyectar el futuro, “imaginar hasta dónde están dispuestos a llegar” los enemigos del país (118). La escena pedagógica, tan central en la novela latinoamericana fundacional del siglo XIX, solía servir para la construcción del nuevo ciudadano de la patria; ahora, la transmisión de conocimiento sirve para eliminar a los ciudadanos que no piensan como el dictador letrado. La literatura, que preparaba a los hombres para su ingreso a la civilización, se ha tergiversado por completo y ahora es un instrumento para la barbarie. Como dice Richard Eder, el tema central de una novela como *Los detectives salvajes* —agrego que en realidad es el tema de toda la obra de Bolaño—, es que “the pen is as blood-stained as the sword, and as compromised” (E6).

Pero no se trata sólo de la escritura. En *Estrella distante*, las fotografías son también un aspecto central de la revelación

del mal. En la novela, el poeta/criminal Wieder invita a sus amigos a una exposición fotográfica en su departamento. Wieder espera hasta la medianoche para abrir el cuarto de huéspedes donde se encuentra el “nuevo arte” (93). La primera en entrar, Tatiana Von Beck Iraola, tiene la esperanza de encontrar el arte *naif* —“retratos heroicos o aburridas fotografías de los cielos de Chile” (94)—; cuando sale, vomita en el pasillo.

En el cuarto, “cientos de fotos” se encuentran en las paredes y hasta en el techo:

Según Muñoz Cano, en algunas de las fotos reconoció a las hermanas Garmendia y a otros desaparecidos. La mayoría eran mujeres. El escenario de las fotos casi no variaba de una a otra por lo que se deduce es el mismo lugar. Las mujeres parecen maniqués, en algunos casos maniqués desmembrados, destrozados, aunque Muñoz Cano no descarta que en un treinta por ciento de los casos estuvieran vivas en el momento de hacerles la instantánea. (97)

Hay aquí un doble juego, una puesta en abismo de las intenciones de Bolaño. Al interior de la novela, las fotos de Wieder sirven para revelar su condición de asesino aliado al régimen; el “arte nuevo” no muestra otra cosa que la complicidad del artista con el poder; ante esa revelación, el efecto en los espectadores es fulminante, como sugiere María Luisa Fischer en el artículo incluido en este libro: “El horror representado en las fotografías y el miedo provocan la pérdida de la conciencia (por eso están ‘como sonámbulos’) y de la capacidad intelectual (están ‘como idiotas’)” (152).

A la vez, *Estrella distante* se presenta como un texto en la tradición de “Apocalipsis de Solentiname”. Al narrar el

horror de la Latinoamérica de los años setenta, la literatura, sugiere Bolaño, debe provocar en los lectores las reacciones fuertes que provocan las fotos de Wieder en sus espectadores. No hay consuelo posible, no hay manera de presentar un Chile pastoral de exportación. Hay, sin embargo, una diferencia importante entre el Cortázar de "Solentiname" y el Bolaño de *Estrella distante*: en Cortázar, el horror en las fotos aparece a partir de una estrategia narrativa fantástica; en Bolaño, como señala Valería de los Ríos, "la fotografía... cumple el papel de pista por ser un índice de que algo es o ha sido" (Paz Soldán y Faverón 254). Aun cuando algunas fotos son montajes, éstas son claramente testimonio de la realidad, y muestras de la poética realista abarcadora de Bolaño. En *Estrella distante* hay "alucinaciones" y "epifanías de la locura", pero todas dentro del más estricto realismo; como escribe Peter Elmore con relación a *2666*, "las premisas del racionalismo secular, que en la poética realista definen los límites de lo posible, no rigen a la obra de Bolaño, sin que por eso la ficción se programe mediante los códigos de lo fantástico o lo maravilloso" (Paz Soldán y Faverón 263).

Pero lo que al comienzo era una exploración del continente en un momento específico, en los años finales de Bolaño se generaliza al siglo XX, al mundo, a la condición humana. En *2666*, la ciudad de Santa Teresa es un "cráter", el agujero negro del crimen múltiple sin solución. En un texto sobre *Huesos en el desierto*, del periodista mexicano Sergio González Rodríguez, al que reconoce su ayuda "técnica" y de investigación para la escritura de *2666* (y al que, de paso, convierte en personaje de su novela), Bolaño escribe

que el libro es “una metáfora de México y del pasado de México y del incierto futuro de toda Latinoamérica. Es un libro no en la tradición aventura sino en la tradición apocalíptica, que son las dos únicas tradiciones que permanecen vivas en nuestro continente, tal vez porque son las únicas que nos acercan al abismo que nos rodea” (*Entre paréntesis* 215). Al hablar del libro de González, Bolaño parecería estar hablando sobre su novela, con el añadido de que la metáfora aquí va más allá de Latinoamérica. *2666* es la aventura y el apocalipsis, diseminados a lo largo y ancho del planeta.

La novela recorre Europa, América Latina y los Estados Unidos; cubre casi todo el siglo XX, para ir a desembocar en ese presente turbio en una ciudad fronteriza en México. Bolaño utiliza el hecho macabro de las más de doscientas mujeres muertas en los últimos años en Ciudad Juárez—crímenes todavía impunes— no sólo como símbolo de la violencia en la América Latina post-dictatorial, sino como metáfora del horror y el mal en el siglo XX. Benno von Archimboldi encuentra su destino como escritor durante la segunda guerra mundial porque ese período histórico es otro de esos “cráteres” que condensan todo lo que hay que saber sobre el horror del siglo XX. Tanto la segunda guerra mundial como las muertas de Ciudad Juárez/Santa Teresa están vinculadas en *2666* por el destino de un hombre que primero, en la guerra, se encuentra como escritor, y luego, en Santa Teresa, se convierte en un escritor extraviado al que los críticos buscan. En el camino que va de la oscilación entre el encontrarse y el perderse de la escritura, se cifra el destino del siglo XX en la versión de Bolaño.

En la cuarta sección de la novela, “La parte de los crímenes”, asistimos a una letanía de muertes salvajes descritas con precisión clínica: “La muerta apareció en un pequeño descampado en la colonia Las Flores. Vestía camiseta blanca de manga larga y falda de color amarillo hasta las rodillas, de una talla superior” (443), es el primer caso, ocurrido en 1993; el último, trescienta cincuenta páginas después, cierra el siglo:

El último caso del año 1997 fue bastante similar al penúltimo, sólo que en lugar de encontrar la bolsa con el cadáver en el extremo oeste de la ciudad, la bolsa fue encontrada en el extremo este... El cuerpo estaba desnudo, pero en el interior de la bolsa se encontraron un par de zapatos de tacón alto, de cuero, de buena calidad, por lo que se pensó que podía tratarse de una puta” (790-1).

Son varias las explicaciones que se dan en esa sección para contextualizar las muertes. Algunas están relacionadas con el narcotráfico; otras, con sectas satánicas; con las condiciones económicas paupérrimas de una ciudad de maquilas, fruto del intercambio asimétrico de bienes y trabajo entre las sociedades industrializadas de la economía global y las sociedades en vías de desarrollo; con el hecho de que varias de las muertas son prostitutas; con la situación de pobreza de mucha gente en la región: las mujeres son obreras en las maquiladoras, reciben “sueldos de hambre” que, “sin embargo, eran codiciados por los desesperados que llegaban de Querétaro o de Zacatecas o de Oaxaca” (474).

3 Otra de las explicaciones es la misoginia. En una escena clave, los policías que investigan el caso van a desayunar a

una cafetería; mientras lo hacen, se cuentan chistes sádicos sobre mujeres: “¿en qué se parece una mujer a una pelota de squash? Pues en que cuanto más fuerte le pegas, más rápido vuelve” (691). También intercambian refranes, sabiduría popular que no se discute: “Las mujeres de la cocina a la cama, y por el camino a madrazos... las mujeres son como las leyes, fueron hechas para ser violadas” (691).

El café en el que los policías se encuentran tiene pocas ventanas y se parece a un ataúd. Mientras los policías cuentan chistes sobre esas mujeres cuyos crímenes les toca investigar, mientras se burlan de las leyes que dicen defender, ellos, sugiere el narrador, están desafiando a la muerte con sus risas, pero en el fondo no hacen más que encerrarse en su propio ataúd, encontrar una suerte de muerte en vida. Su forma de entender el mundo es la muerte de la sociedad contemporánea; la imposibilidad de escapar de los prejuicios sexistas y racistas tiene un correlato directo con la imposibilidad de resolver los crímenes. Mientras haya policías como los que se reúnen en el café Trejo's, habrá mujeres muertas, violadas, abusadas en los desiertos del mundo.

En “La parte de los crímenes” un alemán, Klaus Haas—del que luego descubriremos sus conexiones familiares con Archimboldi— es detenido y llevado a la cárcel como presunto responsable de los crímenes. La policía, satisfecha, siente que ha cumplido su parte. Pero los crímenes continúan. La sección termina con la sugerencia de que no habrá una resolución posible para esas muertes. Los crímenes quedarán sin resolverse. La última escena, la de las navidades de 1997, muestra a una Santa Teresa entregada a la fiesta: “Se hicieron

posadas, se rompieron piñatas, se bebió tequila y cerveza. Hasta en las calles más humildes se oía a la gente reír” (791). Pero esa Santa Teresa *naif* encierra, como en las fotos de “Apocalipsis de Solentiname”, su reverso nefasto: “Algunas de estas calles eran totalmente oscuras, similares a agujeros negros...” (791). Esos “agujeros negros” son la derrota de la ley, de la civilización. Todo el siglo XX desemboca allí.

En “Autobiografías: Amis & Ellroy”, uno de sus artículos recopilados en *Entre paréntesis*, Roberto Bolaño escribió que “el crimen parece ser el símbolo del siglo XX” (206). En una entrevista, el escritor chileno declaró: “En mis obras siempre deseo crear una intriga detectivesca, pues no hay nada más agradecido literariamente que tener a un asesino o a un desaparecido que rastrear. Introducir algunas de las tramas clásicas del género, sus cuatro o cinco hilos mayores, me resulta irresistible, porque como lector también me pierden” (Braithwaite 118). Se puede leer *2666* como una monumental novela detectivesca, en la que hay tanto un desaparecido al que se busca —el escritor Archimboldi— como múltiples asesinos.

En el trabajo de Bolaño con el género detectivesco, se podría pensar que las muertas de Santa Teresa son parte de un asesinato múltiple, que se trata, si se permite el juego de palabras, de un asesino colectivo en serie. Aquí, sin embargo, como en “La muerte y la brújula” de Borges, el detective (el periodista-escritor Sergio González) y los buscadores (los críticos admiradores de Archimboldi) son derrotados. O mejor: en el caso de los crímenes, a diferencia de Borges, ni siquiera tenemos en Bolaño la posibilidad de encontrar a un asesino victorioso. “La parte de los crímenes” termina como ha

comenzado, con un crimen irresuelto, con un asesino o asesinos en la sombra. Como las muertas, los asesinos son también tragados por el “agujero negro” en que se ha convertido Santa Teresa.

En Bolaño, además de los guiños de *Los detectives salvajes* y 2666 al género, se puede encontrar en *El gaucho insufrible* “El policía de las ratas”, un cuento que reinscribe un texto clásico de Kafka, “Josefina La Cantora”, en el esquema del policial. El detective de Bolaño, Pepe el Tira, tiene algunas de las características que dicta el género: es un solitario, alguien que se siente distinto a los demás (54). Su método es mantenerse al margen del pueblo, dedicarse a su oficio, volver al lugar del crimen todas las veces que sea posible. Como se espera del género, al menos en su versión tradicional, el policía comenta que la vida “debe tender hacia el orden, y no hacia el desorden” (73). Si el orden se rompe —o mejor, se “disloca”—, entonces el trabajo del policía será intentar recuperar el orden.

Pepe el Tira es una rata que investiga la muerte de otras ratas. La creencia de la comunidad es que las ratas mueren a manos de otras especies más fuertes —comadreja, serpientes—, pues “las ratas no matan a las ratas” (73). Sin embargo, en sus investigaciones, cuando se encuentra con un bebé de rata muerto, Pepe el Tira llega a la conclusión de que esa muerte no se debe a un depredador hambriento ya que todo parece indicar que al bebé lo mataron por placer. Las ratas dicen que eso es imposible, no hay nadie en el pueblo capaz de hacer eso. Pepe el Tira, sin embargo, llega a una inevitable conclusión: “las ratas somos capaces de matar a otras ratas” (84).

¿Es la pulsión criminal una anomalía de una rata individualista o parte de la naturaleza de la especie? Sea como

fuere, el descubrimiento de Pepe el Tira llega tarde pues ya todo ha cambiado: esa pulsión es un veneno, un virus que ha infectado a todo el pueblo. Pepe el Tira sabe ahora que las ratas están “condenadas a desaparecer, lo que equivalía a que nosotros, como pueblo, también estábamos condenados a desaparecer” (85). El orden no será restaurado.

En Bolaño no hay ninguna nostalgia de los detectives tradicionales del género —esos razonadores como Auguste Dupin y Sherlock Holmes, capaces de descubrir al criminal sin necesidad de acudir al crimen, utilizando sólo sus poderes de deducción—, pero todavía continúa la fascinación por las figuras de la ley. Esas figuras, que servían para dar fe de la inteligibilidad del universo y de la autoridad de la razón para desbrozar el caos en torno nuestro, existen ahora para decirnos que la razón ha sido derrotada, y para articular una reflexión existencialista en que el mundo se revela sin sentido y la especie, a la manera de Sísifo, “condenada desde el principio”, no se arredra, continúa luchando y marcha en busca de “una felicidad que en el fondo sabe inexistente” (84).

En ese contexto, el escritor, figura cada vez más marginalizada en la sociedad contemporánea, deviene esencial en Bolaño, y la literatura recupera su aura: el escritor es el testigo que debe ser capaz de mantener “los ojos abiertos”, y una “escritura de calidad” es “saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso” (*Entre paréntesis* 36). En las entrevistas que dio y en sus artículos, son constantes las referencias al valor del escritor: “para acceder al arte lo primero que se necesita, incluso antes que talento, es valor” (Braithwaite 97).

A fuerza de su constante intervención en sus tan agitados como breves años en la esfera pública, Bolaño reactivó para la literatura el imaginario del escritor como un romántico en lucha constante contra el mundo (“Bolaño es uno de los escritores más románticos en el mejor sentido de la palabra”, escribe Fresán en “El samurái romántico”). En la escena primigenia de Bolaño, el artista, como el organillero de “El rey burgués” de Rubén Darío –no es casual esta genealogía: como decía Octavio Paz, “el modernismo es nuestro romanticismo”–, se encuentra en la “intemperie”. Pero el jardín modernista del organillero en el palacio del rey burgués ha desaparecido, y Bolaño lo reemplaza por un desfiladero, un precipicio, el abismo. El escritor, al borde del abismo, sólo tiene una opción: “arrojarse” a éste (*Entre paréntesis* 92).

Como en Borges, la literatura es en Bolaño una forma de conocimiento, la búsqueda absoluta de Arturo Belano y Ulises Lima en *Los detectives salvajes*. Aquí, sin embargo, ya no funciona la analogía del universo como una Biblioteca; se trata de algo más visceral, del escritor que entiende el arte como una aventura vitalista, y en otras ocasiones del narrador y del poeta como detectives en busca del “origen del mal”, y por ello condenados desde el principio a la derrota.

En otras escenas del escritor en acción, el imaginario de Bolaño siempre liga al arte con la violencia y la muerte: “Parra escribe como si al día siguiente fuera a ser electrocutado” (*Entre paréntesis* 92); Huidobro aburre porque es un “paracaidista que desciende cantando como un tirolés. Son mejores los paracaidistas que descienden envueltos en llamas o, ya de plano, aquellos a los que no se les abre el paracaídas” (*Entre paréntesis* 333); “La literatura es como esos lugares

escrit  
cen e  
en la  
Garib  
los es  
Noctu  
Er  
“Rob  
realid  
minac  
del pc  
do a  
Nueva  
viene  
forma  
artista  
vision  
prosa  
ambos  
es desj  
De  
Chtulh  
“éxito,  
Ha sid  
vertido  
grande  
“glamo  
Lihn y  
del Ter  
frágiles’

donde meten a las reses para matarlas: casi ninguna sale viva” (Braithwaite 94). En la lucha, en el enfrentamiento contra el “monstruo”, el escritor perderá, pero eso no debería arredrarlo: “Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura” (Braithwaite 90).

En Bolaño hay un modelo de escritor al que se aspira; por ejemplo, el Sensini que sale a ganar premios en concursos de provincias como un “cazador de cabelleras”, y que está dispuesto a trampas como mandar el mismo cuento a varios concursos a la vez; Henry Simón Leprince, “mal escritor” que se ha ganado a pulso un espacio gracias a su valor—; el Belano de “Enrique Martín”. En su artículo “Un epitafio en el desierto”, Andrea Cobas Carral y Verónica Garibotto sugieren leer algunos cuentos de *Llamadas telefónicas* —“Sensini, “Una aventura literaria” y “Enrique Martín”— como diversas opciones del escritor ante el mercado y la institución literaria (Paz Soldán y Faverón 183-85). En ese contexto, la apuesta de Bolaño sería hacer como Sensini o Belano, “ingresar a la industria editorial sin aceptar del todo sus reglas, coqueteando con ella, quebrando algunos de sus códigos” (185). Son, digamos, la versión contemporánea de “las tretas del débil”: como es imposible enfrentarse a un enemigo poderoso y salir bien parado, lo mejor, entonces, sería, como estrategia de supervivencia, decir sí y no a la vez: formar parte de la industria cultural, pero tratar de sabotearla desde adentro.

Hay también antimodelos: el escritor que se adecúa a las reglas de la industria cultural —que parece borrar todo intento de autonomía artística en los años noventa—, y el que se deja deslumbrar por el poder. En el primer caso, están los

escritores de “Una aventura literaria”, y aquellos que aparecen en el episodio satírico de *Los detectives salvajes* ambientado en la Feria del Libro de Madrid del 1994 (Cobas Carral y Garibotto). En el segundo caso se encuentran la mayoría de los escritores de *La literatura nazi en América*, Ibacache en *Nocturno de Chile*, Wieder en *Estrella distante*.

En el cuento “Encuentro con Enrique Lihn”, el narrador “Roberto Bolaño”, en un ambiente a medio camino entre la realidad y el sueño, habla de la literatura como un “campo minado” en el que la mayoría de los escritores son cortesanos del poder “han dicho ‘sí, señor’ repetidas veces... han alabado a los mandarines de la literatura” (*Putas asesinas* 218). Nuevamente, resuena aquí “El rey burgués”; el organillero viene a cantar “la buena nueva del porvenir”, pero se transforma en una más de las posesiones del rey burgués. El artista, en Darío, tiene intenciones exaltadas: se cree un visionario, un profeta. En Bolaño las intenciones son más prosaicas: simplemente, hacerse de un lugar en la corte. En ambos casos, sin embargo, el resultado es el mismo: el artista es despreciado por el poder, que lo usa cuando le conviene.

De manera ácida, Bolaño indica en “Los mitos de Chtulhu” que el escritor de hoy parece más interesado en el “éxito, el dinero, la respetabilidad” (*El gaucho insufrible* 176). Ha sido devorado por el hipermercado en el que se ha convertido la cultura contemporánea: quiere triunfo social, grandes ventas, traducciones, portadas en revistas. Quiere “glamour” (*El gaucho* 171), dejar atrás la “casa pequeña” de Lihn y llegar a la casa “grande, desmesurada” del “escritor del Tercer Mundo, con servicio barato, con objetos caros y frágiles” (*Putas* 224). A partir de esa crítica, Bolaño se insta-

la, como indica Celina Manzoni, en un proyecto ambicioso de “reformulación canónica” (Paz Soldán y Faverón 342).

Como ha sugerido la crítica y escritora chilena Lina Meruane, la literatura, en Bolaño, debe verse como una máquina textual de guerra. Hay que atacar a ciertos autores para reivindicar a otros (y de paso, en la reformulación, instalarse como el nuevo paradigma del canon). Los ataques se despliegan en diversos espacios: en el interior de Chile, Isabel Allende, Luis Sepúlveda, Hernán Rivera Letelier (*El gaucho* 171), incluso autores de prestigio como José Donoso y Diamela Eltit; se recupera al vanguardista Juan Emar, se entroniza a Pedro Lemebel. En la poesía, hay ambigüedad con Neruda —se lo respeta con frialdad—, pero el centro del universo de Bolaño lo conforman Parra y Enrique Lihn.

En el canon hispanoamericano, se defiende a autores ya consagrados como Sergio Pitlor, Fernando Vallejo, Ricardo Piglia (*El gaucho* 171); también, por supuesto, a Borges y Cortázar (la literatura argentina ocupa un lugar central en el mapa de Bolaño, como demuestra Gustavo Faverón de manera contundente en su artículo en este libro). Hay un canon alternativo formado por Martín Adán, Rodolfo Wilcock, Osvaldo Lamborghini y Felisberto Hernández entre los más marginales; Reinaldo Arenas, Ibarigüengoitia, Manuel Puig entre los conocidos; Horacio Castellanos Moya, Carmen Boullosa, César Aira, Rodrigo Rey Rosa, Juan Villoro, Alan Pauls, entre los escritores de su generación. En poesía, los nombres centrales son los estridentistas mexicanos, Vallejo, Oquendo de Amat, Pablo de Rokha.

Demás está decir que Bolaño también intervino en el espacio de la literatura española, a la que vio como parte de un cor-

pus indiferenciado con la literatura hispanoamericana. Fueron frecuentes sus ataques a Cela y Umbral, su defensa de Vila-Matas, Cercas, Marías, Tomeo, su admiración por Cernuda. En la literatura universal, los nombres son legión, pero hay algunos que se repiten constantemente: Cátulo, Horacio, Stendhal, Mark Twain, Rimbaud, Perec, Kafka, Philip Dick.

Bolaño se presentó, tanto en entrevistas como en artículos y en sus ficciones, como el escritor rebelde, anti-sistema. Sin embargo, había contradicciones en su postura: después de todo, el escritor publicaba en Anagrama, una de las editoriales más prestigiosas de España, y concursaba y ganaba premios; al final de su vida, había obtenido un enorme reconocimiento simbólico que significaba buenas críticas, buenas ventas, traducciones. Había adquirido esa respetabilidad de la que renegaba. Quizás por eso en sus últimos ensayos su carácter provocador se había exacerbado, llegando incluso a atacar a escritores como García Márquez y Vargas Llosa, de los que previamente había dicho que su obra era “gigantesca”, superior a la de su generación. Algunos de esos ataques no deben tomarse en serio; en Bolaño muchas veces había humor, el deseo de preservar el espíritu contestatario de los infrarrealistas, de seguir a Nicanor Parra en el espíritu de contradicción. En otros casos se trataba de mantener un necesario espacio de rebeldía ante el reconocimiento. Y en otros, se desplegaba esa maquinaria de guerra nada inocente, dispuesta a seguir aniquilando obras incompatibles con el proyecto de Bolaño. Había en el escritor chileno una nada desdeñable intransigencia; esa intransigencia a la hora de aceptar propuestas estéticas diferentes era, a la vez, su gran virtud y su principal debilidad.

Bolaño era a su manera un escritor comprometido con las causas políticas de América Latina: “todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi generación, los que nacimos en la década del cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir la militancia...” (*Entre paréntesis* 37). Para ello su escritura no bajó los listones, aunque nunca llegó al hermetismo que preocupaba a los lectores del “Cortázar” de “Apocalipsis de Solentiname”. Una multiplicidad de símbolos y metáforas complejas se despliega en su obra, de la cual todavía no hemos desentrañado todos sus misterios, pero eso no impide una lectura gozosa de sus páginas, debidas a su poderosa fuerza narrativa.

El escritor ya no está. Quedan la obra y la leyenda. Quedan la literatura y el apocalipsis.

**BOLAÑO: SUS PALABRAS, I**



## DISCURSO DE CARACAS

Roberto Bolaño

Siempre tuve un problema con Venezuela. Un problema infantil, fruto de mi educación desordenada, problema mínimo pero problema al fin y al cabo. El centro de este problema es de índole verbal y geográfica. También es probable que se deba a una especie de dislexia no diagnosticada.

No quiero decir con esto que mi madre no me llevara nunca al médico, al contrario, hasta los diez años fui visitante asiduo de consultas y hasta de hospitales, pero a partir de entonces mi madre creyó que ya era suficientemente fuerte como para aguantarlo todo. Pero volvamos al problema. Cuando era pequeño jugaba al fútbol. Mi número era el 11, el número de Pepe y de Zagalo en el mundial de Suecia, y fui un jugador entusiasta, pero bastante malo, aunque mi pierna buena era la izquierda y se supone que los zurdos no desentonan en un partido.

En mi caso no era cierto, yo desentonaba casi siempre, aunque de vez en cuando, una vez cada seis meses, por ejemplo, hacía un partido bueno y recobraba una parte al menos del enorme crédito perdido. Por las noches, como es natural, antes de dormirme, pensaba y le daba vueltas a mi lamentable condición de futbolista. Y fue entonces cuando tuve el primer atisbo consciente de mi dislexia. Yo chutaba con la

izquierda pero escribía con la derecha. Eso era un hecho. Me hubiera gustado escribir con la izquierda, pero lo hacía con la derecha. Y ahí estaba el problema. Por ejemplo, cuando el entrenador decía: pásale al de tu derecha, Bolaño, yo no sabía a qué lado tenía que pasar la pelota. E incluso a veces, jugando por la banda izquierda, ante la voz desgañitada de mi entrenador yo me paraba y tenía que pensar: izquierda-derecha. Derecha era el campo de fútbol, izquierda era sacarla fuera, hacia los pocos espectadores, niños como yo, o hacia los potreros miserables que rodeaban los campos de fútbol de Quilpué, o de Cauquenes, o de la provincia de Bío-Bío. Con el tiempo, por supuesto, aprendí a tener una referencia cada vez que me preguntaban o me informaban de una calle que estaba a la derecha o a la izquierda, y esa referencia no fue la mano con la que escribo sino el pie con el que le pego a la pelota. Y con Venezuela tuve, más o menos por las mismas fechas, es decir hasta ayer mismo, un problema similar. El problema era su capital. Para mí lo más lógico era que la capital de Venezuela fuera Bogotá. Y la capital de Colombia, Caracas. ¿Por qué? Pues por una lógica verbal o una lógica de las letras. La *uve* o *ve* baja del nombre Venezuela es similar, por no decir familiar, a la *b* de Bogotá. Y la *ce* de Colombia es prima hermana de la *ce* de Caracas. Esto parece intrascendente, y probablemente lo sea, pero para mí se constituyó en un problema de primer orden, llegando en cierta ocasión, en México, durante una conferencia sobre poetas urbanos de Colombia, a hablar de la potencia de los poetas de Caracas, y la gente, gente tan amable y educada como ustedes, se quedó callada a la espera de que tras la digresión sobre los poetas caraqueños pasara a hablar de los poetas bogotanos, pero lo

que yo hice fue seguir hablando de los poetas caraqueños, de su estética de la destrucción, e incluso los comparé con los futuristas italianos, salvando las distancias, claro, y con los primeros letristas, el grupo de Isidore Isou y Maurice Lemaître, el grupo del que saldría el germen del situacionismo de Guy Debord, y la gente a esas alturas empezó a hacer cábalas, yo creo que pensaban que los bogotanos se habían trasladado en masa a Caracas, o que los caraqueños habían tenido un papel determinante en este grupo de nuevos poetas bogotanos, y cuando di por terminada la conferencia, con un final abrupto, tal como entonces me gustaba acabar cualquier conferencia, la gente se levantó, aplaudió tímidamente y se marchó corriendo a consultar el afiche de la entrada, y cuando yo salí, acompañado por el poeta mexicano Mario Santiago, que siempre iba conmigo y que seguramente se había dado cuenta de mi error aunque no me lo dijo porque para Mario los errores y los gazapos y los equívocos eran como las nubes de Baudelaire que pasan por el cielo, es decir que hay que mirar pero no corregir, al salir, decía, nos encontramos con un viejo poeta venezolano, y cuando digo viejo recuerdo ese momento y el poeta venezolano probablemente era más joven de lo que yo soy ahora, que nos dijo con lágrimas en los ojos que tenía que haber un error, que él jamás había oído ni una palabra sobre esos poetas misteriosos de Caracas.

A estas alturas del discurso presiento que don Rómulo Gallegos debe estar revolviéndose en su tumba. Pero a quién le han dado mi premio, estará pensando. Perdone, don Rómulo. Pero es que incluso doña Bárbara, con *b*, suena a Venezuela y a Bogotá, y también Bolívar suena a Venezuela y a doña Bárbara; Bolívar y Bárbara, qué buena pareja hubie-

ran hecho, aunque las otras dos grandes novelas de don Rómulo, *Cantaclaro* y *Canaima*, podrían perfectamente ser colombianas, lo que me lleva a pensar que tal vez lo sean, y que bajo mi dislexia acaso se esconda un método, un método semiótico bastardo o grafológico o metasintáctico o fonemático o simplemente un método poético, y que la verdad de la verdad es que Caracas es la capital de Colombia así como Bogotá es la capital de Venezuela, de la misma manera que Bolívar, que es venezolano, muere en Colombia, que también es Venezuela y México y Chile. No sé si entienden a dónde quiero llegar. *Pobre negro*, por ejemplo, de don Rómulo, es una novela eminentemente peruana. *La casa verde*, de Vargas Llosa, es una novela colombiano-venezolana. *Terra nostra*, de Fuentes, es una novela argentina y advierto que mejor no me pregunten en qué baso esta afirmación porque la respuesta sería prolija y aburridora. La academia patafísica enseña, de forma por demás misteriosa, la ciencia de las soluciones imaginarias que es, como sabéis, aquella que estudia las leyes que regulan las excepciones. Y este sobresalto de letras, de alguna manera, es una solución imaginaria que exige una solución imaginaria. Pero volvamos a don Rómulo antes de meternos con Jarry y notemos, de paso, algunas señales extrañas. Yo me acabo de ganar el decimoprimer premio Rómulo Gallegos. El 11. Yo jugaba con el 11 en la camiseta. Esto, a ustedes, les parece una casualidad, pero a mí me deja temblando. El 11 que no sabía distinguir la izquierda de la derecha y que por lo tanto confundía Caracas con Bogotá, acaba de ganar (y aprovecho este paréntesis para agradecerle una vez más al jurado esta distinción, especialmente a Ángeles Mastretta) el decimoprimer premio Rómulo Gallegos. ¿Qué

per  
fon  
sab  
me  
Ró:  
por  
el g  
que  
jun  
cas  
lo  
Ró:  
exil  
Esp  
pué  
dec  
en  
tod  
allí,  
crei  
nú  
pas  
te.  
Bar  
pos  
co, n  
pué  
son  
otro  
lo p

pensaría don Rómulo de esto? El otro día, hablando por teléfono, Pere Gimferrer, que es un gran poeta y que además lo sabe todo y lo ha leído todo, me dijo que hay dos placas conmemorativas en Barcelona, en sendas casas donde vivió don Rómulo. Según Gimferrer, aunque sobre el particular no ponía las manos en el fuego, en una de estas casas comenzó el gran escritor venezolano a escribir *Canaima*. La verdad es que 99.9 % de las cosas que dice Gimferrer me las creo a pie juntillas, y entonces, mientras Gimferrer hablaba (una de las casas donde había una placa no era una casa sino un banco, lo que planteaba una serie de dudas, por ejemplo si don Rómulo en su estancia en Barcelona –y digo estancia y no exilio porque un latinoamericano jamás está exiliado en España– había trabajado en un banco o si el banco vino después a instalarse en la casa en donde vivió el novelista), como decía, mientras el poeta catalán hablaba, yo me puse a pensar en mis ya lejanos pero no por ello menos agotadores, sobre todo en la memoria, paseos por el Ensanche, y me vi otra vez allí, dando tumbos en 1977, 1978, tal vez 1982, y de repente creí ver una calle al atardecer, cerca de Muntaner, y vi un número, vi el número 11 y luego caminé un poco más, unos pasos más, y allí estaba la placa. Eso es lo que vi mentalmente. Pero también es probable que en los años que viví en Barcelona pasara por esa calle, y viera la placa, una placa que posiblemente pone *Aquí vivió Rómulo Gallegos, novelista y político, nacido en Caracas en 1884 y muerto en Caracas en 1969* y después, en letras más chiquitas, otras cosas, los libros, los blasones, etcétera, y es posible que yo pensara, sin detenerme: otro escritor colombiano famoso, y eso sólo es posible que lo pensara sin detenerme, insisto, pues la verdad es que

entonces ya había leído a don Rómulo como lectura obligatoria no sé si en un liceo chileno o en una prepa mexicana y me gustaba *Doña Bárbara*, aunque según Gimferrer es mejor *Canaima*, y por supuesto sabía que don Rómulo era venezolano y no colombiano. Lo que realmente significa poco, ser colombiano o ser venezolano, y en este punto volvemos como rebotados por un rayo a la *b* de Bolívar, que no era disléxico y al que no le hubiera disgustado una América Latina unida, un gusto que comparto con el *Libertador*, pues a mí lo mismo me da que digan que soy chileno, aunque algunos colegas chilenos prefieran verme como mexicano, o que digan que soy mexicano, aunque algunos colegas mexicanos prefieren considerarme español, o, ya de plano, desaparecido en combate, e incluso lo mismo me da que me consideren español, aunque algunos colegas españoles pongan el grito en el cielo y a partir de ahora digan que soy venezolano, nacido en Caracas o Bogotá, cosa que tampoco me disgusta, más bien todo lo contrario. Lo cierto es que soy chileno y también soy muchas otras cosas. Y llegado a este punto tengo que abandonar a Jarry y a Bolívar e intentar recordar a aquel escritor que dijo que la patria de un escritor es su lengua. No recuerdo su nombre. Tal vez fue un escritor que escribía en español. Tal vez fue un escritor que escribía en inglés o francés. La patria de un escritor, dijo, es su lengua. Suena más bien demagógico, pero coincidido plenamente con él, y sé que a veces no nos queda más remedio que ponernos demagógicos, así como a veces no nos queda más remedio que bailar un bolero a la luz de unos faroles o de una luna roja. Aunque también es verdad que la patria de un escritor no es su lengua o no es sólo su lengua sino la gente que quiere. Y a veces

la patria de un escritor no es la gente que quiere sino su memoria. Y otras veces la única patria de un escritor es su lealtad y su valor. En realidad muchas pueden ser las patrias de un escritor, a veces la identidad de esta patria depende en grado sumo de aquello que en ese momento está escribiendo. Muchas pueden ser las patrias, se me ocurre ahora, pero uno solo el pasaporte, y ese pasaporte evidentemente es el de la calidad de la escritura. Que no significa escribir bien, porque eso lo puede hacer cualquiera, sino escribir maravillosamente bien, y ni siquiera eso, pues escribir maravillosamente bien también lo puede hacer cualquiera. ¿Entonces qué es una escritura de calidad? Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso. Correr por el borde del precipicio: a un lado el abismo sin fondo y al otro lado las caras que uno quiere, las sonrientes caras que uno quiere, y los libros, y los amigos, y la comida. Y aceptar esa evidencia aunque a veces nos pese más que la losa que cubre los restos de todos los escritores muertos. La literatura, como diría una folclórica andaluza, es un peligro.

Y ahora que he vuelto, por fin, sobre el número 11, que es el número de los que corren por la banda, y que he mencionado el peligro, recuerdo aquella página del *Quijote* en donde se discute sobre los méritos de la milicia y de la poesía, y supongo que en el fondo lo que se está discutiendo es sobre el grado de peligro, que también es hablar sobre la virtud que entraña la naturaleza de ambos oficios. Y Cervantes, que fue soldado, hace ganar a la milicia, hace ganar al soldado ante el honroso oficio de poeta, y si leemos bien esas páginas (algo que ahora, cuando escribo este discurso, yo no

hago, aunque desde la mesa donde escribo estoy viendo mis dos ediciones del *Quijote*) percibiremos en ellas un fuerte aroma de melancolía, porque Cervantes hace ganar a su propia juventud, al fantasma de su juventud perdida, ante la realidad de su ejercicio de la prosa y de la poesía, hasta entonces tan adverso. Y esto me viene a la cabeza porque en gran medida todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir la militancia, y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creímos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en la realidad no lo era. De más está decir que luchamos a brazo partido, pero tuvimos jefes corruptos, líderes cobardes, un aparato de propaganda que era peor que una leprosería, luchamos por partidos que de haber vencido nos habrían enviado de inmediato a un campo de trabajos forzados, luchamos y pusimos toda nuestra generosidad en un ideal que hacía más de cincuenta años que estaba muerto, y algunos lo sabíamos, y cómo no lo íbamos a saber si habíamos leído a Trotski o éramos trotskistas, pero igual lo hicimos, porque fuimos estúpidos y generosos, como son los jóvenes, que todo lo entregan y no piden nada a cambio, y ahora de esos jóvenes ya no queda nada, los que no murieron en Bolivia murieron en Argentina o en Perú, y los que sobrevivieron se fueron a morir a Chile o a México, y a los que no mataron allí los mataron después en Nicaragua, en Colombia, en El Salvador. Toda Latinoamérica está sembrada con los huesos de estos jóvenes olvidados. Y es ése el

resorte que mueve a Cervantes a elegir la milicia en descrédito de la poesía. Sus compañeros también estaban muertos. O viejos y abandonados, en la miseria y en la dejadez. Escoger era escoger la juventud y escoger a los derrotados y escoger a los que ya nada tenían. Y eso hace Cervantes, escoge la juventud. Y hasta en esta debilidad melancólica, en este hueco del alma, Cervantes es el más lúcido, pues él sabe que los escritores no necesitan que nadie les ensalce el oficio. Nos lo ensalzamos nosotros mismos. A menudo nuestra forma de ensalzarlo es maldecir la mala hora en que decidimos ser escritores, pero por regla general más bien aplaudimos y bailamos cuando estamos solos, pues éste es un oficio solitario, y recitamos para nosotros mismos nuestras páginas y ésa es la forma de ensalzarnos y no necesitamos que nadie nos diga lo que tenemos que hacer y mucho menos que tras una encuesta nuestro oficio sea elegido el oficio más honroso de todos los oficios. Cervantes, que no era disléxico pero al que el ejercicio de la milicia dejó manco, sabía perfectamente bien lo que se decía. La literatura es un oficio peligroso. Lo que nos lleva directamente a Alfred Jarry, que tenía una pistola y le gustaba disparar, y al número 11, el extremo izquierdo que mira de reojo, mientras pasa como una bala, la placa y la casa donde vivió don Rómulo, que a estas alturas del discurso espero que ya no esté tan enojado conmigo, ni se le vaya a aparecer en sueños a Domingo Miliani para preguntarle por qué me dieron el premio que lleva su nombre, un premio para mí importantísimo, soy el primer chileno que lo obtiene, un premio que dobla el desafío, si eso fuera posible, si el desafío por su propia naturaleza, en aras de su propia virtud, ya no estuviera previamente doblado o triplicado. Un pre-

mio, según lo anterior, sería un acto gratuito y ahora que lo pienso, pues es verdad, algo tiene de acto gratuito. Es un acto gratuito que no habla de mi novela ni de sus méritos sino de la generosidad de un jurado. (Entre paréntesis: hasta ayer no conocía a ninguno.) Esto que quede claro, pues como los veteranos del Lepanto de Cervantes y como los veteranos de las guerras floridas de Latinoamérica mi única riqueza es mi honra. Lo leo y no lo creo. Yo hablando de honra. Puede que el espíritu de don Rómulo no se le aparezca en sueños a Domingo Miliani sino a mí. Estas palabras están escritas ya en Caracas (Venezuela) y una cosa está clara: don Rómulo no se me puede aparecer en sueños por la simple razón de que no puedo dormir. Afuera cantan los grillos. Calculo, a ojo de buen cubero, que serán unos diez mil o veinte mil. En el canto de uno de esos grillos tal vez está la voz de don Rómulo, confundida, dichosamente confundida, en la noche venezolana, en la noche americana, en la noche de todos nosotros, los que duermen y los que no podemos dormir. Me siento como Pinocho.

## UN PLATO FUERTE DE LA CHINA DESTRUIDA

Enrique Vila-Matas

Le decía en una carta Franz Kafka a Felice Bauer: “En este sentido escribir es un sueño más profundo. Como la muerte. Del mismo modo que no se saca ni se puede sacar a un muerto de su sepultura, nadie podrá arrancarme por la noche de mi mesa de trabajo”. Estas palabras de Kafka me trajeron ayer el recuerdo de Roberto Bolaño y de su actitud ante la vida y la escritura, el recuerdo de todos esos años en los que se dedicó, sin tregua alguna y con intensidad fuera de la normal, a entrelazar sueño profundo, muerte y caligrafía.

También Marguerite Duras, en las últimas páginas de *Eso es todo*, me trajo ayer la memoria de Bolaño: “Ya está. Estoy muerta. Se ha terminado”. Y poco después, tras una breve pausa: “Esta noche vamos a tomar algo muy fuerte. Un plato chino, por ejemplo. Un plato de la China destruida”. Ayer, al releer estas palabras de Duras, quise entender que para ella la China *destruida* era su infancia ya totalmente arrasada, devastada, tan devastada como la vida de Bolaño. Y poco después, el tema de fondo de la muerte, asociado a esa idea de tomar algo muy fuerte, me llevaron a pensar de nuevo en este escritor chileno desaparecido en Barcelona, este calígrafo del sueño que ha dejado a sus lectores literatura pura y dura, una

obra de creación seria y sin medias tintas, un plato fuerte de la China destruida.

Todo lo que ayer leía o pensaba —la verdad es que, como se ve, hoy sigo igual, por eso escribo ahora sobre Bolaño— me llevaba a relacionarlo con el escritor desaparecido. Y así esa infancia devastada llamada China, por ejemplo, no tardé en enlazarla con la obra de Georges Perec, ese autor que tanto fascinaba a Bolaño. Perec, el de las asociaciones delirantes. Perec, escritor sin infancia. Perec tal vez malogrado, en todo caso prematuramente muerto, como Bolaño. Perec, para quien escribir era arrancar unas migajas precisas al vacío que se excava continuamente, dejar en alguna parte un surco, un rastro, una marca o algunos signos. Perec, que vino al mundo en 1938 y nunca estuvo en China y tenía un estilo más bien cómico, a pesar de que había nacido de una familia de judíos polacos que emigraron a Francia y perdió a su padre en la invasión alemana de 1940 y a su madre en 1943 en un campo de concentración. “No tengo recuerdos de infancia”, escribiría más tarde el hombre que nunca estuvo en China, pero tenía un pasado devastado. Me acuerdo de una fotografía en la que muy especialmente asoma ese drama. Está hecha en el 24 de la rue Vilin de París, donde el escritor nació, está hecha unos días antes de que la calle desapareciera y con ella los restos de la casa natal, en cuya fachada de ladrillos aún podía leerse esta inscripción: *Peluquería de señoras*. Su madre, treinta y cinco años antes, había sido la peluquera de aquella calle de las afueras de París, y Perec acompañó a una amiga a fotografiar los restos del negocio materno, poco antes de que las excavadoras hicieran su aparición y borrarán del mapa la serpenteante rue Vilin y el barrio entero.

Perec, que  
so letrado de  
después, a un  
tiva, desapare  
una fuente i  
erudición, un  
sísimo (como  
que me recue  
últimos años  
que la Muer  
mente, con  
de reflejar su  
tor de raza,  
quería arrasa  
y después de

Supongo  
nadie era cap  
de trabajo. P  
rario de sus  
roída por la  
para sacarle p  
nante: “Fue  
la madera qu  
rescencia far  
sido la vida d  
posición inm  
constituido s  
itinerario per  
turbadora de  
madera más

obra de creación seria y sin medias tintas, un plato fuerte de la China destruida.

Todo lo que ayer leía o pensaba –la verdad es que, como se ve, hoy sigo igual, por eso escribo ahora sobre Bolaño– me llevaba a relacionarlo con el escritor desaparecido. Y así esa infancia devastada llamada China, por ejemplo, no tardé en enlazarla con la obra de Georges Perec, ese autor que tanto fascinaba a Bolaño. Perec, el de las asociaciones delirantes. Perec, escritor sin infancia. Perec tal vez malogrado, en todo caso prematuramente muerto, como Bolaño. Perec, para quien escribir era arrancar unas migajas precisas al vacío que se excava continuamente, dejar en alguna parte un surco, un rastro, una marca o algunos signos. Perec, que vino al mundo en 1938 y nunca estuvo en China y tenía un estilo más bien cómico, a pesar de que había nacido de una familia de judíos polacos que emigraron a Francia y perdió a su padre en la invasión alemana de 1940 y a su madre en 1943 en un campo de concentración. “No tengo recuerdos de infancia”, escribiría más tarde el hombre que nunca estuvo en China, pero tenía un pasado devastado. Me acuerdo de una fotografía en la que muy especialmente asoma ese drama. Está hecha en el 24 de la rue Vilin de París, donde el escritor nació, está hecha unos días antes de que la calle desapareciera y con ella los restos de la casa natal, en cuya fachada de ladrillos aún podía leerse esta inscripción: *Peluquería de señoras*. Su madre, treinta y cinco años antes, había sido la peluquera de aquella calle de las afueras de París, y Perec acompañó a una amiga a fotografiar los restos del negocio materno, poco antes de que las excavadoras hicieran su aparición y borrarán del mapa la serpenteante rue Vilin y el barrio entero.

Perec, que vio cómo desaparecía su casa natal y el borroso letrero del negocio de su madre peluquera, y unos años después, a una edad temprana y en plena efervescencia creativa, desapareció también él, dejando escrita una obra que es una fuente inagotable de sucesos misteriosos y asombrosa erudición, una obra admirable, escrita en un apretado, intensísimo (como si anduviera falto de tiempo) periodo creativo que me recuerda la intensidad de escritura del Bolaño de los últimos años, de ese Bolaño, que, consciente de la sombra que la Muerte había proyectado sobre él, se dedicó febrilmente, con obstinación única, a la heroica tarea de escribir, de reflejar su existencia ciega, su itinerario pertinaz de escritor de raza, de escritor consciente de que la muerte no sólo quería arrasar sus recuerdos de infancia sino destruir la China y después destruirlo todo.

Supongo que no exagero si digo que, en sus últimos años, nadie era capaz de arrancar por la noche a Bolaño de su mesa de trabajo. Precisamente, la intensidad febril del itinerario literario de sus últimos años me trae el recuerdo de una mesa roída por la carcoma a la que Perec, con su misterioso talento para sacarle partido a todo, supo convertir en un objeto fascinante: “Fue entonces cuando se le ocurrió la idea de disolver la madera que quedaba, con lo que hizo visible aquella arborescencia fantástica, representación exacta de lo que había sido la vida del gusano en aquel fragmento de madera, superposición inmóvil, mineral, de cuantos movimientos habían constituido su existencia ciega, aquella *obstinación única*, aquel itinerario pertinaz: (...) imagen desnuda, visible, enormemente turbadora de aquel caminar sin fin, que había reducido la madera más dura a una red impalpable de precarias galerías”.

No me resulta difícil asociar ese intenso y pertinaz itinerario literario del Bolaño final con la intensidad de escritura del *Perec* de sus últimos años, ese *Perec* al que Bolaño admiraba y conocía muy bien. Una red impalpable de precarias galerías une el segundo bloque de *Los detectives salvajes* con las mil y una historias de *La vida instrucciones de uso* del ciudadano *Perec*. Esas galerías se hicieron ayer totalmente visibles en mi estudio cuando, por puro azar, mientras buscaba unos papeles, apareció entre ellos una carta de 1997 que Bolaño me había escrito en una pausa de su lectura de un libro que yo acababa de publicar: “Conozco también esa foto: una fachada de ladrillos y una puerta hecha con cuatro tablones de madera, encima de la cual, sobre los ladrillos, está pintada la leyenda *Peluquería de señoras*. Por ahora es el texto de tu libro que más me ha conmovido. Me ha hecho llorar y me ha hecho recordar al gran *Perec*, el novelista más grande de la segunda mitad de este siglo”.

No recordaba para nada esa carta y la verdad es que me conmovió ayer dar con ella, y me dejó pensando en ciertas instrucciones de uso de la vida que nos ha dejado Bolaño. Una de esas instrucciones me lleva a evocar a Montaigne que, cuando era joven, creía “que la meta de la filosofía era enseñar a morir” y que, con la edad, acabó rectificando y dijo “que la verdadera meta de la filosofía es enseñar a vivir”, que es a lo que me parece que se dedicaba Bolaño en los últimos años de su existencia. “Para Roberto”, ha escrito Rodrigo Fresán, “ser escritor no era una vocación, era un modo de ser y de vivir la vida”.

Vivía la vida de tal forma que nos enseñaba a escribir, como si estuviera diciéndonos que jamás hay que perder de

vista que vivir y escribir no admite bromas, aunque uno sonría. Sonríó de una manera infinitamente seria cuando recuerdo que en los últimos tiempos muchos de los textos que me disponía a enviar por correo para que fueran publicados pasaban, tal vez en un exceso de celo por mi parte, por una revisión de última hora, provocada por mis repentinas sospechas de que tal vez Bolaño los viera y leyera. Gracias a esto, gracias a que tenía la impresión de que Roberto lo leía todo, pasé a vivir en un estado de constante exigencia literaria, pues él había colocado el listón muy alto y no deseaba decepcionarle, por ejemplo, con algún texto descuidado, con uno de esos escritos en los que, por mil motivos distintos, uno no *arde* lo suficiente o, lo que es lo mismo, no pone toda la carne en el asador. Eso acabó convirtiendo alguno de mis textos en historias interminables que no hacían más que crecer y crecer, sobre todo cuanto más me acordaba de la mirada omnipresente de Bolaño: historias que se volvían infinitas y se me convertían en *detectives salvajes*. Y así yo llegué a presenciar, por ejemplo, cómo un texto (que, por estar destinado a una revista de tercera división, consideraba secundario) comenzaba a crecer en distintas direcciones y se transformaba en una novela, la mejor de las mías. Y todo por la maldita altura a la que Bolaño había colocado el listón.

Si algo siempre aprecié muy especialmente de ese exigente listón y de esa altura, ha sido que traía implícito el listón una lista de *impresentables*, de escritores o pájaros (da lo mismo) a los que, dada la alarmante situación de la literatura, “habría que enviar siete años a Corea del Norte”, por ejemplo, y no concederles en todo ese tiempo ni siquiera un permiso de fin de semana en la China destruida. Aunque esos

*impresentables* deben hoy sentirse igual de felices o más todavía, felices con sus oportunistas y mediocres cantos literarios de siempre, es más, aliviados algunos por la muerte de Bolaño. Juan Ramón Jiménez ya temía esa continuidad de la casta de los analfabetos y trepadores, de los *impresentables*, cuando decía: “Y yo me iré/ Y se quedarán los pájaros cantando”.

Con la muerte de Bolaño, aparte de mi pena de amigo y de la rabia por la conversación literaria interrumpida para siempre, yo me he quedado en situación de alerta ante uno de los problemas que este Bolaño *en la ausencia* (que no *en la distancia*) me plantea: cierto pánico a que en el momento menos pensado su no presencia pueda conducirme a cierta relajación en la escritura, aunque a este problema creo verle un remedio: tratar de arder (en mis escritos) como ardía él, pues no de otro modo las tinieblas podrán volverse algún día claridad. Así vivo ahora: buscando que esa ausencia no me devuelva a un estado de menor atención ante los peligros que acechan al escritor serio. Así vivo ahora. Consciente, por lo demás, de que debo seguir viviendo, de que debo vivir, por ejemplo, para seguir escribiendo con exigencia alta (que es la mejor forma de poder ir señalando siempre a los *impresentables*) o, simplemente, para poder decir que me conmovió ayer encontrar al azar la carta de Bolaño con la confesión de que, ante la China destruida de Perek, había llorado.

La vida no admite bromas, aunque uno sonría. Como dice Nazim Himket: “Has de vivir con toda seriedad, como una ardilla, por ejemplo; es decir, sin esperar nada fuera y más allá del vivir, es decir, toda tu tarea se resume en una palabra: vivir (...) Sucede, por ejemplo, que estamos muy enfermos;

que l  
posib  
mesa.  
antes  
mirar  
esper  
decir,  
Bolañ  
pues  
y en  
escrit  
su es  
tura  
pero  
dad e  
perdió  
cienta

*El País*

que hemos de soportar una difícil operación, que cabe la posibilidad de que no volvamos a levantarnos de la blanca mesa. Aunque sea imposible no sentir la tristeza de partir antes de tiempo, seguiremos riendo con el último chiste, mirando por la ventana para ver si el tiempo sigue lluvioso, esperando con impaciencia las últimas noticias de prensa”. Es decir, estemos donde estemos, hemos de vivir. Creo que Bolaño, calígrafo del sueño, entendía esto a la perfección, pues escribía sin esperar nada fuera, ni nada más allá del vivir, y en esa desesperanza residía a veces la gran fuerza de su escritura, la seriedad excepcional de muchos momentos de su escritura de plato fuerte de la China destruida: una escritura consciente de que ha de sentirse la tristeza de la vida, pero al mismo tiempo uno puede amarla, amar con intensidad esa tristeza (que algunos llaman escritura y otros lágrimas perdidas), amar al mundo en todo instante, amarle tan conscientemente que podamos decir: hemos vivido.

*El País*, edición para Cataluña, 24 de agosto de 2003.

LA EXPERIENCIA EPISÓDICA  
Y LA NARRATIVA DE ROBERTO BOLAÑO  
Chris Andrews

En un ensayo reciente, “Against Narrativity” (“En contra de la narratividad”), el filósofo inglés Galen Strawson ha distinguido entre dos tipos de experiencia del yo en el tiempo: la experiencia diacrónica y la episódica. La primera es la experiencia de un yo de larga duración, que dura toda una vida humana. La segunda es la experiencia de un yo para quien lo que le ocurrió en un pasado más o menos remoto fue vivido, en cierto sentido, por *otra* persona, y lo que le pasará en un futuro lejano le concierne de un modo abstracto y no muy íntimo. No se trata de amnesia ni de las personalidades múltiples cuya genealogía ha sido trazada por Ian Hacking en *Rewriting the Soul*. Quien vive episódicamente, según Strawson, sabe que todas sus vivencias pertenecen al mismo ser humano, al mismo individuo biológico, pero las que están remotas en el tiempo no mantienen una relación privilegiada con el yo que vive en el presente (siendo éste una entidad mental e interior) (429-30). El ser humano y el yo así definidos no tienen las mismas condiciones de persistencia. Un ser humano puede “hospedar” a varios yoes (*selves*) sucesivamente, sin fragmentación psíquica.

Según Strawson, los dos tipos de experiencia no son compartidos igualmente por todos; corresponden a dos tipos de

personalidad que él llama episódicos y diacrónicos. Cree que la pertenencia de un individuo a un tipo o al otro está genéticamente determinada, pero duda de que la proporción de episódicos a diacrónicos varíe mucho entre culturas. Sin embargo, a su oposición fundamental Strawson asocia otras en las que la cultura puede jugar un papel importante. Las otras oposiciones se definen por la presencia o ausencia de una característica o tendencia psíquica. Además de ser diacrónico, uno puede tener una personalidad narrativa, es decir, ver su vida como un relato único y unido, como un recorrido que da sentido (dirección y significación) a su existencia (es la “ilusión biográfica” desmontada por Pierre Bourdieu [*Raisons pratiques* 81-89]). La oposición diacrónicos / episódicos no coincide necesariamente con la oposición entre personalidades narrativas y no narrativas. Un yo de larga duración no tiene que ser el protagonista de un relato único y unido (“Against Narrativity” 439). ¿En qué consiste entonces vivir narrativamente? En una búsqueda de formas: hay que dar forma al flujo de la experiencia (441). Pero la búsqueda de formas no es una condición suficiente: la personalidad narrativa tiene que encontrar formas que corresponden a algún género narrativo reconocido (442). Así uno se vuelve contador de su propia vida, y la actividad de contar puede implicar una revisión o modificación de los hechos (445). Aunque Strawson sostenga que tal revisión no es inevitable (445), cita estudios recientes en psicología experimental que tienden a mostrar que un recuerdo sufre una alteración cada vez que es convocado deliberadamente (447).

Para resumir, Strawson propone cinco oposiciones, entre:

1.  
2.  
3.  
qu  
4.  
[S  
5  
c  
  
(1) Op  
nados,  
de con  
a tende  
(3 y 4)  
una rel  
(3) po  
encon  
(3), (4)  
citado  
ejemp  
sería |  
Kerou  
ampli  
Str  
comb  
oposic  
valios  
serie c  
lo ten  
se cor

1. Diacrónicos y episódicos [D+ / D-]
2. Personalidades narrativas y no narrativas [N+ / N-]
3. Quienes buscan formas en su propia experiencia y quienes no lo hacen [F+ / F-]
4. Quienes cuentan el cuento de su vida y quienes no [S+ (*story-telling*) / S-]
5. Quienes revisan los hechos de su vida y quienes cuentan sin revisión [R+ / R-]

(1) Opone dos tipos de ser humano, genéticamente determinados, según Strawson, mientras que (2) opone dos maneras de concebir y expresar la personalidad. (3), (4) y (5) refieren a tendencias que se asocian a la narratividad, necesariamente (3 y 4) o no (5). Dejando (2) de lado, Strawson ve solamente *una* relación necesaria entre las otras oposiciones: (4) implica (3) porque para contar su vida como un cuento, hay que encontrar en ella una forma. Utilizando las oposiciones (1), (3), (4) y (5) como criterios, Strawson clasifica a los autores citados en su artículo. La fórmula de Daniel Dennett, por ejemplo, sería [D+ F+ S+ R+], mientras que la de Strawson sería [D- F- S- R-]. Hay casos intermedios también: Jack Kerouac y Stendhal serían episódicos en busca de formas amplias, o sea [D- F+] (442).

Strawson todavía no ha explorado todas las posibilidades combinatorias, y habrá que esclarecer las relaciones entre sus oposiciones. Sin embargo hay en su artículo dos aportes valiosos para los estudios literarios. En primer lugar, una serie de herramientas conceptuales para caracterizar el “estilo temporal” de personajes y autores, sobre todo los que no se conforman a la ortodoxia imperante según la cual una per-

sona no puede constituirse plenamente sino a través de un relato que abarca su vida entera, lo que equivale a decir que una vida no narrativa es infrahumana o al menos no la vida de una *persona* (“Against Narrativity” 428; Schechtman 96-102). El segundo aporte de Strawson es su desafío enérgico y argumentado a esta ortodoxia.

Para el estudioso de la literatura hispánica hay otro aspecto interesante en el artículo de Strawson: su uso del término “picaresco”. Lo utiliza dos veces, la primera vez para decir que quedan fuera del paradigma de lo narrativo los textos “puramente picarescos o compuestos de fragmentos ordenados al azar” (440); la segunda vez para evocar el caso posible de una persona de temperamento diacrónico obligada por sus circunstancias a vivir una vida picaresca y desarticulada (442). En “The Sense of the Self” (“La noción del yo”), un artículo anterior, escribe: “Algunas personas van simplemente de una cosa a otra. Viven de una manera picaresca o episódica” (141). Strawson utiliza el adjetivo “picaresco” como cuasi-sinónimo de “episódico” para significar “descompuesto en aventuras de corta duración sin hilo unificador”. En el discurso literario, además de tener este sentido temporal, la picaresca suele asociarse a una marginalidad social o a una delincuencia más o menos simpática, pero Strawson se empeña precisamente en disociar el vivir episódico (o picaresco en el sentido temporal) de la delincuencia, de la marginalidad, y de la psicopatología. Él construye una rehabilitación y una defensa de la experiencia episódica, y una crítica de la experiencia diacrónica en tanto modelo único (como indica el título de su artículo: “En *contra* de la narratividad”).

Aquí conviene hacer una distinción: el vivir episódico puede ser una condición social o una condición psicológica. Como dice Strawson, una persona puede ser *obligada* por sus circunstancias sociales a vivir una vida picaresca (“Against Narrativity” 442). Es el caso de los “infra-proletarios” argelinos estudiados por Pierre Bourdieu: cuando las probabilidades de integrarse en la vida laboral caen por debajo de cierto umbral, se disuelve la capacidad de construir proyectos coherentes, y la vida se vuelve “juego del azar” (*Méditations* 262). Ese no es exactamente el caso del pícaro clásico, que es un excluido sólo a medias según Claudio Guillén (80). El pícaro traza un itinerario, por muchos obstáculos que encuentre (84-85), y puede llegar a más, en el sentido material (Lazarillo) o espiritual (Guzmán). La picaresca impuesta o sufrida de los infra-proletarios tampoco corresponde a la experiencia episódica defendida por Strawson, que es una condición psicológica y no social. Según él, la experiencia episódica no es, fundamentalmente, una consecuencia de la precariedad económica, y hay muchos episódicos socialmente privilegiados.

(En los trabajos de Strawson hay un argumento recurrente que puede resumirse así: las diferencias *realmente* importantes e interesantes entre seres humanos son diferencias de constitución psíquica, no sociales, ni culturales, genéticamente determinadas pero no raciales, por ejemplo la diferencia entre episódicos y diacrónicos, pero también la diferencia entre los que duermen fácilmente y los insomnes, o entre los que sienten que su pensamiento es una acción y los que sienten que es algo que les sucede. Los sociólogos no tardarían en responder que, salvo en algunas situaciones “protegidas”,

excepcionales, a estas diferencias naturales se sobreponen masivamente las sociales y las culturales).

El narrador chileno-mexicano-español Roberto Bolaño (1953-2003) se interesaba profundamente por la experiencia episódica, como condición social, como condición psicológica, y como desafío a las formas narrativas tradicionales. Tomaré como ejemplos su cuento “Vida de Anne Moore”, publicado en el libro *Llamadas telefónicas* (1997), y la novela corta *Amuleto* (1999).

La experiencia episódica de Anne Moore está condicionada psicológicamente. Es una chica de clase media, del Midwest norteamericano, que tiene todo para ser “normal”, hasta su nombre anodino. No queda excluida de la experiencia diacrónica por la precariedad social o por una minusvalía evidente. Sin embargo no encuentra su rumbo. A los diecisiete años se marcha de su aldea de Great Falls, Montana, para estudiar en San Francisco, pero no termina sus estudios, y durante los veinte años siguientes su vida es una serie repetitiva y discontinua de amores, trabajos y viajes; se descompone en fases, bruscamente terminadas por cortes psíquicos. Estos se señalan por conectores temporales o lógicos. Los conectores temporales suelen ser bastante imprecisos:

*Poco después* volvieron a San Francisco (180).

*Un día* conoció a un tipo llamado Charles y se hicieron amantes (186).

*Un día* a Anne se le acabó el amor por Tony y se marchó de Seattle (191, el énfasis es mío en las tres citas).

Típicamente los conectores temporales se combinan con conectores lógicos de tipo adversativo (*pero* o *sin embargo*):

Al principio vivían de lo que ganaba Anne en la cafetería y de una beca que tenía Paul. *Un día, sin embargo*, decidieron viajar a México y Anne dejó su trabajo (179).

Por un tiempo, unos dos o tres meses, Anne creyó que estaba enamorado de Rubén y que se quedaría a vivir en México para siempre. *Pero un día* llamó por teléfono a sus padres, les pidió dinero para un billete de avión, le dijo adiós a Rubén y regresó a San Francisco (185).

*Al cabo de una semana, sin embargo*, las cosas se volvieron a torcer (194, todos los énfasis son míos).

Estas variaciones sobre “pero un día...” apenas suavizan la brusquedad de los cambios, ante los cuales el lector, como los amantes de Anne, no puede sino preguntarse “¿qué pasó?”. Es como si hubiera en Anne un interruptor automático que cortara las historias antes de su término: corta por lo sano, evitando la monotonía y el aburrimiento, pero termina así seccionando su vida en trozos de uno o dos años.

Las rupturas resultan especialmente dolorosas cuando el amante, por ser un diacrónico, es incapaz de comprender lo que pasó. En este sentido, Anne y Charles forman una pareja muy dispareja: “A Charles le gustaba hablar de su infancia y de su adolescencia, como si allí presintiera un secreto que había pasado por alto. Anne, por el contrario, prefería hablar de lo que le estaba ocurriendo en ese preciso momento de su vida” (186). Si Anne no quiere hablar de su pasado, quizás no sea por miedo a los secretos ni por falta de curiosidad sino por respeto al presente y a la riqueza de lo que le está ocurriendo, que requiere la mayor parte de su atención. Charles

no sólo se interesa por su pasado, también se cuenta su vida por anticipado, y la historia que quiere protagonizar es la del chulo, la del hombre duro: “su mayor ilusión, aparentemente, era tener una puta” (188). Después de ejercer la prostitución durante unas horas, Anne dice a Charles que todo se ha acabado. Posiblemente aceptó su sugerencia para precipitar la ruptura. Ante la noticia, el aspirante a hombre duro está a punto de echarse a llorar (188), porque Anne le ha robado la continuación de su historia.

Esta incompreensión mutua se repite de manera más trágica con Tony. Cuando Anne y Tony se conocen, es un amor a primera vista. Al poco tiempo se casan. Viajan a Taiwán para celebrar las nupcias; regresan a Seattle y ponen una frutería. Para Tony, todo esto es el comienzo de una historia, la historia de una vida conyugal feliz. Y cuando Anne se va, lo que más le duele a Tony es no poder comprender por qué: “Cada noche la llamaba por teléfono y quería saber por qué lo había dejado. Cada noche Anne se lo explicaba. Simplemente las cosas habían sucedido así, el amor se acaba, tal vez ni siquiera fue amor lo que los unió, ella necesitaba otras cosas” (191). Claro que para Tony, estas explicaciones no explican nada. Él sigue llamando, y significativamente, cuenta y recuenta el principio de su historia quebrada (“Le gustaba hablar de su viaje a Taiwán, de su matrimonio, de las cosas que vieron” (191)) mientras que Anne le pregunta por su vida en el presente (“Cuando Anne le preguntaba por la frutería, por la marcha del negocio, Tony contestaba con monosílabos y rápidamente cambiaba de conversación” (191)). Para Tony la ruptura de la relación interrumpe el hilo narrativo de su vida, y, después de múltiples intentos vanos

de comprender, acaba suicidándose a la edad de veintidós años (191).

En la vida de Anne Moore no sólo los amores se repiten con variaciones, como acabamos de ver, sino también los trabajos y los viajes. Su destino repetitivo puede leerse en su nombre y apellido, Anne Moore, que suenan como “and more”: y más, y más. (Muchos nombres propios están cargados de sentido en la obra de Bolaño: los señores Oido y Odeim en *Nocturno de Chile*, con sus apellidos palindrómicos; Olegario Cura, más conocido como Lalo Cura, en *Putas asesinas y 2666*; Carlos Wieder en *Estrella distante*, cuya apellido quiere decir “otra vez” en alemán, y que participa en la repetición de crímenes de guerra al estilo nazi, torturando y quitando la *vida*).

De personas como Anne Moore se dice corrientemente: “no aprenden nunca” o “repiten los mismos errores”. Pero hay que preguntarse si son errores y si son los mismos. En cierto sentido son errores, o al menos son percibidos como tales por Anne: “se reía de lo ingenua que había sido” con su amante mexicano Rubén (186); con Charles comete “lo que visto desde cierta perspectiva considera un error monumental” (187). Anne no podría decir, como Edith Piaf, *no me arrepiento de nada*. Sin embargo no hay que apresurarse a concluir que sus errores son siempre los mismos, porque si los amores, los trabajos y los viajes se repiten con variaciones, las variaciones parecen tener un sentido o una tendencia general. Parecen ser ensayos o aproximaciones a algo que Anne ha estado buscando sin saberlo claramente desde su adolescencia.

Con Tony se introduce “en un agujero en donde la serenidad era posible. Breve, dice Anne, pero posible” (190). Ya

conocemos el desenlace de esa historia breve de amor. En su relación con Bill, sin embargo, Anne cree haber encontrado algo sólido y duradero: “Pensó en Bill y pensó en ella y le pareció que *por fin* había encontrado algo en la vida, su club de alcohólicos anónimos particular, algo muy fuerte a lo que se podía agarrar, una rama elevada en donde hacer sus ejercicios, sus malabarismos” (192-3, el énfasis es mío). Sin embargo, una vez más el idilio se termina muy abruptamente. A su manera, Anne busca el amor perfecto, el amor definitivo y último que terminará la serie y convertirá todos sus “errores” en ensayos o prefiguraciones. Como lectores, sabemos que ni Tony ni Bill serán el último. Lo sabemos por una serie de alusiones a la relación entre Anne y el narrador, que hubiera podido empezar en México, pero que empieza mucho después en Girona:

Vivieron en la casa de la madre de Rubén, en una colonia cerca de la Villa, más o menos en la misma zona en la que yo vivía. Si entonces te hubiera visto, me habría enamorado de ti, le dijo a Anne mucho después. Quién sabe, contestó Anne (185).

Durante los días en que Anne estuvo en el D. F., yo pude, otra vez, haberla conocido y haberme enamorado de ella, pero Anne lo duda (192).

Al leer el texto por primera vez, cabe imaginar que el narrador será el amante definitivo, que las ocasiones perdidas en México serán compensadas por lo que pasará en España, y que detrás del desorden de dos vidas errantes, el destino rige los encuentros. Imaginando así la continuación del relato

caemos en la misma trampa que Anne, pero situando la meta un poco más allá, no en las relaciones con Tony o con Bill, sino en la relación con el narrador. En vez de ser la última, la que clausura la serie dotándola de sentido, la relación con el narrador es simplemente una más. Con él también el amor se acaba un día sin que sepamos el cómo ni el porqué, y Anne Moore se aleja de su vida, a la deriva, hasta perderse de vista.

En este sentido “Vida de Anne Moore” funciona como muchos relatos de Bolaño: juega con las expectativas de un lector acostumbrado a cuentos clásicos con doble fondo. Ricardo Piglia y Guillermo Martínez han explicado cómo el cuento clásico se trama con dos historias o dos lógicas: la lógica inicial, la del sentido común, y la lógica de la ficción, de lo que va a pasar (porque hay un pacto tácito entre el autor y el lector de que “algo va a pasar”). Al comienzo, las dos lógicas coinciden, pero en el curso del cuento se produce un desdoblamiento: la lógica de la ficción empieza a sustituir a la lógica del sentido común y va “adueñándose de la escena” (Piglia 105-11; Martínez 81-2). En “Vida de Anne Moore,” como en otros cuentos de Bolaño, la lógica de la ficción, que en este caso es una lógica romántica, si vale decirlo así, va emergiendo hasta cierto momento y después se retrae, sin desaparecer del todo, porque, al final, Anne se va a los Estados Unidos con su amante argelino, y el narrador los imagina allí, juntos (203). Queda la sombra de una esperanza.

Por supuesto, esta explicación técnica no aclara todo, y la decepción que siente el lector al llegar al final de “Vida de Anne Moore” no es meramente formal. Es un cuento extremadamente triste. ¿Pero lo es por tratarse de la historia de una personalidad episódica? ¿Debemos concluir que los epi-

sódicos están condenados a repetir sus errores y a errar sin fin? ¿Tenemos aquí un caso que refuerza los argumentos de los que creen que un ser humano no puede constituirse como persona sino a través de una narración abarcadora? Antes de llegar a tal conclusión, hay que mirar el caso más de cerca.

Hemos visto que a Anne Moore no le gusta narrar su pasado. Tampoco le gusta hacer proyectos para el futuro:

Bill sugirió que compraran una casa y se establecieran en Seattle para siempre, pero Anne prefirió postergar la compra para más adelante (193).

Bill le sugirió que tuvieran un hijo. La respuesta de Anne fue breve y tranquila, simplemente le dijo que no, que aún era demasiado joven (195).

Sin embargo, Anne no vive en el presente de manera despreocupada, porque se arrepiente de sus errores y teme un estallido que no llega nunca (187-8). El presente no siempre le basta; a veces le parece sin sentido: “durante cinco horas estuvo sentada en el aeropuerto de Seattle pensando en su vida y en su enfermedad y una y otra le parecían vacías” (194). Podría pensarse que sus arrepentimientos, sus temores y su sentimiento de vaciedad están condicionados por un entorno social en que lo normal es vivir narrativamente. En este caso, Anne Moore sería una episódica avergonzada, que se siente culpable por no ser normal. Pero quizás haya maneras de vivir episódicamente que generan sufrimiento de por sí, de la misma manera que hay historias de vida que son trágicas, historias de fracaso, no de éxito. Así lo sugiere Galen

Strawson en un artículo de 1997, “The Self” (“El yo”): “Algunos viven intensamente en el presente, algunos [es decir, otros] carecen simplemente de objetivos [...] Algunos pasan por la vida como aturdidos” (15). Aquí Strawson esboza una distinción entre los que podríamos llamar el episódico despreocupado y el episódico desamparado. En vez de profundizar esta distinción en sus artículos posteriores, se limita a defender la vida despreocupada (“Against Narrativity” 449), como si no quisiera dar argumentos a sus contrincantes hablando del posible desamparo del episódico. Pero es precisamente ese desamparo lo que le interesa al narrador Bolaño, tal como le interesan mucho más las historias de fracaso que las historias de éxito.

Vimos que a Anne Moore le gusta hablar de lo que le está pasando en el presente. Este comentario oral en directo se acompaña de un comentario escrito en diferido: lo que consigna en sus voluminosos diarios.

Cuando volvió se trajo algunas cosas de los Estados Unidos. Una tarde me las enseñó: eran los diarios que había empezado a escribir poco después de su llegada a San Francisco hasta poco después de su primer encuentro con Bill y Ralph. En total, treinta y cuatro cuadernos de algo menos de cien hojas escritos por las dos caras con una caligrafía pequeña y rápida... (200)

Más de tres mil páginas, más de media página por día, con citas y un contenido gráfico que viene a reforzar la diagnosis según la cual Anne sería una episódica avergonzada: “no escaseaban los dibujos, los planos (planos de qué, le pregunté al verlos por primera vez: planos de casas ideales, planos

de ciudades imaginarias o de barrios imaginarios, *planos de los caminos que debía seguir una mujer y que ella no había seguido*” (200, el énfasis es mío). La escritura íntima de Anne no es solamente una búsqueda de formas, sino una manera de constatar que su experiencia es reacia a las formas biográficas consagradas.

Aunque el narrador nos dice poco sobre el contenido de los diarios, prodiga metáforas para dar cuenta de los efectos del texto sobre el lector. Es un texto extrañamente estimulante; leerlo es “como irse afiebrando imperceptiblemente” (200). Y la fiebre se adueña del lector; no puede curarse dejando de leer: “Daban ganas de gritar o de cerrar los ojos, pero la caligrafía de Anne tenía la virtud de coserte la boca y de clavarte cerillas en los párpados de tal manera que no podías evitar seguir leyendo” (200-1). La reacción del narrador es, en sus propias palabras, “mediocre”. Dice: “deberías publicarlos” (201). Más que mediocre es una reacción insuficiente, porque no se puede publicar un texto como ese, así como así. Hay que tener una entrada al campo literario, y hay que acomodar el texto, aunque sea mínimamente, a las expectativas de los editores, dándole cierta forma. En fin, hay que hacer algo comparable al cuento de Bolaño.

De hecho, “Vida de Anne Moore” crea un fuerte efecto de realidad; da la impresión de estar basado en recuerdos de conversaciones y en la lectura de los diarios, emprendida sistemáticamente por el narrador: “paulatinamente los fui hojeando, en presencia de Anne, hasta convertir mis visitas en algo bien extraño: llegaba, me sentaba en la sala, Anne ponía música o se ponía a beber, y yo me dedicaba a leer los diarios en silencio” (200). Aquí hay una *mis-en-abîme*: el narrador se

pone en escena como lector, y lee un texto presumiblemente similar al que estamos leyendo, aunque mucho más largo. También hay un juego de reflejos, porque el lector-narrador queda fascinado no sólo por la caligrafía de Anne, sino por el contenido de los diarios, que tiene muchos puntos de contacto con su propia vida. Las aventuras relatadas en los diarios se parecen mucho a las suyas: “ella y yo habíamos recorrido el mismo mapa, las mismas guerras floridas, una educación sentimental común” (199).

Pero hay una diferencia importante: el narrador ejerce la escritura como práctica social; publica libros. Y así se impone un trabajo acumulativo, en dos sentidos. Los libros se acumulan en el estante, y el saber práctico se acumula en el escritor. El diarista puede repetirse indefinidamente, aun sin saberlo (porque no tiene que leer sus propios diarios) pero el escritor público, publicado, corre el riesgo de dejar de serlo si no varía, si no cuenta algo nuevo o no emplea nuevos recursos narrativos. El aprendizaje está inscrito como obligación en la práctica social de la escritura. Y este tipo de aprendizaje es perfectamente compatible con la experiencia episódica. El saber práctico puede acumularse sin que el escritor haga de su vida una novela de aprendizaje.

Como dice Strawson: “El pasado puede estar vivo –y tal vez más profundamente vivo– en el presente sencillamente en la medida en que ha contribuido a la formación del individuo, de la misma manera que el juego de un músico puede incorporar y dar cuerpo al trabajo de las repeticiones sin la mediación de un recuerdo explícito” (“Against Narrativity” 432). En otras palabras, el pasado puede estar presente bajo la forma del *habitus*, como diría Bourdieu: ese sistema de dis-

posiciones o de esquemas generativos a partir de los cuales los agentes sociales perciben el mundo y actúan en él. Para Bourdieu, el habitus es el pasado incorporado, no la memoria del pasado (*Méditations* 251). El sociólogo francés recalca la inercia del habitus, lo difícil que es modificarlo; muestra en sus estudios que un habitus de dominado no puede quitarse de una vez por una decisión consciente porque uno lo lleva inscrito en el cuerpo y en los procesos mentales subconscientes. Para el filósofo inglés, por el contrario, el habitus (aunque no utilice este término) puede ser liberador, porque asegura una coherencia en las prácticas y en la vida social sin atar al agente a su pasado y a sus recuerdos con un hilo narrativo.

Si “Vida de Anne Moore” nos deja una impresión de tristeza, no es porque se trata de la vida de una episódica, sino porque su pasado no puede vivir en el ejercicio de una práctica social; no tiene dónde acumularse. Yo no diría que no aprende de sus errores, como si los errores llevaran en sí sus enseñanzas y sólo hubiera que aceptarlas. Diría que no tiene nada que aprender. Por eso su historia es triste.

No puede negarse que la historia de Auxilio Lacouture en *Amuleto* es también extremadamente triste. Pero la razón de su tristeza no reside en la condición de la narradora sino en lo que le es dado testimoniar y prever: el sacrificio de una generación de jóvenes idealistas, la generación de los latinoamericanos nacidos en los años cincuenta, representada al final del libro, en una visión que combina la pintura de Remedios Varo y *La Cruzada de los niños* de Marcel Schwob, por la “inacabable legión” que camina cantando hacia un abismo (149-54). Auxilio es una episódica. Su vida, como la

de Anne Moore, carece de un cauce narrativo, y se descompone en fases de corta duración. En las oraciones que señalan los límites temporales de estas fases puede verse cierta semejanza a los abandonos imprevisibles de la norteamericana:

Yo dejé mi puesto de achinche teatral. Yo volví con los poetas y mi vida tomó un rumbo que para qué explicarlo. Lo único cierto es que yo dejé de ayudar a ese director veterano del 68, no porque la puesta en escena me pareciera mala, que lo era, sino por hastío, porque necesitaba respirar y vagabundear, porque mi espíritu me pedía otro tipo de desazón (46).

Dos semanas después hablé con su hermana por teléfono y me dijo que Arturo estaba vivo. Respiré. Qué alivio. Pero debía seguir. Yo era la madre caminante. La transeúnte. La vida me embarcó en otras historias (68).

La iniciativa de los cambios se atribuye no a un yo director con una meta definida sino a un espíritu ansioso de libertad, o simplemente a la vida misma. Sin embargo los cambios en la vida de Auxilio Lacouture no tienen el carácter destructivo de los cortes psíquicos que hemos notado en “Vida de Anne Moore”. Más que cortes son “respiraciones”, cambios de aire, dictados por un habitus que compagina el vagabundeo y una fidelidad absoluta a la poesía. Auxilio Lacouture responde enteramente a su vocación de “madre de la poesía mexicana” (11), una vocación que le requiere pobreza y humildad. A los jóvenes poetas del DF, que nadie quería (143), les brinda apoyo, consuelo y amor, y esta práctica social no catalogada, inventada por ella, mantiene vivo su

pasado, no bajo la forma de una historia individual, un currículum, que registrara el pasaje del individuo a través de los grupos sociales, sino como pertenencia a una misma comunidad electiva. Los jóvenes poetas van y vienen, pero Auxilio Lacouture siempre está, como una secretaria permanente no oficial.

Ella es la memoria de una generación, pero su memoria no recupera los hechos en orden cronológico; los prende caprichosamente desde un eje temporal: los días que pasó recluida en el baño de mujeres de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en septiembre de 1968 cuando el ejército y los granaderos violaron la autonomía universitaria. Desde ese “mirador”, “atalaya” o “nave del tiempo” puede “observar todos los tiempos en donde alienate Auxilio Lacouture” (52), es decir no sólo su vida hasta entonces sino, paradójicamente, lo que vendrá después. Celina Manzoni ha mostrado que estos días de aislamiento, de ayuno y de delirio funcionan como un *aleph* temporal, con la misma alegre falta de respeto hacia la verosimilitud que caracteriza el famoso cuento de Borges (179-81).

Auxilio Lacouture es una suerte de oráculo o vidente, y su vida de episódica despreocupada (y no desamparada) es una vida llena e incluso feliz, en el sentido de que realiza plenamente sus potencias de preocupación materna y de videncia. Nunca se hunde en la desesperanza, ni siquiera ante la visión trágica que clausura el libro; aun en el momento culminante de esta “historia de terror” (11), es capaz de aferrarse al canto de los jóvenes sacrificados, un “canto fantasma [...] apenas audible” pero que tiene poderes perdurables: “ese canto es nuestro amuleto” (154).

Sin internarme muy lejos en la biografía de Roberto Bolaño, me atrevería a calificarlo, a él también, de episódico despreocupado, amparado en la práctica social de la escritura. Con esto no quiero decir que no se preocupó de los suyos, ni que sacrificó todo a su arte, sino que a través de la escritura su pasado pudo vivir y su experiencia pudo acumularse sin armar una narración abarcadora. No hay duda de que creó lo que César Aira llamaría un “mito personal del escritor”, pero lo mítico de la existencia de Bolaño, lo que perdurará, no es su trayecto profesional o la historia de su éxito (aunque fueron espectaculares desde un punto de vista editorial), sino su fidelidad a un modo de ser forjado durante su adolescencia infrarrealista: desenfadado, alegre y melancólico casi a la vez, rebosando de energía, episódico y abierto a la aventura de cada día hasta el final. En un e-mail fechado el 29 de enero de 2003, escribió:

Pronto me marcharé a Barcelona. En buena medida porque debo someterme a una operación más bien jodida. Me trasplantan el hígado. Dicho así, de golpe, suena más bien siniestro. La verdad es que es bastante siniestro. En fin, procuro no pensar en ello y vivir cada día, que, por otra parte, es lo que he hecho siempre.

## LA BATALLA FUTURA

Juan Villoro

Una noche de 1998 sonó el teléfono y oí una voz que atravesaba el tiempo: “Habla Roberto, Roberto Bolaño”. Nos habíamos conocido casi veinte años antes. La comunicación no era muy buena; las palabras parecían venir de un submarino. “Aquí hace mucho viento”, explicó Roberto. Estaba en Blanes, una pequeña ciudad en la costa del Mediterráneo. “Donde se alza la primera roca de la Costa Brava”, precisó. Esa roca podía ser la última viniendo desde Francia, pero él prefería que fuera la inicial. En conversaciones posteriores, cuando lo visité en su casa, y a partir de 2001, cuando me instalé en Barcelona, lo escuché singularizar las cosas con gusto por los extremos. Alguien era “único”, otro era “borderliner”. Los matices le interesaban poco; prefería corregir criticando.

Como ha recordado Rodrigo Fresán, Roberto “no alentaba las conversaciones en abstracto”; le tenía sin cuidado hablar de Dios, la izquierda o el clima. Se sumía en la plática como un cazador que respira el olor de su presa y se dispone a poner una trampa. Perseguía los temas con esmero de taxidermista. Al poco rato, cambiaba de opinión: la historia del sudamericano ejemplar se transformaba en la historia del sudamericano canalla. Todo asunto es reversible para quien

sepa contarlos. Como los “monstruos esperanzados” que tanto le interesaban a Roberto (las criaturas que padecen una anomalía y buscan adaptarse al medio en forma excepcional), los relatos encontraban en su voz diversos modos de sobrevivir. El vaquero insolado reaparecía como pistolero místico o vaquero sudaca.

Con frecuencia, cometíamos el error de escucharlo en actitud notarial, como si pormenorizara lo ya sucedido, un acervo inmodificable, convertido en ley. Olvidábamos que su temple era el del investigador: sólo le interesaban los cabos sueltos. Si le recordabas algo que había dicho, y con lo que estabas de acuerdo, podías toparte con su sonrisa diagonal: “¿Pero qué dices?!” Mónica Maristain le preguntó en su ya célebre entrevista para Playboy: “¿Por qué le gusta llevar siempre la contraria?” De manera ejemplar, el polemista contestó: “Yo nunca llevo la contraria”.

Las extraordinarias entrevistas con Roberto Bolaño, seleccionadas con lupa inteligente por Andrés Braithwaite y editadas por la Universidad Diego Portales, equivalen a la Caja Negra de los aviones. Las palabras antes del accidente. No se trata de un calculado testamento sino de la voz que atraviesa turbulencias con una última entereza.

¿Qué pesaría el autor al verlas reunidas? Hay que considerar, de entrada, su desprecio por los sistemas de consagración. Al mismo tiempo, resulta imposible soslayar una paradoja: los géneros menores que practica un autor –sus voces secundarias– sólo emergen con su consagración.

He usado la imagen de la cacería para las conversaciones con Roberto porque es una de las muchas tareas de supervivencia individual que se ajustan a su modo de narrar. El rela-

tor ponía una trampa y la cubría cuidadosamente con hojas secas. Hablaba con el sentido de la consecuencia de quien deja carnadas rumbo a un sitio del peligro. Inmerso en los detalles, los olores, la hora exacta en que ocurrían las cosas, el escucha se dejaba llevar por el asedio hasta advertir, demasiado tarde, que la presa era él mismo: “¿Cómo pudiste creer eso?!” exclamaba el pielroja feliz.

Las entrevistas que concedió incluyen celadas de este tipo. Inflexible en el terreno de los afectos —un militante emocional, con fobias y lealtades de hierro—, Roberto hacía que la conversación literaria se moviera en el terreno de las conjeturas. Compartía con Nabokov la idea de la escritura como simulacro que acepta las condiciones de lo real sólo en la medida en que puede reinventarlas.

¿Hasta dónde hay que tomar al pie de la letra sus provocaciones, sus salidas de tono, sus bromas, sus afortunadas desmesuras? ¿En verdad le detuvo un penalti a Vavá? ¿Cuándo dijo que Gabriela Mistral era extraterrestre, elogió a la escritora y criticaba el oxígeno de la Tierra, o sugería lo contrario? Seguramente sonreiría al saber que ha logrado despistar al enemigo.

Las entrevistas son claves que rodean el campo de batalla, minas que no han sido desactivadas, pero estallan al margen de la estrategia principal. El núcleo fuerte de la obra de Bolaño está en sus cuentos y novelas, y en un extraño interregno: la zona en que su prosa se alimenta de su poesía.

Las entrevistas pertenecen al corpus literario en la medida en que casi todas fueron contestadas por escrito y pusieron en juego su imaginación y las líneas de fuerza de su prosa. “Inteligencia, soledad en llamas”, escribió José

Gorostiza en *Muerte sin fin*. La expresión se aplica sin pérdida a la actitud general de Bolaño ante la escritura. Con todo, vale la pena tener presente que las entrevistas son excursiones sin mapa definido que desafían al turista de ocasión y al peregrino precipitado. Bajo la superficie de hojas secas hay ramas afiladas como lanzas.

Borges afirmó que la fama es siempre una simplificación. Como tantos grandes, Roberto Bolaño corre el albur de convertirse en mito pop. De manera sugerente, las entrevistas que concedió son a un tiempo el tónico y el antídoto de esa situación. El detective salvaje sigue retando a sus lectores. Sus opiniones se debilitan al ser juzgadas como verdades absolutas y ganan fuerza al ser leídas como rarezas esquivas (criaturas como provisionales el “pez soluble” de Breton). Se trata de tomarlo en serio no al modo de un gurú, sino de un escritor que usó las palabras como lumbre y supo, al modo de Cocteau, que lo más rescatable del incendio es el fuego.

Ante la pregunta de en qué persona o cosa le gustaría reencarnar, ofreció una miniatura narrativa: “Un colibrí, que es el más pequeño de los pájaros y cuyo peso, en ocasiones, no llega a los dos gramos. La mesa de un escritor suizo. Un reptil del desierto de Sonora”. Rara vez rehuyó hablar de temas personales, pero no le interesaba la literatura confesional, sino la autofabulación. Cuando le preguntaron por su mayor remordimiento dijo: “Son muchos y se acuestan y levantan conmigo y escriben conmigo, porque mis remordimientos saben escribir”.

Bolaño tuvo una clara estrategia de solitario que impone su ley, repudia la convención, descrea de la gloria y sus poderes. Resulta difícil compartir todos sus juicios, en gran parte

porque él mismo desconfía de ellos: “A la literatura se llega por azar... ¿Dije que a la literatura se llega por azar? No, no, no, a la literatura nunca se llega por azar. Nunca, nunca”.

Como conversador era menos enfático, pero su temperamento dependía de las exageraciones, y los exagerados dominan la plática. Hacía muchas preguntas, mostraba genuina curiosidad por los datos más nimios de los otros, las travesuras que habían hecho los niños, cualquier cosa que le contaran las mujeres, luego recuperaba el hilo de una historia larguísima, animada por la contundencia de los adjetivos, que podía ser sórdida hasta el disparate. Hablaba con un exaltado afán de veracidad, como si los detalles precisos fueran cuestión de honor. Lo oí referirse con idéntico sentido de la apropiación a asesinos seriales, estrellas porno, trovadores merovingios, poetas perdidos en el México del siglo XIX.

En aquella llamada de 1998 traté de distinguir el acento que oía después de casi veinte años, un acento trabajado por las emigraciones y quizá enronquecido por el clima (“aquí hace mucho viento”).

Roberto pronunciaba las palabras con espontánea cautela, como si mostrara algo valioso y barato a la vez, al modo de un vendedor callejero que abre el impermeable para ofrecer una ristra de relojes chinos que imitan el oro suizo. Un cuidado desaliño del habla que sólo podía definirse como mezcla. Se servía de expresiones de Chile, México, España, y ciertos giros catalanes, pero su voz representaba el país de una persona. El acento movedizo permitía saber dónde había estado y ocultaba a dónde iba. Esta singularidad le sentaba bien a alguien que había dicho: “Todo país, de alguna forma, de existir alguna vez”. El transterrado conserva memorias

progresivamente imaginarias; los países se diluyen y regresan como restos entrañables y dispersos, al modo de las cosas que de pronto aparecen en los bolsillos.

El uso fluido de fórmulas dispersas hacía que el fraseo de Roberto fuera ya un acto de estilo. Además, fumaba tanto como un personaje de Onetti y esto influía en su ritmo: un relator torrencial que hacía una pausa para inhalar una bocanada y retomaba el relato con un impulso asordinado por el humo.

Los conversadores que fuman tienen tendencia a las digresiones. En esa primera llamada habló de suficientes cosas para que yo me pusiera nervioso por el costo. “No te preocupes”, contestó: “La casa es fuerte”. Le pregunté de qué vivía y fue la primera vez que lo oí definirse como cazador de cabelleras. Acechaba concursos municipales de cuento y se lanzaba sobre ellos como un cherokee. En realidad, en 1998 ya había perdido esa costumbre y escrito un cuento maestro sobre el tema, “Sensini”, pero quiso situarse en ese pasado, quizá aprovechando que yo no lo había leído.

En los años siguientes comprobaría su fascinación por ciertos solitarios de intemperie: pistoleros, exploradores, gambusinos, gauchos, hombres apartados de la ley común pero que se asignan a sí mismos una moralidad severa, determinada por las arduas condiciones de su oficio. En una entrevista declaró: “La literatura se parece mucho a las peleas de los samuráis, pero un samurái no pelea contra un samurái: pelea contra un monstruo. Generalmente sabe, además, que va a ser derrotado. Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura”.

Le gustaban soltar las fórmulas del “mílite guerrero” al que el Quijote se refiere en su discurso sobre las armas y las letras, extraviarse en videojuegos donde podía ganar la batalla de Borodino o Austerlitz, estudiar la intrincada maquinaria de la guerra. Sin embargo, nada tan alejado de él como la celebración de la violencia. La fantasmagoría bélica le brindaba un espejo extremo de la realidad, el humo negro que había que detectar para huir de él. Conocer los circuitos en que se mueve el horror, distinguir la metodología del mal, son formas de comenzar a refutarlo. En parte por eso planeaba una “Antología militar de la literatura latinoamericana”. Como las bombas que permanecen enterradas en tiempos de paz, sus metáforas guerreras podían estallar ante quien se acercara a ellas con descuido. No buscaban explicar la realidad sino ilustrarla. Nada le hubiera desagradado tanto a Roberto como ser soldado, pero seguía el precepto de Séneca de considerarse soldado de las más diversas circunstancias.

Para elogiar el temple de un colega, decía cosas como ésta: “Con Sergio González Rodríguez iría a la guerra”. Aunque no tenía el menor ánimo de enrolarse en un batallón, apreciaba la lealtad en situaciones extremas y la activa oposición ante el horror. Una noche me comentó que aún no me encontraba acomodado en su “Antología militar”. “¿Qué regimiento te gusta?”, preguntó con malicia. Le contesté que sólo me veía yendo a la guerra como Bob Hope o Marilyn Monroe, en la sección de entretenimiento para las tropas. “Con eso basta”, respondió. Para sí mismo, prefería papeles beligerantes. “Soy un marine”, me dijo en el restaurante japonés de Barcelona que tanto le gustaba: “Donde me pongas, resisto”. La fabulación de su destino como pionero en des-

campado era un correlato psicológico de las vastas extensiones que abarcó como narrador, de la Guerra Civil española al movimiento estudiantil del 68 en México, pasando por el frente ruso en la segunda guerra mundial, las muertas de Ciudad Juárez y el golpe de Estado en Chile.

Crítico de tiempo completo, rehusaba quejarse de su situación. Cuando soltaba un chiste terrorífico sobre su hígado, suponíamos que disponía de una mala salud de hierro. Alguien que pasaba la noche entera escribiendo, sin encender la calefacción, sólo podía ser descrito en términos de fortaleza. Sin embargo, no le gustaba alardear de su temple. Estuvo preso en Chile después del golpe de Pinochet, pero detestaba que se exagerara al respecto. En una entrevista con Eliseo Álvarez comentó: “Estuve detenido ocho días, aunque hace poco, en Italia, me preguntaron: ¿qué le pasó a usted?, ¿nos puede contar algo de su medio año en prisión? Y eso se debe al malentendido de un libro en alemán donde me pusieron medio año de prisión. Al principio me ponían menos tiempo. Es el típico tango latinoamericano. En el primer libro que me editan en Alemania me ponen un mes de prisión; en el segundo, en vistas de que el primero no ha vendido tanto, me suben a tres meses; en el tercer libro, a cuatro meses y, como siga, todavía voy a estar preso”.

El motivo de la llamada de 1998 era una nota que yo acababa de escribir sobre la muerte del poeta Mario Santiago (Ulises Lima en *Los detectives salvajes*). Roberto hizo preguntas de sucesos ocurridos en 1972 y asuntos de la semana anterior. No pude satisfacer su curiosidad. A la distancia, él había construido un país de la memoria, de espectral exactitud. Se sumía con minucia de buscador de pruebas en una época

cuya mayor virtud para mí era que ya había transcurrido. Volví a ponerme nervioso por el costo de la llamada. Ignoraba que en Europa hay tarjetas de descuento, aunque nunca supe si él las usaba. Tal vez el único derroche en su espartano código de vida fueran las largas horas de telefonía con amigos distantes, tal vez en un gesto de honor se negara a usar especulativas tarjetas de descuento.

El conversador pasional requiere de cierta lejanía para alumbrar sin calcinar. Roberto evitaba la plática de circunstancias; la intensidad de sus intereses hacía que toda charla fuera una excepción. Imposible repetir la experiencia al día siguiente. Por conveniencia mutua, el trato debía ser espaciado y muchas veces telefónico. Era bueno darle el privilegio de la iniciativa. Desde que trabajó en un camping tenía horarios de vigilante nocturno y su salud mermada no siempre lo predisponía a un diálogo ocioso. Yo prefería que él llamara, pero había que responderle rápido. En una ocasión tardé más de la cuenta atendiendo a mi hija y colgó, muy molesto. Pasaron dos o tres días antes de que pudiera devolverle la llamada. “¡Te hablo por algo urgente y tardas siglos en contestar!”, se quejó, indignado por no haber impuesto la agenda de la conversación. Le pregunté qué era tan urgente. “¿No sabes que murió Irán Eory?”, preguntó, el ánimo recompuesto por los recuerdos de la belleza rubia que habíamos idolatrado en México. Esto disparó una cadena de anécdotas que desembocó en el mismo reproche de antes, ahora convertido en una extraña virtud de mi parte: “Nunca permitas que nadie te impida atender a tu hija”.

Otras conversaciones no fueron tan armónicas. Para facilitar el diálogo había que respetar su severo código de vetos.

No aceptaba la menor crítica sobre México (la última palabra que escribió, y con la que concluye su novela 2666, fue precisamente ésa: “México”) ni toleraba elogios a Chile. En su peculiar teodicea de los países, hablaba de virtudes y defectos nacionales sin tomar demasiado en cuenta la realidad. Ajeno a la geopolítica, precisaba sus ideas como un mitógrafo: “Latinoamérica es como el manicomio de Europa. Tal vez, originalmente, se pensó en Latinoamérica como el hospital de Europa, o como el granero de Europa. Pero ahora es el manicomio. Un manicomio salvaje, empobrecido, en donde, pese al caos y a la corrupción, si uno abre bien los ojos, es posible ver la sombra del Louvre”.

A mediados del 98 Roberto me envió dos de sus libros, con títulos emblemáticos: *Estrella distante* y *Llamadas telefónicas*. Las palabras del que está lejos. A partir de entonces, la voz fantasmal surgida del pasado se convirtió en una constancia.

Nos habíamos conocido en 1976 en una premiación de la revista *Punto de Partida*. Él tenía 23 años y yo 20. Hubo un cóctel en los jardines de Ciudad Universitaria y me detuve a hablar con Poli Délano, jurado de cuento. Roberto había leído a Poli y se acercó a nosotros. Llevaba anteojos de Groucho Marx y el pelo agitado por un viento imaginario que conservaría dos décadas después. Supo que yo había quedado segundo en cuento y dijo: “Yo apenas quedé tercero en poesía; aunque en realidad merecería una amonestación”. En sus poemas de *Punto de Partida*, había escrito: “Nicanor Parra será el antipoeta, no yo”. La trayectoria del autor de *Nocturno de Chile* sería una perpetua corrección de sus ideas. Disfrutaba enormidades tener razón, pero sólo en tiempo presente. Luego escogía otro rumbo.

Una de sus anécdotas favoritas se refería a la militancia política. Fue anarquista hasta que conoció a otro anarquista. La condición única era su signo: “Yo tengo un tipo de sangre que sólo tienen los que han escrito *Los detectives salvajes*”, le dijo a Andrés Gómez. No buscaba maestros ni discípulos; necesitaba a los demás para probar la fuerza de sus intuiciones y discutirlos a fondo; en este sentido, hacía de la discrepancia una forma del afecto.

Era difícil olvidar lo que decía. En el remoto cóctel de 1976 comentó que el exilio obligaba a preguntarse por la patria del poeta. Con los años, él encontraría este territorio en los caminos que recorren sus personajes. Aunque no dejó de verse a sí mismo como alguien entregado a la poesía, su mejor literatura trasvasa un género en otro: desde la narrativa, recrea las condiciones que permiten el acto poético.

Ignacio Echevarría ha sostenido con acierto que la figura narrativa dominante en Bolaño es la del poeta: el investigador heterodoxo de lo real, el detective salvaje. Si Ricardo Piglia ve al detective como una variante popular del intelectual (el hombre que busca conexiones y una teoría que explique el entorno), Bolaño escribe de poetas que indagan el reverso de las cosas y transforman la experiencia en obra de arte. Esto no necesariamente ocurre por escrito. Los poetas de Bolaño viven la acción como una estética de vanguardia. Algunos de ellos escriben cosas que no leemos, otros buscan la gramática del desmadre, todos resisten. El cuento “Enrique Martín”, incluido en *Llamadas telefónicas*, comienza en forma emblemática: “Un poeta lo puede soportar todo. Lo que equivale a decir que un hombre lo puede soportar todo. Pero no es verdad: son pocas las cosas que un hombre

puede soportar. Soportar de verdad. Un poeta, en cambio, lo puede soportar todo. Con esta convicción crecimos. El primer enunciado es cierto, pero conduce a la ruina, a la locura, a la muerte”.

Desde aquellos poemas de 1976 hasta –rima de cifras– 2666, Bolaño persiguió con mirada insomne el heroísmo de los que versifican fuera de la escritura, con los vidrios rotos y los fierros oxidados que entregan las calles traseras de la realidad.

En *La República*, Platón indaga a los poetas con preocupante interés: “Si un hombre capacitado llegara a nuestra ciudad con intención de exhibirse con sus poemas, caeríamos de rodillas ante él como ante un ser divino, admirable y seductor. Sin embargo, indicándole que ni existen poetas entre nosotros ni está permitido que existan, lo reexpediríamos con destino a otra ciudad”. El platonismo rechaza la horda poética no porque descrea de sus efectos sino porque cree demasiado en ellos y por lo tanto les teme. Bolaño comparte esta convicción, pero otorga carta de naturalidad al poeta, lo cual equivale a decir que lo manda de viaje: sólo en tránsito puede sobrevivir; la ciudad ha seguido el paranoico consejo de Platón.

Al escribir de nómadas, Bolaño tenía presente la idea de Raymond Russell de que el viaje es un “pretexto de movilidad”. Lo interesante no es lo que sucede en la carretera, sino lo que siente el hombre que se desplaza.

La decisiva extranjería del poeta es la de quien habla otra lengua, reveladora pero intraducible. Su palabra (o su acción que aspira a ser palabra) representa la disonancia. Ciertos personajes de Bolaño se sirven de esta capacidad transgresora para metas nada edificantes. En una de sus entrevistas,

recuerda que Hitler fue un buen lector. La cultura, en sí misma, no libera del oprobio. Pocos autores rivalizan con Bolaño en su exploración de las posibilidades destructivas de la sofisticación. A la manera del sobrino de Rameau, personaje de Diderot que combina el buen gusto con la vileza, los dandis vanguardistas que pueblan *La literatura nazi en América* actúan como crápulas excelsos, eruditos de complicada iniquidad. Con *Estrella distante* y *Nocturno de Chile*, la enciclopedia de nazis del nuevo mundo conforma una trilogía sobre la sensibilidad al margen de la ética, o sin más ética que la Forma. Si en los albores de la Revolución francesa Diderot se ocupa del pacto que el refinamiento puede sostener con la inmundicia, en la Latinoamérica de las dictaduras Bolaño despliega una galería de infames capaces de conjugar con elegancia la gramática de la tortura. Enemigo de las simplificaciones, crea sujetos facetados, poliédricos: Wieder, el poeta que escribe versos con la cauda de su avión en *Estrella distante* es tan represor como artista. En él la creatividad coexiste con la depredación.

Poetas, por todas partes poetas. Chamanes próximos como Mario Santiago, visionarios en órbita como Philip K. Dick. Octavio Paz aparece en *Los detectives salvajes*, extraviado en el Parque Hundido. Una frase cae como una flecha en su recorrido circular: “El poeta no muere, se hunde, pero no muere”.

Ya en una de sus primeras novelas, *La senda de los elefantes* (reeditada como *Monsieur Pain*), Bolaño describía a César Vallejo aquejado de hipo. El intercesor con los heraldos negros yace en una cama y se somete a un tratamiento hipnótico. Lo único que se escucha de él es un quejido. Lo inefa-

ble, sugiere el novelista, proviene de esa garganta rota, el desgastado instrumento del poeta. La entereza en la debilidad reaparece en *Amuleto*, que recupera el caso real de una mujer encerrada en un baño mientras el ejército mexicano invade Ciudad Universitaria en 1968. El asedio conduce a una elegía a la madre de todos los poetas.

Uno de los aspectos que Bolaño apreciaba en Malcolm Lowry y Henry Miller era la capacidad de situar a artistas en situaciones muy poco artísticas y forzarlos a ejercer ahí su poética. El detective salvaje encuentra un sistema para esta condición: orienta su aventura en torno a una búsqueda (Cesárea Tinajero en *Los detectives salvajes*, Benno von Archimboldi en 2666) y resuelve crímenes que no han sido codificados.

Robbe-Grillet ha comentado que se considera un autor policiaco, no en la cuerda de Raymond Chandler, sino en la de Sófocles: escribe de quienes no saben que son culpables. Bolaño rara vez se sirve de una intriga y no pospone las soluciones al modo de un novelista de deducción policiaca; sin embargo, como Piglia en *Respiración artificial* o Robbe-Grillet en *Reanudación*, ordena la trama en torno a personajes que investigan, detectives de una alteridad que se les resiste. Sus continuos encomios de la valentía se inscriben en esta estética. Encontrar es un atrevimiento. Sin embargo, su imaginación no privilegia lo extravagante, sino la novedad de las zonas comunes. Como Perec, busca fulgores infraordinarios. La prosa de Bolaño depende de leves rupturas en la percepción de lo real. Llama la atención el poco interés que concede al mundo subjetivo de sus personajes. Cuando refiere un sueño lo hace con la sobriedad exterior de un delirio de

Kafka. Su escritura no depende de la introspección sino del recuento de los datos. Aunque sus personajes opinan mucho no ofrecen ideas sobre ideas, sino actas de descargo. Forenses de lo cotidiano que es inusual, levantan inventario y comentan sus hallazgos.

En su última obra Bolaño perfeccionó el recurso, desplazándolo de los personajes al propio narrador. En *Los detectives salvajes* un coro múltiple se narra a sí mismo a través de monólogos. El autor está del otro lado de un vidrio de espejo, registrando declaraciones. Apenas publicada, la novela se convirtió en objeto de culto, un *I-Ching* en el que se adivina hacia atrás, para descifrar lo ya sucedido, el *Libro de las Mutaciones* de una generación, una época pensada en primera persona, donde cada quien es detective de su destino. El procedimiento se altera en *2666*. Los personajes son trabajados como casos, sujetos ajenos a las vacilaciones de la vida interior que al modo de los héroes griegos avanzan a su desenlace sin cerrar los ojos. Los capítulos representan las carpetas de un investigador. Esta vez el detective está fuera del libro, narrándolo. Si los crímenes de Ciudad Juárez son descritos como un peritaje médico, los protagonistas integran un archivo de datos: tienen acciones, no conjeturas. El recuerdo o el anhelo importan poco al investigador; no puede extraviarse en las posibilidades del pasado o el futuro; debe enfocar el presente donde las huellas dactilares trazan una película confusa y sin embargo legible; no se pregunta por qué esos personajes hacen lo que hacen: reconstruye los hechos. La vida diaria se abre como un misterio equivalente a las fosas comunes de Ciudad Juárez. De ahí la peculiar energía del libro y su tensión de avance.

Las entrevistas representan una zona lateral pero significativa de este método de exploración. Son como los objetos numerados con que el investigador trata de reconstruir los hechos. Una bala perdida, un vaso con rastros de lápiz labial, un mechón de pelo, cosas que pueden tener que ver o no con los sucesos, pero que indiscutiblemente estuvieron cerca de ellos.

El detective rescata y ampara. No quiere decirlo porque eso vulnera la dureza de su oficio, pero cuando duerme tiene sueños de protección. El libro de poemas *Tres* termina con el salvamento de una infancia ajena: “Soñé que Georges Perec tenía tres años y lloraba desconsoladamente. Yo intentaba calmarlo. Lo tomaba en brazos, le compraba golosinas, libros para pintar. Luego nos íbamos al Paseo Marítimo de Nueva York y mientras él jugaba en el tobogán yo me decía a mí mismo: no sirvo para nada, pero serviré para cuidarte, nadie te hará daño, nadie intentará matarte. Después se ponía a llover y volvíamos tranquilamente a casa. ¿Pero dónde estaba nuestra casa?”.

La literatura de Bolaño es la casa a la que se dirige el hombre que duerme. Su sueño es de una precisa realidad. No hay subjetividades extrañas. Una casa, un niño, un cuaderno para pintar. Quizá lo que encierra esta breve parábola es la asimilación del genio a la inocencia. Importa que Perec tenga tres años y esté hecho de futuro.

Cuando el autor de *2666* fue internado en el hospital, el aire ardía como un mensaje del horror. Hacía siglos que Marte, el planeta guerrero, no estaba tan cerca de la Tierra. Poco antes de la muerte de Roberto, se incendió el camping Estrella de Mar, donde él fue velador nocturno. Nadie recuerda otro verano igual en Cataluña.

Fuimos al funeral en el tanatorio de Les Corts como a una reunión en los desiertos de los que él había escrito. A los pocos días, el aire sufrió un cambio repentino. Llovía, “con lentitud poderosa”, como en la vana tierra de los inmortales que imaginó Borges. El agua caía, semejando a un milagro inútil o un demorado bautizo. Roberto Bolaño había iniciado su resistente posteridad, distinción que le interesaba menos que aprovechar el más allá para inscribirse en un curso de Pascal.

Cuando le preguntaron cómo le gustaría ser recordado, contestó: “Ésa es una batalla futura”. Recordar a alguien es permitir que siga pelando. Sobre todo si se trata de un detective y sobre todo si debe cuidar al joven Perec para que crezca y crezca y escriba *La vida instrucciones de uso*.

La batalla continúa.

Prólogo al libro de entrevistas de Bolaño editado por Andrés Braithwaite, *Bolaño por sí mismo*.



## NOTAS SOBRE LA POESÍA DE ROBERTO BOLAÑO

Matías Ayala

Enumerar los libros de poesía del narrador Roberto Bolaño es un acto misceláneo y algo gratuito. La mayoría de esos volúmenes son difíciles de obtener y, además, de lectura ardua. Una lista tentativa de ellos no podría dejar de contar con su “obra mexicana” de juventud: *Gorriónes cogiendo altura* (1975) y *Reinventar el amor* (1976). Habría que sumar, además, colaboraciones en antologías, volúmenes colectivos y revistas fugaces: *Pájaro de calor* (1976), *Correspondencia Infra* (1979), *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego. 11 poetas hispanoamericanos* (1979), *Le prosa* (1980-1981) y *Regreso a la Antártica* (1983). Ninguno de estos títulos tuvo una circulación extensa en el momento de su publicación, y ninguno ha sido reeditado. Todos ellos están bajo el signo de ese jovial “movimiento” llamado infrarrealismo (1975-1977) que fundó Bolaño con Mario Santiago en el DF mexicano.

De los versos que el futuro novelista difundió en esos años, apenas llegó a incluir algunos en su obra poética editada más tarde en España, cuando su trabajo prosístico empezó a tener acogida: *Fragmentos de la universidad desconocida* (1993), *Los perros románticos* (1993; segunda edición aumentada y corregida, 2000) y *Tres* (2000). Esta segunda sección de su obra poética, variopinta, y poco concentrada, parece ser la

compilación de textos escritos a lo largo de los años más que un razonado o persistente proyecto poético. Se puede conjeturar que para entonces estaba concentrado en su narrativa y la poesía la ejecutaba en honor a los viejos tiempos. Quizás por esto el autor toleraba –al menos en algunas entrevistas– reconocer las limitaciones de su poesía: el ser un poeta mediocre le daba autoridad para escribir sobre melancólicos poetas mediocres, sobre sus destinos azarosos y denigrantes. Así, la poesía se vuelve un adjetivo de su persona y de su personaje Arturo Belano: narrador, lector, detective, animador cultural, enfermo crónico, alguna vez aventurero y proletario.

### **Infrarrealismo / Real visceralismo**

Si se sopesa al infrarrealismo como movimiento, inevitablemente habrá que apoyarse en la conjetura de que los grupos literarios tienen dos objetivos, no necesariamente contradictorios: por una parte, lograr la atención de los medios de comunicación, críticos y lectores; por otra, obtener publicidad literaria prescindiendo de calidad o, a veces, de una obra. Así, las proclamas, polémicas e hipérboles sirven tanto para convencer a los mismos participantes de no haberse equivocado de camarilla como para obtener visibilidad. Algo similar sucede con las generaciones literarias que inventan poetas, periodistas y profesores. El llamado “infrarrealismo” es un ejemplo de esto. De él nada se había salvado hasta que uno de sus integrantes escribió un libro sobre el grupo. Hoy en día es posible sostener que el infrarrealismo le debe su existencia al real visceralismo (o realismo visceral) de *Los detectives salvajes*, más que a la obra poética de Mario Santiago, Roberto Bolaño y sus demás integrantes. El infrarrealismo es

más literario que real, o, más bien, se volvió real en la medida en que fue ficcionalizado en *Los detectives salvajes*.

La paradoja consiste en que uno de los ideales fundamentales de aquellos jóvenes era el vitalismo irrestricto. Como el futurismo, obnubilado por la velocidad de los aeroplanos y la telefonía; como los *beatniks*, ansiosos por conducir automóviles estimulados por la benzedrina —como lo tipificó el profesor alemán Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia* (103)—, el infrarrealismo quería hacer de la experiencia estética un asunto vital: unir arte y vida. El “primer manifiesto” firmado por Bolaño en 1976 hace patente todo esto:

Un nuevo lirismo, que en América Latina comienza a crecer, a sustentarse en modos que no dejan de maravillarnos. La entrada en materia es ya la entrada en aventura: el poema como un viaje y el poeta como un héroe develador de héroes. La ternura como un ejercicio de velocidad. Respiración y calor. La experiencia disparada, estructuras que se van devorando a sí mismas, contradicciones locas. (...) DÉJENLO TODO, NUEVAMENTE / LÁNCENSE A LOS CAMINOS (“Déjenlo todo, nuevamente”).

Tal como anhelaba la vanguardia histórica, Bolaño y Santiago aspiran a que la poesía sea una suerte de discurso trascendental que encarne estas experiencias y empresas “poéticas”. Curiosamente, en esto coinciden con Octavio Paz, el poeta oficial, la figura más aborrecida por ellos, quien siempre propuso un estatuto cuasi religioso, paramístico y crítico para los poetas (y, por lo tanto, para sí mismo). De esta forma, si bien Bolaño y Santiago desprecian a Paz en términos culturales, también comparten con él una poética claramente idealista.

Además, como aspirantes a “poetas malditos”, interrumpen los recitales de poesía de los “poetas oficiales”, frecuentan bares y drogas, fundan sus propias revistas, creen con esperanza en la preeminencia de la poesía, pero anhelan el cambio político. Confusos, reconocen al grupo de poesía peruano Hora Zero como predecesor.

La primera poesía de Roberto Bolaño de la que hay registro público está asociada con las divulgaciones de otros infrarrealistas. Entre los distintos participantes del grupo no es fácil distinguir voces y estilos. A la distancia, los textos infrarrealistas se asemejan a los que puede escribir algún otro veinteañero latinoamericano, dotado de talento sin duda, que aspira a ser un “poeta marginal” mientras logra reconocimiento. Predomina en ellos un desenfado cercano al de los *beatniks*, un verso prosaico y enumeraciones caóticas en donde se mezclan registros: las exaltaciones líricas conviven con los efluvios corporales, las observaciones con delirios súbitos, los fragmentos de la ciudad con los deseos eróticos, los signos generacionales con las citas literarias. Por ejemplo, en la selección de poemas que Bolaño incluyó en la antología *Muchachos desnudos bajo el arcoiris. 11 jóvenes poetas hispanoamericanos* —editada por él mismo— la mayor parte de sus poemas tienen un tono confesional. Puede afirmarse que las relaciones entre sujeto y sociedad son el tema que predomina en estos poemas. Más específicamente, la forma en que el sujeto se constituye en tanto personaje literario frente a un exterior política y socialmente determinado. El primer poema de esa selección —titulado, profusamente, “Arte poética No. 3 / Capítulo XXXVII en el que queda demostrado que Phileas Fogg no ha gana-

do nada al dar esta vuelta al mundo si no es la felicidad”– comienza así:

Empiezo a escribir cuando el alba se desmaya por las chimeneas y uno a uno los programas de radio van extinguiéndose / mientras nadie hace el amor y las camas de los niños están más arrugadas y frías que los desfiladeros indios o las manos de un viejo marxista que ya no cree en nadie ni nada... (130).

En estas líneas, el acto de escritura se sincroniza con una serie de acontecimientos dispares haciendo patente, mediante repeticiones, la importancia de la poesía para los demás, aunque no sean conscientes.

Ahora bien, la dificultad de distinguir entre los textos de los distintos participantes del infrarrealismo puede ser comprendida de varias maneras. Desde cierto punto de vista, podría demostrar la inmadurez de los proyectos personales. O, por el contrario, podría ser una manifestación de lo “comunitario” de la escritura. De hecho, era costumbre de Bolaño escribir a cuatro manos. En 1975, logró una mención honrosa en el premio Casa de las Américas con un libro escrito con el poeta chileno Bruno Montané. Asimismo, su primera novela, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, fue también escrita con Antoni García Porta. Debido a todo esto, quizás, textos de aquellos tiempos no llegaron a la miscelánea compilación *Los perros románticos* (1993 y 2000): aún el autor no había logrado “individualizarse” lo suficiente para considerar esos poemas como propios. De cualquier forma, en esa gregaria escritura hay rasgos que permanecerán en la pluma de Bolaño: el carácter oral de su sintaxis, el

trabajo con el fragmento y su combinación, el registro del delirio.

## Entre la lírica y la narrativa

Bolaño gana dos concursos de poesía de provincias en España y en 1993 se editan *Fragmentos de una universidad desconocida* y *Los perros románticos*, ambos con escasa circulación en la península. Por momentos, recuerda una lírica “poesía conversacional” en primera persona<sup>1</sup>. En otros pasajes, tal vez los mejores, el retrato de un personaje, la descripción de un ambiente o una pequeña narración dominan el texto<sup>2</sup>. En cualquier momento, una yuxtaposición y un montaje de imágenes y escenas puede irrumpir en los poemas y convertirlos en una narración excéntrica.<sup>3</sup> Como fue anotado, la obra poética de Bolaño es dispersa, pero conjeturo que su paso de la poesía a la prosa consistió en abandonar el uso lírico de la poesía en primera persona y asumir un hablante estrictamente ficcional.

Signo inequívoco de la poco lograda vena lírica de Bolaño es el texto “Los años”, en donde habla de un épico “poeta latinoamericano” (palabra de la que a veces abusa), que, a pesar de los embates de la vida, no ha perdido el valor y tiene “un sueño maravilloso” (*Los perros románticos* 16-7). La retórica idealista (poeta sufrido, envejecido, esperanzado) recuerda a la izquierda del siglo veinte y, paradójicamente, al modernismo. No es extraño, por esto, que haya borrado este poema de la segunda edición de *Los perros románticos*. La nostalgia y el deseo de México, en cambio, tienen desarrollo en el poema “El burro”, en donde imagina que Mario Santiago aparece y lo lleva a viajar por el norte de México en motocicleta,

“Persiguiendo un sueño innombrable, / Inclasificable, el sueño de nuestra juventud, / Es decir el sueño más valiente de todos / Nuestros sueños...” (*Los perros románticos* 79)<sup>4</sup>. Texto en clave *beatnik*, con atisbos místicos y homoeróticos, la posterior transfiguración de Mario Santiago en una cabeza y de la moto en un burro le agregan cualidades incomprensibles al poema.

Cuando asume una voz completamente ficcional, como en la serie de poemas sobre detectives de *Los perros románticos*, o el poema narrativo los “Neochilenos” (publicado en *Tres*), el autor parece haber hallado “el registro Bolaño”. La serie sobre detectives, probablemente la mejor poesía que Bolaño escribió, está formada por textos en donde se combinan imaginación de novela negra, delirio y terror. “Los detectives helados” llama la atención, además, por ser una enumeración de sueños en la cual, sin embargo, la frase final tiene por sujeto un “nosotros”, como si lo colectivo se refugiara en lo inconsciente:

Soñé con detectives helados, detectives latinoamericanos  
que intentaban mantener los ojos abiertos  
en medio del sueño.

Soñé con sus crímenes horribles  
con sus tipos cuidadosos  
que procuraban no pisar los charcos de sangre  
y abarcar con una sola mirada  
el escenario del crimen.

Soñé con detectives perdidos  
En el espejo convexo de los Arnolfini:  
nuestra época, nuestras perspectivas,  
nuestros modelos del Espanto (*Los perros románticos* 35)<sup>5</sup>.

Otra manera en que el autor se distancia de la poesía lírica es mediante las elucubraciones hechas en prosa y agrupadas en serie. En “Prosa del otoño en Gerona” –publicado en *Fragmentos de una universidad desconocida* y en *Tres*– la figura del poeta es asociada, mediante una serie de fragmentos remotos y alusivos, a experiencias de lecturas, conceptos y relaciones interpersonales. Así, el hablante –desdoblado en narrador y protagonista–, a pesar de escribir páginas evidentemente autobiográficas, es capaz de darles una compleja elaboración literaria. En una de sus páginas de inspiración biográfica se lee:

La situación real: estaba solo en mi casa, tenía veintiocho años, acababa de regresar después de pasar el verano fuera de la provincia, trabajando, y las habitaciones estaban llenas de telarañas. Ya no tenía trabajo y el dinero, a cuentagotas, me alcanzaría para cuatro meses. Tampoco había esperanzas de encontrar otro trabajo. En la policía me habían autorizado para trabajar en España. No sabía qué hacer. Era un otoño benigno (*Fragmentos de la universidad* 41; *Tres* 23).

Otro fragmento, no excesivamente críptico, agrega:

Después de un sueño (he extrapolado en el sueño la película que vi el día anterior) me digo que el otoño no puede ser sino el dinero.

El dinero como el cordón umbilical que te comunica con las muchachas y el paisaje.

El dinero que no tendré jamás y que por exclusión hace de mí un anacoreta, el personaje que de pronto empalidece en el desierto (*Fragmentos de la universidad* 34; *Tres* 16).

También logrado es “Un paseo por la literatura” (aparecido en *Tres*) series de pequeñas prosas que comienzan (nuevamente) con un “Soñé que...” a partir de lo cual se retratan una situación y un encuentro con un escritor. En algunos pasajes se menciona un cierto “nosotros” cargado de vitalismo paroxístico. Al contrario, no predomina ese tipo de sujeto en el texto, sino la imaginación del hablante que se sitúa en distintas partes del mundo y diferentes estados (viajando, enfermo, joven, viejo) para interactuar con autores famosos. En “Un paseo por la literatura”, el coloquial sujeto autobiográfico ha podido ser superado definitivamente por las figuras del lector, el narrador (y el detective) que se reúnen en el inconsciente, al igual que sucedía con el poema “Los detectives helados”. El recurso al inconsciente, así como el vitalismo corporal y la tierra como espacio de degradación mítica (el Norte de México) son figuras de la literatura latinoamericana del siglo veinte que Bolaño hace suyas.

## Cierre

Así como la obra de Roberto Bolaño se hizo conocida a mediados de los años noventa, su trabajo poético anterior se volvió parte de la prehistoria del narrador, a pesar de que él mismo haya tomado parte de ese material biográfico para su ficción. Por esto, la poesía que escribió durante todo esos años puede ser un índice biográfico-literario para investigar retrospectivamente su proceso creativo.

Un par de conclusiones. Sopesando el paso de su poesía infrarrealista a la compuesta una vez ya conformado como narrador, destaca el hecho de que el dejar de escribir en primera persona del singular le permitió sobrepasar los escollos

de una lírica en la que no parecía destacar. De esta forma, se puede afirmar que Bolaño deja de escribir poesía para escribir sobre poetas, para ficcionalizar su propia vida azarosa y su fracasada carrera poética en *Los detectives salvajes*. Bolaño se sabe un mal poeta, y publica para demostrar y atestiguar que ha fracasado.

Este paso, además de ser un cambio significativo de género, implica un cambio en la valoración de la literatura. En contra de su lírica primera, en donde el valor de la poesía es incuestionable y se presenta con un discurso trascendental asociado a efusiones vitales y vanguardistas; en su obra prosística el valor de la literatura se encuentra relativizado por la lectura. El valor de una obra se la dan los lectores, los cuales hacen de la experiencia literaria algo vital. No es que se intente una fusión entre literatura y vida, sino que la literatura suplanta o se sobrepone al espacio vital colmándolo y desbordándolo. Así, los poetas de *Los detectives salvajes*, como los profesores de 2666, leen y siguen la pista del autor llevados por la arbitrariedad del deseo, de ahí la excentricidad de la empresa propuesta. Esta suerte de encarnación de la intertextualidad (escritores/lectores que buscan escritores/lectores *ad nauseam*) es, sin duda, un eco borgiano de Bolaño. Pero si bien en Borges los libros a veces llevan a la muerte, en Bolaño son la historia, el azar y la vida misma las que pueden conducir a la degradación.

## Notas

<sup>1</sup> “Los años”, “Sucio, mal vestido”, “Las enfermeras” y “Musa” entre otros.

- 2 “Gusano”, “Lupe”, “La Francesca” y “Burro” entre otros.
- 3 “Soni”, “Ernesto Cardenal y yo” y “El gusano” entre otros.
- 4 En la primera edición de 1993 este poema abre el libro.
- 5 En la edición Lumen, es la página 39.

“UNA TRISTEZA INSOPORTABLE”.  
OCHO HIPÓTESIS SOBRE LA MELANCOLÍA DE B.  
Carlos Franz

**I. “La vida es de una tristeza insoportable”**

“La vida es de una tristeza insoportable”, es lo que repite Fate en *2666*. En realidad lo repiten muchos de los personajes, con distintas palabras y con distintos pretextos, en los libros de B. (hablo de B., y no de Bolaño, por aceptar la confusión entre autor y narrador con la que a B. le gustaba jugar). Esa tristeza la repiten tanto sus personajes que puede llegar a dar vergüenza ajena. Página por medio nos encontramos con machos corajudos que en situaciones inesperadas sienten deseos de llorar, o lloran, sencillamente. Los críticos Pelletier y Espinoza se pasean por Hamburgo contándose amores: “la conversación y el paseo sólo sirvió para sumirlos aún más en ese estado melancólico, a tal grado que al cabo de dos horas ambos sintieron que se estaban ahogando.”

Casi todos los libros de B. son ferozmente melancólicos (ferocidad y melancolía, a un tiempo). Tanto que bordean peligrosamente el sentimentalismo —todo lo bordea peligrosamente, B.—, y luego entran de lleno en él. Y luego se “ahogan” en esa melancolía y luego salen más bien fortalecidos, casi invulnerables. ¿Cómo diablos lo hacía B.?

Hipótesis: esa aguda melancolía, que a primera vista parece romántica (en el contemporáneo sentido de “sentimen-

tal”), adopta en B. una forma diferente, mucho más antigua. Una forma que el romanticismo más bien enmascaró y negó públicamente, haciéndolo sinónimo, como en Werther, de languidez y apatía (un depresivo sin fases maníacas, diríamos, en la jerga de estos días).

La melancolía de B. no es de ese tipo. Sino que se acerca más a la etimología griega de la palabra. Melancolía viene de “mela-cholé”: la bilis negra. Uno de los cuatro humores de la medicina de Galeno e Hipócrates. A saber: la sangre, la saliva (en la cual se comprenden las lágrimas), la bilis blanca o pus, la de las heridas supurantes, y la bilis negra (la bilis de las heridas interiores, dijéramos). La mela-cholé.

Cuando esa bilis negra, antiguamente llamada también “atrabilis”, se agolpa y estalla, estamos en presencia de lo atrabiliario. Muchos personajes creados por B., junto con querer llorar a gritos, sufren de esos ataques de ira —el estallido de la atrabilis— que les hace desear, como dice alguien en *Estrella Distante*: “quemar el mundo”.

## II. La poesía como vida peligrosa

Hay otra manera de la melancolía, en la obra de B., cuyo parentesco sería hipocresía omitir. Es la estética fascista aludida de mil maneras en su obra, pero sobre todo en ese contubernio, ese matrimonio del cielo y el infierno, que habría dicho Blake, entre la belleza y la violencia. Un cierto dandismo cuya elegancia favorita y radical es la muerte. Para el que quiera ver no debieran hacer falta muchas pruebas.

Desde *La literatura nazi en América* las ficciones de B. abundan en escritores a la vez vanguardistas y fascistas, abiertos o secretos; conscientes, o crípticos que no lo saben. Escritores

nazis de tan vanguardistas, de tan dandis, justamente. Por cierto, hay muchos otros personajes, en esta obra torrencial, que no lo son; y más naturalmente aún, porque B. era un artista, los personajes afectados por esa estética fascista, no son de una pieza sino que conviven con su propia humanidad y su delicadeza; y a veces hasta con lo que más desprecian: su normalidad burguesa.

Esa “ética de la resistencia”, que a veces se atribuye a B., parece un nombre demasiado elíptico y posmoderno para llamar a lo que es una vieja estética, en realidad. Esa que quería convertir a la vida en obra de arte, en poesía, mediante el dramático recurso del “vivere pericolosamente”.

Querer vivir peligrosamente, y sólo poder imaginarlo.

Se diría que es un pesimismo luciferino. Pero del Lucifer recién expulsado de la presencia de Dios. Ferozmente triste, a la vez que ardiendo en deseos de actuar, de comunicar su melancolía al mundo; y hacerlo matando o escribiendo, que en tantos personajes de B. es lo mismo. Una belleza terrible.

La ética bestial del fascismo y el esteticismo angelical de las vanguardias se tocan. Lo sabemos demasiado y B. no lo ignoraba. Hay que recordar, en *2666*, el placer sexual de esos críticos que se sacuden del todo su pretencioso humanismo, pateando hasta casi matarlo a un taxista paquistaní en Londres. Recordar el placer furibundo de esos estetas, de esos dandis.

Querer vivir peligrosamente, y sólo poder imaginarlo, o leerlo o escribirlo. Melancolía, mela-cholé, bilis negra.

### **III. La muerte de la melancolía**

La melancolía personal de B. no importa nada. Lo que

importa aquí es esta melancolía como hipótesis de una estética nihilista: la literatura, al igual que nosotros, al igual que el mundo, va derecho hacia ese matadero en el desierto que es Santa Teresa.

¿Qué hay de nuevo en esto? ¿Qué, que no hubiera podido escribir un poeta barroco del *Memento Mori*? O más atrás, hasta el origen. ¿Qué, que no hubiera escrito ya el profeta Isaías, verdadero autor de la imagen “manriqueana” aquella que hace menos a nuestras vidas que “verduras de las eras”? Nada nuevo.

Salvo que entendamos, o sospechemos, que en las novelas de B. no sólo somos nosotros como individuos, y la literatura y el arte, los que vamos al matadero. Sino que es la misma melancolía la que está en extinción (una manifestación más de la muerte de la tragedia; agonía lentísima que se arrastra desde Sócrates, más o menos, si hemos de creerle a Nietzsche).

Ahora la melancolía ha dejado de ser poética y se ha vuelto prosaica, pero en el sentido de Prozac, el antidepresivo. Vivimos en la era del Prozac. A la melancolía ahora se la llama depresión, y se la trata masivamente. Se le receta una píldora y entretenimiento, diversión, literatura. Sí, literatura como distracción. Nada nuevo tampoco, salvo que hoy es masivo. “Leed y os distraeréis”, le recomendaba el médico al gran comediante Garrik para curarle su esplín romántico. “Tanto he leído”, le contestaba el actor meneando la cabeza. Doscientos años después Oprah Winfrey nos recomienda lo mismo. Y casi podemos ver a las cenizas de B. encendiéndose de nuevo, ardiendo de rabia: ¡la lectura como medicamento, adormidera, ansiolítico!

De ahí, sospechemos, el cuidado amoroso con el que B. amamantaba a su rabia (hartándola de ella misma, de bilis negra, precisamente). Amamantaba su mela-cholé para que esa energía furiosa, luciferina, no sucumbiera al hechizo de su gemelo maldito: ese pesimismo esencial que a veces llamamos desidia (y que en tiempos medievales se llamaba acedia: la enfermedad de los monjes que un día perdían las ganas de vivir, la peor tentación de San Antonio). Esa desidia sospecha secretamente que toda acción es inútil, ya que la literatura —y con ella los escritores— están destinados solamente a los desiertos (que es como decir a los osarios) de Sonora, es decir al matadero. Olvido, extinción, desaparición en vida por la falta de lectores —como no sean los lectores otros escritores (más sobre esto, luego).

Es la melancolía de Amalfitano en Santa Teresa, o la de Duchamp, poniendo a colgar un libro de geometría. La geometría, precisamente, que ha sido desde la antigüedad una metáfora de la melancolía de la razón; o sea, de la inutilidad del esfuerzo intelectual por medir el misterio del mundo.

Lo valiente en la obra de B. tiene poco que ver con los desplantes de sus poetas malditos —que adoran los bolañistas adolescentes— y mucho más con su coraje para practicar una literatura que se atreve a esa melancolía radical, en la era *proxaica*; la era ferozmente anti-melancólica y prosaica del Prozac.

#### IV. El resentimiento de Los Ángeles

Mihaly Des afirma que B. tenía a la literatura como única patria y tema, ya que era un desterrado proveniente de un pueblo perdido en Chile al que no lo ligaba nada. Creo que

está en lo cierto, pero que se equivoca en un detalle. Yo diría que algo ligaba a B. con su pueblo de origen. Ese pueblo se llama Los Ángeles —no L.A., de California—, sino Los Ángeles de La Frontera, en el sur lluvioso de Chile. Y acaso lo que ligaba a B. a esa provincia perdida era el resentimiento. El resentimiento de Los Ángeles; en todo su *doble* sentido.

El re-sentir, el sentir dos veces, el sentirse, es algo muy chileno. Neruda decía que había que tener cuidado con Chile porque era “el país de los sentidos”. Pero no se refería a los cinco sentidos, sino a que en Chile la gente se enoja fácilmente, tiene la piel delicada y la memoria larga, y queda fácilmente resentida; en realidad, casi como que gozáramos de resentirnos. Y parece que contra más al sur de Chile se nace, mayor el resentimiento (que perdonen los sureños).

Naturalmente, tanto resentimiento produce melancolía. Una melancolía frecuentemente silenciosa o cuando mucho murmuradora, susurrante. El taimado, el amurrado, se dice en Chile de aquel que se queda sin voz de pura rabia. También se lo podría llamar “el melancólico”.

B. tuvo un modo genial de eludir la melancolía silenciosa de los ángeles del resentimiento chileno. La convirtió en estética. Podría discernirse una estética específicamente chilena en la obra de B. Una estética del sur de Chile; una estética “penquista”, para usar el gentilicio con el que se designa a los habitantes de esa zona, en general. La investigación de esa estética conduciría a explorar cómo B. pudo elevar el chismorre literario a la condición de épica, usando los recursos que le proporcionaba el chilénísimo arte del “pelambre”, también llamado con las voces mapuches: “copuqueo” o “cahuineo” (creo que pocos dialectos latinoamericanos tienen más pala-

bras para denominar al chismorreo, lo que demuestra la matizada perfección que hemos alcanzado en ese campo del lenguaje).

“Nunca salí del horroroso Chile”, escribió otro poeta chileno, Enrique Lihn. En algún sentido, si no se podía hablar mal de México, ni bien de Chile, con B. (conforme lo ha observado Juan Villoro), es porque algo de él era muy chileno. Por muy expatriado que fuera, algo de B. nunca salió de la ciudad de Los Ángeles (tan lejos de los otros de California), cerca de la Araucanía de Chile. Nunca se libró de los horrorosos “ángeles” del resentimiento chileno. Lo que hizo, en cambio, fue derrotar su silencio; darles una voz que se oyera muy lejos. Una voz como un incendio en esos bosques, envuelta en llamas.

## **V. La cortesía de la desesperación**

Gran remedio de B. contra su propia mela-cholé, y la de sus obras y personajes: el humor.

Alguien le preguntaba a Henry de Montherlant (dandi, adorador del coraje, suicida): ¿cómo es posible que usted que es tan triste pueda reírse y hacer reír tanto? Y él contestaba: “ah, es que mi humor es la cortesía de mi desesperación”.

## **VI. La soledad del Quijote**

Mihaly Des ha hecho un paralelo arriesgado entre la obra de B. y el Quijote de Cervantes.

Bien observado. ¿Pero dónde está Sancho, en la obra de B.? Hay en ella quijotes literarios, muchos, enloquecidos por la lectura. Aunque más por las lecturas sofisticadas que

por las ingenuas; y aún más por la escritura vanguardista que por la lectura inocente; y aún más: enloquecidos por un ideal apocalíptico y milenarista de la literatura (no por “des-facer” los entuertos de este mundo). Pero no existe en su obra el escéptico, práctico y humanísimo Sancho que descrea de esta cruzada ficticia de los caballeros de las letras. No hay un Sancho que llame al orden al caballero loco de poesía y le recuerde que los títeres del retablo de maese Pedro son sólo eso, y que la gente también vive y hasta es feliz, aunque ignore la existencia veraz y sagrada de la poesía (acaso sobre todo si la ignora).

Carencia del contrapeso sanchopacista que contribuye a la melancolía general en la obra de B. Sus quijotes carecen de escuderos que los calmen cuando les dan sus pataletas de furia o pena y empiezan a repartir mandobles y descabezar muñecos. Nadie que les ridiculice un poco su mela-cholé.

Es como si esos escritores enloquecidos que pululan y ululan por sus libros hubieran enloquecido no sólo de tanto leer, sino de soledad. La soledad del Quijote abandonado por Sancho Panza. La soledad del escritor abandonado por su lector común, el del sentido común. El de B. es un quijote escritor que sospecha que ya no quedan otros lectores más que los propios escritores. No hay lectores corrientes, escuderos que nos aterricen con un buen refrán, sino sólo quijotes leyéndose a sí mismos.

¿Distopía? No, si es que B. —el personaje, el alter ego, y acaso el autor también— hubiera tenido razón: habría que ser un quijote, hoy día, para atreverse a leer un libro no por mera diversión, sino por la mera belleza de su melancolía.

## VII. El bolañismo triste

La rabia triste, la mela-cholé de B., siendo en general inofensiva para la vida real —como lo es la literatura—, no es sin embargo inocua —para la vida literaria. Su rabia atrabiliaria favoreció un rasgo perverso de la vida literaria latinoamericana. En Santiago, como en Lima o Montevideo, y también en Buenos Aires y México y Madrid (menos, cuanto más grande es el ambiente), y sobre todo entre los practicantes del bolañismo, claro, que hoy son legión, oímos que se cita a B. —y se lo abusa— como un pretexto más para practicar nuestra vieja y descorazonadora capacidad para el maniqueísmo, para el absolutismo intelectual hispano. O dicho al revés: nuestra ancestral incapacidad para el claroscuro, para la duda, para el matiz.

Aquella teoría y práctica de la vida literaria, entendida por B. en su obra y en su existencia, como guerrilla sin cuartel, atiza esa tendencia nuestra al maniqueísmo devorador —que vuelve a la comunidad latinoamericana de los literatti una peligrosa tribu caníbal. En seminarios, lanzamientos y “vinos de honor”, todos los días y a todas horas, en la bárbara literatura hispanoamericana, no hay escritor que no monde sus dientes con un huesito afilado, que es todo lo que quedó después de que se comió crudo a algún colega.

Sería obtuso tomar demasiado en serio aquella contribución de B. al canibalismo literario hispanoamericano. Se trata más bien de una manifestación de humor que le sobrevive, una broma práctica a costa de nuestro penosísimo gremio.

Hay otro aspecto del culto de B. que puede ser más serio. Es el bolañismo triste. O sea, aquel que da un poco de pena y rabia —o sea, ese que nos produce una legítima y bolañisi-

ma mela-cholé. Sus epígonos repercuten hoy la tonada de su maestro con devoción y hasta genuflexión. El asunto es un poco triste porque no será la primera vez que una gran influencia literaria aplasta, agosta, frustra a una generación de admiradores incautos. Y el estilo de B., peculiarmente rítmico, pegajoso, hipnótico, parece especialmente diseñado para ser imitado sin que el copión lo note. Y no digamos nada de sus temas, de su manera de presentar a jóvenes escritores como héroes, últimos caballeros cruzados en pos de un ideal poético perdido. Es comprensible el atractivo que esta supuesta soledad apocalíptica puede ejercer, sobre todo entre plumíferos nuevos, ya que tiene —como dijera Borges de una moda anterior— el “encanto de lo patético”.

Se ve esta escena en la película “Patton”. El general Patton (George C. Scott) está en lo alto de una colina, en el desierto de Libia, dirigiendo una batalla entre sus tanques y los de Rommel. Cuando Patton ve que sus Sherman derrotan por primera vez a los Panzer de Rommel (y aquí B. es Rommel, el zorro del desierto de Sonora), entonces el general yanqui, sin despegarse de sus binoculares, lanza o más bien muerde, este grito de triunfo: “¡Leí tu libro, hijo de puta, leí tu libro!”.

¿Quién les dirá a los bolañitos que, en vez de venerar el libro de B., hay que estudiarlo, deshojarlo, desmenuzarlo, abusarlo y hasta torturarlo, hasta que cante, hasta que suelte —o no— el secreto de cómo lo hacía ese gran “hijo de puta” para escribir tan bien?

## VIII. El otoño de Arcimboldo

Hay una prodigiosa clave escondida en ese bello ángel y bes-

tia que es su personaje final, su Benno von Arcimboldi, de 2666. Está el nombre de Benno —“Benito, como Mussolini, no te das cuenta”, le advierte su editor—. Y está el apellido tomado del pintor milanés del siglo dieciséis cuyas obras, esos retratos alegóricos compuestos por frutos y cosas que en sí son otras cosas pero que, observadas con cierta distancia y acostumbrado el ojo, dejan aparecer una figura de conjunto. Como las digresiones y las historias intercaladas en los libros mayores de B. sugieren, observadas con cierta distancia (una distancia que a veces parece estratosférica o lunar) un diseño de conjunto.

Semejantes a las pinturas de Arcimboldo (diseñador de vitrales, ilusionista, manierista, es decir, dandi), las novelas de B., compuestas de parcialidades y digresiones, de silencios e infinitos, sugieren también una morbidez del vacío. Una melancolía, de nuevo, en fin. Pero esta es una melancolía final: no hay un sentido, no hay una suma, sólo hay una agregación de partes, que se montan sin jamás fundirse del todo. Para que no se olvide que si se desmontan no queda nada. El arte es un juego de ilusiones, al fin. Como dice B. que dice Benno: “estaban sus propios libros y sus proyectos de libros futuros, que veía como un juego...”

En el cuadro de Arcimboldo donde este retrata al Otoño, —y que es parte de su tetralogía de las estaciones— vemos el busto de un hombre hecho sólo de frutos maduros. La parte superior del cráneo, si no recuerdo mal, está formada por un apetitoso racimo de uvas pintonas. La nariz es un pepino dulce. En fin, es una naturaleza muerta, pero viva, montada con las cosechas de lo que maduró en el verano. Hay flores también pero ya pálidas. Porque, claro, se aproxima el invierno.

no. Y en efecto, los ojos, que fueron hechos con unas castañas, miran tristes hacia la derecha como si divisaran los fríos que se aproximan. (¿Que cómo es la mirada de unas castañas tristes? Nos haría falta B. para describirlo.) El caso es que ese hombre hecho de fragmentos ha cosechado todo, cuando ya es demasiado tarde y el invierno se aproxima. Siempre se cosecha cuando es demasiado tarde, parece decirnos.

En una de las tres ocasiones en que nos vimos le pregunté a Bolaño —no a B., porque esto sí va con el hombre y no con el personaje—, cómo se sentía con el éxito y el triunfo que le estaban llegando. Levantó la cabeza de la sopa que cuchareaba en el restaurante Venecia de Santiago (pero por su gesto de amargura tanto podría haber estado en la crujía comedor de una prisión en Los Ángeles de La Frontera), y me espetó: “me llegó demasiado tarde”.

Ay, de la melancolía del otoño. Ay, de la melancolía que se esconde tras los juegos de manos y las ilusiones de Arcimboldo: todo está maduro, por fin, cuando ya no queda tiempo para nada.

Los libros que lo imitarán, las tesis que se cernirán sobre su obra, las cátedras que lo “deconstruirán”, y hasta —pobre de B.— los dibujitos expoliados del fondo de los discos duros más duros y el triste bolañismo epigonal, serán —ya son— esos frutos tardíos que no recogerá. Las uvas y el pepino dulce y las castañas tristes que, cuando los desmontamos y separamos, dejan de ser un retrato vivo, lleno de tristeza y rabia y deseo, como es la vida, y vuelven a ser una naturaleza muerta. Si nos acercamos demasiado al cuadro o al libro, la imagen se desvanece, las letras se borronan. Donde hubo un rostro queda solamente la monstruosa mela-cholé del vacío.

Ya, tan pronto, se ha dicho demasiado. Es mejor –mientras se pueda– volver a leerlo.

*Letras Libres*, enero de 2007.

## ROBERTO BOLAÑO, MONSIEUR PAIN

Fernando Iwasaki

Cuenta Canetti en su libro sobre Kafka que el más grande escritor del siglo XX comprendió que los dados estaban tirados y que ya nada le separaba de la escritura el día en que por primera vez escupió sangre. ¿Qué quiero decir cuando digo que ya nada le separaba de la escritura? Sinceramente, no lo sé muy bien. Supongo que quiero decir que Kafka comprendía que los viajes, el sexo y los libros son caminos que no llevan a ninguna parte, y que sin embargo son caminos por los que hay que internarse y perderse para volverse a encontrar o para encontrar algo, lo que sea, un libro, un gesto, un objeto perdido, para encontrar cualquier cosa, tal vez un método, con suerte: lo *nuevo*, lo que siempre ha estado allí.

Roberto Bolaño, *Enfermedad y Kafka*

El primer libro de Roberto Bolaño que cayó en mis manos fue *Llamadas telefónicas* (1997), y su lectura me entusiasmó tanto que lo reseñé con ilusión en *Renacimiento*<sup>1</sup>. Apenas apareció la revista Bolaño me envió una cariñosa carta y un puñado de poemas que publicamos un año más tarde<sup>2</sup>. Desde entonces reseñé casi todos los libros de Roberto, pero nuestra amistad sólo fue postal y electrónica, pues no nos conocimos personalmente hasta que coincidimos en el encuentro de escritores que organizaron en Sevilla la Fundación Lara y la editorial Seix-Barral en junio del 2003. Lo que ocurrió después ya es de dominio público.

Siempre me congratulé del proceloso reconocimiento de la obra de Roberto Bolaño, autor de libros que pasaron des-

apercibidos durante años y que luego fueron felizmente rescatados cuando se convirtió en un escritor consagrado gracias a *Los detectives salvajes* (1998). De aquellos años de angustia y desaliento proviene *Monsieur Pain* (1999), que ganó el premio de novela Félix Urabayen del Ayuntamiento de Toledo y que bajo el título *La senda de los elefantes* (1994) fue publicada por una editorial más municipal que literaria.

Nunca fui consciente de la quebrantada salud de Roberto Bolaño, y siempre leí sus cuentos y novelas creyendo que la «inminencia de la muerte» era sólo una obsesión literaria. Sin embargo, ahora que sé que él sí era consciente de su enfermedad, no puedo leer *Tres* (2000), *Nocturno de Chile* (2000) y *El gaucho insufrible* (2003), sin que me arrase la desolación.

Así de arrasado he releído *Monsieur Pain*, que tanto me da que signifique «pan» o quiera decir simplemente «dolor».

## La abolición del dolor

*Monsieur Pain* novela los últimos días del poeta peruano César Vallejo, quien agoniza en un hospital de París. Aconsejada por madame Reynaud, la esposa del poeta acepta que un discípulo de Mesmer –monsieur Pain– intente salvar la vida del moribundo. No obstante, la novela tiene como epígrafe un diálogo extraído de «Revelación mesmérica» de Edgar Allan Poe, un relato que narra la conversación que sostuvo un mesmerista con uno de sus pacientes hipnotizados –Mr. Vankirk–, un enfermo terminal como César Vallejo o como el propio Roberto Bolaño. Aquella cita inicial, por lo tanto, prefigura y resume los principales argumentos de la novela.

A diferencia de *Monsieur Pain*, en «Revelación mesmérica» el hipnotizador sí conversa con el moribundo, descubriendo

así que existe una «vida definitiva» o «inorganizada», donde los órganos dejan de ser imprescindibles para la existencia «rudimentaria»:

Pero en la vida definitiva, inorganizada, el mundo exterior llega al cuerpo entero (que es de una sustancia afín al cerebro, como he dicho), sin otra intervención que la de un éter infinitamente más sutil que el luminoso; y todo el cuerpo vibra al unísono con este éter, poniendo en movimiento la materia indivisa que lo penetra. A la ausencia de órganos especiales debemos atribuir, además, la casi ilimitada percepción propia de la vida definitiva. En los seres rudimentarios los órganos son las jaulas necesarias para encerrarlos hasta que tengan alas<sup>3</sup>.

¿Qué imágenes pasarían por la cabeza de aquel escritor casi desahuciado que era Bolaño, y que precisaba con urgencia un trasplante de hígado? ¿Cómo se enfrenta a la página en blanco un escritor que intuye su propia muerte? ¿Qué piensa cuando vela la eternidad dormida de sus hijos? El consuelo mesmérico para la agonía de Vallejo no sólo era una brillante ficción literaria, sino una delirante persuasión personal:

30. Soñé que estaba muriéndome en un patio africano y que un poeta llamado Paulin Joachim me hablaba en francés (sólo entendía fragmentos como «*el consuelo*», «*el tiempo*», «*los años que vendrán*») mientras un mono ahorcado se balanceaba de la rama de un árbol<sup>4</sup>.

Por lo tanto, la elección del estado mesmérico no fue arbitraria en *Monsieur Pain*, porque la terapia mesmérica era capaz de abolir el dolor<sup>5</sup> y era a la vez un «método», «do *nuevo*», algo

que siempre «había estado allí», como escribió Bolaño cuando imaginó a Kafka intuyendo su propia muerte.

### Un hipo hipnótico

La escritura de *Monsieur Pain* es compleja, caótica y por momentos ajena a la realidad. Así, los sueños, las lecturas y los recuerdos de Pierre Pain irrumpen en la narración igual que en el monólogo de un médium. Si en «Revelación mesmérica» el hipnotizador se pregunta si Mr. Vankirk se habría dirigido a él desde la región de las sombras, en *Monsieur Pain* el lector podría preguntarse si los personajes están muertos o sólo hipnotizados, pues sueño y vigilia se disuelven en los soliloquios de Pierre Pain:

Recuerdo que en algún momento, sentado en la cama, mientras me secaba con la manga del pijama el sudor del cuello, pensé que los sueños que estaba sufriendo tenían todas las características de una transmisión; sí, una suerte de transmisión radiofónica. De esta manera, como si mi mundo onírico fuera la radio de un radioaficionado agazapado en un canal ajeno, a mi mente llegaban escenas y voces (porque debo decir que los sueños tenían la siguiente peculiaridad: más que de imágenes estaban compuestos por voces, balbuceos, sonidos guturales) que nada tenían que ver con mis propios fantasmas aunque de manera fortuita me hubiera convertido en el receptor. El radioteatro demencial que me asaltó era sin duda la anticipación del infierno; un infierno de voces que se enlazaban y desenlazaban a través de una estática que presumo eran mis ronquidos de angustia, formando dúos, tríos, cuartetos, coros enteros que avanzaban a ciegas por una cámara vacía, como una sala de lectura vacía, que en determinado momento

identificaba como mi propio cerebro. También, en algún instante del sueño, pensé que la oreja era el ojo<sup>6</sup>.

Por lo tanto, los sueños de Pierre Pain (que nos recuerdan los 57 sueños del poemario *Tres*) eran sueños sonoros, poblados de voces, conversaciones o diálogos de películas; pero autónomos, envolventes y opresivos, como el omnipresente hipo de Vallejo. En realidad, los sueños de Pierre Pain eran “como un ectoplasma sonoro o como un hallazgo surrealista”<sup>7</sup>. Es decir, exactamente iguales al hipo de Vallejo. ¿Por qué?

Me seduce la idea de que el efecto mesmérico de la lectura de *Monsieur Pain*, requiere del sonido rítmico, acompasado y espasmódico del hipo de Vallejo. Ese hipo que resonaba monótono por los corredores laberínticos de un hospital de París o en la afelpada oscuridad de unos almacenes abandonados, era una suerte de tic-tac hipnótico y el único sonido real en medio de un silencio “lleno de agujeros”<sup>8</sup>.

De hecho, Pierre Pain volvió a la normalidad cuando el hipo de Vallejo dejó de sonar para siempre, y la propia novela termina en el instante en que monsieur Blockman –novio de su amada madame Reynaud– despertó a monsieur Pain mostrándole el reloj.

### Vallejo *alter ego* de Bolaño

Cuando Roberto Bolaño escribió *La senda de los elefantes* “en 1981 o 1982”<sup>9</sup>, quizás su *alter ego* en la novela era Pierre Pain. Pero cuando la reeditó en 1999 con el título definitivo de *Monsieur Pain*, sospecho que Bolaño ya se había identificado con César Vallejo.

¿Habría funcionado la novela con la misma eficacia, si en lugar de César Vallejo hubiera sido otro personaje apócrifo o histórico? Pienso que no, porque para la trama de la novela era esencial que todos los lectores supiéramos que Vallejo estaba condenado a morir en ese hospital, y que además murió como un poeta anónimo y desconocido. En realidad, la muerte de Vallejo podría haber prefigurado la muerte de Roberto Bolaño, de no haber sido por el reconocimiento unánime de *Los detectives salvajes*.

Ya en «Sensini» –uno de los cuentos más memorables de la literatura en español– Bolaño había propuesto un juego de espejos parecido a través de aquel cuento que escribió en homenaje a Antonio Di Benedetto, pues el narrador de «Sensini» no era capaz de imaginar para sí mismo un futuro diferente al del viejo escritor «cazarrecompensas», y habría dado lo que fuera por ser recordado –también, quizás– como un «Kafka colonial»<sup>10</sup>.

Di Benedetto, Vallejo, Kafka. Los escritores admirados por Bolaño tenían en común su naturaleza invisible, la muerte discreta, una obra memorable y un póstumo desagravio. Una cosa es la austeridad y otra muy distinta la lucidez. Roberto Bolaño sabía que su obra tenía valor, pero intuía que escribía –como Cernuda– «para un lector futuro». Por eso en sus novelas hallamos escritores secretos que nunca triunfan, pero que hechizan y enajenan a sus lectores.

Tal vez Bolaño fantaseó que sólo era un detective que buscaba a escritores desleídos como Archimboldi o Cesárea Tinajero, hasta que él mismo llegó a ser uno de esos escritores por los que merece la pena convertirse en un detective salvaje.

Por eso creo que a Bolaño ya no hay que buscarlo entre los sueños de Pierre Pain, sino en el dolor insondable de aquel poeta que agonizaba en París mientras llovía.

## Notas

<sup>1</sup> Iwasaki 91-92.

<sup>2</sup> Bolaño: «Intentaré Olvidar...», «Bólido» y «Palingenesia», *Renacimiento* 23-24 (Sevilla, 1999), 81-82.

<sup>3</sup> Poe 347.

<sup>4</sup> Bolaño: «Un paseo por la literatura», *Tres*, 92.

<sup>5</sup> Poe: “Un análisis suficiente mostrará que el placer, en todos los casos, es el reverso del dolor. El placer *positivo* es una simple idea. Para ser felices hasta cierto punto, debemos haber padecido hasta ese mismo punto. No sufrir nunca sería no haber sido nunca dichoso. Pero se ha demostrado que en la vida inorgánica no puede existir dolor; de ahí su necesidad en la orgánica. El dolor de la vida primitiva en la tierra es la única garantía de beatitud para la vida definitiva en el cielo” (348-349).

<sup>6</sup> Bolaño: *Monsieur Pain*, 52-53.

<sup>7</sup> *Monsieur Pain* 62.

<sup>8</sup> *Monsieur Pain*.

<sup>9</sup> *Monsieur Pain* 11.

<sup>10</sup> Bolaño: «Sensini», *Llamadas telefónicas*, pp. 28 y 14, respectivamente.



## **BOLAÑO: SU POLÍTICA**



“POBRE MEMORIA LA MÍA”  
LITERATURA Y MELANCOLÍA EN EL CONTEXTO  
DE LA POSDICTADURA CHILENA (NOCTURNO DE  
CHILE DE ROBERTO BOLAÑO)

Paula Aguilar

He aquí mi memoria y sus largos espacios, sus antros, sus cavernas innumerables, llenas de innumerables especies de cosas innumerables, que están ahí, sea por imágenes, como los cuerpos todos, sea por presencia real, como las ciencias, sea por no sé qué nociones o notaciones, como las impresiones del espíritu, las retiene la memoria, pues todo lo que está en ella está en el espíritu. Voy pasando por todo esto, revoloteando acá, allá; voy penetrando tan adentro como puedo, y no hallo límite en parte alguna, ¡tan grande es el poder de la memoria!

San Agustín, *Confesiones*, Cap. XVII, Libro X.

Considerar el contexto histórico en el cual Roberto Bolaño ha escrito su obra es explorar el escenario de los debates en torno a las herencias de las últimas dictaduras latinoamericanas. En el campo literario, la experiencia dictatorial significó un quiebre en la figura del escritor comprometido y de los ideales utopistas; un reposicionamiento frente a maestros y pares; y una revisión de los vínculos entre literatura y política. En este marco, propongo una lectura de *Nocturno de Chile* que articula el par duelo/melancolía en relación con el problema de la memoria en el Chile de la dictadura y la posdictadura. Asimismo, la reflexión en torno a las significaciones de la memoria conlleva el análisis de los posibles modos de relatar la experiencia de las dictaduras y sus significaciones en

el presente: el “cómo narrar”. En este sentido, me interesa leer recorridos de la identidad, lecturas de la historia a partir de un concepto que se disemina y deviene posición intelectual: la melancolía, entonces, como posibilidad estética encarnada en la percepción desengañada de coyunturas históricas y relatos de la Historia, como visión de mundo signada por las caídas en el fin de siglo/fin de dictadura. Al explorar los diferentes significados de la melancolía como metáfora central del texto se iluminan los hilos de una trama sincopada que narra el reverso de una literatura optimista o de tintes heroicos y evidencia una narrativa de fin de siglo atravesada por el fracaso de los grandes relatos: el nocturno, la melancolía y el crepúsculo como símbolos del presente. En *Nocturno de Chile* la melancolía articula entonces dos zonas de indagación: el problema de la memoria/amnesia y el lugar del escritor frente a lo sucedido, cómo y desde dónde narrar el horror.

En la visión psicoanalítica, la melancolía indica una disposición enfermiza, trágica asociada a ideas y sentimientos de culpa. Freud la define como un “conflicto en el interior del yo”, que a modo de “herida dolorosa” (255) evidencia una crisis identitaria a partir de una pérdida: el sujeto queda atrapado en la melancolía al no poder tramitar el duelo. En *Nocturno de Chile* la melancolía como dislocación, como fractura contamina sujetos, espacios y modos de ver. Sebastián Urrutia Lacroix es sacerdote opusdeísta, poeta, crítico literario, profesor de marxismo de la Junta Militar pinochetista y representa lo que Nelly Richard llama “figura del trauma, el duelo y la melancolía, original ficcionalización de una ‘víctima de la sensación de irreconocimiento y desamparo”

(2003: 287) producida por la dictadura militar. En este sentido, los recuerdos del cura generan y explicitan, en una noche de melancólica fiebre, el quiebre interno de una identidad que se creía sólida. Este fraccionarse de la identidad se hace visible con la presencia del otro (los campesinos, los niños, una voz), una alteridad que provoca reacciones de delirio febril y quiebran el *continuum* del relato que aparecía como ordenado por la razón. Hay dos encuentros con los campesinos y los niños en el exterior del fundo *Là Bas*, propiedad del crítico literario Farewell, que generan “miedo y asco” (20)<sup>1</sup> en tanto parte de un ‘afuera’ irreducible, inclasificable y caótico; el cura no comprende sus acciones, su discurso se vuelve dubitativo, repetitivo en imágenes, interrogador, dice “consiguieron alterar mi equilibrio mental y físico” (30); “...todos eran feos. Las campesinas eran feas y sus palabras incoherentes. El campesino era feo y su inmovilidad incoherente. Los campesinos que se alejaban eran feos y su singladura en zigzag incoherente.” (30) Como anti-tipo de estos sujetos —dentro del juego de espejos que despliega la novela— aparece el niño Sebastián, el hijo de María Canales, cuyos ojos azules ‘ven lo que quieren ver’ y provocan ganas de llorar en el cura.

Otra de las representaciones de la alteridad desestabilizadora es “el joven envejecido”, quien más que un sujeto siempre presente es una voz siempre constante en el texto, es la voz que genera el relato y lo hilvana (dice el narrador al comienzo “Y rebuscaré en el rincón de los recuerdos aquellos actos que me justifican y que por lo tanto desdicen las infamias que el joven envejecido ha esparcido en mi descrédito en una sola noche relampagueante” [11]). Este joven

envejecido es escritor y “a finales de la década del cincuenta (...) sólo debía tener cinco años, tal vez seis, y estaba lejos del terror, de la invectiva, de la persecución” (22), estos datos parecen apuntar a la propia biografía de Bolaño, de toda una generación que busca una justificación, que intenta un ajuste de cuentas que deviene imposibilidad. Sin embargo, no hay en el texto la posibilidad de fijar sentidos totales, de clausurar identidades ‘transparentes’ y esta voz que es el joven envejecido también es el cura en el último tramo de su delirio, “¿soy yo el joven envejecido? ¿Esto es el verdadero, el gran terror, ser el joven envejecido que grita sin que nadie lo escuche?” (149) se pregunta. Es la propia conciencia, o es la voz del otro, que a pesar del silencio, del paso del tiempo, se instaló en la memoria.

El discurso del cura, a veces delirante, por momentos de una fría lucidez, pues el recuerdo aparece siempre perturbador, recurre en imágenes del silencio, el olvido, la memoria, el paso del tiempo como marcas de una resistencia al recuerdo, resistencia que se sabe imposible. Cito algunos ejemplos que aparecen diseminados por toda la novela: en relación con el silencio: “estaba en paz conmigo mismo. Mudo y en paz” (11); “el miedo de oír aquello que no se puede oír, las palabras esenciales que no podemos escuchar y que con casi toda probabilidad no se pueden pronunciar” (34); el vallejiano “quiero decir pero sólo me sale espuma” (64); “qué agradable resulta no oír nada, y no tener memoria” (71); “toda conversación, todo diálogo, decía una voz, está vedado” (35), sobre el tiempo y el olvido: “los pozos ciegos de la memoria” (47); “los pliegues fantasmagóricos del tiempo” (70); “el ligero espasmo del tiempo y las demoliciones” (69); “¿para qué

remover lo que el tiempo piadosamente oculta?” (142); “en el túnel del tiempo, en la gran máquina de moler carne del tiempo” (147). Siguiendo lo anterior, el mismo Bolaño, en una entrevista para *La Nación*, define la novela en estos términos: “un intento fallido de amnesia donde todos somos iguales, las sombras inocentes y los brutos malévolos, los personajes reales y ficticios, es decir, todos somos víctimas, solo que de una forma indolora” y “trata sobre el efecto del tiempo en las historias, sobre el lento progreso del olvido que es una de las formas de la ocultación hacia la que con más gusto y puede que con más justificación tendemos” (Bolaño: 2001).

La memoria, la imposibilidad de la amnesia resulta, entonces, de un narrador que intenta justificarse por medio de una confesión que pone en evidencia el quiebre de la identidad, las señales históricas de una coyuntura definida como “pérdida de la palabra, suspensión traumada del habla” (Richard 2003: 287) que moldeó cierta “memoria común y muchos olvidos compartidos” (Groppo 27). Y la melancolía como reacción a esa instancia crítica del yo originada a partir de la conciencia culposa, una angustia generada por la desolación individual e impotente frente a marcos de representación que se saben fracturados. Se evidencia así una textualidad que en clave de *Bildungsroman* intenta el repaso de la vida para suturar la identidad escindida, un relato que oscila entre la confesión religiosa del sacerdote y el discurrir psicoanalítico para tratar de unir el juego de voces desplegado por la memoria y el olvido.

En el marco de la posdictadura como escenario de recuperación de la memoria, como espacio de re-visión de res-

ponsabilidades y complicidades (Vezzetti 2), *Nocturno de Chile* aparece como otro trabajo de lo que Hugo Vezzetti denomina “construcción compleja de verdad (...) elaboración estética de los espacios de la lucha contra el olvido” (2), otro lugar de re-invenición de memoria que *intenta* seguir los “mecanismos de duelo que reintegra algo como perdido e irre recuperable a la vez que lo traslada a otra dimensión: el crimen siniestro quedaría abierto a la elaboración, la simbolización, la redención en el presente” (2). En la condición melancólica se instala la imposibilidad de redención pero esa imposibilidad de la amnesia/amnistía permite otro duelo: el duelo que denuncia porque no quiere conciliar, consensuar.

La melancolía como metáfora de la pérdida y la fractura se resemantiza en el tratamiento de la espacialidad y delata las zonas que la apariencia quiere ocultar: el fundo de Farewell y la casa de María Canales como símbolos de una identidad que a través de la máscara oculta la bifurcación del yo. Aquí el desdoblamiento se desplaza a otros planos y revela lo que Gonzalo Aguilar denomina “las oscuras relaciones entre el arte y la barbarie”. Espacios del arte representados como esferas ajenas a lo político pero que narran claves, episodios que denotan el horror: el fundo y la casa como metáforas del Chile infernal de la dictadura militar. Estos espacios permiten además la ficcionalización de imágenes de escritor que Bolaño pondrá en discusión a lo largo de la novela. *Là Bas* como espacio de la civilización, cerrado, alejado de la ciudad, corporiza el distanciamiento torremarfilista entre arte y vida (la referencia a Huysmans es explícita) que denuncia el espacio externo como barbarie, denuncia que cambia paradójicamente de signo con la presencia de marcas simbólicas que

relacionan –a modo de antecedente que prefigura– ese espacio cerrado con la dictadura.

En primer lugar, el ingreso al fundo *Là Bas* como refugio de la cultura en un Chile pre-dictatorial, inculto, “país de bárbaros”, aparece como un descenso a los infiernos, parte de una etapa iniciática en la conversión del cura Urrutia Lacroix en el crítico literario Ibacache, “Como si aquel carricoche fuera a buscar a alguien para llevarlo al infierno” (18). La sala principal “se asemejaba a una biblioteca y a un pabellón de caza, con muchas estanterías llenas de enciclopedias y diccionarios (...) amén de por lo menos una docena de cabezas disecadas” (19). Por otro lado, cada paseo por las afueras del fundo se describe en términos de extravío, y la naturaleza salvaje, con la presencia del otro –como ya se mencionó– genera miedo y asco.

Hay en *Là Bas* la confrontación de dos espacios, uno destabilizador, el otro reconfortante y seguro que, sin embargo, presentan límites que se vuelven difusos. Luego de uno de los paseos-pérdida del cura por las afueras del fundo donde comparte el pan duro de los campesinos, “manjar ambrosiano, deleitable fruto de la patria, buen sustento de nuestros esforzados labriegos” (22), se describe una cena, a modo de banquete, con importantes invitados –Pablo Neruda entre ellos–. Esta escena al sacerdote le produce náuseas, se siente enfermo, y su discurso incurre en el delirio y la incoherencia vertiginosa: una escena con Farewell que delata sus inclinaciones homosexuales, un ‘diálogo de locos’ con Neruda, dice “y recuerdo que en aquel momento yo tuve conciencia de mi miedo, aunque preferí seguir mirando la luna” (26).

Esta dislocación, duplicación confusa prefigura la simultaneidad espacial donde, bajo el mismo techo de la casa de María Canales, será la sala de tertulias y el sótano del horror. Se describe el final de las reuniones de la siguiente manera: “uno de nosotros previamente se había encargado de abrir el portón de hierro, y María Canales seguía en pie en el porche hasta que el último auto trasponía los límites de su casa, los límites de su castillo hospitalario” (128), detalles que remiten al fondo de Farewell, que aparece, así, como prefiguración del Chile de la dictadura.

La simultaneidad de las tertulias literarias con la tortura denuncia un Chile ‘de superficie’ y otro ‘de sótano’ e indaga acerca de las complicidades silenciosas –hasta inconscientes– con el régimen militar. Aquí el círculo intelectual no está conformado por aristócratas torremarfilistas sino que las tertulias reunían a un número de “intelectuales dispuestos a crear de la nada (...) *la nueva escena chilena*” (129, cursivas mías), un poeta desesperado, una novelista feminista, un pintor de vanguardia hablan de literatura mientras el sótano funciona como sala de tortura. Patricia Espinosa señala que puede leerse “un calco casi exacto entre el poder político y el poder crítico. Este espejo, sumado a las tertulias en la casa de María Canales, en cuyos subterráneos se practicaba la tortura, tiende a abrir una brecha culposa en la moralidad del *establishment* artístico nacional” (Espinosa 131). Del episodio de la tortura se dan cuatro versiones que van agregando nuevos datos, como parte de un proceso de recuperación de memoria que crece con el proceso democrático que devela y obstruye, avanza y se paraliza; el cura se encuentra con un “joven novelista de izquierda” quien niega repetidas veces haber

conocido a María Canales, haber participado de las reuniones y resuena el preferir mirar la luna del cura en *La Bas*.

El círculo aislado de *La Bas* y luego las tertulias constituyen zonas que la novela va a ir delineando –y cuestionando– en relación con los diferentes lugares de escritor en el marco dictatorial. También se diseña una cierta topología de ‘colaboracionismo silente’ con la dictadura a través de los elementos recurrentes que remiten a la simbología cristiana por medio de imágenes de la traición y la culpa: la figura de Pedro y de Judas, la cena, el árbol: “Chile entero se había convertido en el árbol de Judas, un árbol sin hojas, aparentemente muerto” (138).

Ese espejeo entre campo cultural y poder dictatorial ya se anticipa en la primera misión que los señores Oido y Odeim le encomiendan al sacerdote; los mismos que en los años de ‘odio’ y ‘miedo’ dictatoriales le piden que enseñe marxismo a la Junta militar. Pero, en esta primera misión, la relación se plantea con otro importante sector de la sociedad: el eclesiástico. El cura viaja a Europa a pedido de la casa de Estudios del Arzobispado para revelar datos sobre la conservación de iglesias; allí aprende que el mayor problema son las palomas (su excremento) y la solución los halcones adiestrados por los curas para destruirlas. Esta anécdota se resignifica con los sueños del cura que, respondiendo al rasgo melancólico, perturban y alumbran otras lecturas de lo narrado, dice “veía una bandada de halcones, miles de halcones que volaban a gran altura por encima del océano Atlántico, en dirección a América” (95). El horror que se instalará en Chile con el Golpe se desplaza a América Latina en el cruce de referencias que ahora aluden al horror pero en México, país que es

otra constante en la narrativa de Bolaño. Los “Halcones” remiten directamente al grupo represivo que entre 1966 y 1971 integraron alrededor de mil agentes armados. Este grupo paramilitar, fundado por el coronel Manuel Díaz Escobar, participó en la masacre de Tlatelolco, el 2 de octubre de 1968; el mismo Bolaño afirmó haber sido joven testigo de esta matanza de estudiantes durante su residencia en México<sup>2</sup>. Díaz Escobar fue trasladado como agregado militar a Chile, poco antes del golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973<sup>3</sup>.

La novela de Lafourcade, dos veces mencionada, *Palomita blanca*, también es iluminadora: el intertexto funciona como articulador, recordemos los títulos de sus últimos capítulos “Palomita negra, vidalita de piquito rojo crece palomita, vidalita y volvete halcón”. Los sesenta y setenta allendistas como marco de referencia ya no son válidos, especialmente en el contexto de unas clases de marxismo a Pinochet y a otros altos miembros de la Junta Militar. Pinochet la leyó y la comenta (“tampoco es para tanto” dice); las palomas transformadas en halcones sobrevuelan un Chile negro. Violencia y complicidad en la ciudad letrada y en la Iglesia: los curas entrenaban halcones para matar a las palomas y el cura Ibacache enseña marxismo a Pinochet “para comprender a los enemigos de Chile, para saber cómo piensan, para imaginar hasta dónde están a punto de llegar” (118).

La ficcionalización de la muerte de Neruda aparece como otro símbolo de la fractura, la caída, la pérdida, a la vez que escenifica y polemiza otra figura de escritor. La muerte del gran poeta de la revolución se manifiesta como puesta en crisis de los valores heroicos del escritor comprometido. Desde

un principio la figura de Neruda aparece ficcionalizada con rasgos de lo funeral, entre lo exagerado y lo irónico. El cura conoce al poeta en el fondo de Farewell (otra vez los años cincuenta prefiguran, preparan lo que vendrá: ya en esta escena, Neruda y la muerte), en uno de esos paseos por los jardines distingue “una sombra, oblonga como un ataúd” (23) que murmuraba hondamente una palabras “que no podían ir dirigidas a nadie sino a la luna. Era Neruda. Ahí estaba Neruda y unos metros atrás estaba yo y en el medio la noche, la luna, la estatua ecuestre y las maderas de Chile, la oscura dignidad de la patria” (23). Unas páginas más adelante muere el poeta. Las pompas fúnebres dignas de semejante personalidad se reducen a una escena tragicómica, casi irreverente, en el siguiente diálogo: “¿y dónde va Pablo? Ahí adelante en el ataúd” (100). Escena cuyos ecos resuenan en la segunda muerte, la del gran crítico literario Farewell (otra imagen de la pérdida, *farewell* = ‘adiós’)<sup>4</sup>: “Durante el entierro, mientras recorríamos las calles que eran como refrigeradores, pregunté dónde estaba Farewell. En el ataúd, me respondieron unos muchachos que iban adelante. Imbéciles, dije, pero los muchachos ya no estaban” (147).

La ‘orfandad’ como rasgo del campo literario *post* Pinochet (Cánovas: 1997) existe respecto de los ‘padres’ canonizados por los ideales de los años 60 y 70 ya caducos; así como también respecto de la crítica literaria. Las muertes del poeta y del crítico expresan el estado del campo literario desde el que Bolaño escribe<sup>5</sup> y manifiesta el fin de las figuras heroicas –Neruda, el gran poeta nacional, y Farewell “el estuario en donde se refugiaban (...) todas las embarcaciones literarias de la patria, desde los frágiles yates hasta los gran-

des cargueros...” (23)– como rasgo finisecular resignificado. La tradición decimonónica sacraliza la poesía a partir de un proceso de secularización que quita a la religión la capacidad interpretativa y explicativa de la existencia, la organización de los saberes, dándole a la poesía ese espacio vacante. La experiencia de una crisis de fe conduce a la necesidad de recuperar la unidad perdida, y ante la imposibilidad de trascendencia, de resolución de culpas se genera la angustia y la búsqueda de lo sacro, ahora desde un arte sagrado, auratizado. En *Nocturno...* este proceso se invierte y cambia de signo: la poesía es del sacerdote pero ya no explica nada, no comunica pues, en su intento de justificación, la escisión entre el olvido y la memoria delata un sentido imposible de fijar, de alcanzar.

El fin de siglo es re-leído como el fin de la dictadura, y la pérdida de fe, los valores trastocados, los saberes –y los cuerpos– mutilados revelan el fin de las figuras comprometidas, militantes, contra la heroicidad en la literatura, contra la sacralización del arte y a favor de una imagen melancólica que se refuerza y se narra en los dos relatos intercalados: el de Jünger y el pintor guatemalteco, y el del zapatero vienés y la colina Heldenberg.

En el primer relato, se articula una nueva imagen de escritor a partir de la oposición entre el artista-héroe y el artista-melancólico, encarnado en la figura del pintor guatemalteco. En el marco opresivo de la Segunda Guerra Mundial el artista latinoamericano pasa sus días encerrado en una pequeña habitación francesa con la única ‘actividad’ de contemplar la ciudad a través de la ventana. Claro exponente del *morbis melancholicus* burtoniano el pintor es víctima de una aplastan-

te inanición y hastío, condición reflejada en su única obra, un cuadro que muestra a México una hora antes del amanecer, barrios como negativos de fotografías, esqueletos difusos. Uno de los rasgos que la tradición melancólica destaca es el de la lucidez: desde Aristóteles la condición melancólica revela el genio de un ser lúcido cuyo saber se vuelve inútil ante la negatividad de su entorno, reflejo de su alma. La lucidez del guatemalteco sólo le sirve para aceptar “la derrota de sí mismo” (62).

En segundo lugar, la historia del zapatero vienés que desea construir la Colina de los Héroes, cementerio y museo de los “héroes del pasado gratísimos a la memoria patriótica del zapatero” (57) termina con el fracaso de la empresa, y con el esqueleto del zapatero como único testigo heroico de tiempos pasados, “no vieron estatuas de héroes ni tumbas sino sólo desolación y abandono” (62) y articula, a su vez, con las muertes de Neruda y Farewell, contra toda figura heroica.

En el marco de la redemocratización chilena, Nelly Richard confronta dos escenas culturales como alternativas a las crisis provocadas por la dictadura. Dos campos discursivos que integraron durante el gobierno de la junta el “polo victimado” de ningún modo uniforme y coordinado (1994: 55). Las estéticas del testimonio, épicas de la resistencia, que para Richard “siguen subordinadas al contenido programático de referentes totales y hegemónizadores de sentido” (1989: 17) y las poéticas de desajuste, el deshecho, estéticas de la ruptura, la fragmentarización y la reconstrucción. Estas últimas funcionan como antecedentes de los debates posmodernos, posdictatoriales en la etapa democratizadora en torno a, con palabras de la crítica chilena, “la caída del suje-

to utópico, de las significaciones globales, el fracaso de las abstracciones globalizantes” (1989: 34). Mientras que la cultura partidaria y militante revalida el Chile pre 73 en un proyecto de restitución de la memoria a partir de la prédica de una continuidad de los valores fracturados por la experiencia de la dictadura. Teresa Basile resume las dos posturas en la transición chilena: “mientras FLACSO buscó los modos de reconducir el proceso democrático a través del ‘consenso’ y la ‘negociación’ de las partes escindidas del cuerpo social e incluso la participación activa de algunos de sus miembros (...) Richard se opone a esas alianzas de poder y elige una suerte de margen extremo y siempre desarticulante” (Basile 30). Un margen que opera en términos de resistencia.

En este contexto, Roberto Bolaño no está ni en un extremo ni en el otro. Expone una estética que rechaza los significados totalizadores, que imposibilita una lectura que ponga en primer plano lo ideológico a partir de ambigüedades que iluminan zonas de homenaje-deuda a una generación de militantes de izquierda pero desde un distanciamiento problematizador y melancólico<sup>6</sup>. Podrá pensarse que Bolaño encarna la figura posdictatorial que Richard describe en los siguientes términos: “la imposibilidad de la afirmación vino (...) a impregnar de melancolía los años de duelo de la transición como síntoma de retraimiento solitario y depresivo, de falta de energía y paralización de la voluntad” (2004: 23). Sin embargo, si Bolaño aparece como una tercera posición a partir de la figura del escritor melancólico, ésta no se implica como ‘neutra’ o ‘inoperante’.

La diseminación de sentidos, de ‘melanos’ en todo el texto presenta una serie de tópicos que aluden al crepúsculo, el

tedio, la inacción, lo funeral, la muerte. Desde el propio título, la novela nos muestra una imagen elegíaca de Chile como sombra, como muerte, reforzada por las alusiones al *Nocturno* de J. Asunción Silva o las angustiosas líneas de Leopardi. Chile signado por la inmovilidad, país de sombras chinescas, “el aburrimiento como un portaaviones circunnavegando el imaginario chileno” (132). Sin embargo, si el objeto de la pérdida es Chile, el trauma es la experiencia del horror durante la dictadura y sus herencias, la melancolía resulta en el constante darse cuenta de que el duelo es inacabable (Avelar: 2000) y la imposibilidad de conclusión refleja y denuncia un escenario orientado a reconciliar y negociar. Ni la inmovilidad ideológica, ni el mimetismo resignado con la apertura democrática de los que hablaba Beatriz Sarlo (1985). No hay conformismo pasivo. El sujeto melancólico se hunde en la inacción pero su escritura le ‘sabe’ al poder (Barthes: 1986) sus grietas disfrazadas de ‘acuerdos’; “quítese la peluca” declama el epígrafe desenmascarador. Este ‘sacarse la máscara’ opera a través de la melancolía como quiebre de los preceptos de un arte comprometido pero también como vehículo para revisar el pasado utópico a partir de un presente crepuscular.

Lo que Richard llama “el paso de la política como *antagonismo* (...) a la política como *transacción*” (1994: 85) se muestra en el Chile de Bolaño ni como antagonismo (letrados y la DINA bajo un mismo techo; la Iglesia entrena a los halcones) ni como transacción posible.

Memoria y escritura, signadas por la melancolía, se revelan así como acontecimientos de búsqueda y elaboración de significación. La memoria aparece disruptiva, fragmentaria,

no interesa el dato documentado, verificable<sup>7</sup> sino las incidencias del horror en los sujetos y en qué medida es posible dar cuenta de ello. En esta línea Bolaño complejiza los procesos de la memoria escapando a aquellas conceptualizaciones reduccionistas y empobrecedoras y articula su posición, en tanto escritor, frente a lo sucedido, reflexiona en torno a los modos de narrar y saldar deudas consigo mismo. La dimensión revolucionaria del arte como instrumento de resistencia y lucha deviene inutilidad; no hay transición válida que negocie la pérdida; la memoria –en el mar de la culpa y el fracaso– invade al yo “y después se desata la tormenta...”

## Notas

<sup>1</sup> Roberto Bolaño. 2000. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama. Todas las citas pertenecen a esta edición, se indica número de página entre paréntesis.

<sup>2</sup> Recordamos *Amuleto* (1999): Auxilio Lacouture se encuentra encerrada en un baño de la Universidad de México (UNAM) en 1968 para esconderse de los militares que irrumpen la autonomía universitaria y anticipan otro suceso clave: la masacre de Tlatelolco. Aquí, Bolaño narra los procesos de configuración y significación de una memoria traumática a partir de un acontecimiento que funciona como paradigma y metonimia del horror latinoamericano: Tlatelolco como emblema de una generación mexicana que pasa a ser paradigma de una generación latinoamericana.

<sup>3</sup> La imagen paloma/halcón en relación a las dictaduras militares es una constante. En Argentina se utilizaron los términos para distinguir dos facciones dentro de las Fuerzas Armadas: los ‘blandos’ o ‘palomas’ y ‘los duros’ o ‘halcones’.

<sup>4</sup> Cf. además el poema de Neruda “Farewell”.

<sup>5</sup> Más allá de posibles identificaciones biográficas (la crítica ha mencionado la ficcionalización del crítico chileno Ignacio Valente), creo que *Nocturno...* se integra al debate de la llamada Nueva Narrativa chilena. En un encuentro promovido por el Centro Cultural de España y el diario *La Época* los participantes coinciden en la falta de crítica literaria para la literatura chilena (entre otros, C. Franz, A. Fuguet, R. Díaz Eterovic, J. Collyer) (Olivárez: 1997).

<sup>6</sup> “...todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia (...), la militancia, y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creíamos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en realidad no lo era” (Bolaño: 1999).

<sup>7</sup> Para la referencia de acontecimientos reales en *Nocturno...* ver Ricardo Cuadros “Lo siniestro en el aire”, en *Crítica.cl Revista digital de ensayos críticos e historia del arte*, año IX, 15/06/2006.



LA MEMORIA DE LAS HISTORIAS EN ESTRELLA  
DISTANTE DE ROBERTO BOLAÑO

María Luisa Fischer

*Estrella distante*, para muchos la novela más lúcidamente estructurada del autor, provoca diversos desacomodos y reconocimientos. En ella, un narrador personaje de nombre Bolaño reconstruye muchos años después, motivado por la urgencia con que se le aparecen los eventos en el presente, una biografía indescifrable: la de Alberto Ruiz-Tagle, integrante de un taller universitario de poesía en el Chile del gobierno popular de Salvador Allende. Después del golpe militar y durante los primeros años de la dictadura, reaparece bajo el nombre de Carlos Wieder, convertido en torturador, asesino y “artista” de vanguardia, para desvanecerse tras un último y aberrante acto artístico-criminal. Los pasos del narrador se cruzan con los de Ruiz-Tagle/Wieder en esos talleres juveniles y, después de la desbandada de 1973, desde México, Francia o España, le sigue y le pierde la pista a través de cartas que le brindan noticias esporádicas, y por las conjeturas y preguntas que, según descubrimos, han asaltado su imaginación durante años. Más tarde en Barcelona, donde reside en el presente en el que se escribe la novela, colabora con Abel Romero, un ex-detective en el exilio contratado por un cliente anónimo para dar con el paradero del asesino. El ex-policía le encarga a Bolaño examinar diversos

materiales; en las revistas literarias logra reconocer la pluma de Wieder encubierta bajo seudónimos; en los vídeos pornográficos, la particular mirada y presencia del asesino tras la cámara. Poco después, identifica su rostro envejecido veinte años en el bar de un pueblo vecino. A pesar de que el hecho ocurre más allá de las páginas del relato que concluye, el lector sabe que la investigación se cierra con el ajusticiamiento del criminal.

Algunos de los desacomodos que provoca la novela se traslucen ya en este resumen de la trama. Por un lado, se recrean eventos y personajes reconocibles en el contexto de los años peores de la represión militar en Chile, pero se exponen amplificados, distorsionados, expandiéndose en el tiempo y atravesando fronteras que no sólo son las de países y continentes. El horror dictatorial, que tiene un referente concreto en vidas y dolores personales, demasiado real, se reconstruye en la novela mano a mano con una historia literaria imaginaria, que se aleja y se acerca de la que el lector reconoce como verídica. Al narrador y a los personajes, casi sin excepción, les desvela tanto sobrevivir o asesinar, como les quita el sueño la escritura y la creación artística. ¿Qué significa que el horror y la violencia se relacionen estrechamente con la historia literaria, la del arte de vanguardias, la poesía chilena y, además, con su doble espurio, la historia de una imaginaria literatura nazi en América en cuyo volumen compilatorio encontrábamos una primera versión del relato?<sup>1</sup>. Sabemos bien que el universo narrativo de Bolaño está siempre cruzado por la presencia de lectores, libros y autores –para Borges, una característica de toda literatura, sin excepción–, pero por razón de las demandas éticas que

impone al lector el contexto histórico aludido, *Estrella distante* obliga a preguntarse, una vez más, cómo y cuándo puede la imaginación literaria hacerse cargo de la violencia y el horror históricos y qué sentidos nuevos podrían adquirir cuando se los reelabora desde la literatura. ¿Habría un relato, una imagen, o un conjunto de equivalencias narrativas o metafóricas que los hiciera comprensibles en el presente? ¿Qué tipo de comunidad y mundo imaginados se puede contraponer al desastre y la ignominia? ¿Cómo se podría llegar a comprender las razones, o más modestamente, el lugar en la historia del que practica la abyección y el crimen?<sup>2</sup> En *Estrella distante* se formula este calibre de preguntas y se responde, diciendo: con la verdad de las historias, las historias con minúsculas y la otra; a través de las letras, no de las armas, y con la memoria y la subjetividad personal aunada a la de los otros.

Me interesa describir e interpretar en el presente ensayo lo que creo es el nudo del carácter enigmático y problemático de *Estrella distante*: la relación entre literatura –tematizada obsesivamente en el texto con personajes que la practican, publican, leen, estudian y discuten–, memoria y horror político. Como señala Gonzalo Aguilar, “algo une a los personajes de Bolaño: todos son escritores o aspiran a serlo”, reafirmando la idea del mundo visto desde una óptica redundantemente literaria (“Roberto Bolaño, entre la historia” 146). Pero al mismo tiempo, todos ellos enfrentan no sólo dilemas estéticos sino también éticos; se insertan en la historia para padecer las experiencias de una generación que fue joven en el momento de las dictaduras militares en el continente. La narrativa de Bolaño se ubica en la encrucijada de la literatura

y la historia, con la melancolía –una “extraña melancolía”, al decir de Ignacio Echeverría (“Historia particular” 37)– de ya no poder entregarse con fe ciega ni a una ni a otra. Se mantiene, sin embargo, la tenue posibilidad de que en el camino de reconstruir en la palabra una memoria de los hechos, sea posible descubrir o inventar aquella comunidad que se ha desbandado después del desastre.

En Ruiz-Tagle/Wieder se reúnen la abyección con el arte; la barbarie y los actos civilizados, en esa conjunción que tanto inquietó a Walter Benjamin y George Steiner<sup>3</sup>. Al inicio de la novela se expone el vínculo que el personaje vil mantuvo con el narrador. Éste recuerda, con Bibiano O’Ryan, su amigo e interlocutor postal, el modo distante de Wieder y, con cierta dosis de envidia, la manera en que conquistaba a las poetas del taller en el cual participaban. En el retrato se combina el detalle de índole trivial y cotidiano con aquél que oscuramente se conecta con el acontecer futuro. La lejanía con respecto a la realidad, su rasgo más sobresaliente, se extiende a los poemas que escribe, que dan la impresión de no ser suyos, no en el sentido del plagio, sino porque Wieder mantiene con ellos una relación de desapego que excluye por completo la apología. Su casa, asimismo, es un espacio cargado de simbolismos<sup>4</sup>. Los pocos que la visitan no la perciben como un refugio sino como un sitio anómalo, donde falta algo “innombrable pero presente, tangible”, como si su dueño “hubiera amputado trozos de su vivienda” (17)<sup>5</sup>. Se ensaya un retrato del personaje enigmático a través de hechos y eventos narrados de manera objetiva y en sus propios términos, despojados de cualquier marco interpretativo explícito –por ejemplo, lo que sería en el sentido habitual

del término, un marco de carácter histórico-político—. Se prefiere el del diferido impacto personal y el de los recuerdos acumulados, aunque no por esto se prive a los hechos de su carácter brutal, ni se los condone. Los rasgos distintivos del primer retrato de Wieder son la sensación de vacío, distancia y falta, enfatizándose su carácter ominoso y, de manera figurativa, la paradójica presencia de su ausencia en la imaginación del narrador. Un ejemplo ayuda a ilustrar este aspecto, que constituye una característica de la novela que se enfoca en explorar el sentido que adquiere un hecho, ya sea en la secuencia y estructura de la narración, o en el efecto inmediato o diferido que pudo haber tenido en los personajes y, en particular, aunque de un modo reservado e indirecto, en el narrador. El episodio que, según podemos suponer, persigue la conciencia del narrador a través del tiempo, se entrega como una conjetura —como lo es toda la biografía de Wieder, trabajosamente reconstruida muchos años después—. Wieder asesina, corvo en mano, a las hermanas Garmendia, amigas del narrador y las más talentosas poetisas de su generación, quienes se han refugiado en los días posteriores al golpe de estado en la casa pueblerina que heredan de sus padres. Es impactante lo inesperado del asalto que tiene lugar después de una velada íntima y familiar en la que, con Wieder que ha llegado de visita, las Garmendia leen y discuten sus “estupendos poemas” y comprenden, o más bien “*creen comprender*” la reticencia de éste a compartir los suyos. Para entonces prepara “algo nuevo, la nueva poesía chilena” (30, énfasis en el original). Los gestos del narrador en esta parte se limitan a señalar la dificultad para interpretar el sentido de los hechos. Si el objetivo era inventarle al horror un contexto que lo

hiciera más comprensible –por ejemplo, la poesía y la familiaridad compartidas de esta escena–, el intento es un fracaso y sólo queda la oscuridad de una acción que no admite explicación apaciguadora alguna. Detrás de Wieder y su grupo de asalto, “entra la noche en la casa de las hermanas Garmendia. Y quince minutos después, tal vez diez, cuando se marchan, la noche vuelve a salir, de inmediato, entra la noche, sale la noche, efectiva y veloz” (33). La carga emocional se concentra en el ritmo entrecortado de la cuidadosa puntuación del fragmento y, sobre todo, en la repetición de la frase hecha “entra la noche” que obliga al lector a detenerse en ella, adquiriendo la densidad de un elaboración metafórica. La noche entra y se va repetidamente para quedarse, lacónica y dramáticamente, cometido el crimen. De las hermanas no se tiene más noticia.

La vocación criminal del aviador y su verdadera cara “artística” se develan en la serie de actos criminales y “poéticos”, con las obligatorias comillas, que realiza durante “el año de gracia de 1974” (86). La nueva poesía chilena del asesino consiste en varios actos de escritura en el cielo. El primero coincide con la estadía del narrador en una cárcel de Concepción. Desde el patio, los presos ven un avión alemán de la Segunda Guerra Mundial que escribe con humo, en latín, versículos del Génesis bíblico. En otros, dibuja “la estrella de nuestra bandera” en el cielo de distintas ciudades, y el emblema patrio completo al alimón con otros dos pilotos. El próximo de sus actos de exhibición aérea lo es en más de un sentido. Escribe en el cielo nombres de mujer –“Patricia”, “Carmen”– que quienes están en el secreto saben que corresponden a los de jóvenes poetas, a las que ha

asesinado. Origen, patria y muertes violentas forman la tríada siniestra de la escritura celeste del asesino. Cuando ya ha sido reconocido como “el gran poeta de los nuevos tiempos” (45) por el más influyente de los críticos literarios en su columna semanal de *El Mercurio* —el moribundo de *Nocturno de Chile*— Wieder es convocado a efectuar un último acto en la ciudad capital. Éste se desarrolla en dos partes y se narra en detalle en la novela. La primera parte del *happening* macabro se relata en una versión tentativa: pudo haber ocurrido así, como pudo haber ocurrido de otra manera, “las alucinaciones,” se asegura, “en 1974, no eran infrecuentes” (92). En un avión militar, Wieder se eleva en un tormentoso cielo santiaguino; en las tribunas se reúne lo más granado de la élite gobernante. El piloto escribe con humo negro diez versos que definen lo que es la muerte: la muerte es amistad, es Chile, responsabilidad, amor, crecimiento, comunión, limpieza, mi corazón, toma mi corazón, la muerte es resurrección (89-91). El mensaje despiadado de esta escritura efímera se presenta en contraste con la permanencia en el tiempo de las acciones criminales que son su contrapartida. La segunda parte del evento consiste en una exposición fotográfica privada. Se ha invitado a un grupo selecto que incluye a militares, artistas, al padre del aviador. La exhibición se compone de fotografías de cuerpos de muertos desaparecidos dispuestas en el techo y las paredes de una habitación —desde el cielo se ha pasado al cubil del “artista”— en una secuencia que supone una narrativa que va desde el infierno a una epifanía. La muestra es desmontada por la policía secreta que se apersona en el lugar, los materiales son confiscados. Olvidarlo todo es la consigna que imparten a los atemorizados espec-

tadores que llegan, y confeccionan una lista completa de los asistentes al evento, asegurando el silencio a través de los años. Wieder es arrestado. Y después, se desvanece. Los vagos testimonios del evento fluctúan entre la incredulidad, el miedo, la alucinación. Para narrar esta parte, el narrador se basa en la autobiografía de unos de los testigos del evento, el teniente Muñoz Cano, quien en un momento de lucidez señala que la exposición provoca en ellos una impresión devastadora: “nos mirábamos y nos reconocíamos, pero en realidad era como si no nos reconociéramos, parecíamos iguales, odiábamos nuestros rostros, nuestros gestos eran los propios de los sonámbulos y de los idiotas” (98). El efecto, que corresponde al *pathos* de una época que la novela como totalidad intenta comunicar y hacer inteligible, es el de un quiebre o ruptura colectiva de la identidad. El horror representado en las fotografías y el miedo provocan la pérdida de la conciencia (por eso están “como sonámbulos”) y de la capacidad intelectual (están “como idiotas”).

Así como los actos de violencia narrados en *Estrella distante* retrotraen a la atmósfera del Chile de los 70 y a historias específicas de las prácticas de la represión de ese periodo, la escritura en el cielo en el contexto de la poesía chilena inscrito insistente y cuidadosamente en la novela, retrotrae, a mi entender, a la que en 1982 realizara el poeta Raúl Zurita en el cielo de Nueva York, cuyo registro fotográfico se incluye en el libro *Anteparaiso*. Además, indirectamente, se hace referencia a la recepción consagratoria de Zurita por parte de Ignacio Valente, nombre de pluma de José Miguel Ibáñez Langlois, el cura y crítico literario del periódico conservador

*El Mercurio* quien en *Estrella distante* se transforma en Nicasio Ibacache. Con las recensiones, reescrituras y juegos de espejos que caracterizan el mundo narrativo de Roberto Bolaño, el personaje reaparece como Sebastián Urrutia Lacroix en *Nocturno de Chile*, y entrega, en una larga oración, el desesperado monólogo del sacerdote moribundo<sup>6</sup>. Los personajes de nombres cambiantes de Bolaño se pasean de un libro a otro, y hacen difusos los límites entre ficción y no ficción. El objeto del juego de identidades transformadas no se dirige a crear *romans à clef*, sino a provocar en el lector reconocimientos y ecos que son, en efecto, un camino para pensar las identidades y diferencias entre el orden de la ficción y el que se despliega más allá de las páginas.

Éste es el ámbito en que se despliega la alusión a Zurita. En los versos del poeta chileno, escritos con humo blanco en el azul de Manhattan, se declinaba en clave de martirio lo que “MI DIOS” podía ser para el hablante: “hambre, nieve, desengaño, carroña, paraíso, pampa, cáncer, vacío, herida, ghetto, dolor”, para concluir con un rotundo “MI DIOS ES MI AMOR DE DIOS” (*Anteparaiso* 1). Es difícil interpretar el sentido que adquiere lo que constituye el proyecto de reconstrucción imaginaria de la comunidad escindida de Raúl Zurita cuando se lo transforma en “acto poético” del horror fascista en la novela de Roberto Bolaño. Tenemos a un asesino que, en vez de unir la literatura a la vida, como preconizan Zurita y la vanguardia en general, la une a la muerte. En *Estrella distante* se formula la pregunta acerca de las implicaciones éticas límite que podría tener el prurito de unir literatura y vida. Podría pensarse que con el gesto citacional se está afirmando la igualdad, simplemente de signo opuesto, entre

un proyecto poético y otro —el humo negro de Wieder como la imagen invertida del blanco de Zurita—. Por el contrario, pienso que desde las genealogías literarias que se discuten y establecen con total seriedad en la novela —ellas son, al fin al cabo, un asunto de vida o muerte para los personajes y el narrador—, se produce más bien la resignificación de la escritura celeste de Zurita, trasladándola hacia el espacio del Chile bajo dictadura, expandiéndola y deformándola como ocurre con las historias y la historia en *Estrella distante*, y cargándola del imperativo de responder y acaso purgar la escritura y la experiencia límite del horror que se relata en la novela.

En la estructura de la novela este episodio cúlmine de escritura en el cielo se detalla a continuación de tres magníficos relatos intercalados, historias de vidas que, tal como experimentan los testigos del último *happening* de Wieder y el personaje mismo del narrador, se resuelven en cambios de identidad, en conversiones, renacimiento y muertes. Hay que señalar que la significación de las historias intercaladas en *Estrella distante* no se ha explorado críticamente y en la mayoría de los casos, éstas apenas son mencionadas en las reseñas o en los artículos más extensos sobre la novela. El hecho se vincula, a mi entender, con el tipo de desafíos que presenta la narrativa de Bolaño, que se permite, en el marco de estructuras muy cuidadas, formas abiertas en las que abunda la digresión, la enumeración y los resúmenes apretados. En el caso de “las suculentas digresiones”, como las llama Ignacio Echeverría (“Historia particular” 38), el lector y/o el crítico quedan en ocasiones, seducidos o descolocados, porque las historias de vidas son entregadas sin más, con un modo lacónico y sumario, como si el novelista las “arrancara fatigosa-

mente de la memoria, [lo que] sugiere la convicción de que todo relato no hace más que plantear un enigma que la más minuciosa reconstrucción de los hechos no contribuiría a despejar” (“Relatos de supervivientes” 54). Creo que la escritura porosa y permeable al azar de Bolaño se ofrece en *Estrella distante* como una máquina alegórica con la cual la lectora debe lidiar para establecer los vínculos y espejos que las digresiones mantienen con el argumento enigmático central.

El primero de los relatos intercalados es el de Juan Stein, el director del taller de poesía del cual el narrador y Wieder han sido integrantes. A pesar de ser alto, rubio y buen mozo, un privilegiado en el racista ámbito local, su origen familiar lo ubica en una situación de marginalidad: es sobrino-nieto del general soviético Cherniakovski, el único judío de alto rango del Ejército Rojo que enfrentó el avance del nazismo. Stein guarda una fotografía oficial del general. El hecho de que el retrato estuviera en su casa es, según el narrador, “infinitamente más importante” (62) que las estatuas o calles dedicadas al héroe en su país natal. La observación provee una clave importante de la novela que, como decíamos, se enfoca en el sentido cambiante que adquieren vidas y hechos en su transmigración temporal y espacial y en la significación situacional y personal de los mismos. En una versión de su biografía, Stein parte al exilio y se transforma en un mítico y ubicuo guerrillero internacionalista. En la otra, al ser expulsado de su cargo universitario después del golpe militar, se muda a Valdivia donde se desempeña en trabajos nimios para sobrevivir. Stein es, según esta versión, quien nunca salió del sur de Chile y allí encuentra una muerte no heroica, años después, de cáncer.

El segundo relato corresponde al rival tallerista de Stein y su “amigo del alma”. Diego Soto también es poeta pero, en contraste con Stein, es bajo, moreno, de cuidado vestir. Desde el lar sureño se cartea con poetas franceses ilustres que nadie ha leído en su ciudad; traduce a Peréc, despierta la envidia de sus compatriotas. El exilio lo lleva primero a la RDA y luego lo trae a Francia. Se asienta, escribe, forma familia y da clases de literatura. Vive una vida feliz. De regreso de un congreso de poesía en Alicante, en la estación de trenes de Perpignan se encuentra, como el personaje de “El Sur” de Borges, con un destino sudamericano menos nostálgico. Su conciencia lo obliga a confrontar a unos jóvenes neonazis que patean en el suelo a una vagabunda, y ellos lo asesinan a cuchilladas.

El último relato intercalado corresponde a la increíble vida de Lorenzo, un joven muy pobre al que le gusta subirse a los árboles y a los postes de alta tensión. Un día, recibe una descarga eléctrica tan fuerte que le hace perder los dos brazos, amputados. Además, crece en el Chile de Pinochet y es homosexual. Intenta suicidarse saltando al Pacífico y mientras se hunde, ve su vida y el dolor de su madre como en una película y decide sobrevivir y, más aun, vivir de veras. Como dice, matarse en las actuales circunstancias “es absurdo y redundante. Mejor convertirse en artista secreto” (83). Escribe y pinta, junta dinero y emigra a Europa, se hace llamar a veces Lorenza, hace teatro callejero en Alemania. Unos actores catalanes de paso la descubren y, transformada de nuevo, pasa a encarnar a la mascota Petra, diseño del artista gráfico José Mariscal y la favorita de los medios durante los Juegos Paraolímpicos de Barcelona de 1992. Tres años después, Lorenzo-Lorenza-Petra muere de Sida.

Al responder a una pregunta acerca de la significación de las historias intercaladas en *Nocturno de Chile* que ilumina la función que asumen en *Estrella distante*, Bolaño afirma que, como él las ve, ellas tienen por los menos tres funciones: son un regalo para el lector, el abismo de la historia principal y representan el espejo moral, a la manera de Voltaire, del personaje principal (“Breve entrevista virtual con Bolaño”). Como la presencia de Wieder, estas narraciones de vida se ligan a la del narrador, desde el Chile de origen a la Barcelona del presente, proveyendo de un complejo marco de lazos y alusiones culturales al entorno de los jóvenes poetas, movilizándolo libremente ese entorno por el mundo, para mirarlo con distancia. A diferencia del pesadillesco aviador, aunque todos ellos mutan la identidad, renacen y mueren, se siguen manteniendo fieles a una llamada ética, de sobrevivencia mínima en el caso del Stein en su avatar no heroico; de creatividad, plasticidad y desafío en el caso de Lorenzo; y de compasión y solidaridad humana básicas, en la vida de Soto. El narrador, por su parte, ofrece una hipótesis del vínculo que las digresiones mantienen entre sí, en particular, en el marco del circuito de cercanías y comunicaciones que mantiene con su amigo Bibiano O’Ryan: “la historia de Petra [...] de alguna manera es a Soto lo que la historia del doble de Juan Stein es a nuestro Juan Stein” (81). Se indica así la manera en que la imaginación móvil del narrador interpreta los hechos, a través de procedimientos analógicos. Con ellos, las historias de vida encuentran una completitud que deberíamos llamar poética, en el sentido de ordenarse por contraste y condensación, como unidades móviles en un espacio textual. Se muestra también la estructura de dobles deformados

en que se sustenta la novela, estructura en la que él mismo encuentra su imagen en el espejo contrahecho del poeta-criminal, su “horrendo hermano siamés”<sup>7</sup>.

Hacia el final de la novela, cuando el detective Romero le pide al narrador que colabore en la investigación que efectúa para dar con el asesino, Bolaño se encuentra en una situación miserable: “vivía solo, no tenía dinero, [su] salud dejaba bastante que desear, hacía mucho que no publicaba en ninguna parte, últimamente ya ni siquiera escribe” (130). Durante la investigación lo vemos “cada vez más involucrado en la historia de Wieder, que era la historia de algo más, aunque entonces no sabía de qué” (130). Encuentra en un sueño una clave de aquello que no logra identificar. Viaja en un galeón que se hunde y reconoce al asesino entre los naufragos que flotan en el océano. Entonces comprende “que Wieder y yo habíamos viajado en el *mismo* barco, sólo que él había contribuido a hundirlo y yo había hecho poco o nada por evitarlo” (131, énfasis en el original), una deuda que salda al tomar conciencia de su responsabilidad en el naufragio metafórico de su sueño, que es el de un proyecto histórico, de una imagen de país, de una comunidad de amigos que le deparaba un suelo más estable. La escritura de la novela es el resultado tanto de este momento posterior, en el que ya se ha averiguado en qué consiste ese “algo más” sobre lo cual reza la historia, como del desenlace de la búsqueda de Wieder. Sabemos que el personaje del narrador se transforma, tal como ocurre con los personajes de los tres relatos intercalados, porque escribe *Estrella distante*. Por supuesto, no es posible para él recapturar el pasado como un tiempo benevolente, ni ejercitar la memoria con una

cierta dulzura melancólica. A menos que sea con argumentos poéticos y personales, tampoco le está permitido ni le interesa racionalizar, comprender e interpretar las causas, el origen del crimen y del personaje abyecto que lo comete. Al final de la novela, Wieder sigue siendo un enigma, un personaje opaco que no transparenta sus motivaciones ni, menos, su fuero interno. No hay acceso a su monólogo interior, pronuncia apenas unas pocas frases, sólo se alcanza a tocar su presencia ausente a través de las acciones exteriores recordadas y transmitidas por otros, con el filtro del tiempo y la memoria. Sin embargo, el narrador ha volcado en el papel los hechos que le envenenan el aire mismo que respira, que habitan sus sueños en la noche y permean sus pensamientos durante el día. Al hacerlo, al escribir esta historia, ha ligado el hecho traumático a una serie de recuerdos asociativos, y acaso, sí lo haya interpretado en un sentido restringido: en el sentido de narrar el hecho desde una óptica particular, si se quiere estrecha, que surge de una mirada insistentemente literaria, poética, para ser más precisa. Ésa, su mirada, funda y recrea el territorio común que compartía con los amigos y el enemigo de otro tiempo, y lo vincula con la actividad creadora del presente. Una estrella distante que se mira en la noche es un buen modelo del funcionamiento alegórico de esta novela de estructura tan férrea y, en ella, de la memoria: al mirarla recibimos una luz del pasado que sólo distinguimos cuando ya la fuente de emisión ha desaparecido. Se trata de una percepción directa y *gestáltica* de un tiempo pasado y, en este sentido, inevitablemente fiel a esa oscura luz emitida tiempo atrás, pero la percepción se encuentra afincada por completo en el presente hasta donde viaja, transformándose

la luz, tal como las historias. En este sentido, *Estrella distante* salda cuentas con una biografía indescifrable y, de una manera radical, al volcarlo transformado y transformándose, con el pasado de Chile.

## Notas

<sup>1</sup> Roberto Bolaño, *La literatura nazi en América* (1996). Barcelona: Seix Barral, 1999. Más adelante discuto con más detalle la conexión de *Estrella distante* con esta versión previa.

<sup>2</sup> En *Los detectives salvajes*, el detective Abel Romero conversa con Belano: “De repente, alguien, no sé quien, se puso a hablar del mal, el crimen que nos había cubierto con su enorme ala negra. ¡Hágame el favor! ¡Su enorme ala negra!... Después nos unimos a la conversación general. Sobre el mal, sobre la malignidad... Belano, le dije, el meollo de la cuestión es saber si el mal (o el delito o el crimen o como usted quiera llamarle) es casual o causal. Si es causal, podemos luchar contra él, es difícil de derrotar, pero hay una posibilidad, más o menos como dos boxeadores del mismo peso. Si es casual, por el contrario, estamos jodidos. Que Dios, si existe, nos pille confesados. Y a eso se resume todo” (397). La cuestión no se resuelve de manera definitiva en *Estrella distante*, aunque el desarrollo de los hechos desde la perspectiva del narrador tiende a afirmar una causalidad, a la que no sólo el criminal habría contribuido. Sí se resuelve en el sentido de encontrar una forma de hablar del mal y del crimen sin acudir al lugar común de lenguaje que Romero rechaza.

<sup>3</sup> En la conocida máxima, Walter Benjamin en “Tesis sobre la filosofía de la historia” lo señala con certeza: “No existe un documento de la cultura que no lo sea a la vez de la barbarie” (“Sobre el concepto de la historia” 52). George Steiner recoge esta idea en sus reflexiones sobre la simultaneidad del barbarismo y la cultura en *In Blue Beard's Castle*

<sup>4</sup> Según Cecilia Manzoni, en la narrativa se pueden ver ecos de la política de acuerdos que caracterizan a la transición chilena. Con *Una casa vacía* (1996) de Carlos Cerda y *La casa de los espíritus* (1985) de Isabel Allende como ejemplos al caso, se privilegiaría el consenso y el olvido a través de “la reelaboración del espacio de la patria como un mito condensado en la imagen de la gran casa familiar que, herida pero aún reconocible como propia, recoge a los hijos dispersos” (“Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal” 18). La casa de Wieder se experimenta como intemperie, en obvio contraste con la formulación anterior. A Ruiz-Tagle/Wieder “lo vuelve particularmente siniestro su casa” (“Narrar lo inefable” 43).

<sup>5</sup> Cito indicando número de página por Roberto Bolaño, *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996.

<sup>6</sup> Como se informa en la nota introductoria, *Estrella distante* surge del capítulo final de *La literatura nazi en América*. A imitación del Borges de *Historia universal de la infamia* (Manzoni, “Biografía mínimas/ínfimas” 17-18), el volumen con título de manual literario es una compilación de monografías y reseñas bio-bibliográficas en que se inventa una genealogía paralela para las letras de las Américas. Como señala Gonzalo Aguilar, ésta resulta ser “su doble frágil y siniestro (y, extensivamente, el de su cultura).” (149). La biografía apócrifa de Ramírez Hoffman, un teniente de la Fuerza Aérea de Chile —el mismo Ruiz-Tagle/Wieder de *Estrella distante*— es la más elaborada, personal y extensa de *La literatura nazi*, presentándose de este modo como conclusión y clímax de la antología. Según la nota autorial de *Estrella distante*, la vida del personaje de muchos nombres se ofrece ahora no como un “espejo y explosión de otras historias”, sino como “espejo y explosión en sí misma” (11). Pero, ¿es la novela realmente espejo y explosión de sí misma? En un primer sentido, la nota introductoria de *Estrella distante* provee de una clave importante. Tal como lo hacen los abominables espejos, en la nota se dobla al narrador cuando la voz inscrita del autor asegura que su función se ha limitado, por un lado, a componer el texto al dictado “de los sueños y pesadillas”

de un tal Arturo B.(elano) y, por otro, a discutir con “el fantasma cada vez más vivo de Pierre Menard, la validez de muchos párrafos repetidos” (11). B. o Belano sería quien padece de cerca la historia del asesino y Bolaño quien recoge su dictado, suplantándolo en su papel de narrador personal. Pierre Menard, como sabemos, es el autor del *Quijote* en el cuento de *Ficciones* y en particular de dos capítulos cervantinos fundamentales: el que discute la relación entre verdad e historia, y el que narra la disputa entre armas y letras que se dirime a favor de las primeras. De este modo, los párrafos repetidos a los que se hace alusión en la nota autorial son, por lo menos, los de Bolaño-Belano-B.-Borges-Menard y Cervantes, y los problemas que planteó este último hacen explosión en un relato tan contemporáneo como el que más, porque Belano es un sobreviviente de las nuevas “guerras floridas” de América Latina.

<sup>7</sup> Con respecto al tema de los dobles, se consultará con provecho “Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*”, de Cecilia Manzoni. Otro aspecto del tema del doble tiene que ver con la repetición de los eventos de la historia y, en particular, la inscripción del contexto histórico de la Alemania del nazismo que abunda en la novela. Podemos anotar las siguientes menciones: el relato de Wieder expande el de *La literatura nazi en América*; éste vuela en un Messerschmitt 109 de la Luftwaffe sobre Concepción en el primer acto de escritura celeste; el pariente de Stein es un general judío que se enfrenta a las tropas hitlerianas; Bibiano O’Ryan desarrolla etimologías alucinadas del nombre “Wieder” en idioma alemán; los jóvenes neonazis de la estación de Perpignan que acuchillan a Soto; la terrible imperturbabilidad de Wieder que evoca la banalidad de Adolf Eichmann, según lo describe Hannah Arendt en *Eichmann in Jerusalem*; cuando Bolaño espera al asesino está hojeando la *Obra completa* de Bruno Schulz y el único libro que tanto Stein, Soto como Lorenzo han leído en común es *Ma gestalt-therapie* del siquiatra judío alemán fugitivo de la Alemania nazi Frederick Pearls.

## UN EPITAFIO EN EL DESIERTO. POESÍA Y REVOLUCIÓN EN *LOS DETECTIVES SALVAJES*

Andrea Cobas Carral y Verónica Garibotto

“Por supuesto que existe una respuesta y no es fácil ni sencilla, pero tampoco, como le dijo el conejo a Alicia, es difícil o complicada. Por supuesto, también, que yo no puedo decírtela”.

Roberto Bolaño<sup>1</sup>

“¿Qué hay detrás de la ventana?”: la respuesta –a un tiempo complicada y sencilla– articula los sentidos centrales del texto. *Los detectives salvajes* cifra en esta pregunta las claves de su lectura. En una novela cuya estructura es un diario partido en dos por un conjunto de testimonios, pensar los resortes de la organización narrativa se vuelve indispensable.<sup>2</sup> Azar, pasión, desorden son las respuestas que la crítica ha elegido para dar cuenta de la compleja disposición del relato.<sup>3</sup> Estas lecturas obturan, sin embargo, uno de los sentidos esenciales: el modo en el que la novela historiza el recorrido por diferentes concepciones poéticas.

¡Poetas invisibles o consagrados, poetas revolucionarios o que escriben para el Estado, poetas desesperados o que hacen de la desesperación un lamento vendible circulan por las páginas de la novela. Abandonar la lectura que sólo percibe una representación poética sin fisuras<sup>4</sup> implica comprender el modo en el que ética y estética se enlazan en concepciones poéticas en pugna. Poesía y revolución son las líneas que permiten ordenar la cronología para recomponer las temporalidades que el texto quiebra.

## I

“Barco de guerra perdido en la boca del río de la historia”(299).

*Los detectives salvajes* narra una búsqueda que se fragmenta en dos episodios con continuidad temporal. Para seguir ese itinerario debemos reconstruir la cronología fracturada en la novela. En primera instancia, la pesquisa sobre el destino de Cesárea Tinajero, poeta vanguardista que desaparece en los años 20, recorre el texto y liga sus tres partes tematizando las problemáticas centrales. Por otro lado, el hallazgo y muerte de Cesárea en el desierto de Sonora en 1976, al tiempo que clausura la etapa inicial de la búsqueda,<sup>5</sup> es el origen de un segundo momento en el que las figuras de Arturo Belano y Ulises Lima comienzan un proceso de desintegración y borramiento que se acentúa a lo largo de 20 años.

Los fragmentos de Amadeo Salvatierra atraviesan la segunda parte de la novela ligando estructural y temáticamente el diario de García Madero con la parte testimonial.<sup>5</sup> Salvatierra, antiguo poeta estridentista devenido en escriba, repone con sus recuerdos el momento de mayor esplendor de “la vanguardia actualista de México”. Literatura y revolución son en los 20 dos vertientes solidarias de un mismo proyecto. El deseo estridentista por hacer de la literatura una práctica capaz de dar cuenta de un presente poblado de máquinas, carteles publicitarios y arcos voltaicos encuentra su punto de apoyo en las estructuras de poder revolucionario, ya en los años 20, en su proceso de institucionalización.<sup>6</sup> En *Los detectives salvajes*, la presencia del general Diego Carvajal —con algunos rasgos de la figura de Heriberto Jara,

mecenas de los estridentistas— marca ese compromiso entre vanguardia literaria y política. Dice Salvatierra sobre el general: “entró analfabeto [en el torbellino de la historia] y salió convencido de que Picasso y Marinetti eran los profetas de algo, de qué, no lo sabía muy bien.” (355). La mención a esas dos figuras de la vanguardia se complementa con la imagen de París que surge del diálogo entre Carvajal y Maples Arce. En torno a una mesa en la que comen y discuten el proyecto de Estridentópolis —la ciudad futurista que sueña construir el grupo—, Carvajal y Maples recorren imaginariamente las calles de una París en la que no han estado pero que admiran. La búsqueda de la modernidad irrumpe en la novela como la utopía de la vanguardia de los años 20.

Cesárea Tinajero se une al grupo de Maples Arce cuando las relaciones de éste con el general Carvajal ya están establecidas. A través de un corrimiento respecto del estridentismo —del que es parte hasta que una discusión la aleja—, crea su propio movimiento vanguardista: el realismo visceral. Líder de un grupo que —hasta los 70— parece no tener más seguidores que ella misma, su labor poética se instala en el espacio más marginal de la vanguardia. La ausencia de referencias sobre las características poéticas del realismo visceral se hace evidente a lo largo de la novela. ¿Qué diferencia al realismo visceral de su par estridentista? ¿Qué ven los jóvenes de los 70 en esta poeta que los empuja a seguir su rastro por bibliotecas, periódicos y dependencias oficiales de Sonora? Cesárea Tinajero es una mujer rebelde para su época, una mujer que, según Salvatierra, de no haber mediado el empleo como secretaria del general Carvajal, se habría visto “obligada a peregrinar por los subterráneos más siniestros del D. F.”

(354).<sup>6</sup> Cesárea renuncia a todo convirtiéndose en un fantasma. Más que por su programa estético, atrae por su invisibilidad.

<sup>7</sup> La concepción poética de Tinajero deja sus rastros sólo en un extraño poema publicado en el único número del órgano oficial del realvisceralismo: *Caborca*. Esta modesta revista que Cesárea dirige “con tanto sigilo y con tanta ilusión” (201) participa de las características propias de la gran mayoría de los emprendimientos editoriales vanguardistas: su fugacidad en el tiempo enfatiza el carácter casi secreto de la publicación. Además de las traducciones de poemas surrealistas y las contribuciones poéticas de algunos miembros del estridentismo, *Caborca* contiene el único poema editado de Cesárea Tinajero. Tres líneas encabezadas por la palabra “Sión” constituyen la efímera huella poética de la madre del realismo visceral. En un procedimiento común de intertextualidad entre las obras de Bolaño, los dibujos que componen el poema de Cesárea aparecen también en *Amberes*.<sup>7</sup> Allí, el protagonista ve en sueños las tres líneas que representan el mar en calma, ondulado y crispado. Al interpretar este sueño el narrador afirma: “supongo que ya poca *estética* queda en mí.” (53, énfasis en el original). Esta idea ilumina la reescritura del sueño transformado en poema en *Los detectives salvajes*. Leído por Lima y Belano como una gran broma, el texto de Cesárea se funda en el despojo de su dimensión estética vinculada con lo verbal. Llevando al límite el deseo vanguardista del juego tipográfico, el poema borra casi por completo la palabra y se propone como un ejercicio visual de interpretación. En una novela en la que la lucha por la legitimación de la propia escritura tiene un lugar central, el poema de Cesárea se ubica

más allá de esa disputa. Esta circunstancia se complementa con otra faceta de la práctica escrituraria que la novela enuncia: Cesárea lleva adelante una labor oculta: escribe los discursos políticos del general Diego Carvajal. Las palabras de la revolución esconden las huellas de Cesárea Tinajero. Esos textos que recorren México reproducidos en las páginas de los periódicos son otra marca de su invisibilidad.

Cuando, desencantada, la madre del realismo visceral y escriba de la revolución le anuncia a Salvatierra su partida hacia Sonora, él le pregunta qué pasará entonces con *Caborca*, con el proyecto de construir Estridentópolis, con el deseo de modernización. Ella se ríe y afirma que la revolución mexicana llegará en el siglo XXII (461). La figura de Cesárea Tinajero condensa el fracaso del proceso de modernización emprendido por la vanguardia en los 20. Con su pasaje del sueño de la gran urbe moderna en el desierto de Sonora, Cesárea rompe a un tiempo con la vanguardia y con la revolución. Éste es el momento en el que, como recuerda Salvatierra, todo comienza a deslizarse irremediablemente por el precipicio (458).

## II

*Todos los poetas, incluso los más vanguardistas, necesitan un padre. Pero éstos eran huérfanos de vocación (177).*

En 1975, casi cincuenta años más tarde, la poética de Cesárea irrumpe nuevamente en la escena cultural del DF. “He sido cordialmente invitado a formar parte del realismo visceral. Por supuesto, he aceptado.” (13) anuncia García Madero desde la primera entrada de su diario, inaugurando así tanto

su propio relato como la serie de relatos que giran alrededor de las vivencias del grupo que recupera el nombre olvidado. A partir de aquí *Los detectives salvajes* —en un aparente intento por reconstruir la historia de este segundo movimiento y de sus fundadores, Lima y Belano— despliega un conjunto de voces que parecen agotar todas las perspectivas posibles.

Las expectativas de lectura comienzan a frustrarse, sin embargo, desde la segunda entrada: “No sé muy bien en qué consiste el realismo visceral” (13), confiesa García Madero. En efecto, el único texto que aparece en la novela producido por un miembro del grupo —el diario de García Madero— pertenece a un personaje que apenas puede dar cuenta de las líneas básicas del movimiento, que participa periféricamente de sus aventuras y que, en rigor, jamás tiene la certeza de su identidad como realvisceralista.

Rastrear la concepción poética del movimiento se vuelve así una tarea difícil, llena de núcleos que quedan sin resolución: el relato de García Madero se construye a partir de una mirada marginal por la que se cuelan oblicuamente ciertas pistas en torno al realvisceralismo. Desde su posición dislocada, el diario obliga al lector a una labor detectivesca para intentar reconstruir las premisas del movimiento y el modo en el que se inserta dentro del campo cultural de los 70. La dificultad se acentúa a su vez porque todas las afirmaciones respecto de las posturas del grupo se encuentran doblemente mediatizadas: se filtran en la narración de García Madero a través de las voces de otros personajes.

Así sabemos que los segundos realvisceralistas pretenden “cambiar la poesía latinoamericana” (36) a partir de su oposición radical a un canon que tiene a Paz y Neruda como cen-

tro. Mientras que los poetas canónicos pugnan por “hacerse con la *palabra*” (84, énfasis en el original), los realvisceralistas priorizan la acción. Mientras que Paz sostiene su poética en sus saberes retóricos, a los realvisceralistas la dimensión estética del arte parece no importarles: más que un grupo de poetas son una “pandilla” (17) que comparte una serie de conductas marginales independientes de sus capacidades retóricas. De hecho, García Madero se sorprende más de una vez de que lo hayan aceptado en el grupo sin que nadie haya leído uno solo de sus poemas. Mientras que los poetas canónicos “vagan sincopadamente de la Ética a la Estética y viceversa” (83), la poética de los realvisceralistas se sostiene sobre su modo de comportamiento: ética y estética se funden en un solo plano, y en esta fusión se cifra su apuesta subversiva.<sup>8</sup>

En este modo de entender la práctica poética, el realvisceralismo se hace eco de uno de los problemas centrales que surcan el campo cultural de la izquierda latinoamericana de los 70: el de la función del escritor. Haciendo de la noción sartreana de compromiso y de la indisolubilidad entre arte y vida propuesta por las vanguardias sus pilares ideológicos, la legitimidad de la labor simbólica del escritor depende enteramente de su actitud vital. “El compromiso político radica en los actos y no en las palabras. Si desea impactar políticamente, el escritor debe despojarse de su condición de escritor y devenir militante.”<sup>9</sup>

Aunque a primera vista el énfasis en la ética parece acercar la concepción poética del realvisceralismo a una estética realista socialista de raíz nerudiana, encarnada en la novela por los “poetas campesinos”, la pandilla se excluye también

de esta posibilidad. El testimonio de Luis Sebastián Rosado lo pone de manifiesto:

no estaban en ninguno de los dos bandos [el de Octavio Paz y el de los poetas campesinos], ni con los neopriístas ni con la otredad, ni con los neoestalinistas ni con los exquisitos, ni con los que vivían del erario público ni con los que vivían de la Universidad, ni con los que se vendían ni con los que compraban, ni con los que estaban en la tradición ni con los que convertían la ignorancia en arrogancia (352).

También el realismo socialista se vuelve hegemónico y queda preso en la lucha por la palabra, incapaz de articular ética y estética.<sup>5</sup> De ahí que los realvisceralistas se alejen de los circuitos de consagración y se muevan al margen de las instituciones, abocados más bien a una erosión de la esfera pública desde la periferia, desde la casi invisibilidad. Tal vez sea por eso que Ulises Lima decide cerrar su revista cuando empieza a hacerse conocida y que García Madero abandona la universidad cuando elige sumarse al grupo.

Despojarse de lo puramente estético, errar en los márgenes, volverse invisibles; el segundo realvisceralismo recupera en 1975 la poética de aquélla a la que deliberadamente ha transformado en su precursora. No resulta extraño entonces que Lima y Belano decidan, luego de su entrevista con Salvatierra, perderse en busca de Cesárea por los desiertos de Sonora, búsqueda que se narra en la segunda parte del diario y que clausura la novela. El relato de Amadeo evoca atónito esta decisión: “y luego los miré a ellos y los vi como si estuvieran al otro lado de una ventana, uno con los ojos abiertos y otro con los ojos cerrados, pero los dos mirando, ¿miran-

do hacia afuera?, ¿mirando hacia dentro? [...] y entonces les dije: muchachos, ¿vale la pena?, ¿vale la pena? ¿De verdad, vale la pena?” (554).

“¿Qué hay detrás de la ventana?” pregunta la última entrada del diario de García Madero y, con este interrogante, se cierra la novela. Lima y Belano cruzan el marco en casa de Salvatierra y van a averiguarlo a los confines del desierto. El viaje no es sólo geográfico: a medida que recorren las carreteras y que se internan en las ciudades se sumergen a su vez en una serie de temporalidades que se entrecruzan. Mientras pasan los días buscando a Cesárea, transitan simultáneamente el México presente y el pasado: por un lado, las pobres ciudades fronterizas se erigen como la contracara del progreso, como los extramuros de la civilización, como el espejo invertido de la gran metrópolis —y hasta cuentan con Horacio Guerra, el doble de Octavio Paz, y con sus acólitos, réplicas exactas de los acólitos de Paz—; por el otro, el viaje es también un viaje hacia la historia de México, en el que se encuentran con los relatos producidos en las primeras décadas del siglo XX, como las historias de fusilados —tópico recurrente de la literatura de la revolución mexicana— y la narración de la vida pasada de Cesárea. Tal como anticipa la voz de Lima en la primera parte del diario: los segundos realvisceralistas caminan hacia atrás, “de espaldas, mirando un punto pero alejándonos de él, en línea recta hacia lo desconocido” (17).

El recorrido no hace más que poner en evidencia el fracaso prefigurado por la decisión de Cesárea de perderse en el desierto: el del proyecto modernizador de las vanguardias del 20. La segunda parte del diario recupera la narración de la vida de la poeta en Sonora sólo para confirmar la derrota

anticipada: la que, recién llegada, emprende un plan de alfabetización de los niños de la frontera, ha abandonado la escuela y se ha convertido sucesivamente en obrera, vendedora de hierbas y lavandera; la que en algún momento estuvo ligada al grupo que soñaba con Estridentópolis, ni siquiera tiene en su casa luz eléctrica.<sup>10</sup>

Si el desierto de Sonora condensa espacialmente el fracaso de los proyectos vanguardistas mexicanos, Cesárea los condensa temporalmente. ¡Constatar la derrota del primer realvisceralismo significa al mismo tiempo comprobar la del segundo. La muerte de la poeta, madre de los dos, se vuelve en este punto necesaria. “Oí que Belano decía que la habíamos cagado, que habíamos encontrado a Cesárea sólo para traerle la muerte” (605) reproduce García Madero desde su diario. El encuentro con Cesárea frustra nuevamente las expectativas de lectura: sus palabras se borran, sus cuadernos permanecen en Sonora y de su escritura sólo queda un epitafio olvidado en el desierto. Aunque el fin de la poeta parece obedecer simplemente al azar, ocupa el lugar central del relato y se vuelve evidentemente más importante aún que su hallazgo. La muerte de la madre del primer realvisceralismo es el origen del fin del segundo movimiento.

### III

*Todo lo que empieza como comedia acaba como monólogo cómico, pero ya no nos reímos(500).*

Tras su regreso de Sonora, Ulises Lima y Arturo Belano profundizan el quiebre que se inicia con la muerte de Cesárea y que los lleva al abandono de las nociones implícitas en los

postulados del realismo visceral. A partir de ese momento, cada uno emprende su camino y opera su propio cierre tanto respecto de la poesía como de la revolución.

✓En 1977 parten separados hacia Europa. Allí, Lima –a diferencia de Belano– no se establece ni trabaja y hace de la errancia entre poetas, exiliados latinoamericanos y militantes revolucionarios el eje de su viaje. La París de hacinamiento y cuartos sucios que transita dista mucho de ser la urbe con que fantaseaban los estridentistas: para los migrantes expulsados de sus países por cuestiones políticas o económicas sólo queda “todo el horror [...] de [la] triste e irremediable condición de sudamericanos perdidos en Europa” (234). Marginación y pobreza parecen ser lo único que París puede ofrecerles. Luego de recorrer Israel, Austria y Francia, Ulises Lima vuelve a México decidido a reimpulsar el realvisceralismo, movimiento que ya todos dan por muerto. Los intentos de Lima –cada vez más loco, más alucinado (319)– fracasan y en 1979 se decreta el fin de las reuniones del realismo visceral.

A partir de ese momento, la figura de Lima va desvaneciéndose hasta su encuentro con Octavio Paz en la década del 90, encuentro que –siguiendo la serie cronológica– marca su última aparición en la novela. “El poeta no muere, se hunde, pero no muere” (321) dice Pancraccio Montesol frente a la desaparición de Ulises en Nicaragua. Esta cita ilumina el encuentro entre Paz y Lima en el Parque Hundido cargándolo de sentidos. El único premio Nobel de México y el padre del realvisceralismo, ausente de la historia de la poesía nacional, se encuentran y ponen en escena los extremos del campo cultural mexicano: quince años después, el eje del

canon literario y el líder de la vanguardia que amenazaba secuestrarlo coinciden sobre el césped del Parque Hundido trazando círculos inversos que finalmente terminan por reunirse. Como en otros encuentros cruciales que la novela enuncia, somos espectadores sordos de una charla en apariencia “serena, distendida, tolerante” (510). Lima, “el penúltimo realvisceralista de México” (509), se despide de Paz con un apretón de manos que termina simbólicamente con un movimiento literario concluido mucho antes desde lo estético. Como lo hizo Cesárea —como lo hará Belano—, una vez asumido el fracaso, la única salida es la disolución. Ulises Lima se desvanece en las calles del D. F.

En tanto el realismo visceral se sostiene sobre la fusión entre ética y estética, la clausura no debe operar sólo sobre la escritura sino también sobre la revolución. Como hemos señalado, la necesidad de un compromiso real en la tarea del escritor de izquierda es parte del contexto ideológico que sirve como marco del segundo realvisceralismo. Decir ‘compromiso’ en los 70 es decir ‘revolución’. El viaje de Ulises Lima a la Nicaragua sandinista es significativo en este sentido. “Nicaragua debe ser como el sueño que teníamos en 1975, el país en donde todos queríamos vivir” (344) sostiene Jacinto Requena. Esta afirmación contrasta con la imagen que emana del testimonio de Hugo Montero: todo parece estar tamizado por la parodia. La burla se erige como marca de poetas y revolucionarios: la discusión sobre la calidad del tabaco que protagonizan Julio Labarca —“el teórico marxista de los poetas campesinos” (337)— y el inspector de la policía sandinista es una muestra de ese procedimiento:

Álamo sacó su cajetilla de Delicados y ofreció [...] pero el inspector los rechazó con un gesto y encendió un cigarrillo cubano, éstos son más fuertes dijo [...] Fue como si dijera: los revolucionarios fumamos tabaco fuerte, los hombres de verdad fumamos tabaco de verdad, los que incidimos objetivamente en la realidad fumamos tabaco real. [...] Me lo paso por los huevos el tabaco cubano, dijo Labarca casi sin inmutarse. [...] donde arda un Delicados que se apaguen los demás (339).

Con la clara sugerencia de que Nicaragua no es Cuba, la discusión entre el inspector y Labarca se desplaza del plano político y el motivo de enfrentamiento, en apariencia trivial, encubre la disputa entre ‘revolucionarios reales’ y ‘revolucionarios desde los discursos’. La oposición entre quienes le ‘ponen el cuerpo a la revolución’ y quienes adoptan el tema revolucionario como parte del arquetipo del escritor de izquierda de los 70 también forma parte del clima de ideas de este período. El tópico del antiintelectualismo emerge en este episodio que contiene además otros lugares comunes de la jerga revolucionaria: los verdaderos revolucionarios, los verdaderos ‘compañeros’ que toman las armas, son los únicos que pueden incidir sobre lo real. Las prácticas literarias parecen desestimarse como instrumentos factibles para subvertir la realidad. Si los realvisceralistas, apenas unos años antes, apuestan a la interrelación entre vida militante y estética como modo de posicionamiento ético frente a un continente fracturado entre la esperanza de la revolución y un presente de violencia de Estado, la realidad nicaragüense se presenta para Lima como el tardío canto de cisne de ese sueño de la revolución. En Nicaragua, Ulises Lima desapare-

ce. Su ausencia se prolonga durante un año. Cuando regresa a México le cuenta a Requena sus vivencias: el presente de Latinoamérica, esa realidad de pobreza, marginalidad y violencia, no tiene nada de utópico. Ni aquellos que se aíslan en un pasado ilusorio que no otorga respuestas frente a las encrucijadas del presente ni los que ponen su mirada en un futuro de ensueño que terminará por despedazarlos, parecen tener respuestas para el presente de América Latina (366-7). Ambas miradas se ubican en una idealidad que sólo puede traer más pobreza, más marginalidad, más violencia. Éste es el único mensaje que Ulises Lima trae luego de su experiencia en el marco de la revolución latinoamericana en los 80. Arturo Belano será quien enuncie, años después, la magnitud de la derrota.

✓ Si Lima es el único auténtico poeta del movimiento, Belano es el 'valiente' marcado por las huellas de su experiencia revolucionaria en Chile. Este hecho provoca un ligero cambio en su percepción sobre la revolución. Mientras que Lima durante su estadía en París se ríe de los militantes peruanos que reclaman una joven poesía distinta de la francesa porque ellos han conocido "las cárceles de Latinoamérica" (233), en cambio, las menciones de Belano sobre amigos desaparecidos y perseguidos por la violencia de Estado son escasas pero significativas y desprovistas de ironía. El diálogo que mantiene con Felipe Müller en el aeropuerto antes de su partida a África cierra —siguiendo la serie cronológica— las reflexiones sobre la revolución que recorren la novela. Belano narra la historia de dos escritores que comprometieron su obra con la revolución y terminaron perseguidos por ella. Como marca generacional, el sueño de la revolución ter-

mina siendo en los 90 “una pesadilla caliente” (500). De la quimera de una poesía capaz de desarrollar una estética comprometida con la efervescencia revolucionaria, nada queda veinte años después: sólo el recuerdo de una ilusión compartida y una realidad de abusos y persecuciones ejercidos desde los altos mandos de la revolución. La imagen paródica que emana del episodio en Nicaragua se contrarresta en las biografías de los escritores cubano y peruano atravesadas por una violencia que parece estar muy cerca de la ejercida por el terrorismo de Estado.<sup>11</sup>

Como Lima, Arturo Belano además de cerrar con la revolución debe finalizar con su estética de los 70. Dos días antes de su viaje a Europa en 1977 firma el contrato para la edición de una *Antología definitiva de la joven poesía latinoamericana*. La preparación de ese volumen colectivo, en el que los poetas publicados “son todos amigos” (207), puede leerse como un gesto de cierre acorde a las provocaciones realvisceralistas. La imagen desmesurada de una antología ‘definitiva’ que abarca la producción poética de Latinoamérica pero se compone sólo de textos de amigos indica, por lo menos, dos cosas. Además de sugerir la existencia de una poesía cuyos lineamientos generales enlazarían a Latinoamérica, paradójicamente el carácter de ‘entre casa’ de la selección señala el fracaso de ese planteo estético. La *Antología* de Belano reafirma la idea de que el realvisceralismo, más que un movimiento capaz de convertirse en la cabeza de la vanguardia poética de Latinoamérica, es el sueño literario de una pandilla de poetas latinoamericanos “perdidos en México”. La edición de esa *Antología definitiva* se complementa con otro acto de clausura. También en el 77, Belano y Müller –ambos estable-

cidos ya en Barcelona— editan una modesta revista en la que incluyen una carta de renuncia al realismo visceral. “[En la carta] No abjurábamos de nada [...]” en realidad estábamos muy ocupados trabajando e intentando sobrevivir” (244). La aventura mexicana queda atrás para estos chilenos que, sin renunciar a la poesía, inician un nuevo proyecto estético. El testimonio de Edith Oster confirma el acercamiento de Belano a la narrativa y el inicio del viraje que desembocará en los 90 en la constitución de una ética alternativa frente a las prácticas del mercado editorial globalizado: “[En 1979] Él estaba escribiendo una novela [...] No escribíamos para publicar sino [y] para ver hasta dónde éramos capaces de llegar” (407). Escribir y sobrevivir, trabajar y publicar son tensiones que recorren los textos de Bolaño y que —como veremos— poseen distintas resoluciones. “No me sumergiré nunca más en el mar de mierda de la literatura. En adelante escribiré mis poemas con humildad y trabajaré para no morirme de hambre y no intentaré publicar.” (138) sostiene el narrador de *Estrella distante* anunciando una problemática que estalla en *Los detectives salvajes*: el tránsito de la poesía como una práctica que se desarrolla mayormente por fuera del mercado a la narrativa como un ejercicio de supervivencia.

El fracaso del proyecto modernizador de las vanguardias de los 20 se repite en los 70 en la frustración del proyecto de revolución cultural y política para América Latina. La relación entre poesía y revolución recorre también el pasaje de los 70 a los 90. Si en los 70 la promesa de la revolución latinoamericana forma parte del clima de ideas en el que surge el realismo visceral, la experiencia de Lima en Nicaragua y las

reflexiones de Belano antes de su partida a África señalan inequívocamente el dramático naufragio del sueño revolucionario. Si en los 70 el realismo visceral apuesta a una invisibilidad que lo excluye de los circuitos canónicos de consagración, en los 90 los caminos poéticos de Lima y Belano terminan de separarse. Lima, fiel hasta entonces a la estética realvisceralista, se diluye tras su encuentro con Paz, mientras que Belano –asumiendo una nueva estética– despliega una ética distinta a la anterior pero que se descoloca respecto de los mandatos del mercado. Luego del fracaso, la disolución es el único camino posible para estos mexicanos desde siempre perdidos en México, para estos sudamericanos invariablemente perdidos en Europa.

#### IV

*Y nadie gime: no hay desgarró (487).*

Feria del Libro, Madrid, julio de 1994. *Los detectives salvajes* cambia por completo de escenario: desde el centro del mercado literario, en plena globalización editorial, un grupo de escritores consagrados reflexiona sobre el ejercicio de la literatura. Única serie testimonial que escapa al intento de historización del realvisceralismo o de sus fundadores, los fragmentos permiten un recorrido por diferentes prácticas poéticas que conviven en la Hispanoamérica de los 90. Si las concepciones artísticas ficcionalizadas en el diario de García Madero se definen en torno al modo en el que articulan ética y estética en el contexto revolucionario de los 70, éstas lo hacen a partir de la manera en la que se posicionan en el interior del mercado. La seguidilla de voces de la Feria sugie-

re que toda práctica de escritura termina por plegarse a los avatares de la industria editorial y pone de manifiesto el pasaje de la literatura como herramienta capaz de impactar sobre la esfera pública al de la literatura como mera mercancía.

“Por la mañana escribir, por la tarde corregir, por las noches leer y en las horas muertas ejercer la diplomacia, el disimulo, el encanto dúctil.” (491) aconseja Marco Antonio Palacios, con sus veinticuatro años, sus cuatro libros publicados y su colaboración semanal en un periódico de derecha. Su testimonio abraza explícitamente la voluntad de éxito editorial y funciona como un manual de instrucciones para aquellos que deseen embarcarse en la empresa de la literatura. Lo esencial: decirle a cada uno lo que quiere oír; convertirse en un diplomático de la palabra; hacer de la comedia una marcha triunfal. Pelayo Barrendoáin, en cambio, susurra sus experiencias desde los abismos de los antidepresivos y las píldoras milagrosas, incapaz de avanzar sin la ayuda de su enfermera. “[El] loco más célebre de la llamada poesía española o de la llamada literatura española” (495) capta la porción del mercado compuesta por los jóvenes desesperados, medicados, golpeados. Lejos de permanecer en los márgenes del sistema, el escritor y sus lectores se retroalimentan mutuamente en su interior: hacen de la locura, de la marginalidad y de la degradación una mercancía comprable y vendible, tan comprable y tan vendible como las novelas cultivadas por Palacios bajo el arte de la diplomacia. La locura ya no supone la exclusión del sistema, sino que es otro de los engranajes que permiten su funcionamiento: perdida su capacidad de impacto y asimilada como mercancía, se vuelve motivo de celebridad; deviene un responso en el vacío.

La industria editorial termina de completarse con la incorporación de aquellos escritores que comenzaron sus recorridos literarios desde la izquierda. Los primeros tres testimonios de la serie narran el modo en el que las posturas inicialmente transgresoras declinan en una tibieza que no conlleva demasiados conflictos. Aurelio Baca, perteneciente al ambiguo abanico de la izquierda contemporánea, inicia la ronda con una mirada retrospectiva que exhibe sus vaivenes ideológicos: no hubiera acabado con un tiro en la nuca en época de Stalin, no hubiera perdido su empleo de gasolinero durante el mccarthysmo, pero se hubiera exiliado durante el régimen nazi y no se hubiera plegado jamás a los designios de Franco. La literatura de izquierda circula sin mayores problemas dentro de un limbo que nunca termina de definir sus contornos. Pere Ordóñez verbaliza claramente ese aceitado camino: “Antaño los escritores de España (y de Hispanoamérica) entraban al ruedo público para transgredirlo, para reformarlo, para quemarlo, para revolucionarlo. [...] Hoy [...] el ejercicio más usual de la escritura es una forma de escalar posiciones en la pirámide social, una forma de asentarse cuidándose mucho de no transgredir nada” (485). Lejos de llevar el ejercicio de la literatura hasta el límite, los escritores de los 90, incluso en su vertiente de izquierda, llegan, como señala Martínez Morales en su testimonio, “hasta la penúltima consecuencia” (487); lejos de errar por los márgenes de la sociedad, “deambulan por la Feria del Pasillo” (487). La literatura se vuelve una tragicomedia, una comedia, un ejercicio criptográfico.

La serie de pequeñas biografías configura una radiografía del estado de la literatura en los 90: cualquier práctica poética termina por ser cooptada por el mercado y por volverse

funcional al sistema; la industria editorial acaba por erosionar el carácter subversivo de la literatura; su conversión en mercancía trae aparejada la despolitización. Frente a este panorama ya no queda espacio para la transgresión. Los escritores se han acomodado plácidamente en este nuevo escenario: “se comportan como empresarios o como gánsters. Y no reniegan de nada o sólo reniegan de lo que se puede renegar y se cuidan mucho de no crearse enemigos o de escoger a éstos entre los más inermes” (485).

Estas líneas marcan un contrapunto necesario: funcionan como el reverso de la ética que en los 90 asume Arturo Belano. Su duelo con Iñaki Echavarne para evitar una mala crítica sobre su última novela constituye un punto de inflexión: si los escritores contemporáneos procuran no ganarse enemigos o elegir a los más vulnerables, Belano opta por batirse a duelo con el tiburón de la crítica; si aquéllos miden sus palabras y no reniegan de nada, éste se burla en su penúltimo libro del Catón de las letras españolas. Bien lejos de las figuras del empresario y del gánster, Arturo pone su cuerpo y pelea a primera sangre por su honra, anticipa una contienda que no existe y que, de existir, debería dirimirse en el plano de la palabra. Belano —que no cuenta con ningún escritor consagrado que lo defienda frente a los ataques de la crítica— apela a la acción para conjurar los peligros de la palabra escrita. Ese “machito latinoamericano” (185) acostumbrado a poner el cuerpo se mueve con una ética descolocada que escapa por completo a la que vegeta bajo la sombra del mercado editorial. El honor de poeta que el personaje exhibe en el duelo contrasta notoriamente con las declaraciones sobre el honor de poeta que recorren los testimonios de la Feria del

Libro. El Belano de los 90 se debate así entre dos direcciones: por un lado, lejos de la voluntad de invisibilidad realvisceralista, se preocupa por los vaivenes de la crítica y opta por la publicación de sus novelas dentro del mercado editorial; por el otro, transgrede sus códigos de funcionamiento.

En *Llamadas telefónicas* Bolaño concibe una serie de cuentos que —en diálogo con *Los detectives salvajes*— giran alrededor de la tensión entre mercado, consagración y resistencia. Los tres configuran personajes que ofrecen respuestas diferentes frente a la mercantilización de la literatura; en los tres estos personajes se delinean contra un narrador en primera persona —que vive en España, publica novelas aunque no es famoso y que en un cuento no tiene nombre, en otro se llama B y en el otro Belano— que entra también en tensión con la industria editorial.

En “Sensini” el narrador, un escritor pobre y desconocido que gana por primera vez un accésit en un certamen literario, se encuentra con otro, Sensini, que vive humildemente del dinero que gana en esos concursos. “Valor y a trabajar” (16) le aconseja a su nuevo amigo, que tambalea ante la posibilidad de poner sus poemas a “luchar con los leones (o con las hienas)” (13) del jurado, y lo insta a perseverar en la competencia, no sin sugerirle que se burle del sistema y presente simultáneamente el mismo cuento con títulos diferentes.

Por otra parte, “Enrique Martín” comienza con las reflexiones del narrador, Arturo Belano, sobre su concepción poética anterior al momento de enunciación: “Un poeta lo puede soportar todo. [...] Con esta convicción crecimos. El primer enunciado es cierto, pero conduce a la ruina, a la locura, a la muerte” (37). Mientras que escribe convencido de

que ya lo ha hecho todo, conoce a Enrique Martín, un poeta pésimo pero que persiste en su voluntad de ser poeta. Después de un tiempo Martín abandona la literatura y comienza a ganar dinero como escritor de mediocres artículos en una revista de ciencia ficción. Belano mira la actividad de su amigo con un cierto desdén y publica algunas novelas, aunque prefiere mantenerse al margen de la esfera pública y ni siquiera va a la presentación de uno de sus libros. Hacia el final del relato, Martín deja un paquete cerrado en casa de Belano y luego se suicida. Cuando el narrador lo abre descubre una serie de poemas que su amigo había escrito furtivamente durante todo ese tiempo.

Por último, en “Una aventura literaria” resuenan ecos de las peripecias de Belano en *Los detectives salvajes*. B publica un libro en el que se burla de A, un escritor que, como él, surgió del seno de la izquierda pero que tras su consagración ha cedido frente a las comodidades del mercado y busca neutralizar todo aquello que amenace su paz. Al poco tiempo, a B le publican por primera vez un libro en una editorial de prestigio y comienza a su vez su camino como escritor consagrado. El inicio de su carrera marca el inicio de su paranoia: teme que A, que ha elogiado su nuevo libro, descubra la antigua burla y lo arruine por completo. Si el Belano de la novela decide ante una situación similar salvaguardar su honor y batirse a duelo, B, ante la sospecha de que esto ocurra, piensa en huir y se demora tanto en unirse a su posible contrincante, que el encuentro termina por diluirse. Durante el resto del relato B merodea en torno a posibles enfrentamientos. Por fin, cuando el encuentro es inminente, completamente vencido, piensa “Qué buen escritor es A” (62) y lo saluda amablemente.

Leídos en conjunto, los tres cuentos funcionan como pequeñas fábulas sobre las posibilidades del escritor contemporáneo: acoplarse como A y B a las reglas del mercado; sustraerse por completo y continuar una labor subterránea y desconocida como la de Enrique Martín; o, como hacen Sensini, el narrador de ese cuento y el Belano de “Enrique Martín”, ingresar a la industria editorial sin aceptar del todo sus reglas, coqueteando con ella, quebrando algunos de sus códigos. Ésta parece ser también la opción encarnada en el Belano de *Los detectives salvajes*.

## V

*Vuelvo a ver la espalda de Cesárea Tinajero como la popa de un buque que emerge de un naufragio de hace cientos de años (607).*

Si el cierre de los 70 es parte de la agenda política de la literatura latinoamericana de los 90, *Los detectives salvajes* funciona como la exitosa puesta en texto de esa clausura. Si la ficción contemporánea de América Latina parece agotarse en una mera enunciación de la derrota, la novela de Bolaño sortea ese problema a partir de un doble movimiento: el buceo en el origen y la proyección de ese fracaso. Recomponer la cronología permite percibir esa doble operación de escritura.

La novela explora el proyecto modernizador de la vanguardia de los 20 para comprender las raíces del proyecto revolucionario de los 70. El primer realvisceralismo muestra el modo en que la revolución, al institucionalizarse y coincidir con el programa estatal, deja de ser eficaz, y la manera en que la literatura es uno de los agentes de ese pasaje, perdiendo así su posible carácter subversivo. Los jóvenes del segun-

do realismo visceral caminan, durante su aventura en el desierto, sobre los residuos de la revolución institucionalizada: pobreza, marginalidad, violencia son las marcas de la derrota del proyecto estatal. Si la novela manifiesta que todo programa revolucionario puede ser así institucionalizado, las menciones a la censura, las persecuciones y la violencia en la Cuba revolucionaria son la muestra de una nueva frustración: la del propio programa ético del segundo realvisceralismo. Institucionalizada la revolución, sólo se abren dos caminos para la poesía: volverse hegemónica al ligarse con ese proyecto estatal o ser estigmatizada como disidente por ese mismo proyecto.

En los 90 el panorama es aún más desolador. Si la estética realvisceralista de los 70 sugiere una literatura que sostiene su capacidad de subversión sobre una ética de invisibilidad al margen de las instituciones, la de los 90 —como ponen en evidencia los testimonios de la Feria del Libro— pierde por completo su potencialidad crítica al volverse mercancía. En este contexto, Arturo Belano asume una ética alternativa que se erige en el interior de la industria editorial y participa de los circuitos de consagración del mercado, pero que subvierte sus códigos, que ofrece resistencia, que se bate a duelo.

“¿Qué hay detrás de la ventana?”: si sólo tenemos en cuenta la dimensión temporal, la respuesta parece sencilla: remite a otro interrogante que se abre más allá del texto: cuál es el lugar de la literatura después de *Los detectives salvajes*, después del fin de las utopías de los 70. Si tomamos, en cambio, su dimensión espacial, la novela propone al lector un abordaje más complejo: el “detrás” envía nuevamente hacia las páginas del libro. La pregunta contiene así su propia res-

puesta: detrás de la ventana se encuentra la historia del fracaso del realismo visceral. Colocada en el cierre de la novela –y precedida por los fragmentos que agotan las problemáticas centrales del texto– la pregunta también enfatiza la muerte de Cesárea y, al hacerlo, clausura el proyecto de los 70.

## Notas

<sup>1</sup> Cfr. Martínez en Espinosa (comp.).

<sup>2</sup> La novela se compone de tres partes. El primer fragmento del diario –que abre el texto– abarca los últimos meses de 1975. A continuación, una extensa serie testimonial ocupa el centro de la novela. Los testimonios –que van del 76 al 96– se presentan ordenados cronológicamente pero escandidos por los trece fragmentos en que se divide el testimonio de Amadeo Salvatierra enunciado en 1976. La segunda parte del diario fechada también en el 76 cierra la novela.

<sup>3</sup> Cfr. Manzoni (comp.) y Espinosa (comp.).

<sup>4</sup> Cfr. Brodsky y Masoliver en Manzoni (comp.). Promis y Rojo en Espinosa (comp.).

<sup>5</sup> Publicado en 1998, en pleno auge del género testimonial, *Los detectives salvajes* se burla ostensiblemente de las convenciones del género quebrando el pacto de verosimilitud que lo sostiene: la aparente meticulosidad en la consignación de las fechas y lugares contrasta con la labilidad del contenido de los testimonios. ¿Quién recoge los relatos? ¿Quién traduce los que supuestamente son producidos por hablantes de otras lenguas? ¿Cómo es que algunos testimonios dialogan entre sí y otros retoman explícitamente puntos de narraciones anteriores, como si el testigo hubiera tenido un acceso previo al material narrado? ¿Por qué algunos vocativos apuntan directamente a Belano?

<sup>6</sup> Si bien a lo largo del testimonio de Salvatierra aparecen mencionadas distintas tendencias dentro de la revolución mexicana duran-

te los años 20, la novela no avanza demasiado en la caracterización de esas vertientes. Asimismo, tampoco se refleja el pasaje estético que los estridentistas hacen de una poesía de alabanza a los progresos materiales a una labor poética más radicalizada y cercana a ciertos postulados revolucionarios ligados con el socialismo.

<sup>7</sup> Esta novela que permaneció inédita hasta el 2002 fue escrita por Bolaño en 1980, dieciséis años antes que *Los detectives salvajes*.

<sup>8</sup> Tal como ha sido señalado por la crítica [cfr. Manzoni (comp.) y Espinosa (comp.)] y por el propio Bolaño [cfr. Gras Miravet y Boullosa en Manzoni (comp.)] el realvisceralismo ficcionaliza algunos rasgos del infrarrealismo, movimiento fundado en 1975 por Roberto Bolaño y Mario Santiago Papasquiaro. Habitualmente la crítica asimila el realismo visceral con el infrarrealismo, operación que oblitera algunos de los sentidos que surgen en la novela. Para profundizar en los postulados del movimiento infrarrealista cfr. Cobas Carral.

<sup>9</sup> Cfr. Gilman para profundizar en el campo cultural y político latinoamericano de las décadas del 60 y 70.

<sup>10</sup> Son notables las coincidencias entre este fragmento y 2666. La representación del desierto de Sonora guarda una estrecha relación con la representación de los pueblos de la frontera en 2666. También ahí el desierto se configura como un espacio que evidencia el fracaso del proyecto modernizador. El desierto, como reverso del progreso, aloja los despojos de la modernidad.

<sup>11</sup> Cuando Bolaño recibe el premio Rómulo Gallegos por *Los detectives salvajes* enfatiza en su discurso las fallas del proceso revolucionario latinoamericano y las atrocidades de la violencia de Estado: “luchamos a brazo partido, pero tuvimos jefes corruptos, líderes cobardes, un aparato de propaganda que era peor que una leprosería, luchamos por partidos que de haber vencido nos habrían enviado de inmediato a un campo de trabajos forzados [...] fuimos estúpidos y generosos, como son los jóvenes, que todo lo entregan y no piden nada a cambio, y ahora de esos jóvenes ya no queda

nada, los que no murieron en Bolivia, murieron en Argentina o en Perú, y los que sobrevivieron se fueron a morir a Chile o a México, y a los que no mataron allí los mataron después en Nicaragua, en Colombia, en El Salvador.” (Cfr. Bolaño 2004b).



## 1. El último latinoamericano

Tras una larga enfermedad, Roberto Bolaño murió el 14 de julio de 2003. Ese mismo día, cerca de la medianoche, se volvió inmortal. Cierto: poco antes había empezado a paladear eso que las revistas del corazón llaman las mieles de la fama, o al menos de esa fama apacible y un tanto escuálida a la cual puede aspirar un escritor. Apenas unos días atrás, en Sevilla, donde se aprestaba a leer su casi siempre mal citada o de plano incomprendida conferencia “Sevilla me mata”, él mismo se había apresurado a buscar un ejemplar del periódico francés *Libération* porque le dedicaba la primera plana de su suplemento, y ya sabemos que para cualquier escritor latinoamericano —y Bolaño, pese a ser el último, lo era— no existe mayor celebridad que los halagos pedantes y un punto achacosos de la izquierda intelectual francesa. Como todo escritor que se respete, Bolaño se reía a carcajadas de las mieles de la fama y se pitorreaba de la izquierda intelectual francesa, pero el sabor almibarado de los artículos y críticas que lo ponían por los cielos endulzó un poco sus últimos días. En resumen: antes de morir, Bolaño alcanzó a entrever, con la ácida lucidez que lo caracterizaba, que estaba a punto, a casi nada, de convertirse en un escritor famoso pero, aunque

estaba muy consciente de su genio —tan consciente como para despreciarlo—, quizás no llegó a imaginar que muy poco después de su muerte, que también entreveía, no sólo iba a ser definido como “uno de los escritores más relevantes de su tiempo”, como “un autor imprescindible”, como “un gigante de las letras”, sino también como “una epidemia” y como “el último escritor latinoamericano”. Pero así es: murió Bolaño y murieron con él, a veces sin darse cuenta —aún hay varios zombis deambulando por aquí y por allá—, todos los escritores latinoamericanos. Lo digo clara y contundentemente: todos, sin excepción.

Lo anterior podría sonar como una típica *boutade* de Bolaño, quizás porque podría serlo: pero murió Bolaño y con él murió esa tradición, bastante rica y bastante frágil, que conocemos como literatura latinoamericana (marca registrada). Por supuesto aún hay escritores nacidos en los países de América Latina que siguen escribiendo sus cosas, a veces bien, a veces regular, a veces mal o terriblemente mal, pero en sentido estricto ninguno de ellos es ya un escritor latinoamericano sino, en el mejor de los casos, un escritor mexicano, chileno, paraguayo, guatemalteco o boliviano que, en el peor de los casos, aún se considera latinoamericano. Fin de la *boutade*.

Bolaño conocía perfectamente la tradición que cargaba a cuestas, los autores que odiaba y los que admiraba, que no en pocas ocasiones eran los mismos. No los españoles (que despreciaba o envidiaba), no a los rusos (que lo sacudían), no los alemanes (que le fastidiaban), no los franceses (que se sabía de memoria), no los ingleses (que le importaban bien poco), sino los escritores latinoamericanos que le irritaban y con-

movían por igual, en especial esa caterva amparada bajo esa rimbombante y algo tonta onomatopeya, *boom*. Cada mañana, luego de sorber un cortado, mordisquear una tostada con aceite y hacer un par de genuflexiones algo dificultosas, Bolaño dedicaba un par de horas a prepararse para su lucha cotidiana con los autores del *boom*. A veces se enfrentaba a Cortázar, al cual una vez llegó a vencer por nocaut en el décimo round; otras se abalanzaba contra el dúo de luchadores técnicos formado por Vargas Llosa y Fuentes; y, cuando se sentía particularmente fuerte o colérico o nostálgico, se permitía enfrentar al campeón mundial de los pesos pesados, el destripador de Aracataca, el rudo García Márquez, su némesis, su enemigo mortal y, aunque sorprenda a muchos, su único dios junto con ese dios todavía mayor, Borges.

Bolaño, cuando todavía no era Bolaño sino Roberto o Robertito o Robert o Bobby —no sé de nadie que lo llamara así, pero me da igual—, creció, como todos nosotros, a la sombra de esa pandilla todopoderosa y aparentemente invencible, esos superhéroes vanidosos reunidos en el Salón de la Justicia que montaban en Barcelona o en La Habana o en México o en Madrid o dondequiera que su *manager* los llevase. Bolaño los leyó de joven, los leyó de adulto y tal vez los hubiese releído de viejo: nombrándolos o sin nombrarlos, cada libro suyo intenta ser una respuesta, una salida, una bocanada de aire, una réplica, una refutación, un homenaje, un desafío o un insulto a todos ellos. Todas las mañanas pensaba cómo torcerle el pescuezo a uno o cómo aplicarle una llave maestra a otro de esos viejos que, en cambio, dolorosamente, nunca lo tomaron en cuenta o lo hicieron demasiado tarde.

Si hemos de pecar de convencionales, convengamos con que la edad de oro de la literatura latinoamericana comienza en los sesenta, cuando García Márquez, que aún era Gabo o Gabito, pregunta: ¿qué vamos a hacer esta noche?, y Fuentes, que siempre fue Fuentes, responde: lo que todas las noches, Gabo, conquistar el mundo. Y concluye, cuarenta años más tarde, en 2003, cuando Bolaño, ya siendo Bolaño, se presenta en Sevilla y anuncia, soterradamente, casi con vergüenza, que su nuevo libro está casi terminado, que la obra que al fin refutará y completará y dialogará y convivirá con *La Casa Verde* y *Terra Nostra* y *Rayuela* y sí, también, con *Cien años de soledad*, está casi lista, aun si ese *casi* habrá de volverse eterno porque Bolaño también presente o sabe que no alcanzará a acabar, y menos aún a ver publicado, ese monstruo o esa quimera o ese delirio que se llamará, desafiadamente, 2666.

## 2. Todos somos Bolaño

Somos una pandilla de escritores jóvenes, o más bien de escritores un tanto traqueteados, incluso viejos o casi decrepitos, aunque sí bastante inmaduros, pero todos menores de cuarenta años, reunidos en otro congreso de escritores jóvenes —jóvenes por decreto, insisto—, esta vez en la fría y acogedora ciudad de Bogotá. Treinta y ocho escritores (falta uno de los invitados) listos para discutir sobre un tema soso y vano como el futuro de la literatura latinoamericana, signo evidente de que los organizadores del encuentro no saben que, desde la muerte de Bolaño, la literatura latinoamericana ya no tiene futuro, sólo pasado, un pasado bastante elocuente y rico, todo hay que decir. Los treinta y ocho que estamos allí, en Bogotá, admiramos la ciudad y admiramos la forma

de bailar de las chicas locales —tarea muy bolañesca— y, mientras tomamos mojitos y aguardientes, nos comportamos como colegiales, quizás porque en realidad deseáramos ser colegiales. Ajeno a nuestra apatía, el público insiste en preguntarnos por el futuro de la literatura latinoamericana, por su presente (que encarnamos en teoría), y por los rasgos que nos diferencian de nuestros mayores, es decir de los escritores latinoamericanos que tienen más de treinta y nueve años, once meses y treinta días. Nos miramos los unos a los otros, confundidos o más bien perplejos de que a alguien le preocupe semejante tema, procuramos no burlarnos, a fin de cuentas somos los invitados, el presente y el supuesto futuro de la literatura latinoamericana, y respondemos, a media voz, lo más educadamente posible, que no tenemos la más puñetera idea de cuál es el futuro de la literatura latinoamericana y que hasta el momento no hemos encontrado un solo punto común que nos una o amalgame o integre —fuera de nuestro amor por Bogotá y por los mojitos—, pero como a nadie le convencen nuestras evasivas, por más corteses que sean, nos esforzamos un poco y al final encontramos un punto en común entre nosotros, un hilo que nos ata, un vínculo del que todos nos sentimos orgullosos, y entonces pronunciamos su nombre en voz alta, envanecidos, sonrientes, para que las fotografías den cuenta de nuestras dentaduras perfectas de escritores latinoamericanos menores de cuarenta.

Bolaño, decimos. Bolaño.

El paraguayo admira a Bolaño, los argentinos admiran a Bolaño, los mexicanos admiramos a Bolaño, los colombianos admiran a Bolaño, la dominicana y la puertorriqueña admiran a Bolaño, el boliviano admira a Bolaño, los cubanos

admiran a Bolaño, los venezolanos admiran a Bolaño, el ecuatoriano admira a Bolaño, vaya, hasta los chilenos admiran a Bolaño. Poco importa que en lo demás no coincidamos en nada –excepto en nuestra fascinación por los mojitos y el aguardiente–, que nuestras poéticas, si es que tan calamitosa expresión aún significa algo, no coincidan en nada, que unos escriban de esto y otros de aquello, que a unos les guste encharcarse en la política, y a otros abismarse en el estilo, y a otros nadar de muertito, y a otros hacer chistes verdes o amarillos, y a otros irse por la tangente, y a otros machacarnos con detectives y asesinos seriales, y a otros más darnos la lata con la intimidad femenina o masculina o gay: todos, sin excepción, coincidimos en Bolaño.

¿Extraño, verdad? Creo que a Bolaño le hubiese parecido aún más extraño, aunque también hubiese aprovechado para darse un baño en las aguas de nuestro entusiasmo, que le vamos a hacer. Porque lo más curioso es que, en efecto, los escritores que tienen más de treinta y nueve años, once meses y treinta días –con las excepciones de nuestros hermanos mayores, el trío de rockeros jubilados formado por Fresán, Gamboa y Paz Soldán– por lo general no admiran a Bolaño, o lo admiran con reticencias, o de plano lo detestan o les parece, simple y llanamente, “sobrevalorado” (es su palabra favorita). Si no me creen, vayan y hagan el experimento ustedes mismos: busquen un escritor menor de cuarenta (los encontrarán sin falta en el bar de la esquina) y pregúntenle por Bolaño: más del ochenta por ciento, no exagero, dirá que es bien padre o güay o chévere o maravilloso o genial o divino. Y luego pregúntenle a un escritor mayor de cuarenta (los encontrarán en el bar de enfrente o en un ministerio o en una

casa de retiro) y verán que en el ochenta por ciento de los casos tiene algún reparo que hacerle, o varios, o todos. En esta época que detesta las fronteras generacionales, que desconfía de las clasificaciones, de los libros de texto, de los manuales académicos, de los críticos mamones, en fin, en esta época que reniega de esa entelequia que sólo los más bellacos siguen denominando *canon*, resulta que los menores de cuarenta aman a Bolaño con irrefrenable pasión. Ante un fenómeno que se aproxima a lo paranormal y que posee innegables tintes religiosos –*Bolaño para Presidente, God save Bolaño, Bolaño es Grande, Yo©Bolaño*– cabe preguntarse, evidentemente, ¿por qué?

### 3. Retrato del agitador adolescente

Ahora todos conocemos la prehistoria: cuando era joven y todavía no era Bolaño y vivía exiliado en la ciudad de México, Roberto o Robertito o Robert o Bobby participó en una pandilla o mafia o turba o banda –por más que ahora sus fanáticos y unos cuantos académicos despistados crean que fue un grupo o un movimiento *literario*–, cuyos miembros tuvieron la ocurrencia de autodenominarse “infrarrealistas”. Una pandilla o mafia de jóvenes iracundos, de pelo muy largo e ideas *my* raras, macerados en alcohol y las infaltables drogas psicodélicas de los setentas, que se dedicó a pergeñar manifiestos y poemas y aforismos y sobre todo a beber y a probar drogas psicodélicas y, de tarde en tarde, a sabotear las presentaciones públicas de los poetas y escritores oficiales del momento, encabezados por ese gurú o mandarín o dueño de las letras mexicanas, el todopoderoso, omnipresente y omnisciente Octavio Paz.

Luego de vagabundear por los tugurios de la colonia Juárez o de la colonia Santa María la Ribera, de echarse unos tequilitas o unos churros (de marihuana: nota para el lector español), Mario Santiago y Robertito Bolaño se lanzaban a la Casa del Lago y, cuando el grandísimo e iracundo Paz o alguno de sus exquisitos seguidores se aventuraba con un poema sobre el ying y el yang o la circularidad del tiempo, irrumpían en el recinto y, sin decir agua va, lanzaban sus bombas fétidas, sus consignas, sus chistes y aforismos para dejar en ridículo al susodicho o susodichos, o al menos para hacerlos trastabillar y maldecir y ponerse rojos de coraje. Estos *happenings*, que sólo en los sesenta podían ser vistos como modalidades extremas de la vanguardia o como guerrillas poéticas efectivas, apenas tenían relevancia y apenas algún periodicocho marxista o universitario reseñaba las fechorías cometidas por esos *mechudos* que atentaban, sin ton ni son, contra las glorias de la literatura nacional.

En el México de entonces bullían las imitaciones de *enragés* y situacionistas franceses, las imitaciones de *angry young men* británicos, las imitaciones de jipis gringos, y nadie se tomaba demasiado en serio sus exabruptos (excepto Paz, que solía tomarse un té de tila cada vez que pensaba en ellos). Lo más probable es que nunca nadie hubiese vuelto a acordarse de las acciones y payasadas de los infrarrealistas —con excepción de Juan Villoro y Carmen Boullosa, sus pasmados contemporáneos—, de no ser porque veinte años más tarde, cuando Bolaño estaba a punto de convertirse en Bolaño, se le ocurrió volver la mirada hacia sus desmanes adolescentes y con esa burda argamasa construyó su primera gran novela, *Los detectives salvajes*, transformando a esos jóvenes inadaptados en

personajes románticos (maticemos: torpemente románticos) o al menos en algo así como héroes generacionales para los jóvenes de los noventa, tan desencantados y torpes como ellos, sólo que con menos huevos.

Tras veinte años de incubación, Bolaño desempolvó los recuerdos desvencijados de su juventud mexicana, de sus amigos malogrados, de esos poetas de pacotilla, e inventó la última épica latinoamericana del siglo xx. Los realvisceralistas que pululan en las páginas de *Los detectives salvajes* son unos perdedores tan patéticos como sus antepasados infrarrealistas pero, maquillados con las ingentes dosis de literatura que Bolaño se embutió a lo largo de veinte años, encontraron una cálida acogida entre los jóvenes latinoamericanos de los noventa, para quienes se transformaron en símbolos postremos de la resistencia, la utopía, la desgracia, la injusticia y una renovada fe en el arte que entonces no abundaba en ningún otro lugar (y mucho menos en el realismo mágico de tercera y cuarta y hasta quinta generación que campeaba en todo el mundo).

Cuando *Los detectives salvajes* vio la luz en 1998, la literatura latinoamericana se hallaba plenamente establecida como una marca de fábrica global, un producto de exportación tan atractivo y exótico como los plátanos, los mangos o los mameyes, un decantado de sagas familiares, revueltas políticas y episodios mágicos —cosa de imitar hasta el cansancio a García Márquez—, que al fin empezaba a provocar bostezos e incluso algún gesto de fastidio en algunos lectores y en numerosos escritores. Frente a ese destilado de clichés que se vanagloriaba de retratar las contradicciones íntimas de la realidad latinoamericana, Bolaño opuso una nueva épica, o más

bien la antiépica encabezada por Arturo Belano y Ulises Lima: una huida al desierto después de tantos años de selvas; la búsqueda de otro barroco tras décadas de labrar los mismos angelitos dorados; una idea de la literatura política lejos de los memorandos a favor o en contra del dictador latinoamericano de turno (bueno, reconozcamos que Fidel sobrevivió a Bolaño). No fue poca cosa. Esta novela mexicana escrita por un chileno que vivía en Cataluña fue ávidamente devorada por los menores de cuarenta, quienes no tardaron en ensalzarla como un objeto de culto, como un nuevo punto de partida, como una esperanza frente al conformismo mági-correalista, como una fuente inagotable de ideas, como un virus que no tardó ni diez años en contagiar a miles de lectores que por fortuna no estaban vacunados contra la escéptica rebeldía de sus páginas.

Sin que Bolaño lo quisiera, o tal vez queriéndolo de una forma tan sutil que resulta incluso perversa, *Los detectives salvajes* ocupa entre los menores de cuarenta el lugar que para los mayores de cuarenta tuvo *Rayuela*. Habrá que esperar, eso sí, para saber si en cuarenta años nosotros, los ahora menores de cuarenta, volvemos a *Los detectives salvajes* sin sentirnos tan decepcionados como los mayores de cuarenta que han vuelto a leer. Como dice un amigo, sólo el tiempo habrá de verificarlo.

#### 4. Queremos tanto a Roberto

A fines de 1999 Bolaño ya se había convertido en Bolaño: además del laboratorio llamado *La literatura nazi en América* y de algunos textos menores o que en todo caso a mí me parecen menores, había publicado dos obras maestras: un milagro de contención, fiereza e inteligencia, *Estrella distante*, en

mi opinión su mejor novela breve, y *Los detectives salvajes*. Había ganado el Premio Herralde y el Premio Rómulo Gallegos. Todo el mundo empezaba a hablar de Bolaño, y más todavía después de sus viajes a Chile donde, como chivo en cristalería, decidió vengarse de un plumazo de todos sus compatriotas —y en especial, no sé por qué, del pobre Pepe Donoso—, con algunas excepciones que debían más a su excentricidad que a su patriotismo (Parra, Lemebel), y donde protagonizó un sonado y vulgar rifirrafe con Diamela Eltit por desavenencias gastronómicas y odontológicas y no, como podría esperarse, por desavenencias literarias (aunque Bolaño tenía serios problemas para diferenciar lo cotidiano de lo artístico, o de hecho creía que lo cotidiano era, con frecuencia, lo artístico).

En los años siguientes, Bolaño escribió libros excelentes (*Nocturno de Chile*, su tercera obra maestra), escribió libros regulares (*Amuleto*, *Amberes*) y, como cualquier gran escritor, también escribió libros francamente malos (la insufrible *Monsieur Pain*, los irregulares *Putas asesinas* y *El gaucho insufrible*). De hecho, voy a decir algo que los fanáticos de Bolaño no me van a perdonar: a mí no me gustan los cuentos de Bolaño; es más, creo que Bolaño no era muy buen cuentista, aunque tenga un par de cuentos memorables. Confieso que siempre he tenido la impresión de que los cuentos de Bolaño al igual que, en otra medida, sus poemas, eran con frecuencia esbozos o apuntes para textos más largos, para la distancia media que tan bien dominaba y para las distancias largas que dominaba como nadie. Por eso me parece un despropósito publicar no sólo los textos que el propio Bolaño nunca quiso publicar, sino incluso *fragmentos*, cuentos y poemas truncados,

pedacería que en nada contribuye a revelar su grandeza o que incluso la estropea un poco, como si cada línea salida de la mano de Bolaño fuese un milagro o un ex-voto.

Recapitulo: tras la publicación de *Los detectives salvajes* y hasta el día de su muerte, Bolaño publicó una tercera obra maestra, *Nocturno de Chile*, donde avanzaba en su fragorosa inmersión en el mal que habría de llevarlo, por fin, a 2666; publicó varias recopilaciones de cuentos que a algunos les gustan pero a mí no; publicó otras novelas cortas; y sobre todo se dedicó a preparar en cuerpo y alma, como si estuviera condenado —porque *estaba* condenado—, el que habría de convertirse en su último libro, su obra definitiva, su canto del cisne: esa novela que dejó inconclusa pero que siempre dijo que quería publicar aún de forma póstuma —a diferencia de los retazos y las notas de la lavandería—, la “monumental”, “ciclópea”, “inmensa”, “inabarcable” (los adjetivos obvios que le concedió la crítica) e impredecible 2666.

Aunque su temprana muerte provocó que Bolaño no escribiese tantos libros como planeó (y como hubiésemos querido sus lectores), es el creador de una obra lo suficientemente amplia, rica y variada como para que cada escritor, cada crítico y cada lector encuentre en ella algo estremecedor o novedoso. Así, los amantes de la prosa, los que tienen oídos musicales y los obsesivos de la retórica pueden sentirse maravillados por su estilo, ese estilo un tanto desmañado pero nunca afectado o manierista (una tara española que él detestaba y de la cual huía), ese estilo lleno de acumulaciones, de polisindetones, de coordinadas y subordinadas caóticas, ese estilo que, como cualquier estilo personal, es tan fácil de admirar como de imitar (y de parodiar u homenajear, como

intento en estas líneas). Otros, en cambio, los amantes de las historias, los defensores de la aventura, los posesos de la trama, se descubren fascinados por sus relatos circulares y un tanto oníricos, llenos de detalles imprevistos, de digresiones y escapes a otros mundos, de incursiones paralelas, llenos, incluso, de una especie de suspenso que nada tiene que ver con la novela policíaca que Bolaño tanto detestaba (aunque menos que al folletín). Otros más, los amantes del compromiso, esos que no se resignan a ver la literatura como una entretenimiento, como un pasatiempo de eruditos, como un vicio culto, encuentran en los textos de Bolaño esa energía política que se creía perdida, esa voluntad de revelar las aristas y los meandros y las oscuridades del poder y del mal, ese ejercicio de crítica feroz hacia el *statu quo*, esa nueva forma de usar la literatura como arma de combate sin someterse a ninguna dictadura y a ninguna ideología, esa convicción de que la literatura sirve para algo esencial. Unos más, esa reducida pero cada vez más poderosa secta de adoradores de los libros que hablan de otros libros, los enfermos de literatura, los autistas a quienes la realidad les tiene sin cuidado, los hinchas de la metaliteratura de Vila-Matas, de la metaliteratura de Piglia, e incluso de la metaliteratura (que a mí me parece subliteratura) de Aira, también hallan en Bolaño una buena dosis de citas, de oscuras referencias literarias, de metáforas eruditas, de meditaciones sobre escritores excéntricos. Vaya, hasta quienes aún disfrutan con los fuegos de artificio de la experimentación formal sienten que Bolaño les guiña un ojo con riesgos formales, paradojas y ambigüedades sintácticas, con su amor por la incertidumbre y el caos, que ellos estudian al microscopio y luego explican aludiendo a los fracta-

les, a la relatividad y a la física cuántica, a los árboles rizomáticos y a otras palabrejas aún más raras, tan del gusto de estructuralistas, postestructuralistas, deconstruccionistas y demás -istas, que a Bolaño tanto fascinaban (no por nada él fue infrarrealista e inventó a los realvisceralistas) y de las que, como es evidente, siempre se desternilló.

## **5. El oráculo de Blanes**

En Sevilla, en el congreso de jóvenes escritores al que asistió en 2003 y que terminaría por ser su última aparición pública, un escritor joven se acercó a Bolaño, el maestro indiscutible, el sabio y el aeda, y le preguntó con ingenuidad y veneración y respeto qué consejo podía darle a los escritores jóvenes, no sólo a quienes estaban allí reunidos para escuchar sus profecías, sino a los escritores jóvenes de todos los países y de todas las épocas. Y Bolaño, que siempre buscaba desconcertar a sus interlocutores –y en especial a los críticos– respondió algo como esto: Les recomiendo que vivan. Que vivan y sean felices. A sus fanáticos más recalcitrantes, a aquellos que lo veneran como al nuevo demiurgo de la literatura, quizás les moleste esta anécdota verídica (muchos testigos podrían comprobarla). A mí me fascina. Bolaño intuía que iba a morir muy pronto y susurraba que, más allá de la fama y más allá de los libros y más allá de la literatura, está eso: la vida. La vida que a él se le acababa, la vida que entonces él ya casi no tenía.

## **6. 2666: bomba de tiempo**

Murió Bolaño y a los pocos meses nació *2666*, su obra más ambiciosa y vasta y arriesgada, su maldición y su herencia.

Pese a su estado más o menos inconcluso (imagino que Bolaño habría pulido sus páginas hasta cansarse), es una de las novelas más poderosas, perturbadoras e influyentes escritas en español en las últimas décadas. Aclaro: aunque en algún momento el propio Bolaño sugirió separar sus distintas partes a fin de publicarlas por separado a fin de obtener alguna ventaja económica para su familia, *2666* sólo puede leerse completa, sus más de mil páginas de un tirón, dejándose arrastrar por la marea de su escritura, su avalancha de historias entrecruzadas, el torbellino de sus personajes, el tsunami de su estilo, el terremoto de su crítica, y jamás como cinco novelitas de tamaño más o menos aceptable. Durante los años que se consagró a redactar *2666*, Bolaño quizás intuía que se trataba de un proyecto insensato e imposible, de una empresa superior a sus fuerzas, o por el contrario quizás *2666* lo mantuvo con vida hasta el límite de sus fuerzas, más o menos sano, durante esos años, pero en cualquier caso el dolor y la premura y la nostalgia ante la vida que se esfuma impregnan cada una de sus páginas.

Desde su publicación en 2004 han comenzado a decirse cientos de cosas distintas y contradictorias sobre *2666*, se han tejido en torno a ella otras miles de páginas, algunas lúcidas, otras banales, otras absurdas, otras simplemente azoradas, sobre este inmenso libro que se esfuerza por escapar a las clasificaciones y aun a los adjetivos (pero no a la acumulación de adjetivos). Hay quien mira *2666* como quien se asoma a un abismo o a un espejo empañado; quien considera que es una gigantesca glosa al *boom* o una negación del *boom* o el sabotaje extremo del *boom*; quien glorifica su feroz denuncia política o deplora sus trampas literarias o su ambi-

ción o su soberbia o su inevitable fracaso; quien encuentra en sus páginas la mayor decantación del estilo y las obsesiones de Bolaño o quien denuncia el manierismo en el estilo y la repetición constante de las mismas obsesiones de Bolaño; quien bucea en ella en busca de galeones hundidos y quien la escala como una cumbre nevada y mortal; quien no tolera su injurioso y procaz recuento de atrocidades y quien se carcajea con sus atajos y sus salidas de tono; quien estalla de indignación ante su desmesura —señalar, ni más ni menos, el posible secreto del mundo— y quien se perfuma con sus metáforas hilarantes y grotescas; quien se asfixia en sus desiertos y quien se hunde poco a poco en sus pantanos; quien se empeña en desentrañar sus sueños —los sueños menos verosímiles de la literatura en español— y quien, de plano, se salta páginas y páginas; quien al terminar su lectura se convierte en fiel discípulo del bolañismo —otra religión del Libro— y quien de plano abandona la fe y se dedica, más prudentemente, a la orfebrería o el arte conceptual, que es casi lo mismo. Y esto es así porque apenas han pasado tres o cuatro años desde su publicación; porque, como Bolaño sabía como lo sabía Nietzsche, su obra fue escrita con la certeza de que sería póstuma; porque lectores y escritores y críticos apenas han comenzado a saquear sus cavernas, a remover sus arenas, a desbrozar sus tierras, a desecar sus marasmos, a civilizar sus selvas, a alimentar a sus fieras, a clasificar a sus artrópodos, a vacunarse contra sus plagas, a resistir sus venenos. Y porque, como su título anuncia, *2666* fue escrita como una bomba de tiempo destinada a estallar, con toda su fuerza, en 2666.

Lástima que, como él, nosotros tampoco lo veremos.

## 7. Epidemia

En Sevilla, donde se disponía a leer “Sevilla me mata”, pero donde no alcanzó a leer “Sevilla me mata”, frente a una docena de escritores jóvenes –jóvenes por decreto vuelvo a decir– que lo admiraban y envidiaban y lo escuchaban como a un mago o a un oráculo, una noche Bolaño repitió, una y otra vez, el mismo chiste. Un chiste malo. Un chiste pésimo. Un chiste de esos que no hacen reír a nadie. Un tipo se le acerca a una chica en un bar. “Hola, ¿cómo te llamas?”, le pregunta. “Me llamo Nuria.”. “Nuria, ¿quieres follar conmigo?” Nuria responde: “Pensé que nunca me lo preguntarías”. Cinco, diez, veinte variaciones del mismo tema. De ese tema fútil, banal, insignificante. De ese chiste malo. De ese chiste pésimo. De ese chiste que no hace reír a nadie. Pero los escritores jóvenes congregados en Sevilla lo escuchaban arrobados, seguros de que allí, en alguna parte, se ocultaba el secreto del mundo.



# **BOLAÑO: SU ESTÉTICA**

¿SIAMESES O DOBLES?  
VANGUARDIA Y POSTMODERNISMO  
EN *ESTRELLA DISTANTE* DE ROBERTO BOLAÑO  
Jeremías Gamboa Cárdenas

*Chile está dividido en dos países claramente definidos que no se miran,  
no se tocan y no se conocen; pero se intuyen y se temen.*

Patricia Politzer, "Miedo en Chile"

Octavio Pacheco, uno de los heterónimos de Carlos Wieder, el elusivo protagonista de *Estrella distante* de Roberto Bolaño, publica una pieza de teatro que "transcurre en un mundo de hermanos siameses en donde el sadismo y el masoquismo son juegos de niños" (103-4). Cada siamés martiriza al otro hasta "tocar fondo" y luego pasa a ser martirizado en un proceso cíclico que no culmina jamás en la muerte de uno de ellos sino en una nueva etapa de dolor. Cada pareja observa a otra pareja similar, moteada a su vez de cicatrices y costurones, en el espacio cerrado de una playa de estacionamiento.

La obra de Pacheco no sería clave si no condensara la proyección radical de la propia obra narrativa de Bolaño. En ella una serie abierta de siameses, gemelos y dobles compromete no sólo a los personajes de las ficciones sino además a las propias novelas o cuentos. Así, Octavio Pacheco es una proyección de Carlos Wieder pero también de Carlos Ramírez Hoffman, figura central en *La literatura nazi en América*. Ambos textos, la novela y el relato que da fin al catálogo de artistas del mal, se remiten mutuamente como en un juego de espejos en el que muchos párrafos aparecen casi transcritos. Como se verá después, los personajes de *Estrella distante*

anticipan a muchos de los de *Los detectives salvajes*, y otras obras posteriores juegan a duplicar historias antes contadas por Bolaño como si, tomando las palabras de Ezequiel de Rosso, pudieran “ser leídos como una reescritura constante, como si (...) se debiera corregir, abarcar los fragmentos, cubrir todo, porque algo se escapa” (De Rosso 59)<sup>1</sup>.

El problema de la proyección del doble es central en la construcción de *Estrella distante*. En ella, a lo largo de varios años, dos poetas –el narrador anónimo y su amigo, Bibiano O’Ryan– le siguen la pista a otro poeta, Carlos Wieder, que resulta la proyección antinómica de la aparente posición que ellos tienen en la sociedad chilena: la del joven artista asociado a una generación políticamente comprometida y adscrita a una herencia cultural proveniente de la vanguardia europea y latinoamericana. En el escenario de horror posterior al golpe de Estado de la Junta Militar de Chile del 11 de septiembre de 1973, Wieder, conocido antes del golpe como Alberto Ruiz Tagle, un poeta solitario y “autodidacta”, encarna a un teniente de aviación y artista que representa la expresión del nuevo nacionalismo auspiciado por el régimen militar. Premunido de este *status*, Wieder tortura y asesina a una serie de mujeres mediante un mecanismo insólito y perturbador: reivindica sus crímenes como actos estéticos, “artísticos”. Sus “acciones” criminales –realizadas como pasos constituyentes en la construcción de objetos “de arte”– se plasman sobre “soportes” afines a los que utilizaron los artistas de lo que Peter Bürger llamó la “vanguardia histórica” –la fotografía o la instalación– así como a operaciones simbólicas contemporáneas y alternativas ajenas a la *high culture* como las *snuff movies* o los *war games*.

Las diferentes metamorfosis de ese “personaje” incognoscible que es Wieder una vez retirado de la vida pública a lo largo de los casi veinticinco años que cubre la novela, por un lado, y el trayecto vital del narrador y de sus compañeros después del asesinato de Salvador Allende, por otro, son referidos en *Estrella distante* como un análisis ficcionalizado del destino de una generación nacida bajo la estela directa de la cultura “vanguardista histórica” en el momento en que en el escenario mundial se apropiaba la misma herencia bajo la forma de la *pop culture*, para algunos relacionada con el postmodernismo<sup>2</sup>. Ello explicaría en cierta medida por qué la obra de Bolaño ha trazado el ciclo vital de una “generación perdida” (idea deudora de la tradición decadentista. Poggioli 87) cuya posición se desestabiliza dado el carácter original que tuvieron en Latinoamérica los proyectos vanguardistas<sup>3</sup> así como la naturaleza endeble del debate acerca de la postmodernidad en parte de nuestro continente<sup>4</sup>.

En este ensayo me propongo leer la obra de Roberto Bolaño desde el punto de vista de la representación literaria y/o de la apropiación de ciertas formas discursivas de esos dos grandes estadios de crítica al arte modernista —la vanguardia, el postmodernismo— que parecen haber planteado con él una relación que osciló entre las figuras de los siameses y las de los dobles opuestos; el primero mediante un discurso de franca ruptura que sin embargo estaba inscrito en la tradición del crecimiento y el progreso del Oeste (Huysen 173) así como a la fe en los principios evolutivos del orden burgués (Poggioli 119) y el segundo a través de una deconstrucción radical que se establece precisamente en los términos discursivos de aquello que problematiza (Hutcheon 49).

En *Estrella distante* —y de un modo extensivo en *Los detectives salvajes*—, percibo que la relación con estos dos momentos “autocríticos” de la modernidad —y su correlato cultural modernista— se establece no sólo a través de la “ficcionalización” de un proyecto generacional sino de la implementación de una estrategia discursiva que, en una buena proporción, obedece a la narrativa postmoderna tal como Linda Hutcheon la definió en la categoría de “narración historiográfica”. Creo, además, que la originalidad de la obra de Bolaño se puede inscribir precisamente en la configuración establecida entre los dos acercamientos heterodoxos que realiza a esos “estadios críticos”.

### Vanguardia en escena

Los relatos de Roberto Bolaño se caracterizan por estar dedicados a escritores o aspirantes a escritores que “son vanguardistas o se aprovechan de la herencia de los vanguardistas” (Aguilar 146). Carlos Wieder, en buena cuenta, no es sino un miembro —junto a Silvio Sávatico, Ernesto Pérez Masón, Willy Schürholz, Amado Couto o Ramírez Hoffman— de esa estirpe de escritores vanguardistas asociados a proyectos totalitarios fascistas o nazis delineados en *La literatura nazi en América*. De todos ellos, la figura de *Estrella distante* ha sido la única que ha sido “instrumentalizada” por un régimen totalitario, el pinochetista<sup>5</sup>. Los otros personajes de la novela —Bibiano O’Ryan, las hermanas Garmendia, la gorda Posadas, Juan Stein o Diego Soto, de los que el narrador anónimo resulta representante— responden al modelo del artista asociado al activismo socialista, inclinación mayoritaria de la vanguardia histórica (Huysen 163). Como sus predecesores,

abatidos por los regímenes totalitarios de Europa, tanto de la extrema izquierda como de la derecha (Huyssen 60), ellos desaparecen o se suman a la diáspora del Chile postdictadura.

En el juego de caracterizaciones sobre la base de “tipos” de artista históricos en la tradición del vanguardismo, las posiciones aparentemente antagónicas de Carlos Wieder y el narrador son las que cifran el universo como juego de alternancias entre dobles opuestos y siameses penosamente unidos a un mismo cuerpo. La primeras líneas del texto no hacen sino marcar a ambos como los puntos de fuga de dos recorridos biográficos cuyo origen o punto referencial es un hecho político: “La primera vez que vi a Carlos Wieder fue en 1971 o tal vez en 1972, cuando Salvador Allende era presidente de Chile” (13). Las frases siguientes, hilvanadas por las ondulaciones de la memoria desde un tiempo futuro, desplazan esa referencia a otra en torno a una “afiliación” generacional, tal como la ha establecido Edgard Said<sup>6</sup>. Tras enunciar alguna información de Wieder —se llamaba Alberto Ruiz-Tagle; acudía, como él, al taller de Juan Stein, en Concepción—, el narrador lo ubica y caracteriza en función de su pertenencia a ese grupo que es referido, desde el aquí/ahora de la voz narrativa, bajo la forma de un balance y liquidación:

La mayoría de los que íbamos hablábamos mucho: no sólo de poesía, sino de política, de viajes (*que por entonces ninguno imaginaba que iban a ser lo que después fueron*), de pintura, de arquitectura, de fotografía, de revolución y de lucha armada; la lucha armada que nos iba a traer una nueva vida y una nueva época, pero que para la mayoría de nosotros era

como un sueño o, más propiamente, como la llave que nos abriría la puerta a los sueños, los únicos por los cuales merecía la pena vivir. Y *aunque vagamente sabíamos que los sueños a menudo se convierten en pesadillas*, eso no nos importaba (13, énfasis mío).

Bajo estos parámetros de construcción de personajes, la figura de Wieder se erige en función del patrón colectivo como lo excepcional: “Teníamos entre diecisiete y veintitrés años (yo tenía dieciocho) y casi todos estudiábamos en la Facultad de Letras, menos las hermanas Garmendia, que estudiaban sociología y psicología, y Alberto Ruiz-Tagle, que según dijo en una ocasión era autodidacta” (13-4). Mediante la concatenación de series opuestas al interior del seno histórico de la praxis vanguardista tal como la desarrolla Renato Poggioli (1964), se establece la relación más importante de la novela: la de Wieder y el narrador<sup>7</sup>. En ellas, Ruiz Tagle se va a convertir en el poeta oficial futurista del régimen a la vez que el narrador se irá alineando a la posición del vanguardista decadente. (Poggioli casi se refiere a las actitudes contrastadas de los dos personajes en la novela de Bolaño cuando escribe: “mientras el estado de ánimo futurista consiste en la expectativa anhelante en una paligénesis artística y prepara práctica y místicamente su advenimiento, el estado de ánimo decadente se resigna a esperarla pasivo, en una angustia fatalista, en una ansiedad inerte” [86]). Si Ruiz-Tagle, ya convertido en Wieder, se acerca bajo ciertas características a la posición del *dandy*, el narrador lo hará a la del artista bohemio. Debajo de las diferencias que la novela aparentemente traza entre estos dos personajes que se estarían separando cada vez más, se oculta un acercamiento progresivamente más estrecho.

Poggioli parece anticiparlo involuntariamente cuando señala: “Es del juego de estos dos puntos-límites, extremas oscilaciones de un mismo péndulo, de donde derivan actitudes ora plebeyas ora aristocráticas, como la del artista *dandy* y el artista *bohémien*, manifestaciones iguales y contradictorias de un estado de ánimo idéntico y de una misma situación social” (Poggioli 46).

Los poderes de encantamiento de este Wieder vuelto *dandy* explican su éxito con las mujeres a las que luego asesina —el futurismo, como herencia del modernismo, era misógino. (Huysen 60-1)—, con toda la clase burguesa adscrita al pinochetismo y con los medios masivos que lo erigen como la figura heroica del nuevo régimen una vez que empieza a descollar en la escena chilena a través de portentosos ejercicios de escritura aérea (como bien señala Jennerjahn, irremediabilmente asociados a la *aeropittura* futurista [79]). La relación entre dandysmo, crimen y heroicidad que explican la fórmula explosiva que es Wieder ya había sido establecida dentro de los orígenes de la vanguardia —en tanto herencia de una tradición romántica— por Charles Baudelaire. Es conocido que el poeta francés —en textos como *Del heroísmo en la vida moderna*—, no admitía otro tipo de héroe más que el *dandy* o el criminal. Carlos Wieder, en la etapa de sus “acciones” al amparo del régimen dictatorial en Chile, es ambas cosas.

La inscripción de rituales de tortura y asesinatos como elementos constituyentes de una representación simbólica que se puede reclamar artística —las imágenes de cuerpos en agonía o inertes como elementos de una instalación fotográfica o como motivos referidos en una “acción” de escritura aérea— es el fruto de una lectura “al pie de la letra” de ciertas

proclamas y fantasías de los movimientos más nihilistas de la vanguardia histórica: la erosión sin cortapisas de la división entre el arte y la vida como un modo de desbaratar la estetización del arte moderno y el ensalzamiento del crimen como una de las bellas artes<sup>8</sup>. Se lee en el Segundo Manifiesto Surrealista: “El surrealismo no tuvo miedo de hacer por sí mismo un principio de revuelta total, completa insubordinación, de sabotaje acorde con la regla (...). El más simple acto surrealista consiste en precipitarse calle abajo, pistola en mano, y disparar a ciegas. Tan rápido como puedas jalar del gatillo sobre la multitud” (Citado por Lentricchia y McAuliffe 27)<sup>9</sup>.

El acto vanguardista por excelencia para Wieder parece ser la tortura y el registro minucioso de ésta hasta la muerte. El narrador rescata el testimonio de Muñoz Cano, que atestigua la instalación fotográfica que va a conducir a Wieder a la clandestinidad. Dice, sobre los motivos de los “retratos” del oficial de aviación: “La mayoría eran mujeres. El escenario de las fotos casi no variaba de una a otra por lo que se deduce es el mismo lugar. Las mujeres parecen maniqués, en algunos casos maniqués desmembrados, destrozados, aunque Muñoz Cano no descarta que en un treinta por ciento de los casos estuvieran vivas en el momento de hacerles la instantánea” (97). El seguimiento del dolor y sus múltiples representaciones o futuras alusiones se va a esparcir en un caleidoscopio de registros y de operaciones sobre los más distintos soportes que va a dar a lugar a una versión radical de lo que Peter Bürger llamó una “obra inorgánica”. Vale la pena detenerse en estas palabras:

El artista que produce una obra orgánica maneja su material como algo vivo, respetando su significado aparecido en cada situación concreta de la vida. Para el vanguardista, al contrario, el material es sólo material; su actividad no consiste principalmente en otra cosa más que en acabar con la “vida” de los materiales, arrancándolos del contexto donde realizan su función y reciben su significado (132-3).

La figura del mal de *Estrella distante* opera de una manera casi mimética a la descrita unas líneas arriba sólo que arrancándoles la vida a las víctimas/motivos de unas “acciones” que, siguiendo con Bürger, no producirán “una impresión general que permita una interpretación del sentido, ni siquiera la impresión puede aclararse dirigiéndose a las partes, porque éstas ya no están subordinadas a una intención de obra” (146).

Esa intención o “falta” de intención de la “práctica criminal/artística” de Wieder —que más adelante se revelará como una de las maneras de construirlo no como un personaje sino como una estructura vacía que puede ser llenada de sentido según los discursos puestos en juego en la novela— pulveriza las posibilidades de aprehender sus acciones como adscritas a una entidad unitaria<sup>10</sup>. Si la obra de arte “clasicista”, orgánica, remite a una organización de la lectura subordinada a un todo y la vanguardista reclama la independencia de cada una de sus partes subvirtiendo la idea de unidad, la obra de Wieder —que incluso se extiende, en un gesto ya contemporáneo, a registros no contemplados por el modernismo o la *high culture*— se podría inscribir en lo que Bürger señaló como el “caso extremo” en el cual el contenido sólo lo produce el receptor (112).

Quien reconstituye el contenido en el caso de la obra de Wieder, incluso con la ayuda de la imaginación —recordemos que muchas veces, a lo largo de la novela, desdice sus palabras, como cuando relata su última acción de escritura aérea: “Todo lo anterior tal vez ocurrió así. Tal vez no” (92)— es el narrador, ayudado por los informes de su amigo Bibiano O’Ryan. Es él, desde su narración, quien le da “contenido” a Wieder y a su obra del mismo modo que, lo veremos luego, Wieder le da contenido a él. Una vez más las claves de la configuración del universo narrativo a través de modalidades asociadas a la vanguardia aparecen. Una de las explicaciones de esa aparente obsesión se debe al carácter que, una vez en la clandestinidad, adquiere el aviador: el de “escritor de culto”, fenómeno de consumo casi “sacro” que, a decir de Renato Poggioli, detenta su condición de “hecho nuevo en la historia de la literatura” (103) desde que Paul Valery le dijera a Mallarmé que en cada ciudad de Francia un joven podría dejarse cortar en pedazos por él y por su poesía. Sin duda para el amigo más cercano del narrador de *Estrella distante* se vuelve una actividad fundamental, a través de lo que luego veremos como una pesquisa literaria, reconstruir los elusivos pasos del poeta/criminal al punto de acudir cada cierto tiempo al Archivo de la Biblioteca Nacional, revisar compulsivamente todas las revistas posibles en las que pudieran aparecer rastros del poeta o de alguno de sus heterónimos —entre ellos Octavio Pacheco—, inventariar de modo pormenorizado sus hallazgos y urdir, en un momento, el proyecto de escribir una antología de los escritores nazis de América (52).

La explicación del fanatismo es menos convincente para dar cuenta de la relación aparentemente tirante entre el

narrador y la figura de Wieder clandestino. En *Estrella distante* buena parte de la relación entre ambos se da precisamente desde una distancia en la cual el narrador apenas contempla desganadamente los partes e informaciones que sobre el ex oficial de la aviación chilena le envía su amigo Bibiano. Llegados a un punto de la novela, ambos parecen describir los dos caminos antagónicos que un artista de ética vanguardista podría seguir en un país de las características de Chile, totalitario y núcleo explosivo de un éxodo. El narrador abandonará la literatura y se sumirá en el mutismo y su antípoda realizará una “obra” de proporciones tremeundas en las que los soportes y la desarticulación serán radicalizados. Sin embargo, esa distancia es subvertida por todo el discurso de la novela, discurso del narrador que da el estatus de “literatura” a todos los informes de Bibiano en la realización del “artefacto literario”. Visto así, no resulta extraño que el narrador, quien dice de sí mismo que “vivía solo”, añada luego, en otro pasaje, “no tenía dinero, mi salud dejaba bastante que desear, hacía mucho que no publicaba en ninguna parte, últimamente ya ni siquiera escribía. Mi destino me parecía miserable” (130) y de pronto se sienta “más involucrado con la historia de Wieder, que era la historia *de algo más*”. Y que en un pasaje posterior, al relatar un sueño en el cual naufraga, y que pone en juego una interpretación en clave alegórica de parte central de la novela<sup>11</sup>, dé la clave precisa de la relación que siempre ha sabido que guarda con su doble/siamés:

Una noche incluso tuve un sueño al respecto. Soné que iba en un gran barco de madera, un galeón tal vez, y que atravesábamos el Gran Océano. Yo estaba en una fiesta en la

cubierta de la popa y escribía un poema o tal vez la página de un diario mientras miraba el mar. Entonces alguien, un viejo, se ponía a gritar ¡tornado!, ¡tornado!, pero no a bordo del galeón sino a bordo de un yate o de pie en una escollera. Exactamente igual que en una escena de *El bebé de Rose Mary*, de Polansky. En ese instante el galeón comenzaba a hundirse y todos los sobrevivientes nos convertíamos en naufragos. En el mar, flotando agarrado a un tonel de aguardiente, veía a Carlos Wieder. Yo flotaba agarrado a un palo de madera podrida. Comprendía en ese momento, mientras las olas nos alejaban, que Wieder y yo habíamos viajado en el *mismo* barco, sólo que él había contribuido a hundirlo y yo había hecho poco o nada por evitarlo. Así que cuando volvió Romero, al cabo de tres días, lo recibí casi como a un amigo (130-1).

¿Cuál es ese *mismo* barco? La sustancia común que media entre ambos podría ser el país, pero de modo más preciso se trata de la posición que ocupaban en él como parte de la “afiliación” a la generación de los años setenta; “afiliación” que, como reemplazo de la filiación biológica bajo los términos de Said (19-20), los coloca en la posición de siameses. No otra cosa admite el narrador al llamarse “horrendo siamés” (152).

Ese tipo de relación se va a desplegar entre todos los personajes de la novela. Todos los destinos, como espejos deformantes, se remiten unos a otros. Escribir sobre un personaje, desde los mecanismos de caracterización de Bolaño, es escribir sobre todos. Tiene sentido, por ello, la digresión que realiza en los capítulos 4 y 5. Las historias de Juan Stein, Diego Soto y Petra.

“La historia de Juan Stein, el director de nuestro taller de literatura, es desmesurada como el Chile de aquellos años”,

dice el narrador al iniciar el relato de la vida del poeta de origen judío que se interna en el proyecto revolucionario de la guerrilla y que haya la muerte en Centroamérica (56). “También desapareció en los últimos días de 1973 o en los primeros de 1974 Diego Soto, gran amigo y rival de Juan Stein” (74), dice del otro poeta, quien después de haber evitado una vida estrecha en Europa gracias a su condición de profesor universitario es asesinado por unos *skin heads* en un metro de Francia. Dedicar pasajes extensos de la narración a sus recorridos vitales desventurados es construir, por reflejo, a los protagonistas. Cuando el narrador concluye la parábola de Lorenzo o Petra, ese artista homosexual y sin brazos que después de una vida desdichada halla la felicidad como mascota de los Juegos Olímpicos de Barcelona para sucumbir bajo el virus del Sida, añade: “A veces, cuando pienso en Stein y en Soto no puedo evitar pensar también en Lorenzo. A veces creo que Lorenzo fue mejor poeta que Stein y Soto. Pero usualmente cuando pienso en ellos los *veo juntos*” (85, énfasis mío).

Finalmente se puede leer la edificación de esta suerte de saga generacional neovanguardista como una proyección o como el establecimiento de un doble, desde el campo de la ficción, de la generación que, en la realidad, se constituyó en la postvanguardia chilena opuesta al régimen dictatorial; en especial a la figura particularmente central del poeta Raúl Zurita<sup>12</sup>.

### **El turno de lo postmoderno**

A partir de ahora abordaré la forma en que Roberto Bolaño hace suyos algunos de los principios del programa poético de

la vanguardia mediante el uso de los mecanismos de la ficción posmoderna, en particular de la “metaficción historiográfica” tal como la concibe Linda Hutcheon. Se puede decir que Bolaño opera sobre los mecanismos de esta última de la misma manera en que éstos, a su vez, operan sobre los principios del modernismo que pretenden problematizar. Si de la ficción posmoderna se puede decir, con Hutcheon, que siempre trabaja *dentro* de las convenciones con la finalidad de subvertirlas, se puede afirmar que Bolaño, desde su posición de escritor de un país en que lo postmoderno está en cuestión, actúa de la misma manera con los aspectos progresivamente formulaicos de la “poética del modernismo”. Bolaño se sirve de ellos para articular una manera original de reinscribir el proyecto vanguardista en la escena contemporánea<sup>13</sup>.

La configuración de la voz que narra *Estrella distante* es la piedra de toque de un esquema de representación que parece subvertir categorías de la ficción modernista como el “autor” o la subjetividad. Es elocuente que en los modos en que ejecuta esta erosión —“múltiples puntos de vista (...) o un narrador abiertamente controlador” (Hutcheon, 117)— identifiquemos la estrategia de *Los detectives salvajes* y de *Estrella distante*, respectivamente. Y que las características de esa voz se asomen a una práctica que recae de una manera antes casi impensada en las marcas de autorreflexividad. Dice Hutcheon: “En ninguna opción, sin embargo, encontraremos a un sujeto seguro de su habilidad para saber el pasado con cierta certeza. Esto no es un trascender de la historia, sino una problematización de la subjetividad dentro de ella” (117-8). A la luz de las vacilaciones del narrador de la novela de Bolaño en diversos episodios (no sólo en el caso de la

narración de la última escritura aérea de Wieder sino también en la del asesinato de las hermanas Garmendia, cuando por ejemplo señala: “A partir de aquí mi relato se nutrirá básicamente de conjeturas” [29]) tiene pleno sentido el rol que Hutcheon le asigna a la memoria —uno de los tópicos de este artista— como medio para hacer que el pasado tenga un sentido (118).

El texto de presentación de la novela, que escribe un supuesto “Roberto Bolaño”, articula otro recurso que disuelve/problematiza la posición del autor como instancia que garantiza lo “original” de la obra. *Estrella distante* reclama para sí la entidad de un artefacto literario cuyo origen es derivativo. Los resultados, ya señalados, contradicen la aparente “intención”. Si bien “Bolaño” —autor real de *La literatura nazi en América*— señala que esta novela obedece a la idea de hacer una historia “no espejo y explosión de otras historias sino espejo y explosión de sí misma” (11), su trabajo contribuye de modo determinante a delinear un universo expansivo en el que no priman centros precisos. Se trata de un palimpsesto en tanto realiza las condiciones de copresencia y de comentario entre dos textos en los que se explicitan operaciones de intertextualidad, metatextualidad e hipertextualidad (Manzoni 40). La interferencia entre éstos inscribe la obra de Bolaño —no la explica— en un marco referencial típicamente postmoderno<sup>14</sup>. Metaficción tendiente a evidenciar el remontaje del realismo, la obra de Bolaño se constituiría de este modo como lo “real textualizado” (Espinosa 127)<sup>15</sup>.

El énfasis conferido por la novela historiográfica al hecho discursivo sobre el referente privilegia la puesta en escena de los códigos de interpretación o convenciones discursivas

como agentes constituyentes del mundo representado. En ese sentido, parte de la construcción de *Estrella distante*, y con ella la puesta en juego de las identidades como posiciones, se edifica sobre las relaciones de yuxtaposición o coexistencia de dos géneros discursivos, a saber: la pesquisa literaria, subgénero inscrito poderosamente en la tradición latinoamericana a través de Borges, y la ficción criminal en su clave de novela negra o novela de detectives.

El influjo de Borges –cuyo *Historia universal de la infamia* explica el *modus operandi* de *La literatura nazi en América*– ha sido reivindicado en la introducción de *Estrella distante* a través del “fantasma cada vez más vivo de Pierre Menard”, instancia participante, junto a Arturo Belano, del proceso de producción de la obra. Los mecanismos narrativos de la pesquisa al escritor tan patentes en textos como el mismo “Pierre Menard, autor del Quijote” o “Examen de la obra de Herbert Quain”, y de algún modo actualizados en segmentos de las biografías de Argentino Schiaffino y de Ramírez Hoffman en *La literatura nazi en América*<sup>16</sup>, son una vez más puestos en funcionamiento a lo largo de cerca de dos terceras partes de la novela. Como instancia generadora del sentido de la obra de Wieder, como aparente testigo distante del culto obsesivo que Bibiano le rinde al ex compañero de talleres literarios, el poeta narrador recoge y ordena las apariciones, los trabajos y los pasos del elusivo poeta armando un modelo de él –inaprensible– que sin duda lo repone como “artista”. Durante el primer segmento de la novela Wieder es caracterizado como una suerte de ángel caído de la generación, un artista que usó de modo maligno y radical los preceptos de la vanguardia.

Pero dado que este artista es a su vez un criminal, ciertos caracteres típicos del género de la ficción criminal<sup>17</sup> entran en relación con los de la pesquisa literaria, subordinándose o yuxtaponiéndose a éstos en diferentes momentos, incidiendo de esta forma en la extraña alternancia bipolar –artista y criminal– y en el juego de máscaras e identidades a los que parece estar sometida la “figura” de Wieder. Esta relación de coexistencia se va a ir disolviendo al final de la novela, cuando aparezca la figura del detective Romero. Entonces la novela negra pasará a ser el género predominante de la narración.

Esta estrategia inscribe a la novela en los márgenes de la novela historiográfica que, según Linda Hutcheon, establece una relación de parodia con los géneros de los que se sirve. Sin embargo, si bien el trabajo de Bolaño de algún modo incorpora y desafía paradójicamente aquello que parodia<sup>18</sup> –entendido esto como una repetición, con distancia crítica, que señala irónicamente la diferencia en el corazón de la semejanza (Hutcheon 26)– también pone demasiado énfasis sobre los eventos dramatizados de lo real –el golpe militar, la diáspora latinoamericana y el examen ficticio de una generación deudora de la vanguardia como tres ejes temáticos centrales– como para que se lo entienda como una mera apropiación de las estrategias discursivas de la novela postmoderna. Por el contrario, se ubica en una posición de distancia crítica con respecto a ésta.

Una de las consecuencias de esos modos textualizados que podrían llevar a una falsa lectura posmoderna de Bolaño es la configuración proteica de Carlos Wieder, la cifra vacía de esa generación perdida revisitada (Del Rosso 136). Si los personajes de *Estrella distante* se construyen como elementos

añados a la generación mediante un juego de espejos y dobles en el que referirse a uno es referirse a los demás, Wieder es construido como en una especie de significativo vacío a través de la relación de los géneros discursivos puestos en juego. Existe una causalidad directa entre la yuxtaposición de roles y de posiciones de personajes y el cambio de las convenciones de lectura o géneros comprometidos en la novela. Wieder pasa de ser tratado como un “artista” con una “obra” –supuesto de la pesquisa literaria– a ser referido como un simple criminal; el narrador, asimismo, parece abandonar su posición de escritor que asedia a otro para devenir en una suerte de detective en posición de cazar a su víctima. La sensación que logra Bolaño en torno a la identidad del piloto es tal que ambas máscaras –la del “poeta” que asesina como parte de una labor artística límite y la del criminal que usa los discursos del arte para justificar sus atroces crímenes– son válidas y no. De algún modo se niegan, pero en el tejido verbal de la novela se necesitan<sup>19</sup>. Detrás de cada uno de los cambios de máscara hay una nueva configuración de géneros discursivos. Quizás el giro más explícito se dé en el momento en el cual al narrador/escritor se le presenta la oportunidad de convertirse en narrador/detective gracias a la propuesta de Abel Romero. Al principio el narrador no entiende en qué podría ayudar y se lo hace saber al ex policía. Éste se apoya en los códigos que están por ser subvertidos: “En asuntos de poesía, dijo. Wieder era poeta, yo era poeta, él [el detective] no era poeta, ergo para encontrar a un poeta necesitaba de la ayuda de otro poeta. Le dije que para mí Carlos Wieder era un *criminal*, no un poeta” (126, énfasis mío).

Tiene sentido que al final de la novela —el dramático encuentro físico, cerca de veinticinco años después, entre el narrador y Wieder— no presenciemos un develamiento de lo que al final *es* Wieder. “No parecía un poeta. No parecía un ex oficial de la Fuerza Aérea Chilena. No parecía un asesino de leyenda. No parecía el tipo que había volado la Antártica para escribir un poema en el aire. Ni de lejos” (153), dice el narrador tras examinarlo luego del susto inicial. Ante la presencia real de quien ha sido referido una y otra vez sólo a través de los discursos puestos en relación en la novela, se plantea una problemática en torno al referente. Es sintomático cómo, al hablar del tópico de la referencia posmoderna, las palabras de Hutcheon sobre la novela *The Temptations of Big Bear* de Rudy Wiebe, resulten casi a la medida de la de Bolaño.

Sugiere, a través de su mera forma tanto como de su contenido, que lo que el lenguaje —cualquier lenguaje— refiere es un referente textualizado y contextualizado: El Big Bear que nosotros venimos a conocer no es realmente el Big Bear de la actualidad (...) sino el Big Bear de los textos históricos, informes periodísticos, cartas, informes oficiales y no oficiales, pero también de la imaginación y la leyenda (144).

¿Es Wieder un ser hecho sólo de textos? ¿La aparente imposibilidad de asirlo, en las últimas páginas de la novela y cuando esta adquiere un tono más personal y menos alineado en las convenciones de género, postula en el fondo una adscripción de la narrativa de Bolaño a la erosión de la realidad en tanto puro efecto de discurso? ¿Postula que más allá del texto no podemos conocer más o que no hay nada más? Hutcheon

se coloca en una posición intermedia. Para ella “La ficción historiográfica vuelve problemáticos ambos, la negación y la afirmación del referente (...). Como hemos visto en extenso, el pasado *fue* real, pero *está* perdido o al menos desplazado sólo para ser reinstalado como referente de lenguaje, vestigio o señal de lo real” (153).

El narrador de *Estrella distante*, sin embargo, se refiere a Wieder –más allá de no ser nada de lo que se ha señalado durante el desarrollo de la historia– como un sujeto “dueño de sí mismo”. “Y a su manera y dentro de su ley, cualquiera que fuera, era más dueño de sí mismo que todos los que estábamos en aquel bar silencioso. Era más dueño de sí mismo que muchos de los que caminaban en ese momento junto a la playa o trabajaban, invisibles, preparando la inminente temporada turística” (153).

Allí, la diferencia entre el “personaje” y todo lo textual referido sobre él es más bien un efecto del paso del tiempo. Y ante la presencia del poeta/criminal convertido ahora simplemente en “hombre con pasado” el andamiaje posmoderno de la novela se desarma hasta el punto de prácticamente desaparecer. Las últimas páginas de *Estrella distante* no parecen entrar en relación con ningún género. Tras el asesinato de Wieder, el narrador refiere esta conversación con el detective Romero. “Nunca me había ocurrido algo semejante, le confesé. No es cierto, dijo Romero muy suavemente, nos han ocurrido cosas peores, piénselo un poco. Puede ser, admití, pero este asunto ha sido particularmente espantoso” (157).

Ese giro final hacia un pasado que existe y es inteligible y hasta compartido repone, justo al final de la novela, los eventos políticos de horror de Chile y la posibilidad de una gene-

ración –Romero, el narrador– no sólo de aprehenderlos y recordarlos, sino de ser consciente del poder que estos sucesos han tenido sobre su propia vida. Ello, sin duda, actualiza lo dicho por Edward Said:

Mi posición es que los textos son mundanos, en cierto grado son eventos, e, incluso cuando parecen negarlo, son sin embargo parte del mundo social, la vida humana y, por supuesto, de los momentos históricos en los cuales son situados e interpretados (...) Las realidades del poder y la autoridad –así como las resistencias ofrecidas por los hombres, mujeres y movimientos e instituciones sociales, autoridades y ortodoxias– son realidades que hacen los textos posibles, que envían éstos a sus lectores, que solicitan la atención de los críticos. Propongo que esas realidades son lo que debe ser tomado en cuenta por la crítica y la conciencia social (4-5).

La obra de Bolaño está enraizada en la certidumbre de lo real y del conocimiento de éste. Su ubicación original entre la deuda de la vanguardia histórica y los modos de representación de la postmodernidad no son sino rostros distintos de una evaluación de la modernidad en su relación con países como los nuestros, una manera de ser modernos. Las palabras de García Canclini parecen calzar bien en su empresa:

Las reconversiones culturales que analizamos revelan que la modernidad no es sólo un espacio o un estado al que se entre o del que se emigre. Es una condición que nos envuelve, en las ciudades y en el campo, en las metrópolis y en los países subdesarrollados. Con todas las contradicciones que existen entre modernismo y modernización, y precisamente por ellas, es una situación de tránsito interminable en la

que nunca se clausura la incertidumbre de lo que significa ser moderno. Radicalizar el proyecto de la modernidad es agudizar y renovar esta incertidumbre, crear nuevas posibilidades para que la modernidad pueda ser siempre otra cosa y otra más. (333)

Sin duda la inscripción del programa de la vanguardia bajo una aparente estrategia postmodernista es una de ellas.

### Notas

<sup>1</sup> Se puede leer, como hace Gonzalo Aguilar, a *La literatura nazi en América*, como “una sombra, en un doble frágil y siniestro de la literatura en América” (Aguilar 149). El estudio de Cecilia Manzoni, “Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*”, se ocupa en extenso del tema.

<sup>2</sup> Sobre el legado del “vanguardismo histórico” en la cultura pop de los años 60 y la configuración de lo postmoderno a partir de los alcances de la vanguardia son relevantes los ensayos de Andreas Huyssen “The Cultural Politics of Pop” y “The Search for Tradition: Avantgarde and Posmodernism in the 1970`s” en *Alter the Great Divide*.

<sup>3</sup> Los movimientos de vanguardia en Latinoamérica –el martinfierrismo en Argentina o el modernismo en Brasil– identificaron su proyecto con causas nacionales (Franco 111), entre ellas la consolidación de los cánones y las literaturas de los países latinoamericanos (Unruh 7), lo que diferencia su causa de la crítica a la “institución arte” (Bürger).

<sup>4</sup> Para Néstor García Canclini el debate de la postmodernidad, de por sí problemático en los centros en que se lo discute, se liga en nuestros países al carácter contradictorio de nuestros proyectos modernizadores. “La crisis conjunta de la modernidad y de las tradiciones, de su combinación histórica, conduce a una problemática (no una etapa) posmoderna, en el sentido en que lo moderno

estalla y se mezcla con lo que no es, es afirmado y discutido al mismo tiempo” (*Culturas híbridas* 131).

<sup>5</sup> La relación entre los regímenes fascistas y los postulados de la vanguardia —como la abolición de la distinción del arte y la vida— ha sido estudiada por Rainer Stollmann: “Por encima de todo, el facismo organiza toda la vida social y privada hacia un solo objetivo: la guerra. Los ideales clásicos burgueses son, de ese modo, dejados de lado” (48-9).

<sup>6</sup> “Lo que estoy describiendo es la transición de una idea fracasada o de una posibilidad de filiación a una suerte de orden compensatorio que —sea un partido, una institución, una cultura, un grupo de creencias o incluso una cosmovisión— provee a los hombres y mujeres de una nueva forma de relación, la misma que yo he estado llamando afiliación pero que es también un nuevo sistema” (Said 19). Al respecto de las ideas del crítico, es importante notar cómo la filiación, la posibilidad de tener hijos, es casi una característica negada de los personajes pertenecientes a la generación del narrador.

<sup>7</sup> Todos los personajes de *Estrella distante* tienen en común su adhesión a un radicalismo político (Poggioli 25), su pertenencia a un colectivo entendido como “movimiento” y no como “escuela” (33), la realización de magazines y panfletos (36) y el culto por la aventura (43). Además, el narrador y Wieder coinciden en un cierto tipo de actitud “agonista” (77).

<sup>8</sup> Peter Bürger señala con precisión que el ataque vanguardista a la “institución arte” se dio sobre dos objetivos: el aparato de distribución y “el *status* del arte en la sociedad burguesa descrito por la “autonomía” (62) y su correlato, el “esteticismo” (80). Lo vanguardista se define “como el intento de devolver a la práctica la experiencia estética (opuesta a la praxis vital) que creó el esteticismo”. (81, 103).

<sup>9</sup> Precisamente Lentricchia y McAuliffe, en *Crimes of Art + Terror* han acuñado el término “arte de la trasgresión” para referirse a

una suerte de proyección del pensamiento moderno que tiene sus orígenes en el romanticismo pero se cristaliza plenamente con la vanguardia. Para ellos el terrorista actual ha asumido la función que ocupaba en el imaginario moderno el escritor criminal luego de que la industria cultural apropiara la imagen del escritor, mercantilizándola.

<sup>10</sup> Para Bürger, el concepto de alegoría que Benjamin favorece para el estudio del barroco, es útil en cuanto que contiene elementos a través de los cuales se puede entender el papel del montaje en la obra “inorgánica”. Sin embargo, en esa disolución de la unidad propia de las prácticas dadaístas, Benjamin creyó ver el preciso ejemplo de la destrucción del “aura” de la obra de arte como consecuencia de los cambios en los medios de producción y reproducción técnica a los que los vanguardistas estuvieron muy atentos. (“La obra de arte” 1973).

<sup>11</sup> Resultaría del todo forzado leer el sueño del narrador como una construcción, con trazas alegóricas, de una parte muy precisa de la historia de Chile. El galeón es el país, el tornado el golpe militar, el hombre que da la voz de alarma puede ser Pinochet, los que mueren en el mar los “desaparecidos” de la represión militar, los naufragos los exiliados y miles de chilenos que se sumergieron en la diáspora tras el 11 de septiembre.

<sup>12</sup> La configuración y la poética de la neovanguardia antipinoche-tista aglutinada alrededor del colectivo CADA es abordada con prolijidad por Eugenia Brito, quien juzga que la generación del setenta redefinió el paisaje estético y sus soportes, afirmó el cruce entre arte y política y la interacción entre las diversas prácticas artísticas (Brito, 14). Un balance específico de CADA lo ofrece la escritora Diamela Eltit (2000). Finalmente la relación casi especular entre Wieder y Zurita, que en junio de 1982 llevó a cabo una acción *performance* haciendo escribir en los cielos de Nueva York los versos del poema inicial “Vida Nueva” de *Anteparaiso*, que a su vez resuena en los textos de Wieder, lo emprende Ina Jennerjahn en el acápite “Raúl Zurita: el santo y el

loco de una misa negra” de su estudio sobre la “obra” de Ramírez Hoffman. (77 81).

<sup>13</sup> Este proyecto recontextualizador de la herencia vanguardista y la condición del exilio es lo que, a pesar de sus escarceos en el terreno de las secuelas de la dictadura chilena, separa a la obra de Bolaño de la narrativa que se agrupa bajo la “literatura del trauma”. Yvonne Unnold ha estudiado un puñado de textos bajo el marco teórico referencial del “testimonio”. (2000)

<sup>14</sup> La complicación de adscripción de esa etiqueta a la obra de Bolaño o a cualquiera que forme parte de la narrativa latinoamericana posterior al *boom* de la novela se evidencia en el frustrado intento de Shaw por definir la posición del post *boom* en relación con la modernidad y postmodernidad (Shaw 1998).

<sup>15</sup> Desde una perspectiva como la de Hutcheon, que conecta los desarrollos artísticos con los discursos filosóficos de la postmodernidad, esta textualización se vincula directamente con la tradición postestructuralista. Con Rorty, Baudrillard, Foucault, Lyotard, Hutcheon suscribe que ningún conocimiento puede escapar de la complicidad con algún tipo de metanarrativa en la cual todo reclamo de la “verdad” se vuelve provisional. Ello erosiona principios como valor, orden, significado, control e identidad (13).

<sup>16</sup> Cecilia Manzoni ha analizado las relaciones de este libro de Bolaño con la obra de Borges. A semejanza de ésta, la de Bolaño traza una estética “que se funda, tanto en la escritura como en una desmitificación de la escritura” (Manzoni 21-2).

<sup>17</sup> La apropiación del género discursivo en Bolaño no es ortodoxa, parece ser más la de un lector atento del género que la de un escritor formado en él. Lo destacable es que más que una parodia del género, lo que se da es sobre todo un uso de éste para referirse a lo real. Jon Thompson entiende novelas como las de Thomas Pynchon como ejercicios en los que se han asumido los moldes de lo policial para hacer una exploración de la propia postmodernidad americana (175-6).

<sup>18</sup> Parodia de los géneros que se ve revertida por la nostalgia con la cual se refiere a la generación neovanguardista a la que él perteneció. Para Hutcheon, la nostalgia es contraria a la poética del postmodernismo y es necesario no darle cabida dentro de ella (Hutcheon 1985).

<sup>19</sup> Eso encaja en lo que, para Julio Ortega, es la condición del Sujeto pluralizado en Latinoamérica. En términos de identidad, para él, “no hay una para siempre sino varias construidas o elegidas, atribuidas o negociadas” (43). Para Ortega, en las novelas latinoamericanas posteriores al *boom* prima la noción de que “en lugar de un sujeto por ser revelado sólo contamos con su representación en un escenario de diferencias y de canjes, donde no se realiza el yo unívoco sino la máscara de una función, la figura de un intercambio, el diálogo situado en identidades provisionarias” (110).

MAPAS Y FOTOGRAFÍAS EN LA OBRA DE  
ROBERTO BOLAÑO  
Valeria de los Ríos

La obra de Roberto Bolaño —como la de Borges— se presenta a menudo como inasible, compleja y fascinante. ¿Cómo *visualizar* esta obra, sin caer en lugares comunes? Me refiero aquí a la visualización en un sentido literal, no sólo metafórico: ¿qué dispositivos visuales subyacen a la obra de este escritor? En un artículo publicado en *Clarín* el 25 de marzo del 2001, y reproducido en la compilación *Entre paréntesis*, Bolaño da luces sobre los elementos visuales presentes en su obra, al comentar sobre lo que denomina su “cocina literaria”:

Es enorme, como tres estadios de fútbol, con techos abovedados y mesas interminables en donde se amontonan todos los seres vivos de la tierra, los extinguidos y los que dentro de no mucho se extinguirán, iluminada de forma heterodoxa, en algunas zonas con reflectores antiaéreos y en otras con teas, y por supuesto no faltan zonas oscuras en donde solamente se vislumbran sombras anhelantes o amenazantes, y grandes pantallas en las cuales se observan, con el rabillo del ojo, películas mudas o exposiciones de fotos, y en el sueño, o en la pesadilla, yo me paseo por mi cocina literaria y a veces enciendo un fogón y me preparo un huevo frito, incluso a veces una tostada. Y después me despierto con una enorme sensación de cansancio (322-3).

Su literatura parece sobrevivir en una zona de total catástrofe, como un área de emergencia después de un ataque aéreo. En su obra se “amontonan todos los seres vivos de la tierra” y conviven zonas oscuras o iluminadas, aparentemente miradas desde arriba, en las que se observan películas mudas y fotografías. En este ensayo me propongo el ejercicio de leer la obra de Bolaño como mapa estratégico que se construye a partir de la hipótesis de la destrucción. El mundo contemporáneo representa para Bolaño esa catástrofe histórica, encarnada por momentos por la Segunda Guerra Mundial o por el golpe de Estado en Chile el 11 de septiembre de 1973. En este contexto, analizaré el uso de las fotografías por parte del autor, como pistas o señales de ruta para moverse en un universo cartográfico, creado por él, como un intento de sobrevivir en este territorio devastado.

### **Cartógrafo salvaje**

El mapa es, en términos técnicos, un modelo referencial del territorio, visto desde una perspectiva vertical. Tal como numerosos filósofos contemporáneos han señalado de manera recurrente, el mapa no es el territorio. Sin embargo, es innegable el fuerte impulso mimético que el mapa tiene. La explícita relación entre ficción y realidad en la obra de Bolaño responde a este ímpetu mimético. El mapa es al territorio lo que la ficción a la realidad. Esta información a primera vista trivial, adquiere un peso específico particular cuando se intenta reconstruir, desde la crítica, el mapa cognitivo elaborado por Bolaño en el contexto contemporáneo.

El concepto de “mapa cognitivo” fue introducido en 1948 por el psicólogo Edward Tolman, quien lo usó para des-

cribir las aptitudes de orientación de las ratas para encontrar alimento. En su clásico libro de 1960, *The Image of the City*, Kevin Lynch utilizó el término para explicar la manera en que los habitantes pueden orientarse en una ciudad alienada, en la que las marcas tradicionales del espacio (monumentos, límites naturales, perspectivas) han desaparecido. Los mapas cognitivos sirven como brújula o “ayuda memoria”, puesto que estructuran y almacenan el conocimiento. En 1981, Richard Bjornson proponía extender el uso del término al proceso literario en su totalidad, incluyendo no sólo las relaciones espaciales, sino todo tipo de significado y organización formal. Para este autor, los mapas cognitivos son necesariamente incompletos y esquematizados; jamás pueden lograr una correspondencia exacta con el territorio que representan (55). En la década de los noventa, Frederic Jameson tomó el concepto de Lynch para aplicarlo a la estructura social. Según Jameson, los mapas cognitivos tienen una importancia radical en el momento actual (léase el del capitalismo multinacional), en el que la orientación del sujeto individual se hace mentalmente imposible. El diagnóstico de Jameson<sup>1</sup> es abrumador por lo tajante. Según él, la respuesta modernista a los cambios perceptivos provocados por el capitalismo industrial y la modernización tecnológica ya no son válidas, puesto que el resultado de esa búsqueda estética se ha institucionalizado. Néstor García Canclini concuerda con Jameson cuando asegura que la desterritorialización característica del arte contemporáneo se explica por la globalización de la economía y las comunicaciones. Para García Canclini esto se ve reflejado en el trabajo artístico en obras de carácter migratorio y políglota, en las que desaparecen las identidades étnicas

o nacionales monolíticas (“Remaking Passports” 376). Esta movilidad espacial e identitaria es característica de la obra de Bolaño.

La hipótesis que subyace en este artículo es que la obra de este autor nacido en Chile se enmarca dentro de esta nueva estética cartográfica. Tomando términos de la taxonomía de Roberto González Echevarría,<sup>2</sup> podría decirse que la obra de Bolaño no se cifra ya en la figura del archivo –como la literatura que surge a partir del así llamado *boom* latinoamericano–, sino en la del mapa. Esta observación abre nuevas posibilidades de acercamiento a la obra del escritor.

El México angustioso de *Los detectives salvajes* y 2666, el Chile tenebroso de *Estrella distante* y *Nocturno de Chile*, la España gris y pueblerina de *La pista de hielo*, la olvidada pampa argentina en “El gaucho insufrible”<sup>3</sup>, o el París mitificado de algunos cuentos, por citar sólo algunos ejemplos, están inscritos en este mapa al que Bolaño vuelve de manera intermitente, adscribiendo características concretas y valores personales a cada uno de estos espacios. Los personajes que los habitan, circulan por ellos libremente, ocupando lugares centrales o secundarios según la ocasión. El mapa cognitivo de Bolaño no es el Macondo de García Márquez, territorio utópico, exótico y de límites claramente establecidos, sino la aldea global marcada por viajes y un contraste permanente con lo local. Analizando las distintas formas de describir la ciudad moderna, Benjamin establecía una antítesis entre el realismo descriptivo de Victor Hugo y el trabajo de carácter fenomenológico de Poe o Baudelaire. Tal como en estos dos últimos autores, el territorio no es *descrito* en los textos de Bolaño, sino que es experimentado. Arturo Belano, como el

doble literario de Bolaño, se mueve indistintamente por Sonora, Santiago, África o un pueblo costero español. La lectura de la obra de Bolaño como mapa cognitivo ayuda a visualizar el universo complejo de historias, personajes y territorios creados por este autor y otorga, además, una dimensión política a la misma, inscribiendo y desestabilizando los ejes Norte-Sur, centro-periferia, civilización y barbarie con una violencia inusitada.

El carácter político en la elaboración de mapas (tanto materiales como cognitivos) se relaciona con el concepto mismo del mapa como representación abstracta del espacio. El mapa intenta capturar el territorio en una superficie plana y permiten ver algo que de otra manera permanecería invisible. Al mismo tiempo, traslucen las estructuras de conocimiento de quienes los elaboran. A pesar de que el territorio es un referente concreto de los mapas, éstos suelen ser construcciones simbólicas e ideológicas, capaces de reflejar, por ejemplo, la estructura colonial o de dependencia, sirviendo a intereses políticos o económicos. En pocas palabras, los mapas son instrumentos materiales que permiten visualizar relaciones espaciales y de poder. Generalmente, son trazados por quienes detentan una posición privilegiada en una relación de poder (una característica de esta posición es precisamente poseer la prerrogativa de representar) y un ejemplo de esto es la proliferación de los mapas imperiales.

Sin embargo, en el contexto contemporáneo, marcado por la globalización, ¿quién tiene esta prerrogativa? La velocidad de las nuevas tecnologías —que según Paul Virilio es la que determina lo que vemos (23)— tiende cada vez más hacia una estética de la desaparición. En ese sentido, la noción de

cartografía adquiere una importancia especial, a la vez desesperada e inútil, puesto que se intenta visualizar en un contexto de invisibilidad<sup>4</sup>. Las dos grandes novelas de Bolaño —*Los detectives salvajes* y *2666*— manifiestan de modo paradigmático esta búsqueda ciega, apelando a la forma cartográfica como único modo de registrar el viaje y testimoniar esa exploración.

La elaboración del mapa cognitivo en la obra de Bolaño tiene un carácter performativo. La escritura misma revela la trayectoria que realizan los poetas realvisceralistas desde el DF hasta el desierto de Sonora en busca de su fundadora mítica —Cesárea Tinajero— en *Los detectives salvajes*, o el rastreo que hacen los académicos europeos del enigmático escritor Benno von Archimboldi en *2666*. Bolaño registra desplazamientos territoriales que quedan inscritos en la novela como mapa<sup>5</sup>. Lo que subyace en su trabajo es la figura de la búsqueda. En este sentido, la presencia del detective y de la fotografía como pista, es esencial. Teóricos como Tom Gunning han señalado que la fotografía se transformó rápidamente en una herramienta eficaz para el trabajo detectivesco, convirtiéndose en el epítome de la pista moderna. Los detectives salvajes pero altamente letrados de Bolaño, se moverán por las cartografías ficcionales del autor siguiendo pistas que muchas veces son fotográficas<sup>6</sup>.

### El mapa y el detective-fotógrafo

Sebastián Urrutia Lacroix, el sacerdote-crítico de *Nocturno de Chile*, narra durante el transcurso de su estado febril, la historia de un pintor guatemalteco a quien visitó en París en vísperas de la Segunda Guerra Mundial. El artista —que se había

adscrito al surrealismo con “más voluntad que éxito” (44)—era el autor de *Paisaje de la ciudad de México una hora antes del amanecer*.

El cuadro mostraba la Ciudad de México vista desde una colina o tal vez desde el balcón de un edificio alto. Predominaban los verdes y los grises. Algunos barrios parecían olas. Otros barrios parecían negativos de fotografías. No se percibían figuras humanas pero sí, aquí y allá, esqueletos difuminados que podían ser tanto de personas como de animales (44).

El panorama apocalíptico es una versión pictórica y cartográfica del DF<sup>7</sup>. El espacio es representado desde una perspectiva aérea, reproduciendo el punto de vista de un observador situado en un lugar elevado. El panóptico del punto de vista sugiere la idea de mapa. Desde un París asediado por la guerra, un pintor latinoamericano proyecta la imagen onírica de la destrucción sobre la más grande capital del continente americano. La catástrofe se observa desde un punto de vista privilegiado (¿París?). Desde allí, una imagen degradada del artista-vate presagia la violencia en el seno mismo de la metrópoli<sup>8</sup>. Foucault define el panóptico —énfasis mío— como “el *diagrama* de un mecanismo de poder” (209), y como una “figura de *tecnología política* que se puede y que se debe desprender de todo uso específico” (210). Según el análisis que Deleuze hace de Foucault, este diagrama no es ya el archivo, auditivo o visual; “es el mapa, la cartografía, coextensiva a todo el campo social” (61). El mapa —aliado del poder, la disciplina y el control— se convierte así en la figura que se reproduce como una cinta de Moebius: Urrutia

cartografía adquiere una importancia especial, a la vez desesperada e inútil, puesto que se intenta visualizar en un contexto de invisibilidad<sup>4</sup>. Las dos grandes novelas de Bolaño —*Los detectives salvajes* y *2666*— manifiestan de modo paradigmático esta búsqueda ciega, apelando a la forma cartográfica como único modo de registrar el viaje y testimoniar esa exploración.

La elaboración del mapa cognitivo en la obra de Bolaño tiene un carácter performativo. La escritura misma revela la trayectoria que realizan los poetas realviscerualistas desde el DF hasta el desierto de Sonora en busca de su fundadora mítica —Cesárea Tinajero— en *Los detectives salvajes*, o el rastreamiento que hacen los académicos europeos del enigmático escritor Benno von Archimboldi en *2666*. Bolaño registra desplazamientos territoriales que quedan inscritos en la novela como mapa<sup>5</sup>. Lo que subyace en su trabajo es la figura de la búsqueda. En este sentido, la presencia del detective y de la fotografía como pista, es esencial. Teóricos como Tom Gunning han señalado que la fotografía se transformó rápidamente en una herramienta eficaz para el trabajo detectivesco, convirtiéndose en el epítome de la pista moderna. Los detectives salvajes pero altamente letrados de Bolaño, se moverán por las cartografías ficcionales del autor siguiendo pistas que muchas veces son fotográficas<sup>6</sup>.

### **El mapa y el detective-fotógrafo**

Sebastián Urrutia Lacroix, el sacerdote-crítico de *Nocturno de Chile*, narra durante el transcurso de su estado febril, la historia de un pintor guatemalteco a quien visitó en París en vísperas de la Segunda Guerra Mundial. El artista —que se había

adscrito al surrealismo con “más voluntad que éxito” (44)—era el autor de *Paisaje de la ciudad de México una hora antes del amanecer*.

El cuadro mostraba la Ciudad de México vista desde una colina o tal vez desde el balcón de un edificio alto. Predominaban los verdes y los grises. Algunos barrios parecían olas. Otros barrios parecían negativos de fotografías. No se percibían figuras humanas pero sí, aquí y allá, esqueletos difuminados que podían ser tanto de personas como de animales (44).

El panorama apocalíptico es una versión pictórica y cartográfica del DF<sup>7</sup>. El espacio es representado desde una perspectiva aérea, reproduciendo el punto de vista de un observador situado en un lugar elevado. El panóptico del punto de vista sugiere la idea de mapa. Desde un París asediado por la guerra, un pintor latinoamericano proyecta la imagen onírica de la destrucción sobre la más grande capital del continente americano. La catástrofe se observa desde un punto de vista privilegiado (¿París?). Desde allí, una imagen degradada del artista-vate presagia la violencia en el seno mismo de la metrópoli<sup>8</sup>. Foucault define el panóptico —énfasis mía— como “el *diagrama* de un mecanismo de poder” (209), y como una “figura de *tecnología política* que se puede y que se debe desprender de todo uso específico” (210). Según el análisis que Deleuze hace de Foucault, este diagrama no es ya el archivo, auditivo o visual; “es el mapa, la cartografía, coextensiva a todo el campo social” (61). El mapa —aliado del poder, la disciplina y el control— se convierte así en la figura que se reproduce como una cinta de Moebius: Urrutia

Lacroix ocupa también ese punto de vista privilegiado y en altura, desde donde observa impertérrito —su balcón es la columna de crítica literaria que mantiene en un diario local— los horrores de la dictadura. El mapa es parte de la “microfísica del poder”, en que éste último funciona no como propiedad, sino como estrategia<sup>9</sup>.

Parte de la estrategia cartográfica de Bolaño es ocupar distintas posiciones de sujeto en el juego del poder: ser observador y observado. Urrutia Lacroix, Carlos Wieder, Ramírez Hoffmann y muchos de los personajes de *La literatura nazi en América* son observadores privilegiados del devenir de la historia. No son víctimas (como los detenidos desaparecidos, los asesinados durante la Segunda Guerra Mundial o las mujeres exterminadas en Santa Teresa), sino algo parecido a un cómplice silencioso, cubierto por el falso aura del arte, por momentos allegado al poder, o a veces, marginado por su adherencia a regímenes fascistas.

Un elemento marginal, pero interesante en la cita anterior de *Nocturno de Chile*, es el símil fotográfico en el cuadro del pintor. Se trata de una emulación del negativo que muestra parte de la ciudad, y que devela como una radiografía ciertos barrios del DF. La fotografía es ampliamente citada en la obra de Bolaño. Muchas veces, aparece asociada a los mapas<sup>10</sup>. Por ejemplo, Carlos Wieder —el aviador, criminal, fotógrafo y “poeta vanguardista” de *Estrella distante*— afirmaba que la visión aérea de una ciudad era “como una foto rota cuyos fragmentos, contrariamente a lo que se cree, tienden a separarse: máscara inconexa, máscara móvil” (89). El carácter cartográfico de la descripción está dado por la mirada panóptica del aviador, quien compara su visión aérea a un

puzzle fragmentario y artificial, formado precisamente por fotografías.

El panóptico como método de vigilancia y la fotografía han estado estrechamente relacionados. En "París del Segundo Imperio en Baudelaire", Benjamin afirma que la invención de la fotografía fue esencial para los detectives: "Para la criminalística no significa menos que lo que para la escritura significó la invención de la imprenta. La fotografía hace por primera vez posible retener claramente y a la larga las huellas de un hombre" (63). Benjamin concluye que la literatura policial está impulsada por este elemento técnico, lo que ilumina el carácter detectivesco de muchos de los textos de Bolaño. ¿Por qué escribir historias de detectives en la época del capitalismo multinacional? La respuesta tiene un componente histórico: si la cámara manual, rápida y liviana, creada a fines del siglo XIX, apresuró la transformación de la sociedad en espectáculo, provocando no sólo la proliferación de novelas de detectives, sino también voyeurismo y paranoia a la vez; entonces, los nuevos métodos de reproducción llevan estos mismos síntomas a un extremo. En una sociedad dominada por la explosión de imágenes, encontrar pistas parece imposible, pero no porque éstas escaseen, sino porque todo puede ser pista de algo. Bolaño recurre a la fotografía como al último refugio del significado, aunque —como veremos— esta ilusión de acceder al sentido a través de la fotografía será posteriormente desmitificada.

Si quisiéramos establecer un catálogo de las formas en que la fotografía es mencionada en la obra de Bolaño, podríamos asegurar que son dos y fuertemente vinculadas entre sí: primero, se la utiliza para establecer una conexión prosaica

con la realidad (como testimonio de que algo ocurrió o simplemente existió), y segundo, como un elemento desestabilizador que apunta a la revelación. El dispositivo fotográfico es presentado como pista o prueba fragmentaria, que permite iniciar una búsqueda y orientarse —aunque la mayoría de las veces de manera improductiva— en un territorio hostil, del que han desaparecido los puntos de referencia.

Un estudioso de la fotografía como Roland Barthes señalaba que lo que fundamenta la fotografía no es el arte ni la comunicación, sino la referencia. La fotografía es, literalmente, una “emanación del referente”. Por eso, jamás miente, o mejor dicho, “puede mentir sobre el sentido de la cosa, siendo tendenciosa por naturaleza, pero jamás podrá mentir sobre su existencia (134). En el cuento “El Ojo Silva” —incluido en *Putas asesinas*— el personaje-fotógrafo apodado Ojo Silva, afirma esta idea al relatar su experiencia fotografiando a un joven castrado en un burdel ilegal de la India:

Le trajeron a un joven castrado que no debía de tener más de diez años. Parecía una niña aterrorizada, dijo el Ojo. Aterrorizada y burlona *al mismo tiempo*. ¿Lo puedes entender? Me hago una idea, dije. Volvimos a enmudecer. Cuando por fin pude hablar otra vez dije que no, que no me hacía ninguna idea. Ni yo, dijo el Ojo. Nadie se puede hacer una idea. Ni la víctima, ni los verdugos, ni los espectadores. Sólo una foto (20).

Para el Ojo Silva, la fotografía es testimonial: es la única capaz de mostrar —como afirmaba Barthes— lo que *ha estado allí*. Romero, el policía exiliado de *Estrella distante*, había recibido de las manos del presidente Salvador Allende una

Medalla al Valor por su desempeño. Afligido, cuenta que no tiene pruebas de aquel homenaje porque carece no sólo del referente (la medalla misma) sino de una fotografía como prueba: “La medalla la perdí, dijo con tristeza, y ya no tengo ninguna fotografía que lo pruebe, pero me acuerdo como si fuera ayer del día que me la dieron. Todavía parecía policía” (125). Las fotografías y recortes de prensa que muestran a Nuria, la patinadora de *La pista de hielo*, son prueba fehaciente de su trayectoria deportiva<sup>11</sup>. Edelmira Thompson de Mendiluce de *La literatura nazi en América* experimenta el impulso reproductivo de la fotografía incluso sin la mediación fotográfica, al intentar remedar la habitación descrita en el libro *Filosofía del moblaje* de Poe, primero a través de la pintura, luego en la realidad y finalmente en un libro de su autoría. La segunda edición de éste incluye una reproducción –posiblemente una fotografía– del cuadro pintado por su amigo Franchetti (22). Asimismo, la ausencia de fotografías es señal inequívoca de un misterio, lo que da al personaje un carácter irreal: de Archimboldi no se sabe prácticamente nada. Prueba de ello es que sus libros aparecen “sin fotos en la solapa o en la contraportada” (30).

El nexo que la fotografía tiene con su referente es innegable, de ahí por ejemplo la popularidad de la fotografía turística, que es prueba irrefutable del “haber estado allí” de Barthes. Por esta misma razón la fotografía guarda un estrecho vínculo con la identidad de las personas. La fotografía como medio fue utilizada prontamente como la forma más popular de retrato y también para la identificación civil y penal de las personas. En la obra de Bolaño encontramos estos dos tipos de fotografías: las “tipo carnet” de los anto-

logados en la Revista de los Vigilantes Nocturnos que aparece en *Estrella distante*<sup>12</sup> y las “criminales”, como las del principal sospechoso de los asesinatos de Santa Teresa en 2666<sup>13</sup>.

En *La literatura nazi en América* la fotografía que identifica a un personaje es utilizada para lograr verosimilitud, es decir, para provocar “efectos de realidad” en el lector. Para hacer creíble el catálogo de escritores vinculados al nazismo, el narrador recurre a la descripción de sus fotografías: las estampas del escritor Franz Zwickau “enseñan a un joven alto, rubio, con el cuerpo de un atleta y la mirada de un asesino o un soñador o ambas cosas a la vez” (99). Asimismo, nos enteramos de que la “famosa” foto de Hitler sosteniendo a una niña es nada menos que un retrato del Führer con Luz Mendiluce Thomson, hija de Edelmira. Se nos informa, además, de que hay muchas fotografías que muestran a Edelmira junto a un personaje histórico: Eva Duarte de Perón. Con este recurso al personaje histórico se refuerza aun más el efecto de realidad.

La fotografía como identificación —o como ausencia de ésta— se encuentra también inscrita en las víctimas a los asesinatos de 2666. Aquí ella es puesta directamente en manos de policías, detectives, o publicada en la prensa, como forma de ubicar a personas desaparecidas o para reconocer —muchas veces sin éxito— a las víctimas. La fotografía es también la que permite establecer que Carlos Wieder y Ruiz-Tagle son la misma persona. La borrosa fotografía publicada en *El Mercurio* junto a la apología del crítico Ibacache, es la que permite a la Gorda descubrir “por la postura” el nexo entre ambos personajes.

Además de su relación con el referente, la fotografía entraña el poder de la revelación. No es de extrañar que la misma palabra “revelar” designe parte del procedimiento fotográfico. En la obra de Bolaño, las fotografías conservan vestigios de este poder revelador, aunque de manera degradada. Esta degradación se debe a que a pesar de que este supuesto poder se enuncia como posibilidad, no conduce necesariamente a nada. En otras palabras, la fotografía encierra una promesa de epifanía, que finalmente no se cumple. Enric Rosquelles, acusado como el asesino de la vagabunda en *La pista de hielo*, cree que en las fotografías de desnudo de la patinadora encontrará la explicación de su destino. Estas imágenes se le aparecen revestidas con la forma doblemente reveladora del sueño:

Alguna noche, ya en mi casa, soñé que buscaba las fotos de Nuria desnuda, deambulando en pijama por una hemeroteca gigantesca y polvorienta, similar (recordarlo me pone los pelos de punta) al Palacio Benvingut. Envuelto en una gelatina gris, sofocado y silencioso, revolvía estantes y cajones con la vaga certeza de que si encontraba las fotos comprendería el significado, la razón, el sentido verdadero y escamoteado de lo que me había ocurrido. Pero las fotos nunca aparecían... (182).

La fotografía figura como promesa incumplida de develamiento. El recurso borgiano al oxímoron “vaga certeza” encierra también el misterio que oculta la fotografía, como algo que se afirma con convicción y duda a la vez. El profesor del taller de poesía Juan Stein experimenta esa precaria relación con el retrato del General Cherniakovski:

Pero lo cierto es que el retrato de Cherniakovski, enmarcado con una cierta ampulosidad, estaba allí, en la casa de Juan Stein, y eso probablemente fuera mucho más importante (me atrevería a decir que infinitamente más importante) que los bustos y las ciudades con su nombre y las innumerables calles Cherniakovski mal asfaltadas de Ucrania, Bielorrusia, Lituania y Rusia. No sé por qué tengo la foto, nos dijo Stein, seguramente porque es el único general judío de cierta importancia de la Segunda Guerra Mundial y porque su destino fue trágico. Aunque es más probable que la conserve porque me la regaló mi madre cuando me marché de casa, como una suerte de enigma: mi madre no me dijo nada, sólo me regaló el retrato, ¿qué me quiso decir con ese gesto?, ¿el regalo de la foto era una declaración o el inicio de un diálogo? (62-3).

La fotografía del general ruso es depositaria de una triple importancia: histórica, personal y enigmática. El enigma se experimenta a modo de una pregunta que se enuncia, pero que jamás se contesta. Sin embargo, el deseo de desentrañar el misterio que contiene la foto es tan fuerte, que Stein se resiste a utilizar el marco para la fotografía de William Carlos Williams vestido de médico que tanto le gusta. Del mismo modo, el detective Muñoz Cano señala que las terribles fotografías de Wieder —que muestran principalmente a mujeres desaparecidas masacradas— son “de mala calidad, aunque la impresión que provocan en quienes las contemplan es vivísima” (97). Además, “semejant una epifanía”, aunque luego aclara que se trata sin duda de “una epifanía de la locura” (97).

## Gaucha en París

El cuento “El viaje de Álvaro Rousselot”, incluido en el volumen *El gaucha insufrible*, problematiza de manera paradigmática el uso del mapa cognitivo y de las fotografías. Aquí el mapa no está representado por la perspectiva aérea descorporeizada de la pintura del DF antes citada, sino que por un tour o trayectoria, que representa el espacio desde una perspectiva interna y móvil<sup>14</sup>. Cabe señalar que Bolaño utiliza esta misma estrategia discursiva para representar el espacio en sus dos grandes novelas.

Rousselot es un escritor argentino que poco a poco va alcanzando cierta notoriedad. Sus libros son traducidos al francés y publicados en pequeñas editoriales de la ciudad de la luz. Lo extraño es que justo antes de que sus libros sean comercializados en Francia un cineasta francés, que se apellida Morini, estrena películas con un argumento exactamente igual al de sus novelas. Rousselot no lo demanda, pero sí intenta conocerlo. En su primer viaje a París hace todo lo que está a su alcance para encontrarse con el director. Y lo logra. El resultado del encuentro es ridículo y confuso, pero Morini parece reconocer, avergonzado, el plagio al autor sudamericano. Aquí Bolaño desestabiliza el clásico binario de la tradición literaria latinoamericana: el plagiarío no es de la periferia, sino metropolitano. Además, es el cine el que copia a la literatura y no en forma de adaptación —una estrategia ampliamente difundida—, sino como la apropiación ilícita de un argumento.

Durante su estadía en París y antes de su encuentro con Morini, el escritor argentino de apellido francés se mueve por la ciudad como un turista cualquiera, que decide tomar algu-

nas fotografías a la orilla del Sena. La sesión fotográfica es un episodio enigmático en el contexto del cuento. En mi lectura, este evento revela ciertas concepciones sobre el escritor que son recurrentes en la obra de Bolaño. El incidente comienza con el encuentro entre Rousselot y un clochard:

Rousselot le ofreció un billete pero a condición de que se dejara fotografiar. El clochard aceptó y durante un rato ambos caminaron juntos, en silencio, deteniéndose cada cierto tiempo para que el escritor argentino, que entonces se alejaba a una distancia que le parecía conveniente, pudiera hacer su fotografía. A la tercera foto el clochard le sugirió una pose que Rousselot aceptó sin discutir. En total le hizo ocho: en una el clochard aparecía de rodillas con los brazos en cruz, en otra aparecía durmiendo en un banco, en otra mirando ensimismado el cauce del río, en otra sonriendo y saludando con la mano. Cuando la sesión fotográfica se acabó Rousselot le dio dos billetes y todas las monedas que tenía en el bolsillo y permanecieron juntos, de pie, como si aún hubiera algo más que decirse y ninguno se atreviera a hacerlo (105).

La sesión de fotografías se produce a la manera de una transacción comercial<sup>15</sup>. Sin embargo, al final de ella hay algo que se percibe, una vaga intuición o un vacío. El clochard, un personaje típico de París que parece haber sido captado por August Sander<sup>16</sup>, intercambia su imagen por dinero. La situación es absurda, porque las distintas poses que adopta el clochard ante la cámara producen risa. Aparte del carácter “naturalista” de la fotografía del trapero durmiendo en un banco o del retrato “a la Buñuel” del mismo de rodillas y con los brazos en cruz, el resto de las fotografías (mirando al

Sena, saludando a la cámara) podrían perfectamente ser las poses que un turista adopta para fotografiarse y certificar su viaje (el “yo estuve allí” barthesiano). El clochard se convierte así en un doble del escritor, y la fotografía, en una suerte de espejo. La noción de artista como clochard es una imagen dialéctica ya utilizada por Benjamin en su análisis de Baudelaire y que abunda en la obra de Bolaño: con el advenimiento de la modernidad, el escritor pierde su aura y entra al mercado. Debe “venderse” para poder sobrevivir, aunque siempre mantiene un estatus que raya con lo marginal. En palabras de Susan Buck-Morss, es un rebelde, no un revolucionario, porque se mantiene en un límite inestable, como un verdadero malabarista<sup>17</sup>. La idea del doble queda reafirmada por el párrafo que sigue:

¿De dónde es usted?, le preguntó el clochard. Buenos Aires, dijo Rousselot, Argentina. Qué casualidad, dijo el clochard en español, yo también soy argentino. A Rousselot esta revelación no le sorprendió en lo más mínimo. El clochard se puso a tararear un tango y luego le dijo que llevaba más de quince años viviendo en Europa, donde había alcanzado la felicidad y, en ocasiones, la sabiduría. Rousselot se dio cuenta de que ahora el clochard lo tuteaba, lo que no había hecho cuando hablaban en francés. Incluso su voz, el tono de su voz, parecía haber cambiado. Se sintió abrumado y tristísimo, como si supiera que al final del día iba a asomarse a un abismo (105-6).

Se produce un proceso de reconocimiento que lleva a una transformación: el clochard cambia de idioma y comienza a tutear al escritor, tratándolo ahora como a un igual. El típico personaje parisino, resulta ser un extranjero. La metrópolis se

revela como un lugar que atrae turistas, pero que también genera miseria a los habitantes de la periferia dentro de sus propias fronteras (aunque al mismo tiempo, es capaz de otorgar “felicidad” y “sabiduría”). Al final del diálogo, Rousselot ve que el clochard se aleja en “dirección contraria”. Esta simple acotación sugiere la idea del “doble invertido”, que como en el negativo fotográfico es un símil pero con diferencia. Al final del cuento, Rousselot reflexiona sobre la posibilidad y la naturaleza de la literatura argentina, sintiéndose como un representante de su literatura nacional:

El resto del día Rousselot lo pasó como si en realidad fuera un escritor argentino, algo de lo que había empezado a dudar en los últimos días o tal vez en los últimos años, no sólo en lo que le concernía a él sino también en lo tocante a la posible literatura argentina (113).

La noción del escritor queda fijada en el mapa de la obra de Bolaño a partir de una sesión fotográfica. El poeta o novelista argentino no se define con una identidad estable, sino móvil, en el límite entre el mercado y el arte, capacitado para transitar fronteras nacionales, instalándose en la noción del trayecto.

En definitiva, la fotografía en la obra de Bolaño cumple el papel de pista por ser un índice de que algo es o ha sido. Al mismo tiempo, se experimenta con un poder casi mágico ante su presencia, como si ella cifrara un misterio epifánico. Según este análisis el sentido revelador de la fotografía está ligado a su consabida relación con el referente. La fotografía adquiere un sello aurático en la medida en que en la sociedad contemporánea los referentes se han desvanecido. Podríamos decir que las fotografías funcionan de modo ale-

górico como fragmentos de una concepción de mundo agónica. Para Bolaño, tanto el espacio como las relaciones sociales han dejado de tener sentido. Es por eso que su literatura se propone performativamente como la construcción de un mapa cognitivo en el que se inscriben espacios e identidades de manera móvil (la relación Norte-Sur, el lugar del escritor latinoamericano y el europeo, la barbarie metropolitana y la civilización periférica, el arte y el mercado, la política y la poesía, etc.). En este contexto, las fotografías se presentan como hilo de Ariadna. Sin embargo, esta alegoría guarda un carácter melancólico, puesto que la posibilidad de develar un misterio o de encontrar un sentido, se desvanece. Finalmente en la obra de Bolaño, es la búsqueda en sí misma –la literatura es su forma más paradigmática– el único mapa posible.

## Notas

<sup>1</sup> “So I come finally to my principal point here, that this latest mutation in space-postmodern hyperspace-has finally succeeded in transcending the capacities of the individual human body to locate itself, to organize its immediate surroundings perceptually, and cognitively to map its position in a mappable external world.” (44).

<sup>2</sup> En *Mito y archivo* Roberto González Echevarría propone que la novela Latinoamericana carece de una forma fija y por ello está permanentemente buscando nuevas formas de legitimación. Por ello, imita los discursos de autoridad de cada período histórico. Es por eso que las cartas de relación del siglo XVI y textos posteriores como *Comentarios reales de los Incas* de Garcilaso de la Vega, el Inca, imitan el discurso jurídico. Durante el siglo XIX el lenguaje de autoridad está dado por la ciencia, por lo que aparecen textos como *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento. La “novela de la tierra” durante la primera mitad del siglo XX está mediada por el

discurso antropológico, hasta la aparición de las novelas del *boom*, como *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier y *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. Estos textos inauguran un nuevo discurso de legitimidad encarnado en la figura del archivo, que incluye todos los lenguajes de autoridad precedentes.

<sup>3</sup> En el cuento, el narrador afirma que los trenes dejaron de pasar por el lugar, “como si ese pedazo de Argentina se hubiera borrado no sólo del mapa sino de la memoria” (37).

<sup>4</sup> En *La literatura nazi en América* el personaje Willy Schürholz que nace en la colonia Renacer y muere en Angola, escribe su último libro con el seudónimo de Caspar Hauser. El narrador del libro asegura que “su meta parece ser la invisibilidad” (107). Paradójicamente, se dice que vivió sus últimos días “trabajando como fotógrafo y como guía de turistas alemanes” (107).

<sup>5</sup> Zach Sodenstern de *La literatura nazi en América*, es autor de la novela *El control de los mapas*, llena de “apéndices, mapas, índices y onomásticos incomprensibles” (116), quizá un modelo absurdo y llevado al extremo de las propias novelas de Bolaño.

<sup>6</sup> Ramírez Hoffman de *La literatura nazi en América* y Carlos Wieder de *Estrella distante* son criminales y poetas-fotógrafos. El poema titulado “El fotógrafo de la muerte” es el que da la pista central para su hallazgo.

<sup>7</sup> Amado Couto, otro de los antologados como autor nazi en la novela de Bolaño, escribe novelas en las que las principales ciudades de Brasil “eran como esqueletos enormes, y también los pueblos eran como esqueletos pequeños, esqueletos infantiles, y a veces hasta las palabras se habían metamorfoseado en huesos” (128). Se trata sin duda de una novela que dibuja un mapa mortuario de ese país latinoamericano.

<sup>8</sup> Algo similar sucede con Wieder/Hoffmann, ambos pilotos aéreos.

<sup>9</sup> Comentando el ensayo de Deleuze, Conley afirma: “Unrelated to

a historical or archival function, the diagram is a loose-clad configuration of social and spatial possibilities that include areas of illegality or transgression, what perhaps might be “other ways” of living social patterns with affirmatively silent but no less creative tactical means.” (127).

<sup>10</sup> Juan Stein –quien dirige el taller de poesía al que asiste el narrador de *Estrella distante*– es un coleccionista de mapas: “Tenía muchos mapas, como suelen tenerlos aquellos que desean fervientemente viajar y aún no han salido de su país. Junto a los mapas, enmarcadas y colgadas de la pared había dos fotografías. Ambas eran en blanco y negro. En una se veía a un hombre y a una mujer sentados a la puerta de su casa. El hombre se parecía a Juan Stein, el pelo rubio pajizo y los ojos azules rodeados por unas ojeras profundas. Eran, nos dijo, su padre y su madre. La otra era el retrato –un retrato oficial– de un general del Ejército Rojo llamado Iván Cherniakovski” (58-59). En la habitación de Mateo Aguirre Bengoechea de *La literatura nazi en América* “abundaban los mapas y los aperos de campo; en sus paredes y estanterías coexistían armoniosamente los diccionarios y los manuales prácticos con las fotos desvaídas de los primeros Aguirres y las fotos relucientes de sus animales premiados” (55).

<sup>11</sup> El narrador relata que “a ambos lados de la chimenea, como viejos anuncios de recompensas, colgaban fotos y recortes de prensa enmarcados con vidrio y tiras de aluminio. En ellos se veía a Nuria patinando, sola o acompañada, y algunos recortes estaban escritos en inglés, francés, algo que tal vez fuera danés o sueco. Mi hija patina desde los seis años, anunció la madre, de pie en el quicio de la puerta que separaba la sala de una cocina espaciosa y con las persianas bajas, lo que le daba un aire de bosque oscuro, de claro de bosque a medianoche” (92).

<sup>12</sup> “Las fotos de Delorme y de su pandilla tenían algo que imperceptiblemente llamaba la atención: primero, todos miraban fijamente a la cámara y por tanto a los ojos del lector como si estuvieran comprometidos en un infantil (o al menos vano)

intento de hipnosis; segundo, todos, sin excepción, parecían confiados y seguros, sobre todo seguros, en las antípodas del ridículo y de la duda, algo que, bien pensado, tal vez no fuera poco corriente tratándose de literatos franceses” (141).

<sup>13</sup> “Entre los papeles de mi pobre predecesor había varias fotos. Algunas del sospechoso. Concretamente, tres. Las tres hechas en la cárcel. En dos de ellas el gringo, perdón, lo digo sin ánimo de ofender, está sentado, probablemente en una sala de visitas, y mira a la cámara. Tiene el pelo muy rubio y los ojos muy azules. Tan azules que parece ciego. En la tercera foto mira hacia otra parte y está de pie. Es enorme y delgado, muy delgado, aunque no parece débil ni mucho menos. Su rostro es el rostro de un soñador. No sé si me explico. No parece incómodo, está en la cárcel, pero no da la impresión de estar incómodo” (379-80).

<sup>14</sup> En “Cognitive Maps and the Construction of Narrative Space” Marie-Laure Ryan asegura que estas dos estrategias de representación espacial han sido determinadas por numerosos investigadores de psicología cognitiva y análisis del discurso, como Linde, Labov y Tversky.

<sup>15</sup> Gunning establece una relación entre las fotografías y la circulación monetaria, señalando que como el dinero, la fotografía es capaz de abolir las barreras espaciales y transforma a los objetos en simulacros transportables, una nueva forma de “equivalente universal” (18).

<sup>16</sup> En su “Pequeña historia de la fotografía”, Benjamin sostiene que el trabajo del fotógrafo alemán censurado por los nazis funcionaba más como un atlas, que como un libro de fotografías, apuntando a una posible relación entre este tipo de imágenes fragmentarias y la cartografía.

<sup>17</sup> Una de las novelas de Rousselot se titula, precisamente, *La familia del malabarista*.

## 2666: LA AUTORÍA EN EL TIEMPO DEL LÍMITE

Peter Elmore

Un número críptico, *2666*, sirve de título a la novela póstuma de Roberto Bolaño. Vasto fresco narrativo compuesto de cinco relatos interconectados por dos asuntos —el homicidio en serie y la pasión literaria—, este libro de libros conjuga el *pathos* apocalíptico con la reflexión sobre el lugar de la escritura y de sus oficiantes en la encrucijada posmoderna. Como en *Los detectives salvajes*, el motivo de búsqueda —que conjura tanto la posibilidad del hallazgo como el riesgo del extravío— impulsa una obra de índole fragmentaria y vocación proliferante. Novela a la que anima una poética de la obra abierta, *2666* no carece por ello de unidad<sup>1</sup>. Aunque profuso en incidentes, anécdotas y personajes, el texto se plantea, incluso en sus pasajes a primera vista más digresivos, dos preguntas centrales: ¿Quién es en verdad el novelista Benno von Archimboldi, autor de culto y candidato al Premio Nobel? ¿Quién es el asesino que trama las muertes de mujeres en una ciudad de la frontera entre México y los Estados Unidos? Esas dos interrogantes laten, insistentes, a lo largo de las más de mil cien páginas de *2666*. Ambas convergen, misteriosa y turbadoramente, hacia la cuestión de la autoría: el Escritor y el Homicida —cuyos roles y funciones exceden los límites del yo biográfico— inscriben el misterio del Sentido en el

cuerpo de la novela. Es, precisamente, de esa doble inquisición en la práctica y la identidad del autor de los libros y del autor –individual o colectivo– de los crímenes que me ocupó en este ensayo.

La primera y la quinta secciones de *2666* –“La parte de los críticos” y “La parte de Archiboldi”– tienen su centro de gravedad en el excéntrico y enigmático Benno von Archiboldi, cuyo seudónimo esconde y reemplaza el nombre del ciudadano alemán Hans Reiter, nacido en una aldea prusiana el año de 1920<sup>2</sup>. La segunda de las secciones –“La parte de Amalfitano”– así como la tercera –“La parte de Fate”– se centran en las trayectorias que llevan a dos extranjeros, el profesor chileno Amalfitano y el periodista afroamericano Oscar Fate, a encontrarse en la ciudad de Santa Teresa con la ominosa incógnita de los asesinatos de mujeres. La cuarta novela –“La parte de los crímenes”– es la más extensa de las cinco y, como el título indica, se ocupa del fenómeno de los homicidios en serie que desde el año 1993 marcan a la ciudad fronteriza. Única y múltiple, *2666* es más que la suma de sus cinco partes, pues la sintaxis general del texto propicia un juego complejo de intersecciones y simetrías entre las novelas; por otro lado, en el diseño de Bolaño cada parte admite ser leída como un texto autónomo que participa de un ciclo narrativo<sup>3</sup>.

La ansiedad milenarista y el *elan* decadente del fin de siglo nutren el presente de la trama, cuyo arco temporal se remonta hasta el inicio del periodo de entreguerras. Así, *2666* se encuadra entre la gesta temprana de la revolución soviética y el paisaje social que tiene como fondo las ruinas del Muro de Berlín: se trata de los dos extremos que delimitan histórica-

mente, como afirma Eric Hobsbawm, el siglo XX<sup>4</sup>. Por otro lado, la geografía de la novela trasciende fronteras nacionales y vincula continentes. El reparto políglota de las cinco partes tiene como escenarios los países latinos de Europa, Gran Bretaña, Alemania, la difunta URSS y los Estados Unidos, pero el centro de las convergencias es la frontera norteña de México. El mapa de 2666 deja ver que las líneas de todos los itinerarios derivan a un mismo destino, la imaginaria ciudad de Santa Teresa. La tierra baldía del capitalismo globalizado es, así, el lugar donde “se esconde el secreto del mundo” (439), piensa uno de los personajes de *La parte de Fate*. Esa conjetura extrema resuena, con un timbre oscuro, en toda la novela, e indica con elocuencia una peculiaridad del texto de Bolaño: la escritura se compromete menos con la resolución de un enigma —a la manera de un relato policial— que con la revelación de un misterio. El año 2000 y la cifra del Anticristo se funden en el título, que indica el encuentro —inestable, extraño— de la crónica de lo contemporáneo con el registro visionario. En ambos casos, la clave temporal es la de la crisis: los signos de la violencia y del conflicto son los que marcan al mundo representado. De ahí que la frontera entre el Primer y el Tercer Mundo, anómica y anómala, parezca el teatro post-utópico de una pesadilla que hubiera reemplazado —parafraseando al Stephen Dedalus de Joyce— a la de la Historia. En esa intemperie moral y existencial, una rara solidaridad conecta a la persona del novelista con la del asesino, trazando así una analogía entre el corpus narrativo y los cuerpos del delito.

Un lazo de sangre vincula al novelista alemán Benno von Archimboldi con el presunto homicida en serie Klaus Haas.

La madre de Klaus, descubre el lector en el tramo final de la novela, es la hermana menor de Benno von Archimboldi. A ella se debe la iniciativa del encuentro entre el tío famoso y el sobrino infame. De aquel se sabe que viaja a Santa Teresa y, retrospectivamente, el lector advierte que von Archimboldi es el enigmático vengador al cual, con sicótica fe, espera Haas en la cárcel: “Tal como lo oyes, hijo de la chingada, dijo Haas. Un gigante. Un hombre muy grande, muy grande, y te va a matar a ti y a todos. Estás loco, pinche gringo, dijo el ranchero. Durante un instante nadie dijo nada y el ranchero pareció dormirse otra vez. Al poco rato, sin embargo, Haas dijo que escuchaba sus pasos. El gigante ya estaba en camino. Era un gigante ensangrentado de la cabeza a los pies y ya se había puesto en camino” (*La parte de los crímenes* 603). El encuentro entre el tío y el sobrino queda fuera de la mimesis, cubierto por una de las numerosas elipsis que en 2666 velan, contra las expectativas del lector, pasajes significativos de la trama. Queda clara en la novela, sin embargo, una relación espectral y especular —es decir, *imaginaria*— entre los dos parientes. De hecho, el motivo del doble se insinúa, subrepticio y persistente, en la caracterización de los personajes<sup>5</sup>. Significativamente, Lotte ve a su vástago como una réplica diminuta de su hermano: “Desde el principio Klaus se convirtió en el favorito de su abuela y de su padre, pero el pequeño a quien más quería era a Lotte. Ésta a veces lo miraba y lo encontraba parecido a su hermano, como si fuera la reencarnación de su hermano, pero en miniatura, algo que le resultaba agradable pues hasta entonces la figura de su hermano siempre había estado revestida con los atributos de lo grande y lo desmesurado” (*La parte de Archimboldi* 1092). En el deli-

rio de la agonía, la madre del escritor y abuela del acusado ve a su hijo en la estampa del nieto: “Le suministraban constantemente morfina y cuando Klaus la iba a ver lo confundía con Archiboldi y lo llamaba hijo mío o hablaba con él en el dialecto de su aldea natal prusiana” (*La parte de Archiboldi* 1093). Interesa notar que, líneas antes, se consigna lo siguiente sobre Klaus Haas, décadas antes de su visión del tío novelista metamorfoseado en gigante homicida: “Casi nunca enfermaba, aunque las pocas veces que lo hacía tenía grandes subidas de temperatura que lo hacían delirar y ver cosas que nadie más veía” (*La parte de Archiboldi* 1092). También “veía cosas que nadie más veía” (*La parte de los crímenes* 535) la vidente Florita Almada, cuyas denuncias televisivas en estado de trance hacen que la opinión pública empiece a reconocer en los asesinatos de mujeres en Santa Teresa un fenómeno macabro y maldito. Las premisas del racionalismo secular, que en la poética realista definen los límites de lo posible, no rigen a 2666, sin que por eso la ficción se programe mediante los códigos de lo fantástico o lo maravilloso. En la novela de Bolaño, la sobriedad y la cordura no son garantes de la lucidez, así como el delirio no supone necesariamente un error de la percepción: la proscripción de la locura, propia del régimen moderno, queda abolida en el mundo de 2666, donde los estados místicos y extáticos aparecen como vías –ambiguas y tortuosas, pero válidas– del saber. Escribe Bataille: “Es siempre la muerte –o, al menos, el colapso del sistema del individuo aislado que procura la dicha en la duración– lo que introduce la ruptura sin la cual es imposible acceder al estado de éxtasis. Lo que se rescata siempre en ese movimiento de ruptura y muerte es la inocencia y la embria-

guez del ser. El ser aislado *se pierde* en algo que no es él. Poco importa la representación que se le da a ese “algo”. Se trata siempre de una realidad que excede los límites comunes” (*La littérature et le mal* 22).

Una condición patológica —es decir, mórbida e impregnada de *pathos*— penetra al mundo representado y, por ello, quienes se internan en el conocimiento del Mal detentan un poder carismático y turbador. La imagen que de su tío ha forjado Klaus es similar a la que él, a su vez, proyecta al término del tercer libro, antes de que se inicie *La parte de los crímenes*:

La voz no cantaba en inglés. Al principio no pudo determinar en qué idioma lo hacía, hasta que Rosa, a su lado, dijo que era alemán. El tono de la voz subió. A Fate se le ocurrió que tal vez estaba soñando. Los árboles caían uno detrás de otro. Soy un gigante perdido en medio de un bosque quemado. Pero alguien vendrá a rescatarme. Rosa le tradujo los improperios del sospechoso principal. Un leñador políglota, pensó Fate, que tan pronto habla en inglés como en español y que canta en alemán. Soy un gigante perdido en medio de un bosque calcinado. Mi destino, sin embargo, sólo lo conozco yo. Y entonces volvieron a oírse los pasos y las risas y los jaleos y palabras de aliento de los presos y de los carceleros que escoltaban al gigante (*La parte de Fate* 440).

El pasaje muestra con elocuencia tanto la aparición del sospechoso como el impacto que produce: el sustrato de la escena es legendario y numinoso, como si el evento narrado sucediera en un plano que no es meramente empírico, sino también simbólico y síquico. En 2666, un tenor similar nivela percep-

ciones que corresponden a personajes disímiles y a órdenes diversos de experiencia: el periodista sensato y el recluso desquiciado *ven*, en momentos diferentes, de una manera muy parecida. Lo monstruoso no es una deformación subjetiva de lo real, sino su forma más arcana y terrible.

A primera vista, el mundo representado puede parecer azaroso y digresiva la lógica del discurso. Atribuir esas impresiones a la muerte temprana del escritor no parece lícito, pues nada indica que Bolaño se habría inclinado por reformular radicalmente la poética y la estructura de *2666*<sup>6</sup>. En todo caso, tras la profusión de líneas argumentales y la abundancia de personajes se advierte una compleja urdimbre de relaciones. Al movimiento aleatorio de la ficción lo contrapesa el gusto por las simetrías y los paralelismos: como un extenso campo de fuerzas, el relato promueve alineamientos y contrastes inesperados entre actores y situaciones que en apariencia no están argumentalmente conectados. Así, por ejemplo, el resumen de la novela de ciencia-ficción *El ocaso*, de Boris Ansky, refracta de un modo profético elementos de la historia que tiene su epicentro en Santa Teresa. Añado el siguiente pasaje, donde un comentario pronunciado durante la Segunda Guerra Mundial en un castillo rumano se aplica, oblicua y tácitamente, al futuro escritor y al conjetural autor de los homicidios en serie: “El joven erudito rumano recordó que un asesino y un héroe se asemejan en la soledad y en la, al menos inicial, incompreensión” (*La parte de Archiboldi* 851). Vale la pena señalar que, antes de convertirse en Benno von Archiboldi, el soldado Hans Reiter se distingue por su arrojo y, luego de sufrir heridas graves en el campo de batalla, recibe una condecoración por comportamiento heroico

(*La parte de Archimboldi* 881); más aún, su primer modelo es Parsifal, el caballero andante que en el poema de Wolfram von Eschembach busca el Grial y que, sin disminución de su coraje, “en ocasiones cabalgaba (*mi estilo es la profesión del escudo*) llevando bajo su armadura su vestimenta de loco” (*La parte de Archimboldi* 823).

La figura del Parsifal del medioevo evoca, anacrónicamente, a la del Quijote. Como esos otros guerreros delirantes, los fueros que reconocerá el autor no son los de la sensatez y el orden establecido. No parece descabellado, entonces, que dos iniciados en el culto de la obra de Archimboldi encuentren en ésta una poética radicalmente irracionalista y paródica:

El público, gran parte del cual eran universitarios que habían viajado en tren o en furgonetas desde Gottingen, también optó por las encendidas y lapidarias interpretaciones de Pelletier, sin ningún tipo de reserva, entregado con entusiasmo a la visión dionisiaca, festiva, de exégesis de último carnaval (o penúltimo carnaval) defendida por Pelletier y Espinoza” (*La parte de los críticos* 26).

El francés Jean-Claude Pelletier y el español Manuel Espinoza conforman, con el italiano Claudio Morini y la inglesa Liz Norton, el cuarteto que protagoniza el primer panel narrativo de *2666*: el deseo que los vincula y anima, propiciando los enredos y las combinaciones de una comedia sentimental e intelectual *sui generis*, atraviesa la compartida vocación por la lectura y el erotismo. Aunque se trata de profesionales de la enseñanza y de la crítica, los protocolos de la vida académica los marcan mucho menos que la identifica-

ción entusiasta con la figura y la persona del escritor al cual admiran (y que, se diría, es para ellos un sinónimo vivo de la literatura); aunque más formales y mejor remunerados que los detectives salvajes Arturo Belano y Ulises Lima, se involucran (con la sola excepción de Morini) en un peregrinaje hacia la oculta presencia del Autor. No deja de ser llamativo que, en *Los detectives salvajes* y en *2666*, las búsquedas de los lectores conduzcan casi al mismo lugar. En efecto, apenas unos kilómetros separan a Villaviciosa, donde en *Los detectives salvajes* radica la legendaria y secreta fundadora del real visceralismo, de Santa Teresa, ese paradero extremo del que para sus fieles es el mayor entre los escritores actuales.

La novela insinúa poderosamente que entre el escritor de culto y la ciudad maldita hay un nexo soterrado, pero intenso. En el primero de los ensayos de *La littérature et le mal*, dedicado a *Cumbres borrascosas*, de Emily Brontë, reflexiona Bataille sobre el sentido ético y estético de la incursión en el ámbito de lo prohibido: “El dominio prohibido es el dominio trágico o, mejor dicho, es el dominio sagrado. Es verdad, la humanidad lo excluye, pero para magnificarlo. La prohibición diviniza aquello que veda al acceso” (Bataille 17). El atrevimiento de quien franquea el lindero de la interdicción se paga caro, pero su recompensa es también alta: “La enseñanza de *Wuthering Heights*, la de la tragedia griega –y, más aún, la de toda religión– es que existe un movimiento de embriaguez divina, que el mundo razonable de los cálculos no puede tolerar” (*La littérature et el mal* 17). La “embriaguez divina” es análoga al entusiasmo orgiástico de las ménades en los ritos dionisiacos: éxtasis del instante y paroxismo del cuerpo, la posesión es un modo de estar y hacer que no se

puede reconciliar con la lógica de la eficiencia y la economía de la razón instrumental. Ajena al movimiento de los medios y los fines, esa experiencia límite es —como el juego o la obra literaria— una finalidad en sí misma. Significativamente, la primera novela en la caudalosa bibliografía de Benno von Archimboldi es *Lüdicke*; ese apellido alemán, como se advierte con facilidad, es casi una paronomasia del adjetivo “lúdico”.

Entre el homicida serial y el novelista, por un lado, y los asesinatos y las obras literarias, por el otro, hay nexos equívocos. De hecho, las relaciones entre el sujeto y sus intervenciones en la materia —verbal, carnal— del mundo son radicalmente problemáticas. La novela, por ejemplo, no esclarece el rol preciso de Klaus Haas en el diseño de la cadena de cadáveres. No se trata de una omisión, sino de un vacío deliberado. De las muertas se sabe que, desde 1993, suman más de doscientas; Haas es acusado de cuatro de esos asesinatos, pero los crímenes continúan después de la captura y el encarcelamiento del sobrino de Benno von Archimboldi. ¿No bastaría esa circunstancia para probar que el acusado es, en realidad, una víctima del error policial y de los laberintos burocráticos? Al periodista Fate, que casi azarosamente ha ido a cubrir una pelea de box, le comenta una colega mexicana que “el principal sospechoso, su compatriota, está desde hace años en la cárcel” (*La parte de Fate* 378). Cuando Fate declara su extrañeza, pues está al tanto de que los crímenes no han cesado, ella replica: “Misterios de México” (*La parte de Fate* 378). En el universo de la ficción, esa réplica no suena incoherente ni irónica: no basta invocar la ley de la causalidad ni remitirse a los meros datos empíricos para desmentir

la culpa o —lo que en el presente contexto es lo mismo— la *responsabilidad* de un sujeto. Señala Foucault, en “¿Qué es un autor?”: “Los textos, los libros, los discursos comenzaron a tener realmente autores (autores que no fueran personajes míticos o grandes figuras sacralizadas y sacralizadoras) en la medida que el autor se convirtió en persona susceptible de recibir sanción; es decir, en la medida que los discursos podían juzgarse transgresores” (*Dits et écrits I* 799). Así, la sombra del castigo cubre, en la modernidad, también a quienes ejercen las letras y cometen actos de índole intelectual. Por cierto, es solo como *autor intelectual* de las muertes que a Klaus von Haas se le puede seguir considerando “el principal sospechoso” de las muertes ocurridas después de su captura. Subliminalmente, la proximidad entre los dos gigantes se torna aún más estrecha: el tío y el sobrino serían, en un sentido, siameses. Distintos y semejantes, la ley los une paradójicamente en la sospecha de la transgresión.

Podrá objetarse que, en rigor, Benno von Archimboldi y Klaus Haas, lejos de encarnar condiciones análogas y contiguas, se sitúan en polos opuestos. ¿Acaso los jueces que evalúan sus ejecutorias —los del Nobel, los del fuero penal— no se pronunciarán sobre la fama del escritor y la infamia del asesino? La pregunta remite, me parece, al motivo de la ambivalencia de lo sagrado. Es necesario elucidarlo pues, en 2666, el dominio de lo sagrado y el ritual del sacrificio se extienden como sombras sobre el ámbito de la ficción. Invoco a continuación dos ejemplos. Al inicio de *La parte de los crímenes*, un narrador impersonal e impasible ofrece el recuento de los hallazgos de diez cuerpos de mujeres asesinadas; sin embargo, las huellas del primer criminal que sigue

la policía no son las de un *serial killer*, sino las de un profanador de iglesias, al que la prensa sensacionalista bautiza con el alias del Penitente Endemoniado (460). Por otro lado, en un pasaje de *La parte de Fate*, un cinéfilo (que puede o no estar involucrado en la producción de “snuff movies”) deplora lo que llama “el fin de lo *sagrado*” (398). “Snuff movie” designa a un subgénero sádico de la pornografía en el que la sucesión de cópulas concluye con el sacrificio real de una de las actrices; cabe notar que “al finalizar el año de 1996, se publicó o se dijo en algunos medios mexicanos que en el norte se filmaban películas con asesinatos reales, snuff-movies, y que la capital del snuff era Santa Teresa” (*La parte de los crímenes* 669). El cinéfilo en cuestión, que responde al nombre de Charly Cruz, declara de modo sibilino que la última posibilidad de hallarse en la “presencia de lo *sagrado*” (398) está reservada al espectador solitario que, en una habitación a oscuras, tiene “a mano el mando a distancia por si quiere ver más de una vez una escena” (*La parte de Fate* 398).

La ambivalencia de lo *sagrado*, según observa Giorgio Agamben, es “un mitologema científico” (*Homo sacer* 83) que ha ejercido una enorme –y, en la perspectiva de Agamben, engañosa– influencia sobre autores tan variados e importantes como Durkheim, Freud, Benveniste, Sartre y Bataille. En esa versión de lo *sacro*, que es casi gemela de la noción de *tabú*, se insiste en una paradoja llamativa: lo puro y lo impuro, lo *fasto* y lo *nefasto*, serían dos variedades de un mismo fenómeno. Freud, por ejemplo, no dejaba de notar que el término latino ‘*sacer*’ significaría *santo*, pero también *maldito* (Agamben 87). Por lo demás, el *homo sacer* del derecho romano designa a un individuo al que cualquiera puede matar y

que, sin embargo, nadie debe sacrificar (79); en el razonamiento de Agamben, esa figura no supone una ambigüedad raigal de lo sagrado, sino la aplicación de una doble exoneración: el *homo sacer* se hallaría excluido de las esferas del derecho humano y del divino, en una posición simétricamente inversa a la del soberano, que en su calidad de tal goza de la excepción de esos dos fueros (91). En todo caso, es innegable que en la imaginación y el pensamiento modernos —desde la poesía de Baudelaire al psicoanálisis— el dominio de lo sagrado abarca y comprende potencias y experiencias que exceden a la razón práctica y a la moral hegemónica: esa ambivalencia de lo sacro se extiende a la locura, que para el romanticismo y sus herederos —de los cuales el más díscolo y más fiel fue el surrealismo— contiene la posibilidad de una lucidez alternativa<sup>7</sup>. 2666 se vincula con esa tradición heterodoxa, pero no a la manera de un eco tardío. Sin duda, el crimen, la locura, la creación artística, lo sagrado y lo profano se disponen en el terreno de la ficción como fuerzas que, lejos de ser inconciliables, son susceptibles de mezclarse y hasta de confundirse. Sucede, sin embargo, que de la versátil puesta en escena de sus relaciones y combinaciones no se desprende una ética del Mal; lo que el curso de la novela despliega es, más bien, una inquisición en los límites y el sentido de esa ética, de prestigio contestatario y rebelde, a la luz de las hecatombes totalitarias y de la violencia cotidiana contra las mujeres.

Es relevante, por lo antes dicho, que —de modos distintos pero estrechos— los centros neurálgicos de la violencia en 2666 sean el Holocausto y los asesinatos de Santa Teresa: el antisemitismo y la misoginia están en la raíz de un terror que,

de modo inquietante, acopla la regularidad mecánica de la producción en serie con la liturgia sangrienta del sacrificio. Benno von Archimboldi descubre su vocación y hasta su nuevo nombre leyendo el cuaderno del desaparecido escritor judío Boris Abramovich Ansky. Una intimidad letrada y fantasmal se establece entre el lector enmudecido y el autor difunto, pero este diálogo improbable entre el soldado del ejército nazi y el judío bolchevique no se sostiene en la afirmación de una fraternidad abstracta: el sitio compartido es la literatura, que en el caso de Ansky entreteje la autobiografía —entendida como relato de la vocación— con el ensayo —concebido bajo la forma del fragmento— y la ficción —que, desde una postura experimental y lúdicamente crítica, recusa las premisas del realismo—. Una estética del extrañamiento y una ética de la aventura distinguen a la escritura híbrida y heterogénea del escritor que inicia a Benno von Archimboldi en el ejercicio de las letras. La lectura genera un vínculo doble y paradójico con el otro: esa relación, lejos de fortalecer los contornos del ego, transfigura al sujeto y lo convierte en otra *persona* —y cabe aquí recordar que, en latín, ese vocablo significa “máscara”. El soldado Reiter dirá, sin mentir, que el cuaderno que lee obsesivamente durante el tiempo de su convalecencia “lo escribió un amigo” (924). Esa afirmación de la vigilia tiene su contrapunto onírico en el temor de que el encuentro con el otro no sea cordial, sino letal: “Durante varios días Reiter pensó que había sido él quien le había disparado a Ansky. Por las noches tenía pesadillas horribles que lo despertaban y lo hacían llorar” (921). El lector se figura, agónica y turbadoramente, como par del autor y como responsable de su muerte. Esa condición contradictoria y escin-

dida no señala el punto final; es, más bien, el paso y la prueba previos a una revelación decisiva:

Al inclinarse para darle la vuelta y verle el rostro temía, como tantas otras veces había temido, que aquel cadáver tuviera el rostro de Ansky. Al coger el cadáver por la guerrera, pensaba: no, no, no, no quiero cargar con este peso, quiero que Ansky viva, no quiero que muera, no quiero ser yo el asesino, aunque haya sido sin querer, aunque haya sido accidentalmente, aunque haya sido sin darme cuenta. Entonces, sin sorpresa, más bien con alivio, descubría que el cadáver tenía su propio rostro, el rostro de Reiter. Al despertar de ese sueño, por la mañana, recuperó la voz. Lo primero que dijo: 'No he sido yo, qué alegría' (*La parte de Archimboldi* 922).

El victimario y la víctima son ahora uno y el mismo, como si se celebrara en el sujeto la ceremonia de un sacrificio circular; desde el lado espectral de la muerte y el sueño, el lector ha trocado posiciones con el autor. Así, de la experiencia límite sale el yo transformado en otro: el don de la palabra se manifiesta primero en la voz recobrada y, al término de la guerra, en la entrega plena a la escritura. Vale la pena notar que el alivio del personaje no proviene de saberse vivo —el culto de la letra es fúnebre, como atestiguan datos arcaicos y poéticas modernas<sup>8</sup>— sino de no sentirse culpable de *esa muerte*: matar al escritor judío —y que el crimen fuese imaginario no lo hace menos grave, pues se trata de un drama ético y textual— contaminaría para siempre a su lector.

Es, ciertamente, otra la relación que Klaus Haas establece con la "ronda macabra" (*La parte de los crímenes* 681) de los asesinatos en serie. Haas niega toda autoría y, por lo tanto, se

reclama inocente. Como ya se ha señalado, el recluso no podría haber intervenido directamente en la mayoría de las muertes. Pese a ello, la inocencia de Haas no cesa de estar en cuestión. Un lector profesional y calificado —el periodista Sergio González— le pregunta al acusado su versión sobre “las muertas que literalmente brotaban del desierto después de su detención” (701). La reacción del recluso invita la sospecha: “La respuesta de Haas fue desganada y sonriente y Sergio pensó que aunque no fuera el culpable de las últimas muertes, seguro que era culpable de *algo*” (701). A pesar de que el periodista autocritica su intuición (“luego, cuando abandonó la cárcel, pensó cómo podía juzgar a alguien por su sonrisa o por sus ojos ¿Quién era él para atreverse a juzgar?” [701]), un aura malévol y displicente irradia del preso. Su actitud “desganada y sonriente” delata una actitud irónica ante el horror, afín a la del primer asesino en serie de la literatura moderna: el Maldoror de Lautréamont. Roberto Calasso apunta en un ensayo titulado, precisamente, “Elucubraciones de un *serial killer*”: “¿Pero por qué *Maldoror* infundía este miedo? Porque este libro es el primero —sin énfasis— que se funda en el principio de someter *cualquier cosa* al sarcasmo” (*La letteratura e gli dèi* 74). Hay, en la trama, indicios de que Haas podría haber fraguado desde su celda los asesinatos de mujeres jóvenes perpetrados por miembros de la banda de los Bisontes: “Por otra parte, cuando los Bisontes ya estaban detenidos, se descubrió casualmente que uno de ellos, Roberto Aguilera, era el hermano menor de un tal Jesús Aguilera, interno en el penal de Santa Teresa y apodado el Tequila, gran amigo y protegido de Klaus Haas” (*La parte de los crímenes* 673). Por otro lado, un grupo feminista

acusa plausiblemente a la policía de ser “incapaz, cuando no cómplice, para enfrentarse a un problema que a todas luces la excedía”. No menos plausiblemente, las activistas se pronuncian sobre el origen de los crímenes:

¿Detrás de las muertes había un asesino en serie? ¿Dos asesinos en serie? ¿Tres? El conductor del programa mencionó a Haas, que estaba en prisión y cuya fecha de juicio aún no se había fijado. Las Mujeres en Acción dijeron que Haas, probablemente, era un chivo expiatorio y retaron al conductor del programa a que mencionara una sola prueba de peso contra él (*La parte de los crímenes* 640).

Las conjeturas, aunque opuestas, son verosímiles. También es creíble, al menos parcialmente, la versión del propio Haas en el sentido de que dos jóvenes millonarios de la región —Antonio y Daniel Uribe— podrían estar involucrados en los crímenes (723,731-2, 742-3) A ninguna de ellas, sin embargo, la respalda la autoridad de una perspectiva omnisciente o la contundencia de la narración escénica. Cuando en el texto de Bolaño se trata de establecer la responsabilidad del acusado, no pesan tanto los hechos —que no se representan de modo incontrovertible— como la actitud nihilista y sardónica del acusado. En la novela, casi toda la caracterización de Haas se hace sobre todo de modo indirecto o externo: la impresión que causa en otros y las declaraciones que da crean la imagen del personaje, pero su conciencia es un reducto enigmático. Por eso resulta tan significativo el siguiente pasaje, en el cual excepcionalmente la focalización interna revela los pensamientos del recluso:

A Haas le gustaba sentarse en el suelo, la espalda apoyada en la pared, en la parte sombreada del patio. Y le gustaba pensar. Le gustaba pensar que Dios no existía. Unos tres minutos, como mínimo. También le gustaba pensar en la insignificancia de los seres humanos. Cinco minutos. Si no existiera el dolor, pensaba, seríamos perfectos. Insignificantes y ajenos al dolor. Perfectos, carajo. Pero allí estaba el dolor para chingar todo. Finalmente pensaba en el lujo. El lujo de tener memoria, el lujo de saber un idioma o varios idiomas, el lujo de pensar y no salir huyendo (*La parte de los crímenes* 702).

La cárcel parece un monasterio perverso; en ella, el recluso medita como un asceta maldito. Aunque Klaus Haas no frecuenta los libros, los ecos de la prédica del Zaratustra nietzscheano resuenan en su mente. La muerte de Dios, el rechazo a la moral judeocristiana, una ética del cuerpo y la celebración del intelecto son los temas que ocupan sus ejercicios mentales. El pasaje traza un paralelismo notorio entre el criminal y el monje, que aparecen como figuras carismáticas y dotadas de una energía mística. Un tratamiento similar de ese nexo se halla en *Miracle de la Rose*, de Jean Génét, a propósito de Harcamone, el condenado a muerte que en la jerarquía de la prisión posee el mayor prestigio: “Es desde el fondo de esa celda donde yo lo imagino semejante a un Dalai Lama invisible, poderoso y presente, que emitiera por toda la prisión ondas mezcladas de alegría y de tristeza” (53). Pese a la similitud, se impone señalar un matiz: la admiración que el narrador autobiográfico le prodiga al condenado en la novela de Génét no tiene contraparte en la actitud del narrador impersonal y externo de *2666*. Maldoror y Harcamone —salvadas las distancias entre los textos que habitan— son presen-

cias capitales a las que Lautréamont y Génét valoran con simpatía. No se puede afirmar lo mismo sobre Klaus Haas en la novela de Bolaño, en gran medida porque una sombra equívoca se extiende sobre el poder del personaje para hacer y celebrar el Mal: en uno de sus posibles avatares, Haas puede ser el inspirador e iniciador de los asesinatos de mujeres, pero tampoco es inverosímil que otros lo inculpen para encubrir su propia responsabilidad. De una forma análoga a la de Benno von Archimboldi, pero en una clave irónicamente siniestra, Klaus Haas entra a la esfera del sacrificio bajo el doble aspecto de victimario y víctima.

Si bien no se puede determinar hasta qué punto el individuo Haas encarna el rol de homicida en serie, la novela sugiere que el personaje está implicado en las muertes. Los asesinatos de mujeres —al llamarlos “ronda macabra” (*La parte de los crímenes* 681), el narrador parece sugerir un motivo alegórico de la iconografía medieval— son un fenómeno criminal que, subrepticamente, se figura como una obra en curso, como un *work in progress* hermético y cruel: aunque en varias de las muertes se determinan móviles pasionales y se identifica a los culpables, eso no impide que el conjunto de los crímenes aparezca en las páginas de 2666 como un misterio cuya recta interpretación revelaría “el secreto del mundo” (*La parte de Fate* 439). Por cierto, en *Estrella distante* el aviador chileno y poeta nazi Carlos Wieder alude oscuramente a sus asesinatos, perpetrados durante la dictadura de Pinochet, como si estos fueran parte de una empresa estética:

En su exhibición aérea de El Cóndor, Wieder decía: *Aprendices del fuego*. Los generales que lo observaban desde el palco de honor de la pista pensaron, supongo que legítima-

mente, que se trataba del nombre de sus novias, sus amigas o tal vez el alias de algunas putas de Talcahuano. Algunos de sus más íntimos, sin embargo, supieron que Wieder estaba nombrando, conjurando, a mujeres muertas. Pero estos últimos no sabían nada de poesía. O eso creían (43).

Para la extrema derecha pinochetista, Wieder —que, en sus tiempos de espía se ocultaba bajo el nombre de Alberto Ruiz-Tagle y que en *La literatura nazi en América* aparece como Carlos Ramírez Hoffman— era el llamado “a hacer algo espectacular que demostrara al mundo que el nuevo régimen y el arte de vanguardia no estaban, ni mucho menos, reñidos” (*Estrella distante* 86). El sesgo misógino de la estética maldita de Wieder se hace evidente en su exhibición fotográfica, que él —en una nueva inflexión del sarcasmo de Maldoror— califica de “poesía visual, experimental, quintaesenciada, arte puro, algo que iba a divertirlos a todos” (87). La pulsión destructiva que anima al nihilismo autoritario de Wieder es, en el sentido freudiano, siniestra: replica —con una mezcla temible de lo familiar y lo extraño— la vocación iconoclasta de la estética vanguardista y neovanguardista. En un sueño —ese “camino real al inconsciente”, como lo llamó famosamente Freud— Arturo B, el poeta “veterano de las guerras floridas y suicida en África” (*Estrella distante* 11) ve la clave escondida de su relación con Wieder:

Soñé que iba en un gran barco de madera, un galeón tal vez, y que atravesábamos el Gran Océano. Yo estaba en una fiesta en la cubierta de popa y escribía un poema o tal vez la página de un diario mientras miraba el mar. Entonces alguien, un viejo, se ponía a gritar ¡tornado!, ¡tornado!, pero no a bordo del galeón sino a bordo de un yate o de pie en

una escollera. Exactamente igual que en una escena de *El bebé de Rosemary*, de Polansky. En ese instante el galeón comenzaba a hundirse y todos los sobrevivientes nos convertíamos en náufragos. En el mar, flotando agarrado a un tonel de aguardiente, veía a Carlos Wieder. Yo flotaba agarrado a un palo de madera podrida. Comprendía en ese momento, mientras las olas nos alejaban, que Wieder y yo habíamos viajado en el *mismo* barco, sólo que él había contribuido a hundirlo y yo había hecho poco o nada por evitarlo (130-1).

Luego ya del cuerpo de 2666, Ignacio Echevarría señala:

Entre las anotaciones de Bolaño relativas a 2666 se lee, en un apunte aislado: 'El narrador de 2666 es Arturo Belano'. Y en otro lugar añade, con la indicación 'para el final de 2666': 'Y esto es todo, amigos. Todo lo he hecho, todo lo he vivido. Si tuviera fuerzas, me pondría a llorar. Se despide de ustedes, Arturo Belano'" (1125).

No hay marcas en el relato mismo de un narrador-personaje: la voz no participa del mundo representado que, en el plano del discurso, desvela. Si Belano fuera el narrador homodiegético de 2666, habría trazas en ella de la travesía –al mismo tiempo huida de una persecución criminal y peregrinaje hacia la presencia de la fundadora del real-visceralismo– que en 1976 realizó con el otro “detective salvaje”, el también poeta Ulises Lima. Eso no invalida un dato decisivo: Roberto Bolaño quiso elegir como *doble autorial* a Arturo Belano. De hecho, si bien el nombre de uno no es un anagrama estricto del nombre del otro, hay de todas maneras entre ambos un lazo de semejanza fonética y silábica. Por lo

demás, en la nota preliminar de *Estrella distante* —que se posa en el lindero que conecta la práctica de la escritura con el orden de la ficción—, Bolaño finge ser el amanuense de Belano, que no habría quedado satisfecho con el capítulo “Ramírez Hoffman, el infame”, de *La literatura nazi en América*. En el espejo imaginario de la autoría, son visibles las huellas digitales de Borges. Líneas más adelante, Bolaño dirá: “Mi función se redujo a preparar bebidas, consultar algunos libros, y discutir con él y con el fantasma cada día más vivo de Pierre Menard, la validez de muchos párrafos repetidos” (11). Hay ecos exactos de “Ramírez Hoffman, el infame” —que es más que una entrada biográfica en un diccionario apócrifo— en *Estrella distante*, lo cual explica en parte la alusión al Menard de Borges, así como el título y la forma del último texto de *La literatura nazi en América* evocan a *Historia universal de la infamia*, cuyas semblanzas de criminales e impostores se basan en materiales previamente publicados por otros autores. Así, la relación entre Belano y Bolaño resulta, al mismo tiempo, más estrecha y más espectral: son otros y son el mismo. En un sentido radical, la identidad del autor resulta siempre problemática y esquiva.

Problemática y esquiva, en efecto, es la persona de Benno von Archimboldi. *La parte de los críticos* —que se relaciona, paródicamente, con el *thriller* académico y la “novela de campus”, subgéneros frecuentados sobre todo en el medio anglosajón— tiene como argumento aparente la búsqueda del autor por sus lectores más fieles. Y, sin embargo, el viaje de Espinoza, Pelletier y Norton desde Europa a la frontera México-americana no concluye con el ansiado encuentro. Lo que ocurre, en cambio, es una aproximación: “Archimboldi

está aquí –dijo Pelletier–, y nosotros estamos aquí, y esto es lo más cerca que jamás estaremos de él” (207). Sin el escritor alemán, no tendrían ni asunto ni razón de ser las carreras de sus críticos, pero la travesía de éstos no cumple su propósito declarado. Curiosamente, los detectives fallidos no se sienten frustrados ni vencidos, como si desde el principio hubieran intuido la imposibilidad de ubicar al novelista. El deseo impulsa el viaje, pero la meta es inalcanzable. Queda solo, como recompensa, el aura de la cercanía. El mismo Pelletier dice que lo importante no es encontrar a Benno von Archimboldi, sino el hecho de “saber que está aquí” (207). Ese *aquí* que metonímicamente se relaciona con el autor abarca “la sauna, el hotel, la pista, las rejas metálicas, la hojarasca que se adivinaba más allá, en los terrenos del hotel no iluminados” (207). La enumeración opera como una suerte de *travelling* descriptivo que se proyecta, ominosamente, hacia un más allá urbano que es el escenario de los crímenes. Significativamente, a Espinoza “se le erizaron los pelos del espinazo” (206). Un aire numinoso y sombrío sopla por el pasaje en el que los lectores devotos reconocen, paradójicamente, la presencia del ausente. A la índole ambigua y extraña de ese reconocimiento se contraponen, como si se tratara del giro último de una comedia de enredos, la revelación final de que Liz Norton ha decidido desechar a sus dos amantes y colegas por Morini, el integrante italiano del cuarteto de críticos.

La atracción sexual que Liz Norton ejerce sobre sus tres colegas varones no llega a romper la unidad del grupo: la forma del romance –que concilia oposiciones y resuelve, con armónico humor, las tensiones afectivas– es la que moldea la

trama de la primera de las cinco partes de *2666*. Otros académicos advierten, tempranamente, “que la figura de cuatro ángulos que componían los archimboldianos era impenetrable y también, a esa hora de la noche, susceptible de volverse violentamente contra cualquier injerencia ajena” (*La parte de los críticos* 30). La sombra tutelar de Archimboldi impide la dispersión del cenáculo literario y, además, dota de identidad y sentido a cada uno de sus miembros. En un plano secular (y, por eso mismo, inevitablemente irónico), el vínculo del autor de culto con sus exégetas es análogo al pacto entre un maestro espiritual y sus discípulos. Así, es sintomático que la relación entre la obra del escritor y la de sus intérpretes se figure mediante el tropo de la parábola. Pelletier, en una conversación con Espinoza, resume en estilo indirecto un diálogo previo con Morini: “(...) se dedicaron, durante los postres, a especular con la salud del melancólico italiano, una salud quebradiza, una salud infame que sin embargo no le había impedido empezar un libro sobre Archimboldi, un libro que según explicó Pelletier que le había dicho en el otro lado del teléfono, no sabía si en serio o en broma, podía ser el gran libro archimboldiano, el pez guía que iba a nadar durante mucho tiempo al lado del gran tiburón negro que era la obra del alemán”(25).

Según la fantasía de Klaus Haas, Benno von Archimboldi era un gigante ensangrentado y homicida; de acuerdo a la alegoría de Morini, es un escualo carnicero. En persona, el dueño del seudónimo –según señala el único testigo de su visita a México– llama la atención por su edad y su estatura: “El viejo alemán se levantó de la cama sin decir nada y se metió en el lavabo. Era enorme, le escribió el Cerdo a

Alatorre. Casi dos metros. O un metro noventaicinco. En cualquier caso, enorme e imponente” (*La parte de los críticos* 136). La estampa del escritor sugiere una presencia totémica, cuyo efecto sólo aumenta con el halo del secreto: “Oiga –le dijo de pronto–, ¿no se decía que a usted no lo había visto nadie?”. El viejo lo miró y le sonrió educadamente” (138). Como J.D. Salinger o Thomas Pynchon, también von Archimboldi evade celosamente la mirada del público. La protección de su privacidad exige, en la práctica, que viva clandestinamente, casi a la manera de un fugitivo. Por cierto, von Archimboldi se pone en contacto con el intelectual y burócrata apodado el Cerdo porque éste lo puede librar de los policías que lo tienen detenido en su habitación del hotel. En el nivel más inmediato de la trama, el personaje es un turista europeo al que unos policías corruptos quieren extorsionar. Subrepticamente, sin embargo, el incidente coloca a Benno von Archimboldi en el lado de los perseguidos y los transgresores.

El motivo del artista ermitaño vincula una de las líneas argumentales de *2666* con *Mao II* (1991), de Don DeLillo, que examina desde una poética posmoderna y autorreflexiva la función y el status del autor en la sociedad del espectáculo. En el curso de una sesión de fotografía destinada a sacarle su primer retrato en treinta años, el protagonista observa, con impasible ironía: “Cuando un escritor no da la cara, se convierte en un síntoma de la famosa resistencia de Dios a revelarse” (36). Bill, el personaje central de *Mao II*, sale de su autoimpuesta reclusión para salvarle la vida a un escritor secuestrado en Beirut, durante la guerra civil libanesa. El lazo más significativo, sin embargo, no es el que conecta al nove-

lista célebre y oculto con el joven autor desconocido y secuestrado, sino el que lo aproxima al terrorista. Premonitoriamente, el protagonista propone esa conexión: “Hay un curioso nudo que ata a los novelistas con los terroristas. En Occidente nos convertimos en efigies famosas mientras nuestros libros pierden el poder de moldear e influir. ¿Se les pregunta a los escritores qué les parece esta situación? Hace años yo creía que un novelista era capaz de alterar la vida interior de la cultura. Ahora los incendiarios y los pistoleros ocupan ese territorio. Ahora son ellos los que toman la conciencia humana por asalto. Lo que hacíamos los escritores antes de que nos incorporaran a todos” (41). Aunque *La parte de Archimboldi* se extiende por más de 300 páginas, la poética y los juicios de su protagonista están discretamente velados, como también lo está la representación del proceso intelectual y creativo del personaje; no hay, por ello, ninguna declaración de von Archimboldi que se pueda cotejar con la de su colega estadounidense. Sin embargo, el oficio y las circunstancias de los personajes de *Mao II* y *2666* autorizan la comparación: en ambos casos, la contraparte del escritor es el criminal, político o común.

En la última novela de Bolaño, el retrato del artista es provocadoramente excéntrico y enigmático; por otro lado, la discusión de su obra es deliberadamente parca y tentativa. Así, al cabo de la lectura el escritor alemán es aún una esfinge: tras su biografía y su bibliografía permanece, inexpugnable, el misterio de su transformación en escritor y el secreto de su escritura. La descripción misma del personaje pone en evidencia su radical extrañeza: “En 1920 nació Hans Reiter. No parecía un niño sino un alga” (797). Esa semejanza improba-

ble prefigura el seudónimo del escritor, pues Arcimboldo –el manierista milanés al que admiró Ansky– se distinguió por sus curiosos retratos de seres antropomorfos cuyas facciones se componen de frutas, flores, legumbres o, en su defecto, libros. Como una criatura vegetal y acuática, evade la compañía humana para internarse “en el fondo del mar, esa otra tierra, llena de planicies que no eran planicies y valles que no eran valles y precipicios que no eran precipicios” (*La parte de Archimboldi* 797). Habitante de un mundo alternativo y paralelo, el niño Reiter bucea y lee obsesivamente un libro titulado *Algunos animales y plantas del litoral europeo*, que lo acompañará hasta bien entrada la juventud. En la etapa previa a su transformación, Reiter parece uno de los personajes que habitan *Jakob von Gunten* o *Los hermanos Tanner*, de Robert Walser: “No les temía a los sanos ni tampoco a los enfermos. No se aburría nunca. Era servicial y tenía en alta estima la noción, esa noción tan vaga, tan maleable, tan desfigurada, de la amistad. Los enfermos, por lo demás, siempre son más interesantes que los sanos” (825). Por otro lado, el episodio de su estadía en Berlín, en la bohemia y disparatada compañía del aristócrata empobrecido Hugo Halder y el diplomático japonés Noburo Nisamata, se aproxima al ambiente que envuelve *A diestra y siniestra*, de Joseph Roth. No intento hacer un catálogo de alusiones y guiños literarios; me limito a apuntar que, plausiblemente, la biografía del escritor alemán que inventa Bolaño se sostiene más en las referencias intertextuales que en las pautas de la verosimilitud psicológica e histórica. Dentro del mismo mundo representado, Benno von Archimboldi se constituye a partir de tópicos y tropos: de un modo ostensible, la lógica de la caracterización es metalitera-

ria. Pasados los años, el que fuera un niño parecido a un alga convierte a su entorno en parte de un *simulacro* del ambiente acuático: “En ocasiones, cuando estaba solo o con sus compañeros, fingía que era un buzo y que estaba paseando por el fondo del mar” (*La parte de Archimboldi* 841). Así, en medio de la guerra, el sujeto excluye imaginariamente la Historia y se traslada a un espacio a la vez privado, natural y mítico. Por lo demás, su propio rol está prefigurado por un texto literario de los años 30 —la novela “El ocaso”, de Boris Ansky, cuya autoría asume Ivánov—. Ese relato de ciencia ficción, donde se conjugan una poética vanguardista y un radicalismo apocalíptico, anticipa en clave profética la figura del autor de culto. Este aparece bajo la forma de un “ser muy delgado y altísimo, más parecido a un alga que a un ser humano”, que les formula preguntas de carácter cosmológico a unos soldados del Ejército Rojo, los cuales han sanado milagrosamente gracias a la intervención de una nave de extraterrestres (*La parte de Archimboldi* 898). En la misma novela hay “un detective mexicano que ha sido soldado de Pancho Villa” y que “cree en la existencia de numerosas Tierras en universos paralelos” (899). Que esa novela desaforada y delirante entusiasme a Maxim Gorki, por entonces ya convertido en patriarca cultural soviético y defensor del realismo socialista, es una de las bromas que Bolaño disemina a lo largo de *2666*. También, sin duda, palpita un ánimo irreverente y lúdico en la transposición del modelo arcaico y noble de lo sagrado —esa materia del mito y el rito— al plano futurista y popular de la ciencia ficción: así, la mística romántica del escritor como vidente pasa por un filtro desacralizador y extravagante.

Como ya he apuntado antes, poco es lo que en 2666 queda expuesto de la obra y la persona de Benno von Archimboldi. Las preferencias literarias de éste indican un gusto ecléctico, aunque dentro de las coordenadas de la literatura moderna en alemán: “En el primer compartimento estaban los libros que él leía y releía y que consideraba portentosos y a veces monstruosos, como las obras de Döblin, que seguía siendo uno de sus autores favoritos, o como la obra completa de Kafka” (1023). Las breves referencias a las novelas de von Archimboldi sugieren que éstas tienden—como la de Ansky o la del propio Bolaño— a provocar un efecto de extrañamiento en el lector y a borrar, excluir o disimular las huellas de la experiencia personal. Así, en las primeras líneas de 2666 se indica la existencia de una trilogía novelesca del autor alemán “compuesta por *El jardín*, de tema inglés, *La máscara de cuero*, de tema polaco, así como *D’Arsonval* era, evidentemente, de tema francés” (*La parte de los críticos* 15). De otra novela, *Bitzius*, se dice que su “argumento se centraba en la vida de Albert Bitzius, pastor de Lützelflüh, en el cantón de Berna, y autor de sermones, además de escritor bajo el seudónimo de Jeremías Gotthelf” (18). A partir de esos datos escuetos, se puede notar que el protagonista y el novelista comparten algunos rasgos: la extracción rural, la dedicación a la palabra, el cambio de nombre. Otros libros —*La rosa ilimitada*, *La perfección ferroviaria*, *Los bajos fondos de Berlín*, *Bifurcaria bifurcata*, *La cabeza*, por dar algunos ejemplos— aparecen referidos casi únicamente por sus títulos. El fragmento más extenso sobre las publicaciones —“oscuras y difíciles” (1081) según las califica la baronesa von Zumpe— del autor se encuentra en *La parte de*

*Archimboldi*, a propósito del periodo que el escritor pasó en las islas griegas:

La novela que le envió a Bubis desde Icaria se llamaba *La ciega*. Tal como cabía esperar, esta novela trataba sobre una ciega que no sabía que era ciega y sobre unos detectives videntes que no sabían que eran videntes. Desde las islas no tardaron en llegar a Hamburgo otros libros. *El Mar Negro*, una pieza teatral o una novela escrita en parlamentos dramáticos, en la que el Mar Negro dialoga, una hora antes del amanecer, con el océano Atlántico. *Letea*, su novela más explícitamente sexual, en la que traslada a la Alemania del Tercer Reich la historia de Letea, que se creía más bella que las diosas, y que finalmente fue transformada, con Oleno, su marido, en una estatua de piedra (esta novela fue tachada de pornográfica y tras ganar un juicio se convirtió en el primer libro de Archimboldi que agotó cinco ediciones). *El vendedor de lotería*, la vida de un lisiado alemán que vende lotería en Nueva York. Y *El padre*, en la que un hijo recuerda las actividades de su padre como psicópata asesino, que empiezan en 1938, y terminan, de manera por demás enigmática, en 1948 (1061).

Los asuntos mitológicos se trasladan a escenarios contemporáneos, el erotismo explícito alterna con la representación del crimen, el melodrama social contrasta con la alegoría. ¿Qué rasgos pueden unificar elementos en apariencia tan dispares? Del sumario catálogo que ofrece el narrador se deduce, tentativamente, la fisonomía de una obra a la que distingue la vocación experimental y exploratoria. También, cabría recalcar, la versatilidad de asuntos y maneras vela el rostro del autor: a la obra de von Archimboldi la distingue una cualidad impersonal. Como un ilusionista, el hombre se

esconde tras el escritor y éste, a su vez, desaparece en su obra.

La excepción a la regla es, también en este caso, decisiva. Casi al término de *2666*, una lectora casual de un libro comprado en un aeropuerto realiza un hallazgo que les está vedado a los exégetas más sutiles del autor: “Esta vez, sin embargo, por un descuido o por las prisas para no perder la conexión, compró un libro titulado *El rey de la selva*, cuyo autor era un tal Benno von Archimboldi. El libro, que no tenía más de ciento cincuenta páginas, hablaba de un cojo y de una tuerta y de sus dos hijos, un chico al que le gustaba nadar y una niña que seguía a su hermano hasta los acantilados” (*La parte de Archimboldi* 1111). La estrategia de ocultamiento consiste en escribir la autobiografía en tercera persona, pero la memoria compartida pone al fin en evidencia al autor: la lectora, a la manera de un testigo inesperado, descubre al cuerpo oculto tras el seudónimo. No se agota ahí la intervención de la hermana, cuyos oficios la convierten en el puente que vincula a las dos figuras más enigmáticas de *2666*. Si Lotte no recuperara al hermano pródigo en los signos del libro, le sería imposible convertirse en la mediadora de la reunión que, en potencia, conecta las dos vertientes argumentales de *2666*: adecuadamente, el encuentro entre el oculto autor de las novelas y el presunto autor de los homicidios se debe a la irónica y azarosa intervención de la lectura.

En suma, las múltiples líneas y planos que constituyen la móvil geometría de *2666* remiten a un nudo en el cual se trenzarían, potencialmente, dos figuras ligadas de modos distintos –por su biografía y su práctica– al ejercicio de la violencia y al quehacer simbólico. ¿Cuáles son, en último análisis, el sentido

de los crímenes y el sentido de las novelas? Si bien el texto de Bolaño no le ofrece a esa pregunta una respuesta inequívoca y didáctica, señala dónde hay que buscarla. Ciertamente, en esa terra incógnita que está al otro lado de la Ley y donde, en las palabras de Bataille, queda el dominio trágico. En él se libran, de manera compleja, los dramas de la letra y de la sangre que forman la densa materia de este libro póstumo.

### Notas

<sup>1</sup> Observa Umberto Eco que en la poética de la obra abierta (y, sobre todo, en la de esa forma radical que es la “obra en movimiento”) se advierte la resonancia de ciertas nociones de la ciencia contemporánea. Alude, en particular, a dos. Una es la de ‘campo’, proveniente de la física, que en vez de sostenerse en la relación clásica entre causa y efecto propone “una compleja interacción de fuerzas, una constelación de eventos, un dinamismo de estructura” (*Opera aperta* 51-2). La otra es la de ‘posibilidad’, que “es una noción filosófica que refleja a toda una corriente de la ciencia contemporánea, marcada por el abandono de una visión estática y silogística del orden, privilegiando la apertura a una plasticidad de las decisiones personales y a una ‘situacionalidad’ e historicidad de los valores” (*Opera aperta* 52). En 2666, antes que un orden causal y estable lo que se nota es un mundo definido por vínculos móviles y relaciones en apariencia contingentes.

<sup>2</sup> El escritor que crea Bolaño es, curiosamente, homónimo de un intelectual y funcionario nazi. En *Homo sacer*, de Giorgio Agamben, se lee lo siguiente: “En 1942, L’Institut Allemand de París decide hacer circular una publicación destinada a informar a los amigos y aliados franceses sobre los rasgos y los méritos de la política nazi en materia de salud y eugenesia. El libro, que recoge intervenciones de los mayores especialistas alemanes en la materia (como Eugen Fischer y Ottmar von Verschuer) y de los más altos respon-

sables de la política sanitaria del Reich (como Libero Conti y Hans Reiter) lleva el significativo título Estado y salud, y es, entre las publicaciones oficiales y semioficiales del régimen, acaso aquella en la que la politización (o el valor político) de la existencia biológica y la transformación de todo el horizonte político que esta implica son tematizados del modo más explícito” (*Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita* 160). El novelista Hans Reiter, en 2666, no comparte ni la biografía ni las ideas del burócrata nazi. Sin embargo, el motivo de la salud y la problemática del cuerpo calan profundamente tanto a 2666 como al personaje de Bolaño.

<sup>3</sup> Escribe Italo Calvino, en “Multiplicidad”, el último de los ensayos de *Lezioni americane*: “El conocimiento como multiplicidad es el hilo que conecta las obras mayores, tanto de lo que se llama ‘moderno’ como de lo que se llama lo ‘postmoderno’. Ese hilo –más allá de todas las etiquetas– desearía que siguiese desarrollándose en el próximo milenio” (*Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo milenio* 113).

<sup>4</sup> Acota Hobsbawm: “¿Cómo entender el Corto Siglo XX; es decir, los años que van desde el estallido de la Primera Guerra Mundial hasta el colapso de la Unión Soviética y que, como podemos ver ahora retrospectivamente, forman un periodo histórico ya concluido?” (*The Age of Extremes. A History of the World, 1914-1991*)

<sup>5</sup> A propósito de este aspecto, apunta Lacan en “El estadio del espejo como formador de la función del Yo”: “Para las *imago*s –cuyos rostros velados tenemos el privilegio de verse perfilar, en nuestra experiencia cotidiana y en la penumbra de la eficiencia simbólica–, la imagen especular parece ser el umbral del mundo visible, si confiamos en la disposición en espejo que presenta, tanto en la alucinación como en el sueño, *la imago del cuerpo propio*. Esto sucede ya sea en el caso de rasgos individuales –trátese de dolencias o proyecciones objetales– o si notamos el papel que tiene el aparato del espejo en las apariciones del *doble*, que ponen de manifiesto realidades síquicas, por lo demás heterogéneas” (*Escritos* 1 93-4).

<sup>6</sup> Ignacio Echevarría, albacea literario y amigo de Bolaño, indica en su “nota a la primera edición”: “No cabe duda de que Bolaño

hubiera seguido trabajando más tiempo en ella (la novela); pero solo unos pocos meses más: él mismo declaraba estar cerca del final, ya sobrepasado ampliamente el plazo que se había fijado para terminarla. De cualquier modo, el edificio entero de la novela, y no sólo sus cimientos, ya estaba levantado; sus contornos, sus dimensiones, su contenido general no hubieran sido, en ningún caso, muy distintos de los que tiene finalmente” (2666 1121).

<sup>7</sup> Escribe George Steiner que el gusto romántico por la “locura y la muerte”, las cuales resultarían preferibles “al interminable domingo y a la grasa de la existencia burguesa”, tiene su fundamento histórico en “el colapso de las esperanzas revolucionarias después de 1815, en la brutal desaceleración del tiempo y de las expectativas radicales, que dejó una reserva de energías turbulentas y desperdiciadas” (*In Bluebeard's Castle* 17). En el suelo anti-utópico de una época de estabilidad burguesa habría surgido, entonces, lo que Steiner llama la “nostalgia del desastre”, característica de los románticos. En contraste, pienso, la crisis del modelo moderno y de los grandes relatos de emancipación deja, en nuestros tiempos, una suerte de vacío post-utópico. En la obra de Bolaño, el desastre—histórico, político, generacional—no se sitúa en un horizonte futuro, sino en un pasado traumático o en una actualidad problemática. Así, la seducción del horror y del vacío—sin desaparecer del todo—, tiene en ella un carácter más turbador y ambiguo.

<sup>8</sup> Del carácter letal e insano de la letra en el ‘logocentrismo’, ese componente clave de la tradición metafísica occidental, se ocupa detenidamente Derrida en *De la grammatologie*. Vale la pena recordar que Thot, el dios egipcio de la muerte, lo era también de la escritura. Por otro lado, nota Foucault que en la cultura moderna “la escritura está ahora ligada al sacrificio, al sacrificio mismo de la vida; disolución voluntaria que no tiene que estar representada en los libros, ya que se cumple en la existencia misma del escritor. La obra que debía aportar la inmortalidad tiene ahora el derecho de matar, de ser la asesina de su autor. Véase a Flaubert, Proust, Kafka” (*Dits et écrits* 793).

## EL SAMURÁI ROMÁNTICO

Rodrigo Fresán

“La literatura se parece mucho a la pelea de los samuráis, pero un samurái no pelea contra otro samurái: pelea contra un monstruo. Generalmente sabe, además, que va a ser derrotado. Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura”, definió Roberto Bolaño en una entrevista.

Y, en otra, agregó: “A la literatura nunca se llega por azar. Nunca, nunca. Que te quede bien claro. Es, digamos, el destino, ¿sí? Un destino oscuro, una serie de circunstancias que te hacen escoger. Y tú siempre has sabido que ese es tu camino”.

Y una más: “El viaje de la literatura, como el de Ulises, no tiene retorno”.

Y para concluir: “Lo brutal siempre es la muerte. Ahora y hace años y dentro de unos años: lo brutal siempre es la muerte”.

Todas estas opiniones o respuestas o, mejor dicho, todas estas sentencias (reunidas y editadas por Andrés Braithwaite en el revelador y gracioso *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*, Ediciones Universidad Diego Portales, Chile, 2006) resultan no sólo útiles como introducción a esta reseña sino que, además, creo, ayudan a una más adecuada lectura y

mejor comprensión de *El secreto del mal* y de *La Universidad Desconocida* así como del resto de la obra de Bolaño. Es decir: samurái + destino + viaje + no retorno + muerte remiten al bushido o “camino del guerrero” (el arte de vivir y combatir como si uno ya estuviese muerto de los grandes espadachines japoneses, la habilidad de mirar hacia atrás, al presente, como si se lo hiciera ya desde el otro lado) y a una actitud paradójicamente hiper-vital. Al núcleo creativo, el centro del que se desprende la ficción y la no-ficción de Bolaño alumbrada y oscurecida, siempre, por la sombra de la enfermedad y de la muerte que podía llegar –y llegó, puñal en alto– a vuelta de página.

## Idas

¿Y qué es lo que lleva a uno –apenas terminados de leer estos dos últimos libros de Bolaño– a ponerse a enhebrar respuestas de viejas entrevistas y a aventurar teorías más líricas que exactas? La respuesta sólida a tan leve enigma no la tengo clara, pero aventuro una sospecha: Bolaño es uno de los escritores más románticos en el mejor sentido de la palabra. Y un acercamiento a él y a lo que escribió contagia casi instantáneamente un cierta idea romántica de la literatura y de su práctica como utopía realizable. Unas ganas feroces de que todo sea escritura y de que la tinta sea igual de importante que la sangre. En este sentido, la obra de Bolaño ahora, para bien o para mal, inevitablemente acompañada de la leyenda de Bolaño, es una de las que más y mejor obliga –me atrevo a afirmar que es la más poderosa en este sentido dentro de las letras latinoamericanas– a una casi irrefrenable necesidad de leer y de escribir y de entender al oficio como un comba-

te postrero, un viaje definitivo, una aventura de la que no hay regreso porque sólo concluye cuando se exhala el último aliento y se registra la última palabra. Algunos podrán pensar que éste es un sentimiento adolescente e incluso infantil. Allá ellos. Pero, sí, lo cierto es que tanto los relatos como los poemas de Bolaño (así como las novelas y sus breves ensayos y conferencias y, ya se dijo, sus entrevistas por lo general respondidas por escrito a vuelta de e-mail) acaban en realidad ocupándose de una única e inmensa cosa: la persecución y el alcance —esté simbolizada en alguien llamada Cesárea Tinajero o en alguien que responde al nombre de Benno von Archimboldi— de la literatura como si se tratara de una cuestión de vida o muerte, de la literatura como Génesis y Apocalipsis o Alfa y Omega.

Una cosa está clara, no hay dudas al respecto: Bolaño escribía desde la última frontera y al borde del abismo. Sólo así se entiende una prosa tan activa y cinética y, al mismo tiempo, tan observadora y reflexiva. Sólo así se comprende su necesidad impostergable de ser persona y personaje. No importa —mal que les pese a los patológicos patólogos siempre a la caza de la no-ficción en la ficción— dónde termina Bolaño y comienza Belano. Lo que importa es que el primero haya creado al segundo para que lo sobreviva y que no se haya quedado en una mera alucinación de alguien quien, por momentos, jugueteaba *románticamente* con la posibilidad de que incluso Bolaño fuese un personaje de Bolaño. Alguien que, en alguna conversación, llegaba incluso a fantasear con la posibilidad *à la* Philip K. Dick de, en verdad, haber fallecido diez años antes de su muerte, durante su primer shock hepático, y que la última década de su existencia —contenien-

do casi la totalidad de su “vida de escritor” en una acelerada progresión a la que podría definirse como *beatlesca* en términos de tan grande progreso en tan pocos años— no fuera otra cosa que un delirio agónico. Y así fue, creo —pienso aquí más como narrador que otra cosa— como la constante amenaza del final resultó en el alumbramiento de una de las obras más enérgicas de las que se tenga memoria dentro de la literatura en castellano.

La publicación de estos relatos y poemas coincidiendo con el importante lanzamiento en Estados Unidos de *Los detectives salvajes* —*The Savage Detectives*, Farrar, Straus & Giroux— a la que publicaciones como *The New Yorker* (donde se le inventa un pasado heroinómano), *Bookforum*, *The Virginia Quarterly Review* y *The Believer* y periódicos como *The New York Times* y *The Washington Post* han dedicado elogios encendidos y muchas páginas— vuelve a poner de manifiesto no sólo la particular calidad de su escritura sino también su poderosa influencia entre los lectores jóvenes y su vertiginoso ascenso en los *rankings* para euforia de los que disfrutaban de estas cuestiones canónicas e históricas. (Para todos ellos, vaya un dato atendible y entre paréntesis: una reciente y muy publicitada encuesta colombiana con votantes de todo el *mondo-intelligentzia* en castellano, lo ha colocado tercero y pisándole los talones a Gabriel García Márquez y a Mario Vargas Llosa. Allí Bolaño obtuvo más votos que ambos *boom-popes* pero repartidos en tres obras ubicadas en los tramos más empíreos de la lista. Lo que significa que, si se hubieran concentrado todas las adhesiones en solo una de las tres novelas mencionadas, esta se habría impuesto a *El amor en los tiempos del cólera* o a *La fiesta del chivo*. Hasta donde sé, cosa rara o no tanto,

ni el escritor colombiano ni el escritor peruano han manifestado haber leído algo del escritor chileno quien superó a ambos como “el escritor más influyente de la actualidad” en otra encuesta de un frecuentado blog del escritor Iván Thays. Bolaño, no está de más apuntarlo, sí solía leer y preocuparse y comentar –para bien o para mal– lo que hacían bien o mal narradores más jóvenes que él.)

Así las cosas, ya hay varias opciones solicitadas para llevar al cine obras de Bolaño y se ha anunciado para el próximo agosto –dentro del marco del prestigioso Festival Grec de Barcelona– la adaptación teatral, habrá qué verla para creerla, de *2666* a cargo de Alex Rigola y adaptada “codo a codo” junto a Pablo Ley, ex crítico del diario *El País*, para destilar las 1119 páginas de la mega-novela en dos horas sobre el escenario.

Una cosa está clara: la vitalidad de su obra demuestra que el Bolaño escritor está más vivo que nunca. Queda por averiguar cuál será su efecto a nivel editorial en el panorama extranjero: ¿se les pedirá ahora a los escritores latinoamericanos –a los descendientes de aquellos a los alguna vez se les exigió mujeres voladoras y aguaceros de siglos– la clonación en serie de poetas indómitos o de escritores fantasmagóricos? ¿Se convertirá Bolaño –como Cesárea Tinajero o Benno von Archimboldi en un tótem talismánico para jóvenes con las manos manchadas de tinta negra o electrificadas por teclados? Quién sabe. De entrada, la ya mencionada edición norteamericana de *Los detectives salvajes* decide *arturobelanizar* a Bolaño prefiriendo, en su solapa, una foto juvenil de un inédito a una del autor maduro reconocido y reconocible, prefiriendo *vender* por el personaje antes que por la persona. Más romanticismo, aunque de un cariz distinto.

## Vueltas

Ahora, dos libros de naturaleza muy distinta vienen a engrosar la obra de Bolaño. Son dos libros póstumos (“Póstumo suena a nombre de gladiador romano. Un gladiador invicto. O al menos eso quiere creer el pobre Póstumo para darse valor”, sonríe muy en serio Bolaño en otra entrevista) pero, en su misma naturaleza ectoplasmática, de signo muy diferente. Los relatos y conferencias y fragmentos de *El secreto del mal* fueron rescatados y ordenados por el crítico y amigo Ignacio Echeverría a partir de una expedición al disco duro del ordenador de Bolaño. En cambio, *La Universidad Desconocida* –tal como explica su viuda Carolina López en la nota titulada “Breve historia del libro”– se trató y se trata de una obra cuidadosamente pensada y estructurada por Bolaño a lo largo de muchos años y que, tal vez por sentirla como algo final y sin vuelta, nunca quiso publicar en vida.

Así, mientras *El secreto del mal* puede leerse como los mensajes en ocasiones difusos pero claros de un espectro, *La Universidad Desconocida* (más allá de que varias de sus partes fueran publicadas en vida por Bolaño) adquiere, aquí y ahora, el carácter de *summa* testamentaria. Así, *El secreto del mal* abre –aunque interrumpidas– líneas hacia el futuro mientras que *La Universidad Desconocida* se nos presenta como el omnipresente Fantasma de las Navidades Pasadas.

Dice bien Echeverría en la nota preliminar a *El secreto del mal* que “La obra entera de Roberto Bolaño permanece suspendida sobre los abismos a los que no teme asomarse. Es toda su narrativa, y no sólo *El secreto del mal*, la que aparece regida por una poética de la inconclusión”. Y es verdad y ahí está, por ejemplo, el final más que abierto de *Los detectives sal-*

vajes o las febriles despedidas de novelas como *Amuleto o Nocturno de Chile*. De ahí que buena parte del atractivo de *El secreto del mal* —que incorpora páginas ya conocidas como “Playa” y las conferencias “Derivas de la pesada” y “Sevilla me mata”, mientras que “Músculos” parece un calentamiento de motores para lo que acabó siendo *Una novelita lumpenresida* en los contundentes comienzos de textos abandonados o postergados que, además, tienen la virtud de ampliar el mito de “Belano, nuestro querido Arturo Belano”. El poeta realista visceral —más una vida y alternativa en otra dimensión que un alter-ego del propio autor a quien, a pesar del anuncio de un suicidio en África, Bolaño decidió *resucitar* en varias ocasiones y hasta proponerlo como la voz futurista que comanda y ordena *2666*— aparece aquí inédito y joven y preocupado por una hipotética muerte de William Burroughs (“El viejo de la montaña”), sorpresivamente consagrado para todos aquellos que lo querían maldito y *loser* para siempre, de regreso en México DF y de camino a la Feria del Libro de Guadalajara como “autor de cierto prestigio” investigando los últimos días de vida de su hermano de sangre y versos Ulises Lima (“Muerte de Ulises”) o lanzándose a la búsqueda de un hijo perdido en Munich en el fragor berlinés de una revolución juvenil y milenarista (“Las Jornadas del Caos”). En todos los casos, Bolaño emociona con el mismo tipo de alegría melancólica que, digamos, alguna vez nos produjeron los reencuentros con Philip Marlowe o Antoine Doinel o el Corto Maltés: pocas cosas resultan más placenteras y emotivas que el volver a acompañar a un viejo y curtido y aventurero amigo. El resto del material reunido oscila entre la estampa autobiográfica vivida o leída (“La colonia Lindavista”,

“Sabios de Sodoma”, “No sé leer”) o sintonizado en alguno de los muchos trasnoches televisivos de Bolaño, mutando a pesadilla despierta y zombie en el magnífico relato-movie “El hijo del coronel”. “El secreto del mal”, “Crímenes”, “La habitación de al lado”, el muy perecuiano “Laberinto”, “Daniela” y muy especialmente “La gira” (que en la figura del “desaparecido” *rocker* John Malone acaso insinúa el perfil de un nuevo fugitivo bolañista a perseguir) pueden leerse como inconclusas pero siempre esclarecedoras –en los pulsos de sus oraciones– llamadas telefónicas que su autor pensaba volver a retomar cualquier noche de estas marcando su número. De este modo, puede entenderse a *El secreto del mal* (en mi opinión muy superior a *El gaucho insufrible* y con momentos a la altura de lo mejor de *Llamadas telefónicas* y *Putas asesinas*: seleccionados y reordenados y reunidos en la antología norteamericana *Last Evenings on Earth* –New Directions– considerada por *The New York Times* como uno de los libros del año 2006) como una colección no de *greatest hits* pero sí de imprescindibles lados B, demos y rarezas de esas que ayudan a *escuchar* todavía más y aún mejor a aquellos grandes éxitos.

Otra cosa muy distinta es el totémico *La Universidad Desconocida* presentándose como una suerte de *companion* post-infrarrealista hasta ahora escondido o de siamés invisible al real visceralismo de *Los detectives salvajes*. Porque si –como bien apunta Alan Pauls en su conferencia “La solución Bolaño”– “prácticamente ninguno de los poetas que se multiplican en las páginas de *Los detectives salvajes* escribe nada”, “no hay Obra” y que es precisamente debido a eso que la novela funciona “un gran tratado de etnografía poética por-

que hace brillar a la Obra por su ausencia"; entonces *La Universidad Desconocida* es, por fin, la Obra. Mayúscula y arrasadora y aforística y, sí, sentenciosa y sentenciante. *La Universidad Desconocida* no es nada más que el libro más autobiográfico de Bolaño —alguien que se sentía poeta por encima de todo y en el que la línea que separa a los géneros se cruza una y otra vez como se cruzan las fronteras en sus dos novelas más voluminosas unidas por la membrana indestructible de lo epifánico— sino, también, una Divina Tragicomedia. Una suerte de íntimo *Manual Para Ser Bolaño* de uso limitado y de auto-ayuda sólo para él mismo, pero sin embargo perfecto para que sus lectores puedan rastrear los muchos y largos viajes de su inspiración. Un *tractat* —de ahí que este libro, además de trascendente, sea *peligroso* por su potencia radiactiva a la hora de tentar con reproducir un estilo inimitable que, de intentárselo, me temo que resultaría en torpe parodia— al que incautos o irresponsables tal vez interpretarían, más que equivocadamente, como un promiscuo y apto para todo público *Manual Para Ser Como Bolaño* rebotante de *slogans* y mandamientos y pasos a seguir y calcar por fans adictos compulsivos, muchos de ellos desgraciadamente más excitados por el Bolaño que maldice a Isabel Allende que por el Bolaño que bendice a James Ellroy. Después de todo, Bolaño trabaja aquí con los lugares comunes y los *clichés* de la bohemia pero —en esto reside el valor y el genio del libro— convirtiéndolos en algo indivisible y suyo. Quienes se limiten a disfrutarlo sin intenciones epigonales encontrarán aquí algo mejor que el mapa del tesoro: el tesoro mismo. Casi quinientas páginas monologantes, veloces, *tan* subrayables y, sí, descarada y noblemente románticas que se leen y se viajan

hasta experimentar esa rara forma del desfallecimiento que sólo se experimenta luego de la más plena y satisfecha de las felicidades. Páginas ya conocidas de *Los perros románticos*, *Tres, Amberes* —y otras más oscuras publicadas en antologías y revistas— encuentran aquí su sitio exacto y su posición precisa como piezas de un puzzle que ahora, por completo, no sacrifica nada de su misterio sino que lo intensifica. Los poemas de *La Universidad Desconocida* —épicos y domésticos— aparecen surcados por nombres de países y calles, de libros y de películas, de escritores y de seres queridos que resultarán familiares para los ya *habitués* cartógrafos de la cosmogonía del autor. Pero por encima de todos ellos, resuena, una y otra vez, el país privado y la calle propia y la película protagonizada por el nombre Roberto Bolaño. Contemplándose desde adentro y desde afuera, parado frente a un espejo crepuscular o analizando su figura desde la distancia abstracta y casi *sci-fi* de la luz de los años transcurridos, leyendo desde la sala de lecturas del infierno o recitando mientras va poblando, amorosamente, los estantes con los libros que algún día leerá su hijo. *La Universidad Desconocida* —tal vez éste sea el mejor elogio posible a este libro *alma-mater*— se lee con el mismo asombro extático y pasmo eufórico con que alguna vez se leyó *Moby-Dick*: otro libro raro y polimorfo y leviatánico, que no se sabe exactamente a qué especie pertenece, y que se las arregla para confundir y fundir al plan de su autor con el plano del universo.

*La Universidad Desconocida* arranca con un artista que está poniendo todo de su parte para que desaparezca la angustia y concluye más que feliz —y con un guiño a Dante— agradeciendo los dones recibidos a una “*Musa / Más hermosa que el sol / y más hermosa / que las estrellas*”.

*El secreto del mal* abre con Roberto Bolaño arribando a México en 1968 y cierra con Arturo Belano, quien “creía que todas las aventuras se habían acabado”, aterrizando en Berlín en el 2005. Bolaño —que murió en el 2003— escribía entonces sobre el futuro de su creación que ahora, en el 2007, leemos ya como parte de un pasado irrecuperable, de un tiempo perdido pero no por eso menos valioso.

“Mi poesía y mi prosa son dos primas hermanas que se llevan bien. Mi poesía es platónica, mi prosa es aristotélica. Ambas abominan de lo dionisiaco, ambas saben que lo dionisiaco ha triunfado”, delimitó Bolaño en otra entrevista. Ahora, en estos dos libros, el samurái romántico que se cree invicto para darse valor vuelve a desenvainar su espada y, póstumo, presentar combate. Y, aunque Bolaño asegurase que la guerra contra “el monstruo” está perdida de antemano, nada nos impide festejar —una vez más, mientras nos queden vida y viaje— el destino triunfal de estas románticas batallas.

“El samurái romántico” fue publicado originalmente en *Letras Libres* (mayo 2007) como reseña de dos libros póstumos de Roberto Bolaño: *El secreto del mal*. Ignacio Echevarría. Ed. Anagrama: Barcelona, 2007, y *La universidad desconocida*. Anagrama: Barcelona, 2007.

## PALABRAS CONTRA EL TIEMPO

Juan Antonio Masoliver Ródenas

### Espectros mexicanos

La obra narrativa de Roberto Bolaño es una de las propuestas más originales de la literatura latinoamericana de la última década. Es asimismo, uno de los proyectos más lúcidos, inteligentes y atrevidos, de lo cual da perfecta cuenta el hecho de que *Los detectives salvajes* acaba de obtener el Premio Rómulo Gallegos.

Bolaño posee un especial talento para unir lo divertido con lo dramático, para integrar las aventuras literarias en las sórdidas aventuras de la vida, para reconstruir con eficacia la dinámica de espacios geográficos que le son familiares como México, Santiago de Chile, París o Cataluña, y para dar un contenido político (el golpe de estado de Pinochet, el mayo del 1968 mexicano) y humano sin caer en la rigidez ideológica o en el moralismo. Escritura en la que apenas si hay descripciones, la trama depende casi exclusivamente de la agitada y variada presencia de numerosísimos personajes que nunca pierden su marcada individualidad y que, en consecuencia, tienen, cada uno de ellos, cierta presencia protagonista. Es por esta razón que las novelas de Bolaño están concebidas fragmentariamente, como una feliz acumulación de escenas —dentro de una tradición inaugurada por

Cervantes y que comparte con *Rayuela* de Cortázar y *Lo demás es silencio* de Augusto Monterroso, lo mismo que la percepción absurda o visionaria de la realidad más mezquina que vemos en Juan Villoro o en el barcelonés Enrique Vila-Matas.

México (del DF al desierto de Sonora) es el centro geográfico de la última y más ambiciosa novela de Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*. Los detectives son dos: Ulises Lima, un tipo aindiado y fuerte que en realidad se llama Alfredo Martínez, y el *alter ego* de Roberto Bolaño, Arturo Belano, un atractivo chileno nacido en 1953 y que llegó a México en 1968. Ambos son los fundadores del realismo visceral, movimiento poético vanguardista. La creación, la difícil identidad y la desintegración del grupo es uno de los temas centrales del presente narrativo. Un presente en el que se subraya el aspecto generacional. Los jóvenes iconoclastas rechazan, con una inconsistencia que es reflejo de la realidad histórica de México, la figura de Octavio Paz como maestro.

Ulises Lima y Arturo Belano, personajes también contradictorios y ambiguos, a los que es imposible juzgar moralmente y mucho más (dada la fuerte carga sentimental) racionalmente, buscan las raíces del movimiento en un grupo vanguardista de los años veinte, los realvisceralistas del norte, contemporáneos de los estridentistas. El nombre no es una coincidencia. "Más bien un homenaje. Una señal. Una respuesta". Los realvisceralistas se perdieron en el desierto de Sonora, entre ellos la enigmática figura de Cesárea Tinajero o Tinaja. Es así como se iniciará la búsqueda por parte de esos dos oportunistas, traficantes de drogas o rebel-

des. Difícil saberlo, porque en esta obra llena de testimonios parece ser que todos han perdido la memoria.

La búsqueda es doble: por un lado, afecta a las relaciones humanas, en las que el sexo es un factor determinante. También la necesidad de romper con la soledad. Por el otro, una búsqueda literaria. La novela está dividida en tres partes: en la primera el narrador es Juan García Madero, joven de diecisiete años que vive con unos tíos suyos y que forma parte del grupo real visceralista. Aquí dominan las relaciones entre los distintos miembros del grupo, con personajes como María Font dispuesta "a coger hasta perder el sentido", y su hermana Angélica, que si no ha perdido la virginidad la perderá pronto. Las camareras Rosario y Brígida, la fallecida poeta Laura Damián, mágica ausencia, la joven prostituta, Lupe, Piel Divina, Ernesto San Epifanio, etcétera, etcétera. El contacto con la generación de los mayores se establece a través de Joaquín Font, Quim, quien acaba loco por culpa de sus hijas y de la desaparecida Laura Damián y que se convierte en uno de los personajes más ricos y trágicos. Aunque en realidad "no estoy loco, dije yo, sólo confundido [...], y pensé en los terremotos de México que venían avanzando desde el pasado, con pie de mendigos, directos hacia la eternidad o hacia la nada mexicana".

Esta búsqueda desesperada de una identidad humana y esta constatación de la locura tienen un valor simbólico. El mismo que encontramos en la segunda parte del libro, centrada en la búsqueda de los desaparecidos Lima y Belano, que a su vez están buscando a la no menos enigmática Cesárea Tinajero. La reconstrucción está hecha a través del contrapuntístico testimonio de una variada galería de testigos. La

generación de los mayores está representada aquí por otra de las figuras más conmovedoras y completas del libro, Amadeo Salvatierra. Su testimonio se desarrolla a lo largo de una noche. La locura de Quim, su peculiar y melancólica forma de ver la realidad, está sustituida por el alcohol. Gracias a él recuperamos el pasado: “Y así como hay mujeres que ven el futuro, yo veo el pasado de México y veo la espalda de esta mujer que se aleja de mi sueño, y le digo, ¿a dónde vas, Cesárea?, ¿a dónde vas, Cesárea Tinajero?”

A dónde va Cesárea lo descubrimos en la tercera parte gracias a la búsqueda de Lima, Belano, García Madero, de nuevo en su papel de narrador, y Lupe. Ahora es Cesárea la que representa la difícil vinculación con la generación de los mayores, con “el otro México”. También ella parece tocada por la locura, por la desgracia y por la derrota. La paradoja es que finalmente la encuentran, pero para llevarle la muerte. Todo parece haber sido un lamentable malentendido oculto en una telaraña de malentendidos. Por eso no hay respuesta final. “Ay, Lupe, cómo te quiero, pero qué equivocada estás”. Hay, en estas palabras de García Madero, una afirmación de amor, la única estable del libro, pero ni siquiera podemos saber en qué está equivocada Lupe. Ni qué va a ser de Lima y Belano. Los realvisceralistas se han desintegrado definitivamente, como se desintegró casi cincuenta años atrás el mundo de Cesárea Tinajero: “todos los mexicanos somos más realvisceralistas que estridentistas, pero qué importa, el estridentismo y el realismo visceral son sólo dos máscaras para llegar a donde de verdad queremos llegar. ¿Y a dónde queremos llegar?, dijo ella. A la modernidad”. Lo que nos remite a una escena espléndida, la de Octavio Paz caminan-

do en círculos por el Parque Hundido, que nos remite a su vez a la ventana del final del libro: una ventana vacía, a punto también ella de desaparecer.

Bolaño nos ofrece, pues, en esta novela de más de seiscientas páginas, la desgarradora búsqueda de una generación, la suya, que ha estado buscando el vacío y que, en un país sin futuro, sólo parece encontrar respuesta en un pasado ya perdido. Un vacío que no es solamente literario. La unidad del libro se encuentra en el aliento y el desaliento, en la locura, las sombras, el olvido, el llanto, los malos olores, el sueño, la búsqueda, la huida y las desapariciones, la vejez y la muerte, la libertad y el desamparo, el misterio y las ideas desmesuradas y, sobre todo, las relaciones espectrales.

Y están asimismo, para subrayar lo fragmentario, los cambios, los viajes, los monólogos y los diálogos. Todo se convierte en narración, el libro se puebla de historias, "su gusto por contar historias desesperadas, mi gusto por escucharlas". Un gusto que comparte el lector al leer o escuchar la historia del sordomudo que de pronto habla, las nuevas mujeres en la vida del narrador, el triste destino de Impala de Quim Font, la aventura de las cuevas, la navegación en el *Isabel*, la herencia de Hermito Künst, el proyecto de fundación de Estridentópolis, la historia de amor de la millonaria y el vagabundo, un cuento "un poquito sublime y un poquito siniestro. Como todo amor loco, ¿no?", el duelo en la playa, la aparición de la Virgen, y, a destacar, las conversaciones de Amadeo Salvatierra, Auxilio Lacouture, la madre de los poetas de México encerrada en el váter de la universidad "cuando fue violada la autonomía en aquel año hermoso y aciago" de 1968, "ese váter fue mi trinchera y mi palacio del Duino, mi epifanía de México", Quim

Font en el manicomio de La Fortaleza, donde los locos “deambulaban como pajaritos, serafines o querubines con el pelo manchado de mierda”, las visiones de Quim Font, el ya mencionado encuentro de Ulises Lima con Octavio Paz, la historia africana de López Lobo y sus dos hijas o la de la sima contada por Xosé Lendoiro.

Nos encontramos, pues, ante una novela concebida cortazarianamente como un juego que “conserva intacta la felicidad y el misterio de toda mi triste y vana historia”, que es la historia de toda una generación para quienes, tras la desintegración del sueño de la revolución y la libertad, “ocurrió lo que suele ocurrirles a los mejores escritores de Latinoamérica o a los mejores escritores nacidos en la década de los cincuenta: se les reveló, como una epifanía, la trinidad formada por la juventud, el amor y la muerte”, es decir, los tres temas centrales de *Los detectives salvajes*, una de las mejores novelas mexicanas contemporáneas escrita por un chileno que reside en Cataluña.

## 2666

No hay nada más necesario y al mismo tiempo peligroso que mitificar a un personaje y, a través del personaje, a su obra. Yo ya no sé hasta qué punto son inseparables la vida trashumante de Roberto Bolaño, sus años de hambre, su dedicación absoluta a la lectura y a la escritura, la ferocidad y generosidad y arbitrariedad de sus opiniones, su larga enfermedad y la conciencia de su prematura muerte a tan joven edad, también el hecho de que su obra más importante y una de las más grandes de la literatura contemporánea en lengua castellana, se haya publicado después de su fallecimiento. No

sé hasta qué punto, decía, todo esto es inseparable de la calidad objetiva de sus escritos. Yo, desde luego, no tengo la menor intención de ser cómplice de esta mitificación. Todos tienen una gran biografía, hasta Fernando Pessoa, si lo que han escrito es memorable. Y creo que *2666* es lo suficientemente memorable como para tener que recurrir a la miseria de las mitificaciones que se convierten en mistificaciones.

Importa decir que *2666* no sale de la nada. Sale de toda una obra que es un camino a una culminación y a la dramática conciencia de que el momento de escribir este proyecto no admite demoras. Este último punto es fundamental: no sólo nosotros sabemos que Bolaño está escribiendo contra el tiempo sino que lo sabe el propio Bolaño: cada línea de la novela, cada palabra, surge de esta conciencia: toda novela que aspira a la totalidad es dramática, por lo que tiene de sisyfiano. El carácter fragmentario de *2666* o, mejor dicho, cada uno de los fragmentos que componen el libro, reflejan tanto la temporalidad, el instante absoluto de la escritura, como la conciencia de lo inabarcable. Hay, además, una visión apocalíptica del siglo XX, una visión entre despechada y nostálgica, siempre en todo caso obsesiva, de los lugares que abandonó, México y Chile, y la creación de un heterónimo, Arturo Belano, en el que pueda proyectar su propia biografía. Una autobiografía que resume en su imprescindible *Entre paréntesis*: "No desearía, en modo alguno, que mi hijo tuviera que vivir unos veinte años como los que viví yo, pero también debo reconocer que mis veinte años fueron inolvidables. La experiencia del amor, del humor negro, de la amistad, de la prisión y del peligro de muerte se condensaron en menos de cinco meses interminables que viví deslumbrado y aprisa". Y

luego, añado yo, entregado desenfrenadamente a la escritura, entregado a esa otra vida que fue para él 2666, consciente de la amenaza del tiempo: “Es extraño pensar en Lamborghini ahora. Murió a los cuarenta y cinco años, es decir que ahora soy cuatro años más viejo que él”, escribe en *Entre paréntesis*. “Todos, pero sobre todo yo, estamos dejando nuestra juventud” y “cuando me encuentro a estos jóvenes escritores me dan ganas de llorar”, “porque la vida es bella, sí, pero también terrible, y terriblemente breve”, lo que le lleva a reflexionar sobre “la escritura de mi novela que aún no he terminado y que no sé si terminaré algún día”. Queda claro que con 2666 surge, más allá de la morbosidad y la mitificación, una serie de planteamientos integrantes: ¿en qué consiste la unidad de una novela? ¿Por qué, al hablar de novela, tomamos siempre como referente la novela decimonónica como si en literatura, en el arte en general, no hubiera cambios sino una evolución, un progreso? ¿En qué consiste el final de una novela? ¿Tiene que ser, la novela, un reflejo de la vida, con un principio y un final? ¿No es acaso cierto que más allá de nuestra vida limitada existe la vida ilimitada cuyo fin ignoramos? No en vano escribe Antonio Machado: “Vivid, la vida sigue,/ los muertos mueren y las sombras pasan”. La vida que sigue es aquí la de la escritura de Bolaño y este soberbio testamento que es 2666.

He dicho que 2666 no sale de la nada. Digo más: sin la lectura de *Los detectives salvajes* la lectura sería incompleta. Y podríamos remontarnos a su primera novela de peso, *La literatura nazi en América*, con la que inicia su trayectoria borghesiana: no sólo por el peso que tiene la presencia de la literatura y hasta de la invención de la literatura (escritores nazis

que nunca existieron, pero los nazis y otros escritores nazis sí existieron) sino por la importancia del espacio: un amplísimo espacio creado por la mente, por la imaginación, por la memoria. Es preciso recorrer toda su obra para darse cuenta de la magnitud de la biblioteca Bolaño y de su biblioteca mental.

Por supuesto, la aspiración a lo universal en Borges roza lo abstracto, y nunca llegó a serlo, nunca llegaron a ser construcciones cerebrales, porque estaban alimentadas por el humor que en el caso de Borges nace de su irónico escepticismo y en el caso de Bolaño no estoy seguro. Humor lo hay, también situaciones divertidas, casi siempre parodias de la realidad cuando no autoparodias. No es irónico escepticismo sino una especie de desengaño, de estar a la vuelta incluso del propio pasado aún sabiendo que este pasado tiene un peso importantísimo en su escritura, en un continuo exorcizar fantasmas: el fantasma de cierto México, el fantasma de Pinochet, incluso el fantasma de Neruda, el fantasma de la pobreza indigna. Lo que le distancia de Borges, que para mí es su afinidad más visible, es la fuerza de las emociones frente a la fuerza del pensamiento y un resentimiento que en Borges sólo existe en todo caso, y en difícil clave de lectura, en sus cuentos argentinos. Y claro, no se me escapa, está el hecho de que Borges nunca ha escrito una novela, por más que yo haya escrito un cuento llamado "La novela de Borges" y Bolaño es autor de novelas absolutamente abiertas, además de libros de cuentos, género que a diferencia de la mayoría de los escritores nunca abandonó, cuentos realmente modélicos, recogidos en *Llamadas telefónicas*, *Estrella distante*, *Putas asesinas* y *El gaucho invisible*. Como ocurre con

Julio Cortázar o con Juan Villoro y no ocurre por ejemplo con un genio de la novela y del relato como es Juan Rulfo, es inevitable preguntarse si sus cuentos son superiores a sus novelas y es frecuente la acusación, o digamos simplemente la observación, de que sus cuentos son superiores a sus novelas y que las novelas no son sino una serie de cuentos que tratan de crear una unidad narrativa. Creo, y casi diría estoy convencido si el convencimiento no nos hubiese llevado a tantas calamidades, que la observación es correcta, pero la conclusión equivocada: la fuerza de estos escritores es precisamente que han roto las barreras que dividen a ambos géneros y han dado a la novela una agilidad, una sensación de instantaneidad, casi diría una visión cubista, y al mismo tiempo la disciplina del relato. Pero todos sabemos que las historias de *Las mil y una noches* o del *Decamerón* podrían haber sido infinitas y que con frecuencia las cosas terminan no porque tengan un final sino porque hay que imponerles uno a la medida de nuestra concepción cíclica del tiempo. Y como escribe con humor Bolaño en "Sensini" de *Llamadas telefónicas*, "terminé contándole mi historia por capítulos, siempre que hablo con argentinos termino enzarzándome con el tango y el laberinto, les sucede a muchos chilenos".

Estamos pues, ante novelas absolutamente abiertas. Las novelas de Bolaño, sobre todo *Los detectives salvajes*, se terminan pero no se cierran. Lo que queda luego es el abismo, y esta es una de las claves de la lectura de *2666*. Es una novela apocalíptica y abismal. El propio Bolaño ha escrito en *Entre paréntesis*: "¿Entonces qué es una escritura de calidad? Pues lo que siempre ha sido: meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio

peligroso. Correr por el borde del precipicio: a un lado del abismo sin fondo". En el caso concreto de la novela que nos ocupa, apocalíptica porque es testimonio directo de la presencia de la cultura alemana en nuestro siglo, que es para todos los que están aquí, el siglo XX, y abismal porque no termina, y eso viene a significar el título, 2666, ya en un pleno siglo XXI que no nos pertenecerá, como no le perteneció a Georges Orwell, otro apocalíptico, *Mil novecientos ochenta y cuatro*. ¿Importa que no sea una novela inacabada? No importa si esta característica de inacabada indica precisamente un fin, un final. ¿Importa que sean cinco relatos y no una novela en el sentido tradicional? No importa, porque ya *Lazarillo de Tormes* y *El Quijote*, no me cansaré de repetirlo, novelas clásicas pero mucho menos tradicionales que las del siglo XIX, están hechas de fragmentos con voluntad de novela para mostrar que no hay una sola dimensión de la realidad, ni una sola perspectiva ni un solo espacio. De este modo, los fragmentos aspiran a una imposible unidad, de la que el autor es dramáticamente consciente, hasta el punto que podría decirse que parte de la intención narrativa es mostrar la verosimilitud del fragmento frente a la utopía de la novela como una totalidad absoluta. Y hay asimismo una verdadera estrategia: además de la verosimilitud el escritor aspira a atraer al lector, como han atraído siempre, desde Scheherazade, las historias que cuentan historias.

Por supuesto, no voy a resumir ahora, porque ya lo he hecho otras veces y porque no es el lugar, la trama de las cinco historias que integran 2666 y que han llevado a la estéril discusión de si se trata de cinco relatos reunidos o de una novela fragmentaria. Lo que me importa ahora es destacar

algunos aspectos de la novela que justifican que la consideremos no sólo como merecedora del premio Ciudad de Barcelona, del Salambó y de los que vayan cayendo en nuestra cultura de premios, incluso de premios póstumos, sino como un hito en la literatura en lengua castellana.

Muchos le han echado en cara no sólo que no sea una novela dentro de los cánones dominantes, es decir, los decimonónicos, sino que sea una novela imperfecta y que no todos sus “capítulos” estén a la misma altura. ¿Imperfección con respecto a qué canon de perfección? Y los altibajos son uno de los privilegios de la novela frente a la imprescindible tensión continuada y continuamente exacerbada del cuento o del poema. La imperfección se convierte, en novela, en una cualidad, en un exacto reflejo de la vida. Y nadie podrá negar que *2666* es una novela no solo de una enorme, voraz, gargantuesca vitalidad, sino que es un auténtico reflejo de la vida o de una serie de vidas de seres perdidos que se encuentran y desencuentran, que encuentran y que pierden.

Novela escrita sobre todo, como dice Bolaño de la buena literatura, “con humor y con curiosidad, los dos elementos más importantes de la inteligencia”. Novela también obsesivamente literaria o cultural donde la literatura está vivida como una obsesión, como otro de los síntomas de locura que afectan a los personajes. Ya en *La literatura nazi en América*, Amado Couto “secuestró y ayudó a torturar y vio cómo mataban a algunos pero él seguía pensando en la literatura”. Al fin y al cabo “la vida no sólo es vulgar sino también inexplicable”, escribe en *Llamadas telefónicas*. Y este es precisamente el tema de toda su escritura y muy especialmente de *2666*, donde hay una estrechísima relación entre arte y

vida. Lo cual explica no sólo que muchos de los personajes y sobre todo los protagonistas sean artistas, la mayoría sumergidos en la escoria y en busca de algo siempre indefinido, sino la abundante referencia a escritores y, más importante, las abundantes reflexiones sobre la escritura. Así, en “La parte de los críticos”, el pintor Edwin Johns comenta que su amigo “creía en la humanidad, por lo tanto creía en el orden, en el orden de la pintura y en el orden de las palabras, que no con otra cosa se hace la pintura. Creía en la redención. En el fondo hasta es posible que creyera en el progreso. La casualidad, por el contrario, es la libertad total a la que estamos abocados por nuestra propia naturaleza. La casualidad no obedece leyes y si las obedece nosotros las desconocemos”. En “La parte de Amalfitano” vuelve, desde otra perspectiva, al mismo punto: “Qué triste paradoja, pensó Amalfitano. Ya ni los farmacéuticos ilustrados se atreven con las grandes obras, imperfectas, torrenciales, las que abren caminos a lo desconocido. Escogen los ejercicios perfectos de los grandes maestros”. Obras imperfectas y torrenciales escritas, como dice el jefe de la sección de deportes de “La parte de Fate”, “con palabras sencillas (...), como si estuvieras contando una historia en un bar y todos a tu alrededor fueran tus amigos y se murieran de ganas de escucharte”. Como es lógico, no hay reflexiones poéticas en “La parte de los crímenes”, puesto que está concebida como una crónica delirante de los asesinatos de mujeres en Santa Teresa, léase, para la historia mexicana, Ciudad Juárez. Sin embargo, también aquí, la abogada nos dice que “gracias a los informes de Loya fui construyendo un mapa o completando un puzzle del lugar donde había desaparecido Kelly”, el mismo puzzle

que representa este “capítulo”, tan cercano al puzzle de *Los detectives salvajes* y al puzzle que representa *2666* en su conjunto. Un puzzle y asimismo, un laberinto borgesiano. ¿Cómo pueden tener un centro el puzzle o el laberinto? Lo que hay es, precisamente una incesante búsqueda que nosotros identificamos con la incesante escritura y que explica el carácter torrencial de *Los detectives salvajes* y de *2666*, del mismo modo que Archimboldi “pasaba sus días empeñado, al parecer vanamente, en escribir una novela moderna”. Vanamente, por supuesto, en el sentido de que si la escritura es una búsqueda incesante de lo oculto por los caminos de la realidad o las realidades, en esta búsqueda incesante, vana y necesaria está el verdadero sentido de su modernidad. A diferencia de la novela decimonónica, que ha dado por otros lados verdaderos monumentos narrativos, la novela moderna sólo puede afirmarse negándose. Pero yo no quisiera terminar estas palabras tratando de convencer a los convencidos de que todos los rasgos de la escritura de Roberto Bolaño que he señalado y que culminan en *2666* lo confirman como uno de los grandes escritores contemporáneos, sino tratando de subrayar que la suya es una lectura, como *Don Quijote*, nuestro incesante buscador y sensato transgresor, apta para todos los públicos, porque, como se nos dice en “La parte de Fate”, “Leer es como pensar, como rezar, como hablar con un amigo, como exponer tus ideas, como escuchar las ideas de los demás, como escuchar música (sí, sí), como contemplar un paisaje, como salir a dar un paseo por la playa. Y vosotros, que sois tan amables, ahora os estaréis preguntando: ¿qué era lo que leías, Barry? Lo leía todo”, contesta Barry, contesta Bolaño.

## LA SOLUCIÓN BOLAÑO

Alan Pauls

Cuando leí *Los detectives salvajes* llevaba un tiempo largo sin ver poetas. Meses, años, quizá décadas. Suena al tipo de castidad drástica y perfectamente inútil que aconsejan los programas de desintoxicación. Pero no: lo vago de la medida de la abstinencia prueba que no era deliberada. No veía poetas, eso es todo. O los veía de lejos, un poco borrosos, como si ambos, ellos y yo, viviéramos en mundos paralelos cuyas ventanas alguien se empeñara en olvidarse de limpiar. O bien me los imaginaba diminutos, siempre, como suele ser diminuto todo lo que uno se imagina —porque, por alguna razón, para imaginar algo hay que empequeñecerlo, jibarizarlo a escala de zoológico de cristal—. Me imaginaba poetas, por ejemplo, cada vez que con el rincón de un ojo despectivo detectaba en el diario el anuncio de ¿cuántos? ¿tres? ¿cinco? ¿diez recitales de poesía en una sola tarde? Me los imaginaba también cuando por las noches, al desvestirme y buscar en todos mis bolsillos algo que sabía que me sería vital a la mañana siguiente y que no encontraría, tropezaba con el *flyer* fotocopiado de una peña poética que me entintaba las yemas de los dedos. (Y si hay algo que yo detesto es que se me entinten las yemas de los dedos.) Me los imaginaba siempre que me enteraba —tarde, demasiado tarde, y por boca de alguien que sin duda

no me quería bien— de que los dos o tres poetas con los que había tenido algún contacto en mi juventud, gente altiva, ensimismada, de un ingenio tortuoso, que pronunciaba mal *a propósito* cualquier idioma extranjero y cultivaba el deleite de fabricar monstruos con los nombres propios (el único que recuerdo ahora, perdónenme, es el apellido del famoso escritor sadomasoquista Sade-Masoch) —siempre que me enteraba, decía, de que esos dos o tres poetas conocidos míos no contestarían el teléfono, llegado el caso remotísimo de que se me ocurriera llamarlos, porque estaban fuera de la ciudad, participando de un cónclave poético de invierno auspiciado por una bodega o una marca de estilográficas, uno de esos retiros escandalosos que entiendo que los poetas acometen cada tanto en algún hotel de balneario acorralado por el viento y el frío y que aprovechan para tirar por la borda la dieta de café y tabaco y drogas y ginebra a la que son adictos, para comer a lo bestia, beber como cosacos, sacarse los ojos por algún diferendo métrico y vomitar sobre colchas donde las migajas de algún último desayuno de la temporada estival inmediatamente anterior todavía esperan el ojo de lince de la empleada de limpieza que les aseste el golpe de gracia.

Ahora que lo pienso no veo por qué me asombro tanto. Si no ando por ahí recordando cuánto hace que no veo yudokas, o basquetbolistas, o maquilladoras, es sencillamente porque no son gremios que se me dé por frecuentar. Quiero decir: si no veía poetas cuando leí *Los detectives salvajes* es porque no conocía poetas. Como se dice: no eran “mi mundo” —salvo por esos dos o tres que según mis informantes, probablemente pagados por los poetas mismos y no con dinero, como es obvio, sino con *plaquettes* mariconas, sonetos para la

novia en prisión o en el extranjero, llenado de formularios y crucigramas dominicales, etc., se pasaban la vida de retiro poético en retiro poético, de playa en playa, de invierno en invierno, menos escribiendo, sin duda, que limitándose a humedecer las plumas de las estilográficas donadas por el sponsor en los vasos rebosantes del vino suministrado por la bodega patrocinadora. En rigor, esos dos o tres eran los *culpables* de que los poetas no fueran mi mundo —al menos hasta que leí *Los detectives salvajes*, y esto con las consecuencias más inesperadas. De uno, por ejemplo, recuerdo que hacia mediados de los años '70, más o menos la época en que empieza *Los detectives salvajes*, llamó a mi mejor amigo —que por entonces era el mejor amigo del poeta— a las cuatro de la mañana, desde el balcón de su departamento céntrico —era verano, eran los primeros teléfonos inalámbricos que entraban en el mercado argentino—, para anunciarle que hacía rato que veía moverse algo en el pavimento de la calle Anchorena, una abertura, un pliegue labial, una especie de boca como la que se hurga en la panza James Woods en la película *Videodrome*, y que estaba considerando seriamente la posibilidad de bajar a besuquearla pero le daba una pereza infinita vestirse, ponerse las pantuflas, llamar el ascensor, etcétera, de modo que, encaramado ya a la baranda del balcón, estaba considerando seriamente la posibilidad de ahorrarse todos esos protocolos fastidiosos y zambullirse de cabeza en la calle. Cuando su mejor amigo acudió —después, él sí, de vestirse, ponerse pantuflas, llamar el ascensor, etc.—, el poeta seguía en el balcón, seguía desnudo en el balcón, pero ya no asomado, ya no tentado por el llamado de la famosa boca asfáltica sino disfrutando del fresco de la madrugada, leyen-

do a los gritos *Guauguay*, el largo poema mallarmeano del poeta santafesino Juan L. Ortiz, y atormentando a los vecinos con un disco de Led Zeppelin. (Vaya uno a saber si mi poeta no terminó alguna vez dejándose caer en la vulva que había alucinado. Lo cierto es que, con el tiempo, su mejor amigo de entonces pasó a ser mi mejor amigo. Lo cierto es que algunos años más tarde, no muchos, no los necesarios, en todo caso, para que la vulva que obligó a su ex mejor amigo a abandonar la cama a las cuatro de la mañana dejara de obsesionarlo, mis informantes, para mi escándalo, lo descubren con una barba rala, casi millonario, en el único hotel cinco estrellas de Asunción del Paraguay, redactando en traje de baño y con un whisky en la mano los monólogos y chistes absolutamente indignos que un par de horas después repetirá en cámara un comediante argentino contratado por un sueldo absolutamente descomunal por un canal paraguayo para animar un programa de entretenimientos vespertino que durará meses, años, décadas en el aire y hasta hará escuela en la joven televisión del Paraguay...) De otro poeta, no por casualidad amigo íntimo y hasta mentor, en alguna época, del que acabo de evocar, a esta altura menos poeta que artista genial de la economía, ya que sin poner un solo centavo de su bolsillo había canjeado los brotes de una esquizofrenia enraizada en el tedio del pueblo de la provincia de Buenos Aires del que era nativo por una indolencia de guionista *dandy* colonial —de este otro poeta, decía, recuerdo que una noche un amigo que lo alojaba en su casa, alguien seguramente más ajeno al mundo de los poetas que yo, porque de otro modo no se explica que haya asumido los riesgos que implica esa clase de hospitalidad sin tomar al menos alguna

precaución, se despertó sobresaltado por unos ruidos y fue hasta la cocina y encontró a su huésped poeta vestido, vestido de cuero negro de pies a cabeza y con un pasamontañas en la cabeza, parado junto a una olla de acero inoxidable, derramándose, no comiendo, digo bien: derramándose en la boca unos *spaghettini* con salsa fríos que recogía directamente de la olla con una mano enguantada.

Acá hay un corte. Uno de esos fundidos a negro que en el cine se tragan un pedazo de tiempo o de vida y no lo devuelven jamás. No sabemos del todo cuánto, cuándo. Sabemos que es inconmensurable. Y al volver, cuando el diafragma que se cerró sobre el héroe o sobre el mundo se abre otra vez y el cuadro se ilumina, todo, absolutamente todo ha cambiado. Ahora hojeo una revista de actualidad en la sala de espera del consultorio del dentista, o el dermatólogo, o el tomógrafo computado, y al dar vuelta una hoja me topo con alguien muy parecido a mí, quizás un poco más joven, alguien, en todo caso, que en la foto no parece necesitar un dentista, ni un dermatólogo, ni una tomografía computada, y que de golpe aprovecha la pregunta más insignificante que le hacen para proclamar esto: “Envidia a los poetas”. Como haría cualquiera en mi situación, interpreto que debo haber leído mal, que no soy yo, que lo que falta en el reportaje son las comillas entonacionales de la ironía o el caño del revolver que el periodista —un poeta, seguramente: esta gente está en todas partes— me pone contra la cabeza mientras me hace la pregunta. Sigo leyendo. “Envidia el modo de vida de los poetas, su sentido de comunidad, su precapitalismo”. La secretaria del consultorio se asoma. “Señor *Pouls, Pals, Pol*”, tantea, acercándose la ficha clínica a los ojos, como si sólo

martirizara mi apellido por un problema de miopía. Y yo, quieto, petrificado, sigo leyendo. “Uno va a una fiesta y si hay narradores no los reconoce. A los poetas, en cambio, se los identifica en seguida. Me gusta ese aspecto uniformado, como de cofradía medieval que tienen”.

La pregunta es ¿qué pasó? ¿Qué pasó durante ese fundido a negro? Pasó *Los detectives salvajes*. Pasó que la novela de Bolaño, que empecé a leer en un rancho inundado de Cabo Polonio, una playa sin luz eléctrica del Uruguay, y terminé, creo, frente a un semáforo en rojo particularmente tolerante de la avenida 9 de julio de Buenos Aires, a bordo de un Renault 4 blanco como los que la fábrica Renault ha discontinuado en las grandes capitales del tercer mundo pero sigue fabricando en París para que los franceses, según la costumbre que inauguraron en mayo de 1968, los hagan arder en las manifestaciones callejeras —pasó que la novela de Bolaño me inoculó su virus masivo y me convirtió. (Por una vez, al menos, en la historia de la drogadicción, la sobredosis venía *después* de la desintoxicación, y no a la inversa.) Yo creo que fue eso. Si no, no se explica. Los datos coinciden. Reconstruyendo un poco la cosa, es después de ese verano, en efecto, y antes naturalmente de leer la entrevista que casi me fulmina en la sala de espera del consultorio, cuando empiezo a verme en fiestas de poetas, no del todo integrado al conjunto, es cierto, no como pez en el agua, como se dice, pero omitiendo todo reparo contra la calidad del vino, volviendo a fumar cigarrillos negros sin filtro, siguiendo las conversaciones de poetas con alguna solvencia, desde un modestísimo segundo plano de narrador; es después de ese verano crucial cuando, enemigo de la relación general entre

escritura narrativa y voz, entre prosa y exhibicionismo, me veo de pronto leyendo en público mis papelitos en instituciones que antes miraba con condescendencia o ignoraba como la Casa de la Poesía, ex hogar, dicho sea de paso, como lo rememora una placa, de Evaristo Carriego, un poeta de barrio que si existió fue sólo porque a Borges un buen día se le ocurrió leerlo y otro escribir su biografía —me veo leyendo, decía, en compañía, o más bien a modo de relleno, gracias a la generosidad o acaso la secreta malicia del director de la Casa, poeta, como no podía ser de otra manera, que fue quien me invitó —en compañía, decía, o como relleno más o menos pintoresco del hueco dejado en la vieja mesa por los dos otros lectores que son el plato fuerte de la velada y que son, uno, por supuesto, el que lee primero, poeta, super poeta, tan super poeta que ahora se da el lujo de rebajarse a la prosa y contar, él también, y no sin gracia, sus cositas, el otro narrador, sí, prosista, pero con más de una conexión con “lo poético” y sobre todo extranjero, lo que, además de darle un aura intocable, como una inmunidad diplomática, lo coloca sin duda en un pedestal de singularidad indiscutible; y es después de ese verano, que ya consta en mis anales como el verano en el que se me dio por leer *Los detectives salvajes*, verano en el que, dicho sea de paso, no leí otra cosa que *Los detectives salvajes*, y no porque no hubiera incluido otros libros en mi equipaje —porque de hecho los incluí—, ni porque la extensión de la novela de Bolaño acaparara la totalidad de mi energía de lector —porque de hecho nunca leo un libro largo sin pellizcarlo un poco con lecturas laterales—, ni porque la inundación que arruinó mi ropa y la de mi familia y nuestra provisión de velas y víveres con la que pensábamos sobrevi-

vir toda la temporada hubiera arruinado los otros libros, los libros con los que *Los detectives salvajes* de algún modo “competía” —porque de hecho los libros sobrevivieron intactos, tan intactos como puede sobrevivir un libro que se pasa veinte días sin moverse en una valija —no: si no leí otro libro que *Los detectives salvajes* fue simplemente porque no quedó lugar —lugar en la literatura, quiero decir— para ningún otro. ¿Cuánto hacía que una novela no reivindicaba para sí la fuerza de la voracidad, la energía bulímica, la capacidad imperial de ocupar, colonizar, anexárselo todo?— es después de ese verano, decía en algún momento, antes, más arriba, cuando me doy cuenta no sólo de que yo, que me jactaba de estar de este lado de la calle, ya estoy en pleno mundo de los poetas (primer escándalo), sino que deseo algo de ese mundo (segundo escándalo) y, lo que es peor, que eso que me descubro deseando de ese mundo, y deseándolo contra mis convicciones más fervientes, incluso contra toda mi formación artística e intelectual, no es una Obra —no es el efecto de una manera específica de entrar y atravesar el lenguaje— sino algo tan discutible, tan ideológico, tan *juvenil*, como una mitología existencial; es decir: eso que a falta de una palabra mejor seguimos llamando una Vida. Tercer escándalo.

Sabemos que no hay libro donde haya tantos poetas activos, mencionados, aludidos, citados, evocados, como *Los detectives salvajes*. Es una novela que *exuda* poetas —casi al punto de hacernos creer —es lo que yo creí, alarmado, cuando recién empezaba a leerla— no sólo que ser poeta es algo así como el servicio militar obligatorio al que está sometido todo personaje de novela sino que el propio mundo, el mundo idiota, banal, irreversiblemente prosaico de todos los

días, está en realidad poblado únicamente de poetas. En el libro de Bolaño, el que no es poeta es padre, madre o hermano de poeta, novia o novio de poeta, amigo, amante oficial o amante secreto de poeta, heredero de poeta, lector de poeta, editor de poeta, enemigo de poeta, antídoto, víctima, proyecto de poeta... Dios mío, me acuerdo que me preguntaba ese verano: ¿cómo voy a hacer para sobrevivir a esta proliferación, esta explosión demográfica, esta metástasis de poetas?

Por mucho menos, pensaba, un polaco famosamente resentido —cuya mueca, como habrán advertido los detractores de la Poesía presentes en esta sala, supervisa de cerca estos balbuceos— escribió las seis páginas de una diatriba despiadada, tan perspicaz en su momento, cuando lo que se proponía cañonear era el mito de la Poesía como Monumento de Pureza y Especificidad, y hoy, ay, a la luz del efecto que *Los detectives salvajes* tuvo, tiene aún en mí, tan inocua, tan poca cosa... Pero ¿por qué? ¿Por qué los dardos envenenados que Gombrowicz disparó contra el corazón de los Vates y la Poesía se desvenenan, reblandecen y en vez de herir de muerte a Arturo Belano y su pandilla se ponen de golpe —ignominiosamente— a acariciarlos? De todas las respuestas posibles se me ocurre una —la que da cuenta, en todo caso, de cómo yo, anti poeta, extranjero total en el mundo verso, pasé a ser una de sus víctimas. Y es ésta: que ni Belano, ni Ulises Lima, ni el joven García Madero —que prácticamente nadie, ninguno de los poetas que se multiplican en las páginas de *Los detectives salvajes*, escribe nada —nada, en todo caso, que nos sea dado leer. Un libro inflamado, henchido, rebozante de poetas —y *no hay Obra*. No hay obra. La frase suena enfática y militante, casi tanto como suena *No hay banda* en la

voz del monigote maniaco que hace las veces de maestro de ceremonias en *Mulholland Drive*, la película de David Lynch. Sólo que para Bolaño es exactamente al revés: no hay obra; sólo banda; es decir manada, muta, enjambre, célula, gang o como quiera llamarse la estructura corporativo-nómada en que se mueven sus poetas héroes. Si *Los detectives salvajes* es un gran tratado de etnografía poética, es precisamente porque sacrifica eso, porque hace brillar a la Obra por su ausencia; porque en el lugar central, en la médula del libro, allí donde deberíamos ver desplegarse las artes, el saber, la intuición, el don de lengua de los poetas —todo eso que ponía en pie de guerra a Gombrowicz y lo obligaba a desenfundar todas sus armas a la vez—, lo único que hay son ráfagas de aire, torbellinos hiperquinéticos, una especie de movimiento grupuscular continuo, una compulsión a respirar, a tragar aire, un gregarismo hiperventilado, un atletismo de pulmones rotos y músculos gastados, fugas hacia adelante —todo eso que la gran tradición del melodrama de artista, del Van Gogh de Vincente Minelli en adelante, designa con una expresión perfectamente kitsch y perfectamente irrefutable: *sed de vivir*. Operación extraña, la de *Los detectives salvajes*: la poesía —la “obra poética”— queda afuera, del lado de lo real, de lo real-histórico (Mario Santiago, el infrarrealismo, la historia de la poesía mexicana, etc.); y lo que entra, lo que se infiltra en la ficción y ocupa el sistema circulatorio de la literatura, es algo que sólo creíamos conocer (y despreciábamos) bajo la forma del peor de los estereotipos: la Vida misma, la Vida Poética. Es el Vitalismo enorme, kerouaquiano, casi emersoniano, podríamos decir, que anima a una novela como *Los detectives salvajes*: vitalismo *contra natura*, vitalismo de vanguardia, sí, en

la medida en que consume como nunca el principio vanguardista último: la abolición del límite entre las esferas, las prácticas, las órbitas humanas; la extinción de las autonomías y las especificidades; la disolución del arte en la vida. En ese sentido, a lo largo de toda su carrera, Bolaño no habría escrito sino una sola cosa, un libro único, a la vez entusiasta y doliente, eufórico y fúnebre: una Gran Introducción a la Vida Artística.

Porque la Vida Artística según Bolaño no es un medio, no es un pretexto: no se vive artísticamente para producir una obra ni para ser alguien, tampoco para fundar y defender una identidad o fabricarse una imagen: la obra, el personaje —Belano, Lima, Cesárea Tinajero, incluso el mismo Bolaño— pueden estar o no, pueden ser pálidos o brillantes, memorables o fallidos, pero son siempre *efectos* de la vida, sus pliegues aleatorios —nunca su origen y menos su fundamento. La Vida Artística es un principio de *inmanencia*, una especie de campo informe, anti jerárquico, sin más allá, que lo procesa todo —política, sexualidad, socialidad, territorio— y se define menos por lo que son las cosas que por lo que pueden, menos por valores que por potencias. De ahí los “problemas” con los que se encuentran los personajes de *Los detectives salvajes*: problemas de vitalidad, nunca “poéticos”; problemas pragmáticos, nunca “de escritores”; con Belano nunca nos preguntamos qué hace, en qué consiste su secreto poético, cuál es su relación con “la forma”; nos preguntamos: ¿hasta dónde será capaz de ir? ¿dónde se detendrá su acción? ¿cuál es el límite de su potencia? Y lo mismo —en estado extremo, crítico— con ese gran personaje de Bolaño que es Wieder, el artista-militar de *Estrella distante*, que si se define

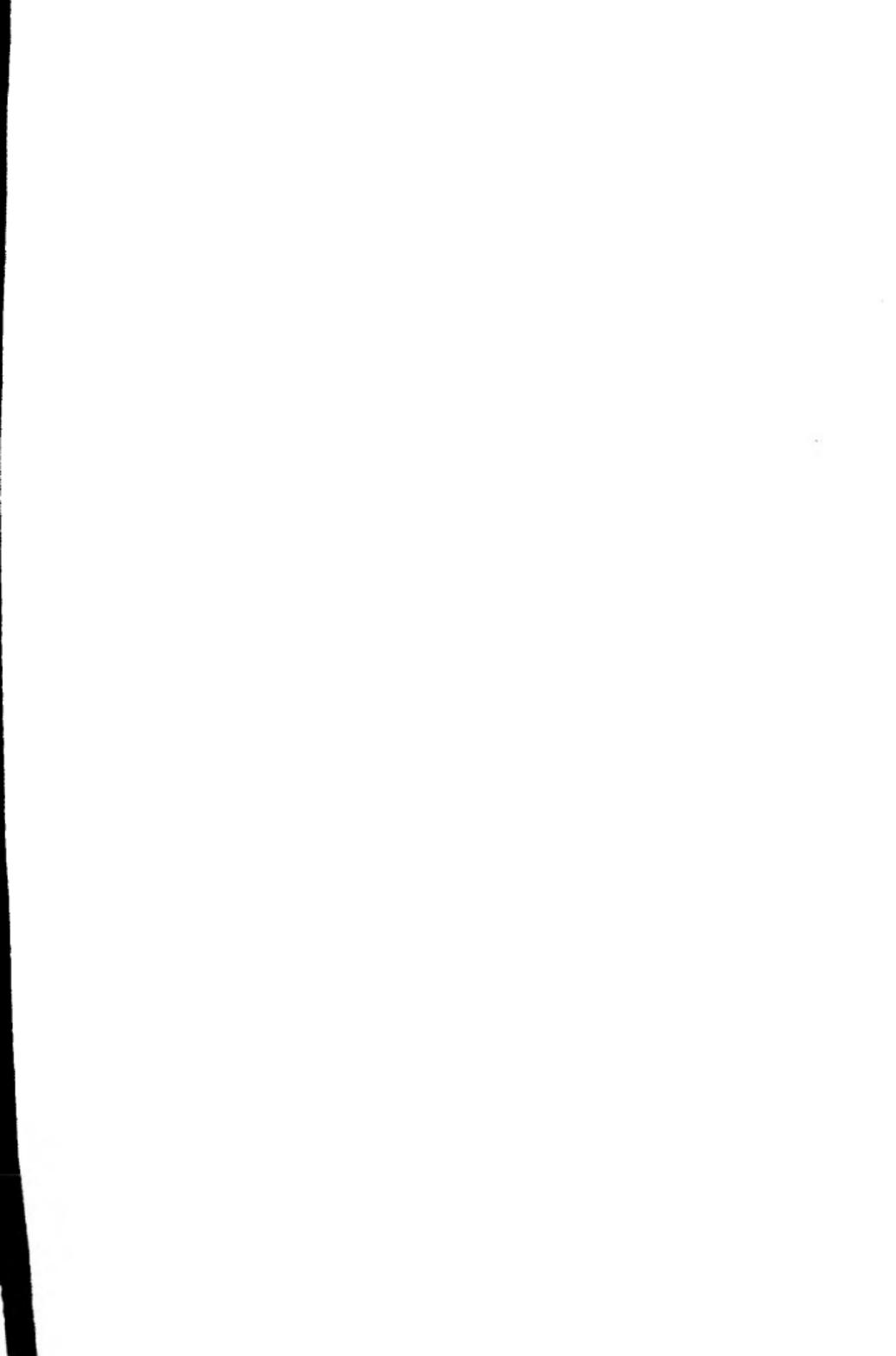
por algo es por ir lejos, siempre un poco más lejos, y a fuerza de trazar esas líneas de fuga reduce a polvo la triste moralidad con que pretendemos acorralarlo. De ahí, quizá, que la Vida Artística, en Bolaño, aun cuando nunca deje de reconocerle antecedentes en las vanguardias de principios de siglo, siempre parezca fechada en los años '70, una época donde todo "de alguna manera es una broma y de alguna manera es algo completamente en serio" y todos son "escritores o periodistas o pintores o revolucionarios"; una época donde resulta imposible saber si los arabescos que traza un avión en el cielo son un avatar magistral del leticismo de denuncia o el arte oficial del terror, si las purgas que limpian de traidores un cenáculo poético no son el eco de las que sacuden a las células políticas, si el "hermafroditismo" de los poetas —fuente de una encarnizada voluntad endogámica— no traduce el que impera en la militancia radicalizada. Los años '70, es decir: los años en que la idea de vanguardia articuló por última vez en un modo de existencia, en una inmanencia vital, la pulsión política y la estética; los años —para decirlo con Bolaño— en que fue joven "la última generación latinoamericana que tuvo mitos". Salvo para los conversos, los cínicos o los amnésicos, es sin duda una época peligrosa, difícil de leer, sembrada de dobleces y contigüidades amenazantes: el bien está demasiado cerca del mal, la política demasiado cerca del delito, el espanto demasiado cerca del éxtasis, el arte demasiado cerca de la conspiración. Pero ese juego de vecindades combustibles es el material mismo con el que está tramada la Vida Artística, y es también el laboratorio en el que la Vida Artística despliega sus procedimientos: el primero, aparecer y desaparecer una y otra vez, en un régimen de *intermitencias*

que la literatura de Bolaño nunca deja de experimentar; el segundo, cambiar de nombre, ser otro, en una política de la *impostura* de la que en Bolaño nadie nunca es del todo inocente.

En rigor, la Vida Artística —ese modo de existencia voluptuoso y condenado, hecho de deseo, fuga y clandestinidad— es menos un signo de la época, una clave propia de los años '70, que una estrategia singular para resolver el duelo, la melancolía terrible a las que no deja de enfrentarnos. La etnografía de la Vida Artística es la Solución Bolaño de una catástrofe que no se extingue, que vuelve como un espectro histórico, que sigue interpelándonos, reclamándonos, incluso extorsionándonos. Porque la Vida Artística —como bien lo adivinaba yo ese verano en Cabo Polonio, mientras una novela llamada *Los detectives salvajes* iba haciéndome efecto— la Vida Artística es un mito. Un mito sin resentimiento y sin odio: *alegre*, diría Spinoza, en el sentido de que en vez de descomponer compone, y en vez de disminuir la potencia de la literatura no hace más que intensificarla, expandirla, tenderla hacia su límite... Un mito tan bello y tan útil y tan desesperado como el que enciende de deseo al fetichista, por ejemplo, cada vez que roza con los dedos el zapato o el mechón de pelo o la media que idolatra. Hay una frase que no deja de aparecer en la literatura de Bolaño, una frase que siempre me intrigó y que quizá empecé a entender muy tarde. En rigor es menos una frase que una fórmula, un conjuro, una suerte de instrumento mágico que suele rematarse en puntos suspensivos, lo que significa que, como todo conjuro, siempre puede ser usado otra vez, aplicado a un objeto nuevo. Es la fórmula: *Me gusta creer...* A diferencia de los jóvenes de los años '70,

entre ellos el mismo Bolaño, que creyeron y fueron los últimos, el Bolaño que escribe dice: *Me gusta creer*. Un poco como el fetichista dice: “Ya sé que el zapato o el mechón de pelo o la media que idolatro no colmarán eso que le falta a la mujer y me aterra. Ya lo sé”, dice, “*pero aun así...*”. La fórmula *Me gusta creer*—la divisa profunda de Roberto Bolaño— designa los dos movimientos combinados de su “solución”: ya sé que esa vanguardia fue la última, pero me gusta creer que sigue viva. ¿Cómo? ¿En qué condiciones? ¿Bajo qué forma? Como Vida Pura, Vida Artística, Vitalismo mitológico. La fórmula *Me gusta creer* se vuelve estrategia y Bolaño da con su solución: inventar la Vanguardia como leyenda y convertirse en su mitógrafo, su mitólatra, su mitócrata.

# **BOLAÑO: SUS OTRAS GENEALOGÍAS**



# FICCIÓN DE FUTURO Y LUCHA POR EL CANON EN LA NARRATIVA DE ROBERTO BOLAÑO

Celina Manzoni

“En el universo infinito de la literatura se abren siempre otras vías que explorar, novísimas o muy antiguas, estilos y formas que pueden cambiar nuestra imagen del mundo...”

Italo Calvino

En un raptó místico-poético<sup>1</sup>, Auxilio Lacouture, la narradora de *Amuleto*, especula sobre el futuro de algunos autores del siglo XX, un gesto con el que Roberto Bolaño construye, casi como intervención paródica, una profecía canónica en la que resuena el eco de la que animó la controversial reflexión del crítico norteamericano Harold Bloom.<sup>2</sup> La apelación al juicio de la posteridad, de larga tradición en la literatura utópica, entre cuyos títulos no parece impertinente mencionar aquí *El año 2440* de Louis Sébastien Mercier publicado en el siglo XVIII en París, reaparece en “Enoch Soames”, un cuento de Max Beerbohm, que combina el viaje en el tiempo, inspirado en la entonces popular fantasía científica de H. G. Wells, con el antiguo recurso al pacto con el diablo. Así, al desesperanzado poeta que da su nombre al relato se le concede el don de consultar, cien años después del presente de la narración, los registros de la sala de lectura del Museo Británico; los resultados son aciagos ya que se descubre apenas mencionado como personaje ficticio de un cuento de Max Beerbohm.<sup>3</sup> La misma tradición literaria, aunque en versión paródica más que irónica y fantástica, resurge como una ficción de futuro (sin demonios), en la novela de Reinaldo

Arenas, *El mundo alucinante*, cuando Fray Servando en el siglo XVIII camina por una calle de la ciudad de México que llevará su nombre y en la que Arenas escribe que Fray Servando imagina que un poeta escribe su biografía rodeado de llamas en el centro de una hoguera: el infierno de la escritura (*El mundo alucinante* 301). Cuando Bolaño, heredero de esa tradición, la retoma renovada en *Amuleto*, el ademán parece orientado polémicamente a la recuperación de unas poéticas y a la crítica y menoscabo de otras, aunque en una primera lectura sorprende el carácter casi irrisorio de una clasificación más cercana al absurdo de la enciclopedia china de Jorge Luis Borges que a la pretensión científica de Bloom o de los manuales de literatura en general (*Amuleto* 134-6).

Con todo, como se dice de Hamlet, hay un método en la locura de Auxilio, y esto permite que el lector realice su propio orden en el vértigo de los disparatados destinos atribuidos a los escritores que, finalmente, parecen resumirse en dos: la permanencia en la memoria de sus lectores, a veces hasta la muerte del último de ellos o, por el contrario, el desesperado y prolongado olvido. Como siempre, la diferencia está en los matices; una a veces trabajosa pervivencia no valdría lo mismo, según la inventiva de Auxilio, que la perduración en una memoria que elige los espacios subterráneos en los que se privilegia la lectura de César Vallejo, de Jorge Luis Borges, o de Franz Kafka, quien “volverá a ser leído en todos los túneles de Latinoamérica en el año 2101” (135). En otro orden, la predicción de un futuro éxito de masas para autores tan disímiles como Vachel Lindsay, Vicente Huidobro, Paul Éluard o Alice Sheldon, suena más a amenaza que a gloria, lo mismo que la zona de la espera en la que

con Louis Ferdinand Céline se encontrarían tanto los amenazados de santificación (Cesare Pavese y Pier Paolo Pasolini) como los futuros beneficiarios del dudoso, y paradójicamente frágil, honor de las estatuas: Nicanor Parra, Octavio Paz y Ernesto Cardenal. El Purgatorio de los escritores desata, por pura simetría, la sospecha de un Cielo en el que morarían los recordados, sea bajo las especies de la resurrección, también de la reencarnación: en los propios lectores o en figuras más o menos derogatorias y a veces humorísticas; del reconocimiento, más allá de espacios geográficos o culturales acotados como el Río de la Plata para Gombrowicz, por ejemplo, o de la legitimación fuera de la literatura, en artes otras como el cine (destino de Roberto Arlt y de Adolfo Bioy Casares). Un Cielo compartido sin vueltas con Carson McCullers, quien “seguirá siendo leída en el año 2100”, casi tanto como Alejandra Pizarnik quien “perderá a su última lectora [también] en el año 2100”. En compensación, el Infierno del olvido no estaría superpoblado y el catálogo imaginado por Auxilio se ofrece abierto a algunas incógnitas:

¿En el año 2059 quién leerá a Jean-Pierre Duprey? ¿Quién leerá a Gary Snyder? ¿Quién leerá a Ilarie Voronca? Éstas son las cosas que yo me pregunto.

Quién leerá a Gilberte Dallas? ¿Quién leerá a Rodolfo Wilcock? ¿Quién leerá a Alexandre Unik? (*Amuleto* 135)

De manera oblicua, en el diálogo entre Auxilio y su ángel de la guarda, ingresan los nombres de Rubén Darío, Marcel Schwob, Jerzy Andrzejewski traducido por Sergio Pitol y también Julio Cortázar, admirado por Bolaño desde muy joven, como lo subrayan la elección del nombre de Berthe

Trepant para la revista a mimeógrafo que editó con Bruno Montané en Barcelona en 1983, y las menciones en los ensayos y artículos publicados entre 1998 y 2003, así como en otras expresiones a las que volveré más adelante.

El espíritu de juego que domina la clasificación imaginada en *Amuleto* no esconde la persistencia, por parte de Bolaño, en un ademán orientado al despliegue de una proliferante evocación de títulos, de personajes y de autores que recorre casi todo lo que, quizás abusivamente, denominamos literatura occidental, y que, por ese mismo gesto, devienen memorables, objeto de lectura o eventualmente de relectura. En los momentos en que se tensan los debates por el dominio de la interpretación en el interior del campo intelectual, la lucha por afirmar una estética actualiza el ademán de la restitución, más frecuente en los artistas que en los críticos, de quienes puedan ser invocados como referentes autorizados.

Frank Kermode, analiza su entronque con una tradición de la modernidad literaria, mostrando cómo, después de un largo olvido, un público de artistas que reclamaban para sí una modernidad atravesada por un sentimiento de melancolía recupera a Botticelli en Inglaterra, para celebrarlo “como un pintor nuevo, no académico” (“Botticelli recuperado” 19-60). En un libro ya clásico, estudia, a partir de ese contexto histórico, los procesos y el carácter de las fuerzas que contribuyen a la formación de cánones y al desarrollo de cambios en la historia del gusto. El paso de la oscuridad a la luz de la pintura de Botticelli muestra los complejos mecanismos por los que se atribuye valor a las obras de arte: las circunstancias por las que algunas obras merecen en algún momento “for-

mas de atención” que conducen a su rescate e incorporación a un canon que antes las ignoró.

Como otra inflexión del movimiento tendiente a desarticular un canon agotado, y por el cual una nueva sensibilidad reinterpreta formas menospreciadas, o a veces directamente desconocidas, podría entenderse el interés que la biografía de escritores despierta en otros escritores, de lo que podría ser ejemplo relativamente reciente el texto en el que Marguerite Yourcenar recupera la vida de Mishima.<sup>4</sup> En ocasiones, la escritura de las vidas de artista se desplaza, como se puede leer en Bolaño y también en Enrique Vila-Matas, a formas de autoficción y también a la construcción de biografías apócrifas, una modalidad que no es posible pensar al margen de la proposición de otras formas de atención y consecuentemente de una nueva estética; es lo que hace *Historia abreviada de la literatura portátil* que mediante arbitrarios y divertidos recortes arma genealogías en las que encomia la superioridad de los textos livianos, de fácil transportación (muy en el espíritu de Macedonio Fernández), sobre las obras insoportables y en consecuencia, intransportables. Dice Vila-Matas en la presentación del libro:

Conoceremos a quienes hicieron posible la novela de la sociedad secreta más alegre, voluble y chiflada que jamás existió: escritores turcos de tanto café y tabaco que consumían, gratuitos y delirantes héroes de esa batalla perdida que es la vida, amantes de la escritura cuando ésta se convierte en la experiencia más divertida y también la más radical (*Historia abreviada* 15).

En la misma línea sostenida por una intensa y desprejuiciada actividad de lectura, Vila-Matas de nuevo, en *Bartleby y compa-*

ña, se solaza con los autores que han elegido la práctica de lo que denomina la literatura del “no”: “Estoy convencido de que sólo del rastreo del laberinto del No pueden surgir los caminos que quedan abiertos para la escritura que viene” (Bartleby 13). Realiza una operación que incide, al estilo de las propuestas estudiadas por Kermode —pero con otros mecanismos en los que la apelación al humor es fundamental—, en la discusión del gusto de la época; propone aligerar la prosa en lengua española, promueve tanto a escritores olvidados como nuevas lecturas de quienes, canónicos en el espacio cultural latinoamericano, como Juan Rulfo, Felisberto Hernández o Augusto Monterroso, re-ingresan en la literatura peninsular como autores representativos del gran canon de la literatura occidental, por el atributo que Italo Calvino llamó la levedad, a la que dedica su primera conferencia en *Seis propuestas para el próximo milenio*.

Catálogos de nombres, publicación de biografías inquietantes y originales, elaboración de antologías destinadas a lectores cuya atención se disputa: modos de ampliar un espacio de reconocimiento que puede ser individual para convertirse en generacional y del que, por lo demás, el sector más dinámico de la industria editorial española parece hacerse cargo cuando recupera de manera sostenida, textos agotados o de difícil acceso que se vuelven objeto de re-lectura y discusión.

Un antecedente prestigioso de este ademán sustenta en la cultura hispanoamericana la ambición que anima a Rubén Darío cuando en 1896 publica *Los raros*, después de la consagración de *Azul*, pero en un momento de cambio de su propuesta estética y también de su proyección hacia el espacio internacional. Con las biografías de artistas aparecidas en *La*

*Nación* de Buenos Aires y luego cuidadosamente seleccionadas para su libro, Darío, además de seguir entre otros, el modelo de Paul Verlaine en *Los poetas malditos* (1884) o, luego, el de Camille Mauclair (*L'Art en silence*), construye una antología y con ella una estirpe, más bien una hermandad en la cual desea verse incluido. En la selección dariana los autores cuyas biografías se narran se diferencian del común pero no hasta el punto de constituirse en islas, ya que la condición de raros, malditos o excepcionales es compartida; desperdigados en diversas épocas y lugares, los reúne *su nombre*, y por ese mismo acto los *autoriza*. Es entonces cuando, entre la admiración y la polémica, el público y los letrados perciben la figura de Darío como recortada sobre el claroscuro de una construcción que será leída *a través de* la mirada del mismo Darío. Algunos de los autores cuyas biografías recrea quizá puedan ser imaginados como sus precursores, en el sentido borgiano, o, en el de Raymond Queneau, como plagarios por anticipado, pero también, en un gesto más audaz, como sus contemporáneos, independientemente de que sean o no sus coetáneos. Contemporáneo de Martí pero también de Edgar Allan Poe o de Fra Domenico Cavalca: la contemporaneidad estaría dada más por la comunión en el carácter excepcional de los artistas elegidos para la antología, que por las fechas de los calendarios. En ese sentido el gesto de Darío a fines del siglo XIX resulta sintomático de una característica que, aunque se ha pensado específica de las vanguardias históricas, reaparece como uno de los rasgos recurrentes y comunes a todos los momentos de debate en el campo cultural.

Son decisiones en las que es posible diferenciar dos momentos: el de la explicación o de búsqueda de consenso,

y el de las realizaciones, el sutil pliegue en el que formalmente se escinden, para decirlo brevemente, el documento del poema. La misma distinción entre el espacio de la creación y el de la crítica se percibe en los numerosos artículos y libros publicados por algunos de los narradores que protagonizaron el *boom*, como por ejemplo en el influyente texto de Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana* aparecido en 1969, un momento de afirmación canónica y también de inflexión en su narrativa. De otro modo, los textos de Bolaño que recuperan la crítica del canon evitan esa separación, casi universalmente establecida, para hacer coincidir el momento de la crítica con el de la ficción, sea en el interior de los propios textos, sea en la simultaneidad de ambos movimientos como se lee ahora en la colección de ensayos, artículos y discursos publicados por Ignacio Echevarría bajo el título de *Entre paréntesis*.

La persistencia en la construcción de un proyecto de escritura que transforma la biografía de artista, junto con las series de nombres y de obras, en instrumento de modulación de un linaje, proyecta los textos de Roberto Bolaño al espacio siempre polémico de la reformulación canónica. Una proyección sustentada en una poética que recalca en el disfrute de la lectura, en la ironía y el humor y en la epifanía implícita en ese instante de intensa identificación entre autor y lector capturado por Roland Barthes cuando dijo que “el texto ‘literario’ (el Libro) transmigra a nuestra vida, cuando otra escritura (la escritura del Otro) consigue escribir fragmentos de nuestra propia cotidianidad, es decir, cuando se produce una *co-existencia*” (“Prefacio” 13-4). Una poética llevada al extremo por Reinaldo Arenas quien en *El mundo al-*

*cinante*, una forma vicaria de la autobiografía, precede al texto con una carta dirigida a Fray Servando en la que reconoce, más allá de la erudición acumulada para escribir su novela, la identificación: “Lo más útil fue descubrir que tú y yo somos la misma persona” (*El mundo alucinante* 19).

La idea barthesiana de la coexistencia, en la medida en que imagina una relación con el otro que trasciende el mero biografismo, se separa de las construcciones estereotipadas, sean académicas o históricas, de pretensión totalizante. Sería como una relación de simpatía ética y estética en la que interesan los fragmentos, los matices que en la discontinuidad y por un ejercicio de la imaginación posibilitan el acercamiento y el reconocimiento. Roland Barthes, en el contexto de la reflexión citada anteriormente dice luego:

[...] si fuera escritor, y muerto, cómo me gustaría que mi vida se redujese, gracias a un biógrafo amistoso y sin prejuicios, a unos detalles, a unos gustos, a algunas inflexiones: podríamos decir ‘biografemas’, cuya distinción y movilidad podrían viajar libres de cualquier destino y llegar, como los átomos epicúreos, a cualquier cuerpo futuro, condenado a la misma dispersión, una vida horadada en suma, como Proust supo escribir la suya en su obra [...] (“Prefacio” 15).

En ese marco, no sólo las narraciones sino también muchos de los poemas de Roberto Bolaño, proponen ese juego de identificación y eventualmente de co-existencia en el que las biografías de escritores, o quizá, sus “biografemas”, se despliegan en variantes que van de la admiración a la irrisión y el absurdo en un movimiento de homenaje y a veces de conjuración de sus fantasmas. Aunque en 1996 ya tenía una obra

publicada, con *La literatura nazi en América*, una colección de biografías mínimas de personajes ínfimos, recupera la voluntad transgresora de *Historia universal de la infamia* de Borges y la expande en el exceso y el desenfado.<sup>5</sup>

Pocos meses después, en *Estrella distante* resucita a Ramírez Hoffman —poeta visionario y asesino serial—, en el mismo espacio escriturario en el que se debaten ingenuos aspirantes al encuentro con la Poesía. Además de construir una multiplicada red de autores y de obras se desliza con comodidad a la incorporación desprejuiciada de códigos no literarios, y mediante una intensa poética del doble despliega las luchas por el canon sobre todo en las biografías apócrifas de los maestros Diego Soto y Juan Stein, de Lorenzo/Lorenza/Petra y aún de quien como Bibiano O’Ryan, es autor del *curriculum vitae*, una forma biográfica al fin, lo mismo que el prontuario, del poeta asesino.

Las biografías atraviesan el texto, y en gran medida lo constituyen, son como las de Borges, Marcel Schwob o Alfonso Reyes, biografías imaginarias, pero a través de ellas los lectores pueden reconstruir en el torbellino de una narración apasionante cruzada por guiños a veces misteriosos, una historia de la literatura chilena que se expande a un canon occidental parodiado, en ocasiones degradado pero no por ello al margen de referentes reconocibles. Una vorágine que alcanza luego su momento más ambicioso en *Los detectives salvajes*, donde restituye, entre muchas otras, las contradictorias y para entonces casi olvidadas biografías de los escritores de la vanguardia mexicana de los años veinte vinculados al estridentismo.<sup>6</sup>

En la construcción de su poética desacralizadora, Roberto Bolaño le da un giro a la biografía de artista recuperando,

junto con el desparpajo de Rodolfo Wilcock en *El estereoscopio de los solitarios*, la ironía, el humor y el ingenio de Cortázar. 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.<sup>7</sup> Si la elección de Arturo B como personaje-narrador-protagonista y “suicida en África” de *Estrella distante* remite al héroe adorado Rimbaud, en ese reconocimiento oblicuo, lo mismo que en los poemas y en el juego de las dedicatorias, menciones, referencias y alusiones que recorren sus textos, adquiere una notable visibilidad el rechazo a todo aquello que las vanguardias consideraron “pompiere” para significar lo vano, hueco, lo pesado que al mismo tiempo resulta inconsistente.

Si la biografía de artista parecía inaugurarse con las novelas publicadas en 1996, seguidas por algunos cuentos cuyos héroes también son escritores: “Sensini”, “Henri Simon Leprince” y “Enrique Martín” (en *Llamadas telefónicas*), la reescritura de *La senda de los elefantes*, publicada con el título de *Monsieur Pain* convalidaría la vigencia de un antiguo proyecto de escritura que instala de manera casi dominante una reflexión acerca de la literatura, el sistema literario y el ámbito semántico del canon literario que Bolaño ya nunca va a abandonar. Años después, en un giro que reemplaza en parte el protagonismo del artista por el del crítico, *Nocturno de Chile* construye un personaje que, integrado a la institución literaria participa de los rasgos propios del intelectual orgánico (en términos gramscianos), una figura cuyo referente reconocible, el sacerdote José Miguel Ibáñez Langlois, dominó el campo cultural chileno durante más de veinte años desde las páginas de *El Mercurio* en el que publicó más de mil artículos,

a veces con el seudónimo de Ignacio Valente. Hostigado por la enigmática figura del joven envejecido, en una noche de fiebre y agonía, el crítico, que en la novela se llama Sebastián Urrutia Lacroix y usa el seudónimo de H. Ibacache (el mismo que había celebrado la poesía bárbara de Ramírez Hoffman en *Estrella distante*), no sólo desnuda los mecanismos de validación del gusto y el carácter monológico del discurso crítico bajo la dictadura de Pinochet, sino que también recrea, a partir del epígrafe de la novela (“Quítese la peluca” de Chesterton, hasta el segundo párrafo que también es el último: “Y después se desata la tormenta de mierda”), una imagen despiadada de la institución literaria puesta en crisis y desenmascarada.

Después de este violento movimiento desmitificador, Bolaño recupera, en algunos de los cuentos de *Putas asesinas*, la imagen del escritor entre el acto de escritura y la pasión de lector. “Carnet de baile” comienza con la escena primordial de la lectura; es como si el gesto de la madre que lee para sus hijos *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, condicionara toda posible escena de escritura. A partir de allí, la imagen omnipresente de Neruda y su estética se van entrelazando con la historia familiar en una búsqueda de la diferencia sin que el relato logre quebrar un tenso e incluso melancólico anudamiento con la biografía intelectual y vital del narrador. En la anotación 32, dice de sus bisabuelos: “es probable que fueran nerudianos en la desmesura” (211-212), y de sus abuelos paternos: “fueron nerudianos en el paisaje y en la laboriosa lentitud” (210). Mientras que desmesura, laboriosidad y vocación paisajista pudieron ser consideradas virtudes o eventualmente deméritos atribuibles a Neruda, el carácter

epigramático de estas afirmaciones no puede menos que ser considerado como una forma del homenaje al "Primer Manifiesto Surrealista", y en ese sentido, otro modo de confirmar una decisión estética. Breton, en ese primer documento recupera diecinueve nombres, transcritos en orden alfabético, de quienes "han hecho profesión de fe de SURREALISMO ABSOLUTO" (*Manifiestos* 44). Pero también reconoce a quienes podrían pasar por surrealistas "comenzando por Dante y, en sus buenos momentos, Shakespeare", una afirmación que lo autoriza a repasar en una letanía que culmina con la palabra "Etcétera", y que por eso apunta a la infinitud, veinte nombres ligados de manera arbitraria a circunstancias supuestamente surrealistas: "Swift es surrealista en la malignidad"; "Sade es surrealista en el sadismo"; "Chateaubriand es surrealista en el exotismo" (45); un catálogo que incluye entre otros a Benjamin Constant, Victor Hugo, Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Raymond Roussel. Es la fórmula de la que se apropia Bolaño en este relato sobre todo cuando, en el espíritu del título, propone las imposibles parejas de baile de la poesía chilena: "los nerudianos en la geometría con los huidobrianos en la crueldad, los mistralianos en el humor con los rokhianos en la humildad, los parrianos en el hueso con los linheanos en el ojo" (*Putas asesinas* 213). Probablemente un modo irónico de proponer la dificultad de construir genealogías confiables o linajes de hermandad reconocibles. La convicción de que el parricidio convierte a los poetas en "huérfanos natos" se atenúa cuando el texto muestra casi la imposibilidad de escapar tanto a la seducción de Neruda como a la vocación por las profecías literarias, ahora bajo la forma de una utopía negativa: en la

anotación 66 pregunta: “¿Como a la Cruz, hemos de volver a Neruda con las rodillas sangrantes, los pulmones agujereados, los ojos llenos de lágrimas?” Y se contesta en la 67: “Cuando nuestros nombres ya nada signifiquen, su nombre seguirá brillando, seguirá planeando sobre una literatura imaginaria llamada *literatura chilena*” (215-216).

La narración construida a partir de un escenario de lectura nómada en torno a un único libro: los *Veinte poemas*, parecería contaminar luego al propio objeto que se convierte a su vez en un libro transeúnte; heredado, pasa de mano en mano pero nunca se abandona, ni siquiera cuando la lucidez crítica distancia al narrador-lector de unos poemas que ahora pueden parecerle humorísticos y aun de “Farewell”, en *Crepusculario*, que “encarnaba el colmo de los colmos de la cursilería, pero por el cual siento una inquebrantable fidelidad” (210), ni cuando el canon personal se ha desplazado a la ciencia ficción y a Manuel Puig, ni cuando el corpus de lectura de la poesía latinoamericana se ha ampliado a Vallejo, Huidobro, Martín Adán, Borges, Oquendo de Amat, Pablo de Rokha, Gilberto Owen, López Velarde, Oliverio Girondo incluyendo además, la relectura de Nicanor Parra y Pablo Neruda. Y cuando en la polémica entre vallejianos y nerudianos se define: “Yo era parriano en el vacío, sin la menor duda” y luego, ya en Chile: “era parriano en la ingenuidad”.

En esa construcción que despliega los grandes nombres de la poesía continental en un canon hasta cierto punto excéntrico en la medida que se abre a figuras todavía relativamente marginales como Oquendo de Amat o Martín Adán, se deslizan también los nombres de los poetas muertos Rodrigo Lira, Beltrán Morales, Mario Santiago, Reinaldo

Arenas, víctimas de la tortura, el Sida, la sobredosis; voces juveniles que se conjugan con las de Sophie Podolski, suicida a los 21 años, o Germain Nouveau, el oscuro Humilis, y con las de los jóvenes asesinados por las dictaduras y las de quienes fueron víctimas de “muerte abominable” como Isaac Babel. Más que una ampliación, recuerdos del futuro, una profecía en la que se unen la poética y la política —que, por lo demás, nunca están separadas— y la voluntad de distinguir por sus nombres a la muchedumbre anónima que, como convocada por la cruzada de los niños, cerraba *Amuleto*, de manera casi melodramática. En un esguince, se presenta más bien como la formulación de un deseo utópico en el que los jóvenes poetas que murieron en el infierno latinoamericano se encuentran, por el milagro de la escritura, con los que lucharon en la guerra española bajo las banderas de las Brigadas Internacionales: “Pienso en esas obras que acaso permitan a la izquierda salir del foso de la vergüenza y de la inoperancia” (215).

A partir de la anotación 59 y hasta el final, el relato instala la reflexión en torno al canon nerudiano constituido, como todos, por rechazos y simpatías: alternativamente el bloque conformado por Kafka, Rilke y Pablo de Rokha, se opone al integrado por Barbusse, Shólojov, Rafael Alberti, Octavio Paz (“Extraña compañía para viajar por el Purgatorio”). Un canon en el que los rechazos parecen inexplicables y las simpatías, no tanto. En la anotación 63: “¿En el sótano de lo que llamamos ‘Obra de Neruda’ acecha Ugolino dispuesto a devorar a sus hijos?” Como en la Divina Comedia, aquí citada en la figura del florentino que se debate en el círculo de los traidores, ¿se esconde acaso en la profundidad de la obra

de Neruda un padre dispuesto a devorar a los propios hijos? Quien no tuvo hijos propios pero fue amado por su pueblo, tuvo sí hijos de su obra, continuadores cuyo destino es ser devorados por el padre omnipotente; la salvación pasaría entonces por el parricidio que es lo que la tensión constructiva de “Carnet de baile” procura, no sin develar, con algún asombro pero más acritud, que el escaso sentido del humor, la mezquindad y sobre todo la previsibilidad, han contribuido a empequeñecer la imagen de Neruda.

En “Encuentro con Enrique Lihn”, homenaje al poeta ya muerto, en el mismo contexto de debate del canon de la poesía chilena recrea junto con otras imágenes, la configuración del espacio literario como “un vasto campo minado” en el que se debaten los escritores jóvenes:

Hay un momento en que no tienes nada en que apoyarte, ni amigos, ni mucho menos maestros, ni hay nadie que te tienda la mano, las publicaciones, los premios, las becas son para los otros [...]. En fin, como decía, no hay escritor joven que no se haya sentido así en algún momento de su vida (*Putas asesinas* 218).

El relato de un sueño le permite disolver el propio drama personal en un gesto de compasión y de melancólica ironía; las imágenes prefiguran un descenso al infierno en el que Lihn, morador de un edificio de siete pisos en un barrio donde “sólo los muertos salen a pasear” (219), realiza su propia profecía canónica: “[...] lo que él creía serían los seis tigres de la poesía chilena del año 2000. Los seis tigres éramos Bertoni, Maquieira, Gonzalo Muñoz, Martínez, Rodrigo Lira y yo” (219). Una profecía de la que el mismo Bolaño

sospecha después de analizar como expectativas no cumplidas los destinos de los poetas reunidos por Linh —en un gesto típico de la lucha por el canon— en una antología: “Más que tigres, gatos, se lo mire como se lo mire. Gatitos de una provincia perdida” (219). El clima onírico del cuento y la condición fantasmal de las imágenes, la transparencia de las manos que se cruzan en un espacio sólo recorrido por muertos, parecería representar el lugar en el que Bolaño coloca la posibilidad de una estética diversa de la del omnipresente Neruda, pero también el espacio de la propia consagración cuando el poeta joven y el poeta mayor están finalmente solos en la altura de la casa de cristal, mientras que entre ellos y la multitud sólo existe el vacío.

Con otro espíritu, “Los mitos de Chtulhu”, el cuento con que cierra el volumen, ya póstumo, de *El gaucho insufrible*, realiza sin contemplaciones una defenestración del canon de la literatura en lengua española. El tono juguetón y exaltado de la profecía literaria de Auxilio, la melancolía dura pero también generosa de los cuentos de escritores en *Putas asesinas*, ahora bajo la inquietante e incluso ominosa advocación de Lovecraft, son reemplazados por una entonación irónica y hasta cruel en la que las profecías se cumplen para peor, cuando la prepotencia del mercado arrasa con la arltiana prepotencia del trabajo. Desmonta la relación entre inteligibilidad y mercado:

Venden y gozan del favor del público porque sus historias se *entienden*. Es decir: porque los lectores, que nunca se equivocan, no en cuanto lectores, obviamente, sino en cuanto consumidores, en este caso de libros, entienden perfectamente sus novelas o sus cuentos (162).

Una reflexión que más adelante le da pie, a partir de una alusión a Rulfo y del recuerdo de Nicanor Parra, para lanzar su desesperanzado balance de la literatura latinoamericana:

En realidad la literatura latinoamericana no es Borges ni Macedonio Fernández ni Onetti ni Bioy ni Cortázar ni Rulfo ni Revueltas ni siquiera el dueto de machos ancianos formado por García Márquez y Vargas Llosa (170).

En un solo movimiento establece con amarga lucidez las fronteras entre libros que se pavonean masivamente por la superficie y la literatura, que, como en las profecías de Amuleto, circula por las profundidades. Los lectores parecen como desdibujados o desaparecidos en la avalancha del mercado; y con la desaparición de los lectores siente que se esfuman los escritores:

La obra de Reinaldo Arenas ya está perdida. La de Puig, la de Copi, la de Roberto Arlt. Ya nadie lee a Ibargüengoitia. Monterroso [...] no tardará en entrar de lleno en la mecánica del olvido. Ahora es la época del escritor funcionario, del escritor matón, del escritor que va al gimnasio, del escritor que cura sus males en Houston o en la Clínica Mayo de Nueva York (170-171).

¿Qué pueden hacer Sergio Pitlor, Fernando Vallejo y Ricardo Piglia contra la avalancha de glamour? Poca cosa. Literatura (171).

Reaparece el sentimiento de desamparo y de intemperie, el sentido de precariedad que impregna muchos de sus textos: "Creemos que nuestro cerebro es un mausoleo de mármol,

cuando en realidad es una casa hecha con cartones, una chabola perdida entre un descampado y un crepúsculo interminable” (174). El juego de reconocimientos, homenajes y complicidades propuesto como epifanía en *Amuleto* pasa a convertirse en una violenta y desesperada requisitoria; la pulsión ética y estética que reconoce muchos maestros, pero sobre todo su inalterable amor por Cortázar, resurge cada vez en su obra de ficción y en su crítica del sistema.

En una carta personal de agosto de 1998, Bolaño recupera un recuerdo juvenil de los años de bohemia y aprendizaje en el DF: “con Auxilio, ahora que lo pienso, me pasó una cosa bien interesante, íbamos caminando por México DF, la mujer que ahora se llama Auxilio, cuatro o cinco poetas jóvenes y yo, y de repente pasamos junto a Carlos Fuentes [...], y seguimos caminando sin hacerle caso hasta que Auxilio se pregunta a sí misma en voz alta: ¿pero quién era el que estaba junto a Fuentes?, y acto seguido se responde con un grito: Cortázar, y vuelve atrás y nosotros con ella, y allí estaba Cortázar y durante un rato estuvimos conversando con él, era en 1975, creo, puede que en el 76, el caso es que Cortázar para nosotros era como Dios nuestro señor, y nos encantó verlo [...]”.

Esa memoria vuelve una y otra vez para refundar con arbitrariedad y audacia el lugar de Cortázar en la literatura argentina, siempre como el mejor:

Con Borges vivo, la literatura argentina se convierte en lo que la mayoría de los lectores conoce como literatura argentina. Es decir: está Macedonio Fernández, que en ocasiones parece un Valéry porteño; está Güiraldes, que está enfermo y es rico; está Ezequiel Martínez Estrada; está Marechal, que luego se hace peronista; está Mujica Láinez; está Bioy

Casares, que escribe la primera novela fantástica y la mejor de Latinoamérica, aunque todos los escritores latinoamericanos se apresuren a negarlo; está Bianco, está el pedante Mallea, está Silvina Ocampo, está Sabato, está Cortázar, que es el mejor; está Roberto Arlt, que fue el más ninguneado de todos (*Entre paréntesis* 24).

Cuando se decide a analizar la relación entre literatura y mercado denuncia a los escritores que en cierto momento asumen las ventajas de medrar en la industria editorial al margen de proyectos de escritura. Críticamente advierte que para ello no parecen necesarias la originalidad de Cortázar, ni la ambición de su novelística, ni la perfección de sus relatos, ni su agudeza como lector capaz de convocar a los vericuetos de la erudición apasionada sin caer nunca en la pedantería.

En todas las series de escritores que construye a lo largo de los años, Cortázar será siempre el máximo referente por su pulsión ética y su proyecto estético, en el que destaca y privilegia además, su relación con el humor:

Es en el siglo XX cuando el humor, tímidamente se instala en nuestra literatura. [...] Los que se ríen (y su risa en no pocas ocasiones es amarga) son contados con los dedos. Borges y Bioy, sin ningún género de dudas [...]. Pocos escritores acompañan a Borges y a Bioy en esta andadura. Cortázar, sin duda, pero no Arlt, que como Onetti opta por el abismo seco y silencioso (*Entre paréntesis* 224-5).

Eleva la literatura argentina de la primera mitad del siglo XX en Buenos Aires, casi a la categoría de mito cuando imagina un espacio en el que conviven sin conflicto aparente Roberto Arlt, Ernesto Sabato, Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares,

José Bianco, Eduardo Mallea, Jorge Luis Borges, algunos unidos por la ironía amable del maestro común, Macedonio Fernández. Una constelación en la que Cortázar brilla por su ambición estética, por su cercanía a la realidad argentina, por su capacidad para concebir estructuras literarias “capaces de internarse por territorios ignotos” junto con Borges, “el que más ahonda en el misterio de la lengua”.

En un texto relativamente temprano, cuando su nombre ya había adquirido repercusión internacional con *La literatura nazi en América*, *Estrella distante* y *Llamadas telefónicas*, Bolaño publica en una revista española sus consejos sobre el arte de escribir cuentos. Provocativamente propone un conjunto de doce reglas donde además de construir un canon que parece oponer los escritores latinoamericanos a algunos connotados peninsulares, y en el que nuevamente destaca Cortázar, juega con la evocación del “Decálogo del perfecto cuentista” de Horacio Quiroga.<sup>8</sup> La regla número cuatro postula:

Hay que leer a Quiroga, hay que leer a Felisberto Hernández y hay que leer a Borges. Hay que leer a Rulfo y a Monterroso. Un cuentista que tenga un poco de aprecio por su obra no leerá jamás a Cela ni a Umbral. Sí que leerá a Cortázar y a Bioy Casares, pero en modo alguno a Cela ni a Umbral (*Entre paréntesis* 324-5) <sup>9</sup>.

Es probable que el fervor cortazariano de Bolaño se sustente en la convicción, compartida con otros escritores, de que *Rayuela* fue el texto de una generación que “se enamoró de *Rayuela*, porque eso era lo justo y lo necesario y lo que nos salvaba [...]” (*Entre paréntesis* 292)<sup>10</sup>. Cortázar se instala enton-

ces en la tensión entre lectura y escritura, gran lector y escritor para lectores que a su vez se convierten en esos fabuladores que a su turno realizan los mejores homenajes, como hace Bolaño cuando reflexiona sobre *Los detectives salvajes*, novela por la que recibió el premio Rómulo Gallegos.<sup>11</sup> Allí, junto con la memoria del poeta amigo, Mario Santiago Papasquiari, puede reunir a Kafka con Borges y naturalmente con Cortázar: “Decir que estoy en deuda permanente con la obra de Borges y Cortázar es una obviedad”.

Una devoción que se manifiesta no como cierre sino como apertura de una reflexión acerca de la literatura, de la formulación de cánones y de poéticas sostenida con fulgurante intensidad en tradiciones que se extienden a través de los siglos. Como en la *Divina Comedia*, la construcción del castillo de la fama, el templo de la inmortalidad, incluye en el espacio en el que son honrados Homero, Horacio, Ovidio, Lucano y Virgilio, al mismo Dante: “fui el sexto entre tanta sabiduría”, dice de sí, en el canto IV del Infierno.

En ese mismo círculo de la fama, en el intenso deseo de perdurar sostenido en la levedad de la escritura, la obra de Bolaño y el rigor crítico de sus búsquedas comprometen la inteligencia abierta y la reinención de lo nuevo, aquello que como ha dicho él mismo, siempre ha estado allí: una conjunción de las mejores tradiciones del continente con la gran literatura occidental a la que por derecho pertenece. Un desafío de quien apostó todo y con todo a la literatura.

## Notas

<sup>1</sup> Una primera versión de este texto fue leída en *Jornadas Homenaje*

a Roberto Bolaño. *Simposio Internacional*. Universitat Pompeu Fabra, Institut Català de Cooperació Iberoamericana, Revista *Lateral*, Barcelona, 20, 21 y 22 de octubre de 2004.

2 Ver: Bloom, Harold, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New York-San Diego-London, Harcourt Brace & Company, 1994.

3 Ver: Beerbohm, Max. "Enoch Soames" [1919], en Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, *Antología de la literatura fantástica* [1940], Buenos Aires, Sudamericana, 1967, tercera edición, pp.26-55.

4 Yourcenar, Marguerite. *Mishima o la visión del vacío* [1981], Buenos Aires, Seix Barral, 2002.

5 Ver: Manzoni, Celina. "Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal" y "Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*.

6 *Los detectives salvajes* apareció en 1998. Muchos años antes Bolaño había publicado una serie de artículos académicos sobre el movimiento estridentista en la revista *Plural* de México.

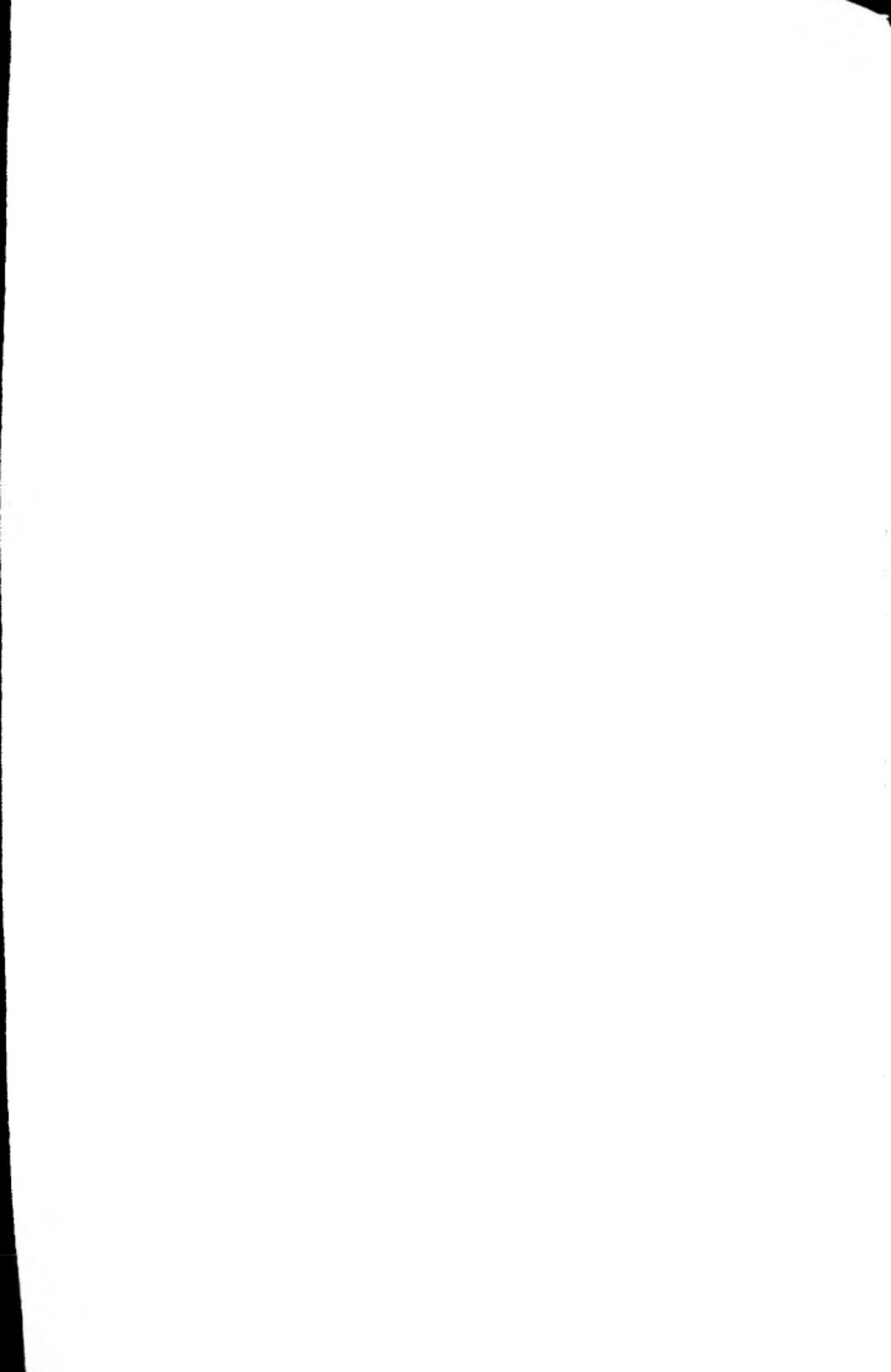
7 Creo que Bolaño se proyecta como contradictor de la estética sustentada en muchas de las grandes figuras consagradas en los sesenta, pese a que alguna crítica de origen peninsular prefiera presentarlo como continuador de la llamada narrativa del *boom*.

8 El "Decálogo del perfecto cuentista" fue publicado por primera vez en la revista *El Hogar* de Buenos Aires en 1927.

9 "Consejos sobre el arte de escribir cuentos", bajo el título "Números", apareció originalmente en *Quimera* 166 (1998): 66.

10 La cita proviene del prólogo de Bolaño a la edición de *Bomarzo* de Manuel Mujica Láinez que publicó la Biblioteca "El Mundo" en 2001 y que se reproduce en *Entre paréntesis*.

11 "Acerca de *Los detectives salvajes*" se publicó en el programa de mano que se entregó al público asistente al acto en que se otorgó el premio. Reproducido en Manzoni, Celina. *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia* (203-4).



## ROBERTO BOLAÑO, REALMENTE VISCERAL

Jordi Carrión

“Soñé que estábamos soñando, habíamos perdido  
la revolución antes de hacerla y decidía volver a casa.”

R.B., *Tres*

### Uno

Imaginemos que esto no fuera un artículo sobre Roberto Bolaño, sino un relato de Bolaño sobre sí mismo. ¿Cómo sería formalmente? Probablemente dos serían las formas posibles que podría tomar esa ficción, en lo que al punto de vista narrativo respecta, a juzgar por los mejores cuentos que sobre seres reales o imaginados escribió el autor de origen chileno.

Por un lado, tendríamos una estrategia de tipo historicista, en boca de un narrador omnisciente, que hablaría tal vez de los padres del escritor, de una gestación dilatada, difícil —en la irónica tradición de *Tristram Shandy*— que culminaría con el nacimiento en Santiago de Chile, 1953, de Roberto Bolaño. Se repasaría a renglón seguido su trayectoria vital, con cierto énfasis quizá en los años de adolescencia pasados en México, en su experiencia en la guerrilla, en su errabundeo (un tanto salvaje, incluso judío), que lo llevó a Barcelona (“en el 77 era una ciudad en movimiento”, dijo en una entrevista), a la zaga de un hogar que acabaría por encontrar en el noreste de España (y se daría a entender, de soslayo, que el hogar puede ser, más que una patria, una pareja, la consecuente familia, una editorial que te apoye, incluso el reconocimiento, con sus premios y traducciones: cóctel de caos, no

obstante, nunca de armonía). Todo eso halló en Blanes, uno de los primeros pueblos, o de los últimos, de la Costa Brava, adonde se instaló hasta su muerte. Blanes: periferia de Barcelona, en consonancia con su reivindicación del margen, del extrarradio de la República de las Letras. El cuento acabaría con el funeral de Bolaño, durante el cual la atención posiblemente se dirigiría hacia algún detalle aparentemente insignificante, pero que acabaría por manifestar una importancia mayúscula. Irrebatible.

El otro tipo de relato bolañiano por excelencia enfocaría al sujeto indirectamente, mediante un narrador en primera persona, que en el presente narrativo ha sido visitado de imprevisto por un personaje, seguramente anónimo, un *detective chileno* tal vez, interlocutor sin identidad definida, porque el interlocutor no importa, porque no es más que un trasunto del lector, su sombra dentro del espacio literario, alguien ávido de una historia (dice el protagonista de un relato del libro de 1997 *Llamadas telefónicas*, titulado “La nieve”: “Primero hay que vaciar la botella, dijo, luego el alma. Me encogí de hombros. Aunque yo, añadió, como es natural, no creo en el alma. Pero la cuestión fundamental es el tiempo, ¿verdad? ¿Tienes tiempo para escuchar mi historia?”). Y no hay mejor historia que una biografía. Si en el otro tipo de relato comentado la biografía es narrada desde la retórica del informe policial, siguiendo un orden cronológico propio del artículo periodístico o de la novela negra clásica, en el patrón que se plantea ahora el yo se sirve de la confesión para dibujar, con cuatro trazos ejecutados desde las entrañas del recuerdo, un retrato esencial de la persona que se evoca. Un ejemplo de nuestro relato imposible de Roberto Bolaño sobre Roberto

Bolaño podría ser el que sigue. Un anciano argentino pasea por el jardín de un geriátrico, acompañado por un personaje anónimo que escucha atentamente su monólogo, y anota de vez en cuando palabras clave. A medida que avanza su discurso, descubrimos que se trata de Rodrigo Fresán y que su historia, aunque ha empezado hablando de ese jardín de ancianos, de los tipos que ha frecuentado en él, incluido un productor de películas de serie Z que decía haber conocido a Ed Wood, ha ido derivando hacia la llegada del entonces joven escritor a Barcelona, a principios de siglo, cuando conoció a Bolaño. Un Bolaño que al poco tiempo sería un moribundo, con quien Fresán compartió instantes de auténtica amistad. El relato se convertiría en una confesión. Y ésta acabaría por apuntar hacia una anécdota, un momento, que revelará cierta verdad del alma, o incluso dos verdades. Una del sujeto Bolaño; otra del personaje Fresán.

Seguramente, en el primer tipo de cuento, también se hubiera alcanzado esa misma certeza absoluta. Ese mismo detalle que cifra un destino, una esencia. Una palabra de Jorge Herralde en el funeral, antes de que se le partiera la voz. Una fijación, como la que el escritor tuvo por Vallejo (*azular y planchar todos los caos*). Un *rosebud*, una fotografía, una mirada, un llanto. Algo que es la punta del iceberg del cuento, la escafandra que enfundarse para descubrir la montaña de hielo que es toda existencia humana. Tanto el narrador omnisciente como el personaje llamado Fresán revelarían en algún momento el secreto de Bolaño.

Pero sin artificio literario no se puede descubrir el secreto de una persona. Y al cabo esto no es un cuento de Roberto Bolaño.

## Dos

No, desgraciadamente, este texto es un primer esbozo de ensayo y no un relato de Bolaño. Sin duda, tanto el lector como el autor de estas líneas preferirían leer una ficción suya sobre él mismo, una ficción que hablara sobre su propia vida sin máscaras (como la de Arturo Belano, su recurrente *alter ego*). Una larguísima confesión, como *Nocturno de Chile* (2000), en que el narrador se fuera desvistiendo hasta quedar desnudo, en pasado y alma, frente al lector. O un diálogo entre dos personajes mezquinos como los del relato "Detectives", que en cierto momento hablan de cuando vieron a Belano en prisión y éste se miró en un espejo que no le devolvió la imagen conocida, sino la de su otro, el transformado por la pérdida, por la culpa sin culpable, por la miseria de la historia colectiva.

Dos libros me interesará leer, especialmente, sobre Bolaño, en un futuro que no debería ser demasiado lejano. En primer lugar, la edición crítica de su primera obra maestra, *Los detectives salvajes* (1998), que con los premios Herralde y Rómulo Gallegos aparcó para siempre la invisibilidad de su autor. Toda la literatura de Bolaño es de un modo u otro metaliteraria (*La literatura nazi en América*, *Monsieur Pain*...). Pero ninguna de sus obras lo es en el grado de *Los detectives...* Esa novela es, además de una lúcida disección del exilio y de un divertido recorrido por la hiperbólica adolescencia (que contrapuntea, trágicamente, nuestra madurez), y entre otras muchas cosas, una parodia de la vanguardia —al tiempo que una novela realmente vanguardista— y una enciclopedia de literatura. Para el descubrimiento de esa dimensión enciclopédica de *Los detectives...* se impone una edición crítica en que cada alusión literaria sea desvelada. Intuyo que son muchísi-

mas las tradiciones que explora Bolaño en esa *opera magna*, y que su exploración no estuvo exenta de cierto sistematismo, suerte de ajuste de cuentas con la cultura oficial, que él detestaba, forma de demostrar que todo autor es antes lector. Y que él era un lector enorme. Por ejemplo, en la novela se le dedican unas pocas páginas a la literatura guatemalteca. El pretexto es que Ulises Lima (co-protagonista de la obra junto con Arturo Belano) pasó en algún momento de su huida por un congreso de literatura en Managua. Eso le sirve al narrador para introducir en la ficción a Pancracio Montesol, que “aunque era guatemalteco venía con la delegación mexicana entre otras razones porque no existía ninguna delegación guatemalteca y porque vivía en México desde hacía por lo menos treinta años”; la alusión a Augusto Monterroso es evidente. Bolaño aprovecha la coyuntura para recordar lo reaccionario que era Octavio Paz, y después cita a Monteforte Toledo y a Miguel Ángel Asturias; sólo faltaría Cardoza y Aragón, la publicación de cuyas obras completas no en vano fue vetada por Paz en México, para que los cuatro escritores guatemaltecos más importantes del siglo XX aparecieran en la novela, como el capítulo de un manual de literatura consagrado a ese pequeño país centroamericano. Esa sombra de anti-manual enciclopédico recorre la novela.

El otro libro que todo lector voraz de Bolaño desea leer es su biografía. Evidenciará el itinerario vital de un auténtico *outsider*. Hasta su aparición, podemos leer y releer su obra de ficción, plagada de momentos autobiográficos. Incluso libros que cuando aparecieron los juzgamos innecesarios, primerizos, impublicables (especialmente dos: *Amberes* -2002- y *Tres* -2000-, con su retórica balbuceante y su sentimentalismo de

juventud), podemos leerlos ahora como obra póstuma. Sí: obra póstuma que con su datación nos escupe a la cara la presencia de la enfermedad, la ruina del cuerpo, el contrarreloj de sus libros últimos. La necesidad de recuperar un tiempo sin enfermedad, sin ruinas, sin fecha de caducidad, que es precisamente el de la juventud sentimental y retórica.

Es sin duda significativo que un texto de corte autobiográfico fuera el escogido por Bolaño como prólogo de *Amberes*. Una introducción cuyo título remite al caos que se ha venido citando: "Anarquía total: veintidós años después". En él leemos: "Después de la última relectura (ahora mismo) me doy cuenta de que no sólo el tiempo importa, de que no sólo el tiempo es motivo de terror. También el placer puede aterrorizar, también el valor puede aterrorizar". El sexo, sí. Pero sobre todo la violencia, en sus infinitas epifanías, es uno de los temas clave del chileno (mexicano-español-apátrida-ciudadano radial: "me sentía a una distancia equidistante de todos los países del mundo"). Su consecuencia es el horror conradiano. Con esta cita de Baudelaire se abre *2666* (2004): "Un oasis de horror en medio de/ un desierto de aburrimiento". Con esta de Chéjov arrancaba *Llamadas telefónicas*: "¿Quién puede comprender mi terror mejor que usted?". Ese usted es el lector, soy yo, eres tú; interlocutores en silencio, receptores de la confesión. "Mi enfermedad, entonces, era el orgullo, la rabia y la violencia.", sigue Bolaño en ese prólogo que tal vez sea el epílogo de una vida. En el prólogo original, fechado en 1980 y situado al final del volumen, había escrito más de dos décadas antes: "líneas capaces de cogerme del pelo y levantarme cuando mi cuerpo ya no quiera aguantar más."

Me temo que hay que haber vivido y leído tanto como Bolaño para leerlo con propiedad. Hay que haber dormido en un sofá prestado, completamente enamorado de tu anfitriona, si puede ser en Israel, para comprender la escena que, personalmente, cada vez se me antoja como neurálgica en el mapa nervioso de *Los detectives...*, una novela a la que como a *Rayuela* (o como a *Zama* o como a *Respiración artificial*) es necesario regresar periódicamente. Leamos: “Claudia y yo que por aquellas fechas aún creíamos que íbamos a ser escritores y que hubiéramos dado todo por pertenecer a ese grupo más bien patético, los realvisceralistas, la juventud es una estafa. (...) ¿de qué se trata, pues? Y Norman, para mi alivio, dejó de mirarme y se concentró durante algunos minutos en la carretera, y después dijo: de la vida, de lo que perdemos sin darnos cuenta y de lo que podemos recobrar”. Inmediatamente después de evocar eso, Norman visualiza a Ulises, mucho tiempo atrás, enamorado de Claudia en Tel-Aviv. Dormía en el sofá y de noche temblaba y gemía, y no sabía el narrador si era porque lloraba o porque se masturbaba. Concluye que seguramente lloraba en sueños: “una vez me quedé y lo comprendí todo, de un solo golpe”.

De nuevo, la pérdida, y la memoria y la escritura que tratan de recuperar, como si se tratara de una quimera. De nuevo un instante que explica una existencia. De nuevo, el llanto. El protagonista de “La nieve” habla de “aquella tarde de llanto que cambió mi vida”, la catarsis, como la de Joanna Silvestri, del relato homónimo, que también llora hasta que le sangra el alma al ver cómo el único paréntesis de felicidad que hubo en toda su vida está a punto de cerrarse. El mismo

llanto brota del sofá israelí de *Los detectives salvajes*: las lágrimas se confunden con el semen.

Gemidos similares se encuentran en las páginas de 2666, la otra obra maestra de Bolaño, doblemente inacabada. Por un lado, porque le falta la sexta parte. Por el otro, porque no fue sometida al proceso de depuración a que todo autor debe someter sus libros. Dice: “En la oscuridad creyó oír unos débiles gemidos. Le pareció que el joven lloraba y se durmió acunada por su llanto”.

## Cuatro

La huida. La fuga: ése es el movimiento de la narrativa bolañiana. Archiboldi, el protagonista de su novela última, en este cambio de milenio debe ser entendido como “un veterano de la Segunda Guerra Mundial que sigue huyendo, un recordatorio para Europa en tiempos convulsos”. El exilio. Sobre éste dice Amalfitano, otro *alter ego*: “ahora lo veo como un movimiento natural, algo que a su manera, contribuye a abolir el destino o lo que comúnmente se considera el destino”. La huida y el exilio. El exilio y la huida. Intuyo que en el caso de Bolaño hay que entender como temas y como *modus operandi*. Especialmente en 2666. Porque en ella el lenguaje, la escritura, los fragmentos de entre diez líneas y cuatro o cinco páginas, proliferan hasta colmar cada una de las cinco partes, otorgando un ritmo unitario a todas ellas. El ritmo del fragmento: el ritmo del conocimiento: el compás de la escritura. En sintonía con él hay que entender el uso magistral del contrapunto en la novela, utilizado hasta lo intolerable en “La parte de los crímenes” y dosificado en “La parte de los críticos” con un resultado exquisito: no sólo porque logra que la

novela avance simultáneamente con cuatro protagonistas que viven en ciudades distintas, sino porque resuelve su final intercalando fragmentos del e-mail que ha enviado uno de los protagonistas, de modo que el suspense se dilata hasta una conclusión abierta, memorable.

La escritura en viaje, como lo están o lo han estado o lo estarán todos los personajes del libro. La escritura como deseo de avanzar en la propia escritura, pero no estoy seguro de con el objetivo de terminar, como el sexo que puebla la novela, sexo maratoniano, que no desea *acabar*. Erotismo contra el punto y final de la muerte. Contra el caos último. Con un objetivo que reformula concepciones trilladas del compromiso social de la novela y lo hace compatible con la ambición desmesurada. *2666* tematiza el que posiblemente es el gran crimen del cambio de milenio, la muerte con preludeo sexual de centenares de mujeres en Ciudad Juárez, lo elabora, lo denuncia, con atención a cada mujer, a cada víctima, sin renunciar a la exigencia, a la invención, a la expresión políticamente incorrecta, a la literatura: "Estas ideas o estas sensaciones o estos desvaríos, por otra parte, tenían su lado satisfactorio. Convertía el dolor de los *otros* en la memoria de *uno*. Convertía el dolor, que es largo y natural y que siempre vence, en memoria particular, que es humana y breve y que siempre se escabulle. Convertía un relato bárbaro de injusticias y abusos, un ulular incoherente sin principio ni fin, en una historia bien estructurada en donde siempre cabía la posibilidad de suicidarse. Convertía la fuga en libertad, incluso si la libertad sólo servía para seguir huyendo. Convertía el caos en orden, aunque fuera al precio de lo que comúnmente se conoce como cordura".

## Último

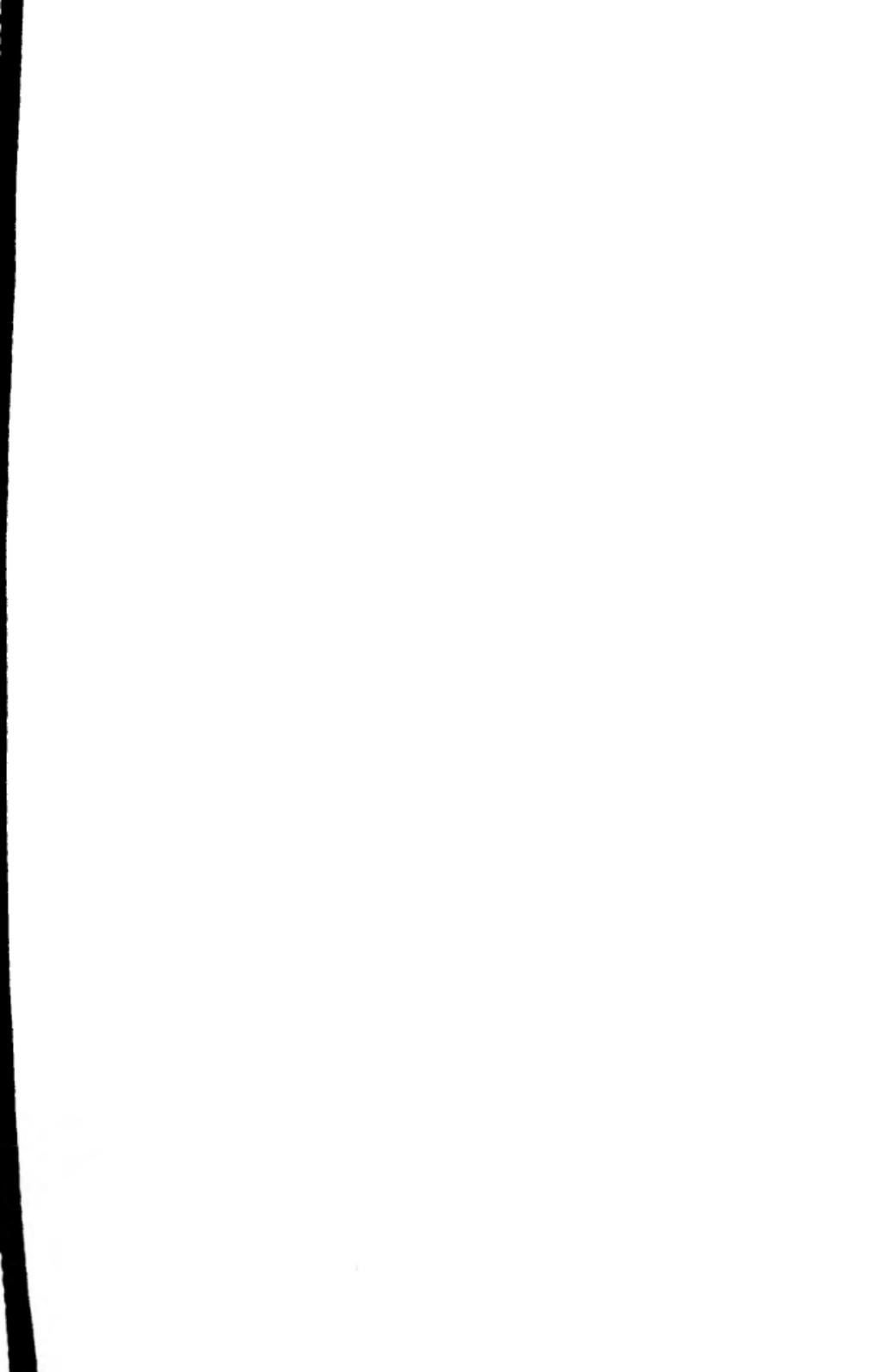
Yo no conocí a Roberto Bolaño. Pero el año antes de su muerte coincidí en un tren de cercanías (Barcelona-Blanes) con él, Rodrigo Fresán e Ignacio Echevarría. Lo traigo a colación porque aquel trayecto fue, sin saberlo, un adiós mío y sobre todo porque iluminó a mis ojos otro capítulo hasta entonces sin luz de *Los detectives salvajes*, el del duelo en una playa del Maresme. Bolaño y Fresán hablaban de una adaptación del *Inferno* de Dante, que nadie conocía a excepción del chileno, quien no sólo aseguraba haberla visto, sino que además era capaz de enumerar al director, los actores, etc. Echevarría escuchaba y reía ante aquella demostración de cómo la ficción sobre la ficción puede asumirse visceralmente como realidad. Entonces, al ver la silueta del crítico contra la playa sin nombre que desfilaba más allá de la ventana del tren, le pregunté acerca de su duelo con Belano en la playa de Sant Pol, pues en una escena de *Los detectives...* Arturo Belano se bate con un crítico literario llamado Iñaki Echevarne, y a nadie se le escapó que se trataba de él. Aún no conocía a Bolaño cuando la novela se publicó, me respondió Echevarría, no te imaginas lo que me sorprendió leer aquello. La reseña que publicó en *Babelia* fue más que favorable. Lo que otorga al fragmento en cuestión un aura inquietante.

En la ficción, el testigo que Belano ha escogido como padrino del duelo se pregunta: “¿Y si la reseña es buena? ¿Y si a Echevarne le gusta la novela de Arturo? ¿No sería entonces, además de un acto gratuito, una injusticia desafiarlo a duelo?”. Por tanto, en el momento en que Bolaño estaba ultimando su primera obra maestra decidió que ésta se enfren-

tara, dentro del universo que ella misma había creado, con el crítico español de prensa más influyente de su momento histórico. De modo que Echevarne asistió a la playa de Sant Pol que Belano había escogido como marco de una escena que “era el resultado lógico de nuestras vidas absurdas”. El duelo, con espadas, tuvo lugar. El arma blanca de Belano incluso llegó a acompañar el latido de Echevarne, cuando se posó sobre su corazón, pero después se retiró, con el convencimiento de que el autor —su obra— habían superado el juicio crítico, y siguieron combatiendo “como dos niños tontos”.

Dirá desde el presente narrativo, en 1994, Iñaki Echavarné: “Durante un tiempo la Crítica acompaña a la Obra, luego la Crítica se desvanece y son los Lectores quienes la acompañan”. En un relato anterior, “Detectives”, ya mencionado, parte del ingente material narrativo que preparaba la gestación de *Los detectives...*, se daba la clave del tipo de arma escogido y del lugar: “a los chilenos no nos gustan las armas de fuego, sino las blancas, debe ser por el mar”.

En el mismo cuento, por cierto, se afirma que “los muertos siempre nos miran”.



EL REHACEDOR  
"EL GAUCHO INSUFRIBLE" Y EL INGRESO DE  
BOLAÑO EN LA TRADICIÓN ARGENTINA

Gustavo Faverón Patriau

Son varios los cuentos de Borges en cuya escena más sutil, más huidiza, desde el fondo de la noche campesina o del arrabal, llega el sonido de la guitarra que una mano incógnita rasguea. Síntoma de una búsqueda inacabada, la persecución de la guitarra tras una melodía que jamás cobra forma definitiva tiene un valor emblemático en esas narraciones en las que ninguna lectura es completa y toda interpretación es parcial. En "El evangelio según Marcos", el narrador rememora: "había una guitarra; los peones, antes de los hechos que narro, se sentaban en rueda; alguien la templaba y no llegaba nunca a tocar. Esto se llamaba una guitarreada" (*El informe* 103). La idea del ensayo eterno como sistema, la conversión del prolegómeno en ritual repetido y la noción del artista como alguien cuya labor es reiterar el intento y hacer del fracaso adivinado de la glosa la lógica de la obra, son cruciales en Borges, quien concebía la literatura como la variación de unos cuantos temas, y escribió alguna vez que "quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas" (*Obras* 638).

En "El gaucha insufrible", uno de los cuentos finales de Roberto Bolaño, el protagonista, un abogado bonaerense travestido de gaucha pampeano y duro jinete campesino,

escucha en una celebración de pueblucho, en el sur, el sonido de “alguien que rasgueaba una guitarra, que la afinaba sin decidirse jamás a tocar una canción determinada, tal como había leído en Borges” (*El gaucho* 30). Pereda, ese personaje, tan profesional capitalino, tan de modos aristocráticos y, por ello, tan inverosímil migrante hacia el sur como el Baltasar Espinosa de “El evangelio según Marcos” —que es uno de sus modelos—, halla en ese incidente la confirmación de su prejuicio: la pampa ha de parecerse a lo que se dice sobre ella en los libros. Pereda proviene de Espinosa tanto como del Juan Dahlmann de “El Sur”. También Dahlmann llega al sur esperando que los gauchos de verdad correspondan a su propio “hábito de estrofas del *Martín Fierro*” (*Obras* 525). Bolaño quiere que le prestemos una atención especial a todo ello: más adentro en el relato, Pereda, incontento con la azarosa confirmación, hará del principio un programa: “trajo de Capitán Jourdan al gaucho que mejor rasgueaba la guitarra, advirtiéndole antes que se limitara estrictamente a eso, a rasguitarla, sin emprender ninguna canción particular” (*El gaucho* 38).

El rasgueo de la guitarra, en Borges, es un signo denso: mucho hay en él de incompleción pero también de apropiación y cita reformada, deformada: es la reducción a astillas de muchos temas ajenos, un acercamiento que amenaza con desvelar una presencia, pero se queda siempre en esa promesa de revelación que es la epifanía borgeana. La “diversa entonación de algunas metáforas” es por necesidad reescritura; el “rasgueo” es la forma más sencilla de esa diversa entonación; no su grado cero, pero sí su página en blanco, su condición necesaria, primer paso. “Cada texto de Borges

duplica o multiplica el propio espacio a través de otros libros de una biblioteca imaginaria o real”, escribió Italo Calvino en *Por qué leer los clásicos* (244). El hallazgo de la intertextualidad proliferante como método literario, que fue, según palabras del italiano, el “huevo de Colón” de Borges (244), tiene en la obra de Bolaño una variación productiva y, en el avatar en que él encarna en “El gaucho insufrible”, mucho que ver con el repetido e inconcluso rasgueo de esa guitarra: el relato de Bolaño es no sólo una parodia de “El Sur”, de “El evangelio según Marcos” y de varios otros textos nodales de la cuentística argentina, sino que es un pastiche crítico de todos ellos: una reescritura abrasadora, una reinterpretación, una sagaz intervención del chileno en la tradición rioplatense, en la que este cuento lo inscribe, aunque sea sólo pasajera, fugazmente, como son pasajeras las cosas en las mejores guitarreadas.

“Me duele ingresar en un orden cerrado”, dice el narrador epistolar de “Cartas a una señorita en París”, de Julio Cortázar (*Los relatos* 32), el célebre relato del solitario que escupe conejos. El orden al que alude es el departamento donde los pequeños hijos-fiera que acaba de parir acosan su cordura. Pero también es el orden abrumador de la biblioteca, donde el protagonista parece aplastado por el peso de las líneas literarias que confluyen en la tradición argentina: “los libros (de un lado en español, del otro en francés e inglés)” (*Los relatos* 32). En “El gaucho insufrible” abundan las referencias explícitas a Borges y Antonio Di Benedetto; el protagonista cabalga sobre un animal al que bautiza “José Bianco”; en una conversación se citan “versos de Hernández y de Lugones”; alguien se pregunta “dónde se había equivocado Sarmiento”, una voz enumera “bibliografías y gestas” (*El*

*gaucho* 42). La narración no parece cohibida por el “orden cerrado” al que aludía Cortázar, aunque sí absorta ante él, o dentro de él. Quizá “El gaucho insufrible” sea un espacio funcional de reevaluación precisamente debido a que Bolaño transita por las letras argentinas sin cargar el peso de la tradición sobre sus hombros. Lo cierto es que el relato está construido sobre muchos otros: textos de Dabove, Borges, Cortázar, Di Benedetto, Wilcock, Fresán. A través de esas referencias, Bolaño produce un tejido de observaciones en apariencia furtivas pero en el fondo coherentes sobre temas cruciales de dicha tradición. Propongo que mis lectores sigan lo que viene como una excavación arqueológica, una expedición en busca de los orígenes de “El gaucho insufrible”.

### El origen del sueño

En 1940, Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo incluyeron en su *Antología de la literatura fantástica argentina* el relato “Ser polvo”, de Santiago Dabove. Muerto en los años cincuenta, Dabove se disolvió como figura real, hasta convertirse, en la imaginación latinoamericana, en poco más que un nombre por el que Borges declaraba su admiración. “Ser polvo”, sin embargo, es un cuento vertebral en la literatura platense, si no fuera por sus méritos propios, por ser origen evidente de “El Sur”, el célebre relato borgeano. En “Ser polvo”, el narrador alude reflejamente a un fragmento del propio cuento como “una de las variaciones sobre ese texto único de terrible dureza: «¡no hay esperanza para el corazón del hombre!»”, dejando en ello inscrita su comprensión de la vida como variación textual, y del relato como registro de la variación (*11 relatos argentinos* 63). El cuento narra la aven-

tura final de un hombre enfermo que viaja de la ciudad al campo montado en un caballo que lo arroja al suelo. Su caída es la consumación de una condena: “la hemiplejía, la parálisis que hacía tiempo me amenazaba, me derribó del caballo” (64). Como Juan Dahlmann, el viajero transita de la urbe a la pampa envuelto en la ensoñación de los narcóticos: “varias inyecciones de morfina y otras sustancias” (63) condicionan el nivel de realidad de lo que acontecerá, o parecerá acontecer, de inmediato: “píldora tras píldora de opio”, enumera, y reflexiona: “eso debe de haber determinado el «sueño» que precedió a mi «muerte»” (65). El resto de la historia transcurre en “un extraño sueño-vela y una muerte-vida” (65). Derribado del lomo del animal, el hombre empieza “a cavar pacientemente”, con ese remedo de cuchillo que es su urbano “cortaplumas”, la tierra en torno de su cuerpo (64). Descubre la vitalidad del campo: “bajo la superficie dura, la tierra era esponjosa” (64). Y se va “enterrando en una especie de fosa que resultó un lecho tolerable” (64). Como el sur para Dahlmann, para el viajero el campo es la vez sanatorio, destino y tumba. Se vuelve uno con él, hasta quedar, dice, “bien pegado mi cuerpo a la tierra” (64). Pero el confort también es fagocitación: el campo mata al viajero como el sur mata a Dahlmann: su cuerpo se va deshaciendo en la tierra fresca hasta consustanciarse con ella: “la cabeza sentía y sabía que pertenecía a un cuerpo terroso, habitado por lombrices y escarabajos y traspasado de galerías frecuentadas por hormigas” (65). Si Dahlmann se vivifica en la comunión con la pampa, signo de vida plena opuesto a la mortificación de la ciudad, el agonizante de “Ser polvo” siente “la cabeza indemne y nutrida por el barro como una planta” (65), al

tiempo que su cuerpo deja paulatinamente de existir. Dabove ensaya un juego de palabras que explica, en cierta forma, ambos relatos. Escribe: “me encuentro como pegado, como solidarizado con la tierra. Me estoy difundiendo, voy a ser pronto un difunto” (66). El viaje a la naturaleza, renuncia a la civilidad, implica el despojo de cierta forma de libertad (la de la protección urbana) en favor de otra (la de la unión con el medio recién adquirido): el personaje, whitmanianamente, se difunde: es un difunto. Y acepta la metamorfosis: “el imperioso deseo de moverme iba cediendo al de estar firme y nutrido por una tierra rica y protectora” (66).

La caída del caballo (ausente en Borges, pero crucial, ya lo veremos, en Di Benedetto, Fresán y Bolaño), señala en Dabove el corte definitivo con el mundo de la civilización: el personaje, hombre-planta en plena transición, ha sido un jinete habitual, cuya forma de existencia es modificada por el accidente de manera radical: “mi esperanza y mi caballo desaparecieron en el horizonte” (64). Pero apenas comprende que, en la agonía, el entierro de pesadilla es una liberación, decide radicalizarla. Su nuevo temor es ser reincluido por la civilidad en el mundo al que él empieza a renunciar: “mi cabeza”, dice, “teme que alguno de esos paleontólogos que se pasan la vida husmeando la muerte, la descubra. O que esos historiadores políticos que son los otros empresarios de pompas fúnebres que acuden después de la inhumación, descubran la vegetalización de mi cabeza” (66). Su nuevo mundo no cree en las cronologías: “maquinalmente se inclinaba mi cabeza hacia el reloj”, refiere el narrador, “y una hilera de hormigas negras entraba y salía” (66). Como luego en Borges, el destino deja de ser futuro para ser presente

consumado, o en vías de consumación, y condena ambigua: “no es fácil conformarse y borraríamos lo que está escrito en el libro del destino si ya no nos estuviera acaeciendo” (67). En el nuevo orden, el destino es además, en cierta forma, ya pasado; el tiempo, el conteo de la muerte acaecida. Si Dahmann entrevé que su presente trágico puede ser una proyección imaginaria, un sueño sucedido en el trance de la muerte, en la clínica, el hombre de “Ser polvo” calcula “el tiempo que llevaba de entierro por el largo de mi barba” (67), dejando en claro que el tiempo del relato es posterior a la muerte. Entendemos mejor: “un extraño sueño-vela y una muerte-vida” (65).

Se puede ver en Dabove, más que un alegato en defensa de la vida campesina, uno por la armonía natural anterior a lo humano. Pero es evidente en “Ser polvo” la noción de la pampa como madre alimentaria, vivificadora, provisora. El choque entre la cualidad infernal de lo urbano (núcleo de “El Sur”, medular en “El gaucho insufrible”) y la índole equilibrada de lo rural, acaba por ser una diatriba contra cierta forma de progreso: “si quiere cuidar la vida y no ser meramente policía, no mate este modo de existir que también tiene algo de grato, inocente y deseable” (68), le dice la cabeza enverdecida al único otro humano del relato, que pretende desenterrarla. El trasfondo es pesimista, casi nihilista: “por mucho que se valore la actividad, el cambio, la traslación de humanos, en la mayoría de los casos el hombre se mueve, anda, va y viene en un calabozo filiforme, prolongado” (69). Pero se trata de un nihilismo *sui generis*, porque el personaje está construido como un mártir, un héroe que es una suerte de avanzada en la ruta del ser humano de vuelta a la natura-

leza, un Cristo enterrado en la pampa: “esa muerte me cubría de espinas” (65).

### El origen de los conejos

Un extraño y canónico cuento de Julio Cortázar es “Carta a una señorita en París”, aparecido en *Bestiario*, en 1951. Es transparente su relación con otros cuentos de Cortázar referidos, como él, a la paranoia social de la burguesía argentina confrontada por la invasión proletaria y el protagonismo popular durante el régimen peronista. En el mismo *Bestiario* apareció “Casa tomada”, acaso el relato más emblemático de esa tradición, en la que habría que incluir “Cabecita negra” (1961), de Germán Rozenmacher. “Carta a una señorita en París” sienta, además, un precedente que Borges, apenas dos años más tarde, recogería en “El Sur”: el uso del plano de Buenos Aires como fuente simbólica, como modelo a escala tanto del espacio como del tiempo de la república: así como en el cuento de Borges “nadie ignora que el Sur empieza del otro lado de Rivadavia” (*Obras* 526), en una referencia que interseca el nacimiento de la república con el nacimiento del presente y los confines de la ciudad, y deja en la otra margen la colonia, el pasado y el campo, así también los hechos de “Carta a una señorita en París” suceden en una morada de “la calle Suipacha” (*Los relatos* 32), en referencia al primer gran evento independentista —la batalla de Suipacha— que integró al gaucho en la república futura. El departamento de la calle Suipacha es, pues, emblemáticamente, territorio mestizo, de encuentro. Y Cortázar enfatiza la clave al colocar una sola obsesión libresca en el protagonista —“la historia argentina de López” (37)—, que interesa al personaje por un tema sola-

mente: “la presidencia de Rivadavia que yo quería leer en la historia de López” (37)<sup>1</sup>. “Carta a una señorita en París” es el relato de una negociación entre clases destinada trágicamente al fracaso, una falsa convivencia cuya hipocresía es revelada por el narrador-escritor epistolar en una línea de confusión aparente: “Usted se ha ido a París, yo me quedé con el departamento de la calle Suipacha” (33), dice, pero añade cierta incoherencia: “elaboramos un simple y satisfactorio plan de mutua convivencia hasta que setiembre la traiga de nuevo a Buenos Aires” (33). ¿Cómo y por qué llamar “convivencia” a lo que a la luz de los hechos es más bien distanciamiento y lejanía, dos vidas separadas?

La respuesta está en la representación social que se le asigne a los personajes: la mujer, Andrée, propietaria de un apartamento en la capital y de viaje por Francia, por un lado; por otro, el protagonista, un hombre del interior que ha perdido su “casa de las afueras” (34), vive de su trabajo y se alberga en pisos rentados en Buenos Aires. Hay un tercer elemento, claro —el que más visiblemente vincula “Carta a una señorita en París” con “El gaucho insufrible”—: los conejos. El narrador vomita conejos. “Vomitara un conejito”, dice, “no es razón para que uno tenga que avergonzarse y estar aislado y andar callándose” (34). Sobre todo, si uno puede establecer lazos jerárquicos con ellos. Ser, por ejemplo, su madre y su padre: “el conejito parece satisfecho de haber nacido y bulle y pega su hocico contra mi piel” (34). O ser su protector: “busca de comer y entonces yo... lo saco conmigo al balcón y lo pongo en la gran maceta donde crece el trébol que a propósito he sembrado” (34). O ser el antropólogo que los observa, el turista que los mira desde detrás de un vidrio

—como el hombre ante la pecera en *Axolotl*—: “es casi hermoso ver cómo les gusta pararse, nostalgia de lo humano distante, quizá imitación de su dios ambulando y mirándolos hosco” (38). O ser para ellos la ley: “yo quisiera verlos quietos, verlos a mis pies y quietos —un poco el sueño de todo dios, Andrée, el sueño nunca cumplido de los dioses” (37). Es decir, en suma, imponerles un orden maquinal y diseñar un tiempo propio para la cohabitación: “no era tan terrible vomitar conejitos una vez que se había entrado en el ciclo invariable, en el método” (35). Es la disrupción de los nacimientos la que transforma la convivencia (esta sí lo es, *stricto sensu*) en una crisis. “Esa misma noche vomité un conejito negro. Y dos días después uno blanco. Y a la cuarta noche un conejito gris” (36): cuando los nacimientos esporádicos se tornan constantes, el suceso mágico se vuelve intrusión.

“Carta a una señorita en París” es el relato de un provinciano empobrecido que ocupa un espacio ajeno y, a su vez, se ve cercado por la invasión de seres que le resultan primitivos y secundarios, temibles y feroces, y que lo vienen persiguiendo desde el pasado, desde su vida en el interior. “Me importa probarle que no fui tan culpable en el destrozo insalvable de su casa” (39) es acaso la frase más patética del cuento: la del venido a menos que intenta por todo medio limpiar su responsabilidad en la destrucción del mundo burgués que le ha sido dado administrar pasajeramente; o peor aun: la excusa del dictadorzuelo incapaz —“comprendí que no podía matarlo”, dice, justo antes de que la situación se le escape de las manos (36)—, un tirano inútil que no logra imponer su fuerza sobre la turba, contenido por su propio paternalismo. El relato declara su posición: es una versión de “Casa toma-

da” dicha en clave de delirio, un primer intento de captura del hogar nacional que falla ante la inoperancia del aliado pequeñoburgués. El final, con el suicidio que sigue al múltiple asesinato, es meridiano en su objetivo de apuntalar esa noción: en medio del caos de su revolución inefectiva, los animales son vistos “saltando sobre el busto de Antinoo” (39). Antinoo, por supuesto, no es sólo el suicida legendario por antonomasia: es alguien que se quitó la vida protegiendo el bienestar de su amante el emperador Adriano (Adriano ? André), y con el fin expreso de prolongar la existencia de éste. Prolongar el *status quo*. Después de todo, el narrador de Cortázar es un conservador empedernido –“esta mudanza me alteró también por dentro” (37)–, alguien que rechaza enfáticamente todo cambio violento: “las cosas no se pueden variar así de pronto, a veces las cosas viran brutalmente” (37).

No es cosa que sea pertinente detallar en este lugar, pero sí es oportuno señalar –para despejar la incógnita acerca de la recurrencia de la metáfora zoológica de Cortázar (la de los conejos invasores), que se repite en muchos otros autores argentinos y deriva en uno de los rasgos más sorprendentes de “El gaucho insufrible”– que la invasión de conejos en Argentina es un dato histórico real: una plaga devastadora y endémica, el factor que más duramente ha golpeado la economía agraria y ganadera de Argentina en el último siglo. El protagonista del relato cortazariano, de hecho, parece el desplazado de un brote de aquella plaga: alguien que abandona su “casa en las afueras” y, transplantado a un departamento de alquiler, revive la escena de la pérdida original, la somatiza y reaccúa infinitamente, hasta representar una vez más la

destrucción del hogar y acabar por eliminarse a sí mismo para eliminar esa insurgencia voraz que lo muerde por dentro y que, cree él, planea ya agredirlo también desde afuera: “royeron los lomos para afilarse los dientes” (40), rememora; pero también dice algo más, que acaba por precisar la naturaleza ambigua de los animales, a la vez plaga salvaje y rebelión social: “gritaron, estuvieron en círculo bajo la luz de la lámpara, en círculo y como adorándome, y de pronto gritaban, gritaban como yo no creo que griten los conejos” (40): y cuando lo eligen su líder, el protagonista los mata, uno tras otro, traiciona a esos que son a la vez sus hijos y su deformidad.

Ese aparente artificio de malignidad casi infantil —la plaga de los conejos—, investido con el poder de convocar a la vez la perturbación de la naturaleza y el colapso de la economía social, lo heredará Bolaño, ya veremos cómo, en “El gaucho insufrible”.

### El origen del sur

Dos años después de la publicación de *Bestiario*, apareció en el diario *La Nación* de Buenos Aires el cuento “El Sur” (1953). Como “Carta a una señorita en París”, “El Sur” es también el relato de una mudanza, pero una inversa, que va de la ciudad al campo: “a costa de algunas privaciones, Dahlmann había logrado salvar el casco de una estancia en el Sur” (*Obras* 525). El viaje espacial es asimismo temporal y simbólico: el sur es “un mundo más antiguo y más firme” (526) y tiene, como la tierra campesina de “Ser polvo”, la cualidad del útero acogedor: “su casa estaba esperándolo” (525). El viaje es un regreso: “creyó reconocer árboles y sem-

brados que no hubiera podido nombrar” (527); Dahlmann ya lo pronostica metonímicamente en su traslado por la ciudad, al reconocer “ese aire de casa vieja que le infunde la noche” (526), es decir, cuando nota que “las calles” de Buenos Aires, en su premonición de enfermo, anuncian “largos zaguanes” y “plazas como patios” (526), y más todavía al notar que el paradero de su tren, posteriormente, no será la estación habitual, sino “otra, un poco anterior” (528): anterior, es decir, más vieja. La casa bonaerense, como espacio de vida, lo ha rechazado al agredirlo en el accidente inicial, primero, y como útero materno al horrorizarse ante las consecuencias del golpe: “en la cara de la mujer que abrió la puerta, vio grabado el horror” (525). Como en “Ser polvo”, en “El Sur” el espacio nuevo, producto de la traslación y la enfermedad, del desarraigo y la búsqueda de un lugar distinto, será ambiguo: útero pero también celda, hades: el inicio del laberíntico trayecto, el paso por la clínica, revela los primeros rasgos de esa ambigüedad: “le maravillaba que no supieran que estaba en el infierno” (525-6), en “una celda que tenía algo de pozo” (526); pero ya en la pampa los muros del encierro persisten: el “olor” y los “rumores” del campo le llegan a Dahlmann “entre los barrotes de hierro” (528). La estadia infernal colapsa las cronologías, como en la ficción de Dabove, y aparece en ella el gaucho como símbolo de la detención: el gaucho que Dahlmann ve tendido en el suelo. “Los muchos años lo habían reducido y pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia” (528), dice el narrador. Dahlmann reconoce: “era oscuro, chico y reseco, y estaba como fuera del tiempo, en una eternidad” (528). La palabra final es la misma que había anunciado el primer zar-

pazo de vida salvaje, como aviso, cuando Dahlmann había previsto al gato inmóvil en un edificio, todavía en la ciudad: “el hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal en la actualidad, en la eternidad del instante” (527). Infierno, animalidad, agresión, mudanza y búsqueda conducen al personaje al desprecio de su propio ser: “odió su identidad” (526). Y en el rechazo reflejo, se opera el desdoblamiento: está “condolido de su destino” (526), como si hubiera un Dahlmann enfermo y otro que se conmisera. “Como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por el día otoñal y por la geografía de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres” (527).

Quizá no se ha notado suficientemente que Dahlmann, tras huir de la ciudad para buscar el romántico destino del aventurero condenado en el sur, no es, en el pasaje final del relato, un ciudadano a punto de ser asesinado por el ataque arbitrario de los gauchos. Es, más bien, una suerte de gaucho por adquisición —contagiado al recibir el cuchillo del “viejo gaucho extático, en el que Dahlmann vio una cifra del Sur (del Sur que era suyo)” (529)—, y que será agredido, más bien, por un típico personaje urbano, acaso, quién sabe, un bonaerense agresivo y criminal que no necesita código de honor ni excusa alguna para el homicidio: “el compadrito de la cara achinada” (529). El duelo final, es el enfrentamiento de dos personajes de la ciudad: el sur es sólo su escenario promotor, infierno alternativo, un enorme páramo vacío convertido en caja negra para la representación de un choque ajeno. Ese es el sur que recupera Bolaño, contra las lecturas borgeanas más frecuentes, en “El gaucho insufrible”, donde el espacio es rural pero los personajes son siempre urbanitas en el exilio.

## El origen del caballo

Un cuento célebre de Antonio Di Benedetto, “Caballo en el salitral”, fue publicado por vez primera en 1961. Su planteamiento reitera la propuesta de la pampa como espacio semiabstracto, de extramuros, a la vez ajeno a la historia y desmarcado del circuito nacional pero simbólico como reservorio vital de esa misma historia y esa misma nación. “¿Y qué, acaso no estamos en el mundo?”, pregunta un personaje. “Así es; pero eso no lo sabe nadie, aparte de nosotros”, le llega la respuesta (*Caballo* 23). La historia es concebida como un trayecto impropio, un proceso eurocéntrico que toca a la pampa tangencialmente, apenas para subrayar su alteridad: “el príncipe de Europa estará allí, en esa pobrecita tierra de los medanales” (23), anuncia alguien, a la espera de la visita de Humberto de Saboya. El tren del príncipe pasa de largo. Los pampeanos ven la máquina llegar y miran en otra dirección, renuentes: “ni uno solo mira al tren, como si no estuviera” (25). Pero “cuando se va, sí, se quedan mirándole la cola” (25). La metáfora es transparente: el tren de la historia no hace estación en ese mundo fuera del mundo, que finge desinterés. Entonces aparece un jinete, el protagonista del relato: es uno de los observadores y por tanto, uno de los olvidados. Su figura, y también su *pathos*, los recogerá Bolaño en “El gaucho insufrible”, en la imagen del abogado Pereda, vuelto gaucho, que “se acercaba a la línea férrea y se quedaba largo rato esperando que pasara el tren, sin desmontarse del caballo, comiendo ambos briznas de hierba” (*El gaucho* 37). La narración de Bolaño es fiel en este punto al espíritu de Di Benedetto: “en no pocas ocasiones el tren no pasó nunca, como si ese pedazo de

Argentina se hubiera borrado no sólo del mapa sino de la memoria" (37).

"Caballo en el salitral" recoge la idea crucial de "Ser Polvo", de Dabove —que Borges ha transformado en metafísica del honor— y la vuelve diagnóstico de la pobreza: la pampa de Di Benedetto es elemental y amenazante no por el trasunto de la historia antigua, sino por esa refundación traumática que es la pobreza contemporánea. "Tanta tierra, la del patrón que él cuida, y tener que cargar el pasto prensado y alambrado para quitarle el hambre a las vacas" (24), piensa el protagonista, mediado por la voz del narrador. La miseria es seña de la tragedia *ad portas*: un rayo caído del cielo pulveriza al jinete y deja al caballo vagando por la pampa. Allí donde Dabove ve extraviarse al caballo y limita la narración al hombre tumbado, Di Benedetto elige la operación contraria: su mirada sigue al caballo, protagonista del resto de la historia, que será el relato de su hambre extrema —"el cuadrúpedo obedece al hambre, más que a la fatiga" (26)— y su muerte final. La desaparición del hombre y la del caballo son dos estadios de un solo proceso, en el que la naturaleza castiga a su intruso sólo para integrarlo a sí misma de inmediato. Una sola bestia merodeadora parece renegar de la pobreza y exigir cierta dignidad a su vida, y en su aventura descubrimos, esta vez ya en su lugar más verosímil, la plaga que ha causado la miseria del campo: "el puma, el bandido rapado, el taimado... no busca el agua, no comerá conejos" (28). Las vacas enflaquecen ante la invasión de roedores; los conejos son una deshonra; el único alimento es el caballo, mitad sobreviviente del gaucho castigado por el destino: el puma "desde lejos ha oteado en descubierto al caballo sin hombre" (29). El jinete

roto de “Ser polvo” entra en la “muerte-vida” de su consunción para integrarse al ciclo natural de la tierra; el hombre de “Carta a una señorita en París” se suicida para evitar la alteración de la historia; Dahlmann es asesinado por otro extraño en el sur, en su ruta a mudar de universo; el centauro partido en dos que protagoniza, a través de cada una de sus mitades, el principio y el fin del cuento de Di Benedetto, se extingue de hambre en el salitral, muriendo desde dentro hacia fuera hasta hacerse una “jaula de pellejo” (31), y cuando la calavera de caballo queda expuesta, se vuelve el nido para los huevos de un pájaro migratorio que los transforma en su hogar: “la cabeza invertida del caballito ciego acoge en el fondo a la dulcísima ave” (31). Si en todos estos relatos la muerte es renuncia, en pocos es también aceptación y reinicio: elección del destino; salvo en “Caballo en el salitral”, donde la tragedia es siempre fruto de una voluntad ajena, *fatum*, pero lo es también la inexorable recuperación del ritmo natural, el rescate de la vida. Bolaño, cuando reescriba esos destinos en “El gaucho insufrible”, evitará la muerte como *telos*: su personaje sobrevivirá, pasará de una vida a la otra sin el deber de transitar por la “muerte-vida”: esa será, acaso, su reivindicación del optimismo.

### **El origen del Mesías**

En 1970, Borges publicó “El evangelio según Marcos”, como parte de *El informe de Brodie*. La historia es harto conocida: un estudiante de medicina pasa una temporada en una estancia del interior, cuya casa principal describe como una ruina: “el casco de la estancia era grande y un poco abandonado” (*Informe* 100). Los lugareños, una vez más, parecen

vivir en la anacronía: “Espinosa les preguntó si la gente guardaba algún recuerdo de los malones”, se nos informa. “Le dijeron que sí, pero lo mismo le hubieran contestado a una pregunta sobre la ejecución de Carlos Primero” (102). Todo en ese mundo es presente, sin origen memorable ni futuro a la vista: “los gauchos suelen ignorar por igual el año en que nacieron y el nombre de quien los engendró” (102). Las señas míticas abundan. Los tres habitantes de la estancia, los Gutres, forman una trinidad malforme, hecha de “el padre, el hijo, que era singularmente tosco, y una muchacha de incierta paternidad” (100), pero también el visitante, Baltasar Espinosa, es descrito ambivalentemente como un Cristo: dueño de una “facultad oratoria que le había hecho merecer más de un premio” (99), se pone “de pie para predicar las parábolas” (105) y lo distingue “una casi ilimitada bondad” (99). El relato abunda en señas que lo dibujan como un Mesías en la antesala del sacrificio, a punto de dejar la vida física para trascender a la espiritual: “a los treinta y tres años le faltaba rendir una materia para graduarse, la que más lo atraía” (99). Como al anónimo personaje de “Carta a una señorita de París”, de Cortázar, Baltasar Espinosa es ungido dios por quienes lo rodean. Como aquél a los conejos, éste ve a sus prosélitos como inferiores: los Gutres son animalizados en su mirada, y también en la del narrador, que, característicamente, presenta sus atributos a través de la mención de los libros que pueblan la casa, uno de los cuales es un manual sobre la adaptación del ganado vacuno en las pampas: “una *Historia del Shorthorn en Argentina*” (103). Añade luego que los Gutres, irlandeses de origen, “se habían cruzado con indios” (104), hibridación de la que perduran, junto

al “duro fanatismo del calvinista”, las “supersticiones del pampa” (104): atavismos los dos. Si bien su historia familiar se mitifica al estar inscrita en las páginas postreras de una *Biblia* en inglés, lo cierto es que esa “crónica cesaba hacia mil ochocientos setenta y tantos; ya no sabían escribir. Al cabo de unas pocas generaciones habían olvidado el inglés; el castellano, cuando Espinosa los conoció, les daba trabajo” (104). Al cabo de sus lecturas bíblicas, el personaje tiene la certeza de que los Gutres son “como niños, a quienes la repetición les agrada más que la variación o la novedad” (106). Una repetición será peculiarmente trágica: la del sacrificio cristiano, que Espinosa prevé en un vaticinio que no sabe descifrar: tiene “un leve sueño interrumpido por persistentes martillos y por vagas premoniciones” (107), pero eso no lo salva del holocausto: “le pidieron la bendición. Después lo maldijeron... Habían arrancado las vigas para construir la cruz” (108).

El milagro crucial que marca el destino de Espinosa (tanto como lo marca su apellido, cifra del calvario) es el pasaje del cuento en que salva de la muerte a una pieza de ganado de la estancia, “una corderita” (105). “La gratitud que esa curación despertó no dejó de asombrarlo”, remarca el narrador (105): la metáfora encarna: si los Gutres son como el Shorthorn, y sus vidas en la pampa son equivalentes a la vida del ganado, que es su emblema, entonces la curación del animal es, en efecto, significativa, porque la corderita es una cifra de ellos mismos. “La mudanza los fue acercando; comían juntos en el gran comedor” (102), dice el relato, y con ello nos informa de la transmutación de Espinosa, a quien los Gutres empiezan a concebir como uno de ellos, un

padre, un elegido, como el protagonista de "Carta a una señorita en París" lo es para los animales que ha parido. "Ya no era un forastero y todos lo trataban con atención y casi lo mimaban" (106). Pero Espinosa, a diferencia de aquel, no reacciona contra su unción como salvador: no se suicida, no renuncia: sube a la cruz y muere por ellos, y además, según sugiere el relato, puede haber dejado ya en el vientre de la mujer la simiente de una nueva hibridación: "por los pasos notó que estaba descalza y después, en el lecho, que había venido desde el fondo, desnuda. No lo abrazó, no dijo una sola palabra; se tendió junto a él y estaba temblando. Era la primera vez que conocía a un hombre" (106). Esa introducción de Espinosa en la genealogía de la pampa marca la posibilidad de un mestizaje cultural pero lo señala con los estigmas de la muerte que acaecerá durante la jornada siguiente. Bolaño, en "El gaucho insufrible", recupera la historia de la conversión del forastero capitalino en Mesías de la pampa, pero la humaniza, le quita el resabio trascendental, la hace secular. También rescata el relato del mestizaje, pero allí donde Espinosa jura "que en Buenos Aires no le contaría a nadie esta historia" (107), como si su relación con la pampeana fuera una deshonra o una vileza, Pereda, el gaucho de Bolaño, hará pública la suya, e incluso aconsejará a su hijo que siga su ejemplo, que encuentre una mujer en ese mundo ajeno que es el campo abierto: "le recomendó que se buscara una india y que se viniera a vivir a Álamo Negro" (*El gaucho* 39).

### **El origen del apocalipsis**

Juan Rodolfo Wilcock, en su ya clásico *El estereoscopio de los solitarios*, que se publicó en italiano en 1972 y fue traducido al

español, en edición argentina, en 1998, incluyó un breve relato titulado “Los conejos”. En él, Wilcock, pasadas dos décadas de “Carta a una señorita en París”, consigue renovar la extrañeza del relato sobre la invasión de roedores con el recurso insólitamente simple de reposicionar la intromisión en la pampa, su lugar de origen. La intrusión, como en Cortázar, es de una paz casi feérica cuando se inicia: “la primera pareja de conejos parecía bastante inocente” (*El estereoscopio* 33), pero vira hacia el misterio insinuado y, súbitamente, al esbozo de observación social, cuando habla del trabajo del hombre cuyos frutos estarán pronto amenazados: “mejor dicho, no se dejaban ver nunca juntos, y ocupado como estaba trabajando en el huerto, me olvidé enseguida de su existencia” (33). La pampa es un nuevo paraíso con esos Adán y Eva “blancos con el hocico rosado” que, en vez de capturar el árbol de la ciencia del bien y del mal, eligen “comerse las hojas bajas” de los álamos patagónicos (33). Sobrevienen las revelaciones del acecho: los conejos “habían cavado galerías debajo de la tierra, una arcilla dura que no se derrumba fácilmente” (33): el campesino descubre que su edén es una ruina endeble, mal equilibrada sobre la red de zanjas y circuitos subterráneos. Y la superficie, rápidamente, se transforma también es “una llanura ondulada de pielcitas blancas” que “se extiende hasta el horizonte” y “brilla bajo el sol como una Antártica” (34). El campo ha devenido en yermo austral y su tierra ha sido literalmente reemplazada por la piel de los conejos. En esa coyuntura, ninguna vida queda más que la de los roedores y los agónicos seres humanos. “Ahora”, dice el narrador, “por estos lados se come solamente conejo, en el desayuno y en el almuerzo” (34). Desaparecida la tierra, se

esfuman árboles, frutos, ganado y cualquier forma de producción. Los conejos lo comen todo y las personas comen conejos, pero esa es una “nueva costumbre que no consigue todavía mellar la notable capacidad reproductora de la especie” (34). La cadena alimenticia, de hecho, se frustra, se vuelve torneo de dos partidos: los conejos son comidos literalmente, pero, metafóricamente, son ellos quienes canibalizan a la población rural, aniquilando todos sus medios de subsistencia. Como en el penúltimo momento de “Carta a una señorita en París”, al final del relato de Wilcock los animales se han vuelto amenazantes y humanoides: “los conejos no se mueven, están allí, quietos, a la espera” (34). Su mirada irracional ha cobrado sentido, se ha trasmutado en observación: están al acecho. Esa representación de la plaga pampeana acaba por encarnar en los conejos la miseria de la región, personificándola, y vuelve a la pobreza el origen de una forma de locura: “lo no previsible, en cambio, era la inmensa felicidad, la paz deliciosa que, después de esa invasión de conejos, se apoderó, tanto de mi ánimo como del ánimo de mis vecinos, ya resignados al sacrificio de sus cultivos” (33). El desenlace aplazado de “Los conejos” de Wilcock es el apocalipsis, la destrucción del sur. “El gaucho insufrible”, con sus personajes pampeanos, falsos gauchos que apenas emergen de la locura y recuerdan un pasado de “electroshocks” y “hospitales psiquiátricos” (44-5), será la comedia postapocalíptica que revise esa tragedia de la aniquilación. “En el año 2059”, se pregunta Auxilio, la protagonista de *Amuleto*, “¿quién leerá a Rodolfo Wilcock?” (135). Respuesta: entre otros, quienes lo descubran en las páginas de Bolaño.

## El origen del centauro

El cuento insignia de la obra de Di Benedetto es "Aballay", casi una *nouvelle*, parte de la colección *Absurdos* que apareció en 1978. Es la historia del gaucho epónimo, que arrastra la culpa de un asesinato atestiguado por el hijo de la víctima: "no se le perderá la mirada del gurí, que lo vio matar al padre" (*Cuentos* 319), dice la narración. La imagen del niño es para el gaucho "una memoria empecinada" (321), señal de su caída moral. Así como en "Ser polvo" el protagonista agonizante recuerda "haber visto un álamo, cuerda tendida del cielo a la tierra" (*11 relatos* 67), así en "Aballay" el gaucho hallará un sucedáneo de ese cable que conecta mundo subllunar y salvación: un sacerdote le informa sobre la vida de los estilistas: "eran solitarios", le dice, que "por su propia voluntad se habían retirado de los seres humanos" y "a lo más, mantenían la compañía de un animal fiel" (317). Los estilistas vivían encaramados al tope de una columna, en las alturas, y allí pasaban años de su vida, tratando de alcanzar a Dios. Aballay decide él también "despegarse de la tierra" (319) y cuando elige la columna que lo aproximará al cielo, elige al mismo tiempo al animal que le hará compañía: se trepa a su caballo con la consigna de no bajarse ya nunca de él. "Recuerda que para escabullirse de las disciplinas de su madre, se trepaba a un árbol. Acepta que al presente está intentando lo mismo: huirse de su culpa, y busca a dónde subir" (315). Di Benedetto escribe, claro, años después de *Il Barone Rampante* de Calvino (1957). Su gaucho, Aballay, sube al caballo en escapatoria de la culpa y en búsqueda de Dios: huye y se enfrenta, todo a la vez. Sueña que "no está solo. Hay otros pilares y otros que penan. Son los antiguos, los

santos, y para él resultan extranjeros. No se hablan, porque así tiene que ser, y si hablaran él no entendería su lengua. Se cubren, como él, con ponchos” (321). Su sueño adivinatorio es el de la pampa como un pueblo de mártires, en ostracismo de la tierra, retirados de la superficie: allí donde Dabove había optado por anular el cielo para volverlo todo tierra, Di Benedetto plantea la historia contraria, la del gaucho que renuncia a la tierra como expiación. Si la aventura de Dahlmann es la persecución de un espacio propio, la de Aballay es la procura concienzuda de extraviar ese espacio: “él tiene que andar. Salirse (de un sitio en otro)” (319) y por ello salta “de una cabalgadura en otra” (320), constantemente. Es un indio, en uno de esos lugares de tránsito, quien mejor comprende la situación de Aballay: “No es que el blanco no quiera, sino que no puede despegarse de los lomos del animal”, piensa, y rebautiza al gaucho con un nombre descriptivo: “hombre-caballo” (320). Aballay, a su vez, “admite que lo tiene agarrado un yugo que él mismo se echó. Lo acata con la obediencia más sumisa” (320).

La búsqueda perentoria de Aballay lo hace, además, objeto de una confusión como aquella que sobrecoge al Baltasar Espinosa de “El evangelio según Marcos”. La gente de la pampa difunde el rumor de su existencia: él es un “peregrino extraño” (327) a quien los otros quieren “rendir su ofrenda —pan y vino, como principio—” (327), pues reconocen que, en el castigo autoimpuesto, el gaucho “lleva su cruz” (326). Cuando Aballay descubre que “lo están confundiendo con un santón” (326), reacciona con espanto: él es un pecador y su historia es la de un intento desesperado por dar contenido místico a una vida desacralizada: “considera que la verdad

es justamente lo contrario: él no tiene ni una cruz, ni una medallita, ni una estampita siquiera” (326). A diferencia del protagonista borgeano, Aballay no es ajeno a la tierra que sirve de escena para su martirio: él es un peregrino interno, transita por un circuito pero no viene de fuera de él, su migración es, por decirlo así, un viaje vertical, hacia arriba, pero truncado a la altura del lomo de su caballo. Se distancia de los personajes de Wilcock en el hecho de que ellos pierden la tierra por una invasión ajena, mientras él la pierde por una culpa propia. Su pobreza es castigo y purificación. Pero no sólo eso: la violencia del único acto que transforma su vida —el asesinato— no tiene explicación argumental: parece surgida del medio, al modo de Camus, uno de los maestros de Di Benedetto. La expiación de Aballay podría ser eterna, si nunca lo hallara el niño que fue testigo de su crimen. Pero el muchacho, ya crecido, sí lo encuentra. Aballay, como Dahlmann, a quien reescribe en ese capítulo final, “no quiere matar, pero opondrá defensa” (338), y con ello justificará su muerte. Es, no obstante, decisivo notar que Di Benedetto reelabora a Borges a partir del paradigma de la comunión con la tierra, que viene del relato seminal de este conjunto, “Ser polvo”, de Dabove: cuando el muchacho que espera reivindicar al padre asesinado fuerza a Aballay al duelo, éste le da la primera cuchillada, y, sólo tras ver al chico caído a tierra, se precipita él del caballo, en ayuda del rival: “desmonta a dar socorro y llega hasta el vencido, pero lo bloquea su ley: no bajar al suelo, y lo ha hecho” (338). La violación del tabú paraliza al gaucho el tiempo suficiente para que “el vengador de abajo” le abra una herida que lo llevará a la muerte (339). Una vez más, sin embargo, es una “muerte-vida”, una pasión

ambivalente que reconforta al agónico y le da un brío inesperado: Aballay “alcanza a saber que su cuerpo, ya siempre, quedará unido a la tierra” (339) y, por eso, en el pasaje definitivo –pasaje congelado, que no es pasaje sino permanencia–, “tendido en el polvo”, Aballay muere “con una dolorosa sonrisa en los labios” (339).

### **El origen de la premonición**

Ese mismo año, 1978, también en *Absurdos*, Di Benedetto –a quien, lo diré de paso, Bolaño admiraba por encima de cualquier otro autor argentino–, publicó un tríptico que incluía, como cuadro final, el relato titulado “Conejos”. La frase inicial de ese cuento presenta a su misterioso protagonista: “Nacida con dos dones, Florence Taylor: el de los recuerdos y el de la maternidad” (*Cuentos* 346). El enigma radica en que Florence ni recuerda el pasado ni da a luz a una progenie: lo que llama sus “memorias” lo son del futuro y la maternidad a la que esa introducción alude es simbólica y paradójicamente tanática. El presente de Florence es algún momento en el siglo diecinueve –y “la Patagonia en el siglo XIX es un desierto”, nos informa el narrador (346)–, pese a lo cual uno de “sus recuerdos”, que se presentan siempre bajo la forma de textos escritos en el porvenir (búsquese a Piglia por aquí), es el que sigue: “«Los conejos invaden la Patagonia», que la visita con atributos de memoria, pero, en verdad, tomado de un diario de Buenos Ayres que no ha visto, porque falta una centuria o más para que ese periódico sea fundado. Así de desdeñosos del curso razonable del tiempo suelen ser los recuerdos de Miss Florence” (346). La noticia del periódico que “recuerda” Florence es, otra vez, la de la invasión de roe-

dores en la pampa; una vez más su rasgo crucial es un pánico *naïf*, una acechanza insospechable: “todos blancos son los conejos, como tomada su blancura de las cimas de nieve eterna, arriba y sobre el flanco de los pasos montañosos, en verano accesibles para emigrar del Chile austral, tan lluvioso él, y por ende inhóspito” (347). A diferencia de Cortázar, o incluso de Wilcock, Di Benedetto no esquivo los datos concretos, incluyendo aquél de que la peste vino (es decir, vendrá) del Chile trasandino, y más bien incide en que, no obstante la violencia de la plaga sobre el medioambiente, los animales acceden a él sin apuro, en una invasión carente de obstáculos —“sin hostilidades, el desierto, para los conejos” (347)—, y que la pampa es para ellos una madre alimentaria, una nodriza: “en goce de esa paz nutritiva, casi sin hostilidades que los rechacen, pueden entregarse al amor. Del amor de los conejos nacen conejitos y conejitos, capullos albos de pelaje suave, al fin dominadores del ambiente” (347).

Hasta allí el cuento de hadas. En adelante, la narración se transforma. Florence, mientras recuerda el porvenir, coloca un conejo real en su regazo, “lo tiene de hijo y de mimado como a un gato” (347), y entonces descubrimos que su lectura del futuro es una profecía genética; ella está componiendo el porvenir mientras lo evoca: deja a la mascota en su seno y “acaricia su vellón de ternura mientras gesta el proyecto para la Patagonia que no conoce” (347). Es entonces que sobreviene su revelación mayor: “Quizás en el mismo momento en que un ofidio mira de frente y paraliza a un conejo, y luego lo engulle, en Florence, cuya palma se suaviza sobre la pelambre tan cándida, se inscriben estas palabras, que detienen su mano y la dejan en suspenso en el aire:

«Caballo y jinete. Un lento estremecimiento recorrió su carne: la marea del pánico que infaliblemente acoge el encuentro del mundo humano y el mundo animal» (348). Muchas cosas distintas concurren en ese párrafo complejo: el origen de la plaga, después de todo, es recolocado, con veracidad histórica, en el siglo diecinueve (“quizás en el mismo momento”); la invasión se trastrueca en violenta: el medio (“un ofidio”) la rechaza (“mira de frente y paraliza a un conejo, y luego lo engulle”); y Florence entiende sólo entonces la guerra implícita en el poblamiento de la pampa; la comprende, sintomáticamente, en otro texto revelado —«Caballo y jinete. Un lento estremecimiento recorrió su carne: la marea del pánico que infaliblemente acoge el encuentro del mundo humano y el mundo animal»— que parece extraído de otro cuento de la misma colección: “Aballay”, cuya lectura varía a la luz de esta nueva paráfrasis: el cíclope es un ser violento, en la discordia de los dos elementos que lo forman: la Argentina surgida del encuentro de civilización y barbarie, que ha elegido la pampa para crecer, asoma inviable. Florence lo lee en otro texto del futuro, escrito por un “Charles Darwin IV”: “los conejos, históricamente del género manso, para defenderse criaron garras, desarrollaron el tamañazo y el filo de sus dientes y mudaron de pelambre, que tomó coloraciones tal vez simbólicamente de color sangre” (349). La plaga se convierte, literalmente, en una lucha entre humanos y roedores, de la que, escribe Darwin, salen victoriosos los segundos: “cuando acabó la guerra, en que fueron vencedores sobre el hombre, los conejos, al cabo de no demasiadas generaciones, recobraron los caracteres de su estado natural” (349). En este breve relato, en el que el futu-

ro es un libro rememorado pero todavía no escrito, y el presente una historia de ciencia ficción, la gran tragedia argentina, tragedia fundacional, es la de estar construyendo el centro del imaginario nacional —el paraíso posible que la refugie de la urbe agresora de Dahlmann y Pereda, o de Borges y Bolaño—, en un lugar inhóspito, del que se han adueñado (o se adueñarán) los animales. La esperanza salvadora en la tragedia radica en que ese Charles Darwin IV, que condena a los argentinos por debajo de los conejos en su teleología evolutiva, no llegue jamás a existir.

### El origen de la parodia

Roberto Bolaño dedicó “El gaucho insufrible” a Rodrigo Fresán, quien, más de una década antes, había publicado, en su primer libro de cuentos —*Historia argentina* (1991)—, el relato llamado “Padres de la patria”. A pesar de su brevedad y su tono sardónico, el cuento resume varias de las ideas antecedentes de “El gaucho insufrible”. Está, por ejemplo, la imaginación de la pampa como un espacio materno cuya renovación es tan constante que parece no devenir, no discuir en el tiempo: “el olor era de la tierra recién hecha, vuelta y vuelta” (*Historia* 15). Y sin embargo, también está la noción de los gauchos como seres míticos, de origen impreciso, fundidos con su caballo y (como hubiera querido Di Benedetto) acaso condenados a él: “llevaban tanto tiempo cabalgando que ya no sabían dónde terminaban ellos y dónde empezaban sus caballos” (15). Los gauchos protagónicos se llaman Chivas y Gonçalves: este último es “una verdadera bestia” (18), pero es también el personaje crucial de la historia, un prototipo de héroe trágico pero gratuito, admira-

ble por ser admirable, circular; el otro, “diligente, tomaba notas en el papel que tenía más a mano”, pero, si el papel no estaba disponible, lo hacía “en el flanco de su cabalgadura” (17). El hombre-caballo de Di Benedetto, así, antes de alcanzar el texto de Bolaño, añade un rasgo crucial a su carácter: es hombre-caballo-libro: “el primer caballo-libro de toda la historia argentina”, dice el narrador (17). Y del “Conejos” de Di Benedetto, reaparece en “Padres de la patria”, también, la noción del libro escrito en el porvenir, disuelta en una parodia que no empequeñece su sentido: “No nos une el amor sino el espanto” (19), lee en el futuro Gonçalves, quien “cabalgaba a lo ancho y largo del Virreynato como una suerte de Cristo recién desclavado” (17), profetizando lo ininteligible y bautizando el paisaje como si tuviera la necesidad de convertir su entorno en texto y el texto en perpetua variación: “el lugar por donde volaban sus caballos no era tan importante porque ni siquiera tenía nombre definitivo. Le cambiaban el nombre todas las mañanas como quien se cambia de ropa” (15). Fresán, en esos dos personajes que no son más Quijote y Sancho que Borges y Bioy, cifra el carácter crecientemente metaliterario de la tradición argentina —esa autorreferencialidad borgeana que se apropió del canon platense a lo largo de estas décadas—, pero no desvirtúa, siquiera en ese trance, el carácter trágico que todos estos cuentos otorgan al gaucho y al desarraigado: “un pedazo de lanza le crecía en su hombro izquierdo” (16), dice el narrador, refiriéndose a Gonçalves, y todos sabemos que esa condena no detendrá su viaje. Ese espíritu de tragedia que convive fácilmente con su propia parodia es el elemento que Bolaño reelabora a partir de este relato de Fresán.

## El origen de todo lo demás

En el año 2003 Bolaño entregó a las prensas la que sería la última de sus obras acabadas y corregidas, el conjunto de relatos y ensayos *El gaucho insufrible*, que lleva el título del cuento cuya arqueología vengo revisando. El texto parece habitado ubicuamente por esos personajes “de caras aindadas” y que “casi no hablaban” que Borges hace poblar la pampa en “El Sur” (*Obras* 525) y provee a los ciudadanos del mismo “criollismo algo voluntario, pero nunca ostentoso” que leemos también en aquel relato anterior (525). Los gauchos en Bolaño, además, quieren refugiarse en la violencia ante la menor incitación, tal como ocurre en “El Sur” y en “Aballay”, donde el protagonista, frente a cualquier incidente, piensa: eso “daría risa, y tendría que pelear” (*Cuentos* 322). También renace en Bolaño la íntima sensación de ridículo que la pobreza agraria produce en los gauchos pauperizados: “seguramente en el desierto de los santos antiguos no correteaban los armadillos” (325), medita Aballay en la historia de Di Benedetto, y Pereda, en “El gaucho insufrible”, piensa: “¿A qué gaucho de verdad se le puede ocurrir vivir de cazar conejos” (*El gaucho* 33). No es un riesgo afirmar que todo en este cuento está hecho primordialmente de literatura, y la consciencia de ese reflejo, consciencia de la parodia, viaja de adentro hacia fuera, desde el reconocimiento por parte de los personajes hacia la construcción de la historia: los eventos de “El gaucho insufrible” son meticulosamente intertextuales y metaliterarios. Cuando Pereda, en un momento, decida “entrar montado en la pulpería” (30), lo hará por inspiración explícita de “Aballay”: “Pereda pensó, con íntima satisfacción, que la escena parecía extraída de un cuento de Di

Benedetto" (30), y el humor autorial lo vemos en la sonrisa del protagonista, hasta que decide asumir la cita como verdad factual y entrar nuevamente en papel: "endureció, sin embargo, el rostro y se arrimó a la barra recubierta con una plancha de zinc" (30). Pereda, después de todo, es una suerte de eslabón vacío en la tradición literaria argentina: admirador de Borges y de su propio hijo, que son, para él, "los mejores escritores de Argentina" (19), Pereda se satisface en verificar que su heredero escribe, como el maestro, "historias vagamente policiales" (41). Del momento en que Pereda ingresa en una pulpería campesina, nos dice la narración: "Recordó, como era inevitable, el cuento «El Sur», de Borges, y tras imaginarse la pulpería de los párrafos finales los ojos se le humedecieron. Después recordó el argumento de la última novela del Bebé" (24). Hijo de Borges y padre de "el Bebé", Pereda es un hombre-pastiche, articulado de memorias librescas, y en su carácter de mosaico tantas veces arbitrario se esconde la evanescencia de su personalidad, siempre esquiva, endeble, cambiante. Las ficciones no escritas lo anestesian —"iban al cine o al teatro, en donde el abogado solía dormirse" (18)— e incluso las charlas literarias lo agotan —"cuando hablaban de literatura, francamente se aburría" (19)—: lo suyo es la lectura sin meditación y la transformación directa de las letras en vida y de la vida en letras, pero no la reflexión. Cuando su carrera de abogado enflaquece y se acaba, abandona "la vida pública" y se dedica, "al menos durante un tiempo, que tal vez fueron años, a la lectura y a los viajes" (16), y en ese largo trance su existencia zigzaguea entre la vivencia y la literatura, el mundo y la biblioteca, acaso al impulso sugerido de Borges, Sterne y el *Quijote*: "tuvo una relación con una viuda,

hizo un largo viaje por Francia e Italia, conoció a una joven-cita llamada Rebeca, al final se conformó con ordenar su vasta y desordenada biblioteca” (18). El vacío de la reciente viudez lo conduce, también, a los libros, “a buscar en los viejos libros de su biblioteca algo que ni él mismo sabía qué era” (19). Y en esa sensación de vacío perdurable, sólo la urdimbre de ficciones que reemplacen la carencia lo consuela: “Pereda mataba el tiempo contándoles aventuras que sólo habían sucedido en su imaginación” (33).

Pero, si Pereda invoca, o convoca, a Di Benedetto y a Borges, a Aballay y a Dahlmann, en pasajes específicos del relato, el lector sabe que esas son sólo encarnaciones palpables de un espíritu de cita que trasciende esos pasajes para dar forma a la historia toda. Cuando Pereda decide abandonar la ciudad, como Dahlmann, reconstruye minuciosamente el principio borgeano —“a la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos” (*Obras* 526)— para conformar su vida de acuerdo con el texto leído (haciéndolo así, como en Di Benedetto y Fresán, texto profético, guión del futuro personal). Leemos el inicio del trayecto: “se fue en taxi a la estación”. Leemos el final del trayecto: “el viaje en tren fue largo y monótono” (21). Leemos las muchas escalas en que el desplazamiento físico se va haciendo onírico, abriendo las compuertas fantásticas de Borges, las encrucijadas de la duermevela: “el tren empezó a rodar por la pampa y el abogado juntó la frente al cristal frío de la ventana y se quedó dormido” (22); “la resolana y la brisa tibia que llegaba a rachas de la pampa lo adormecieron y se durmió” (24); “en el camino de regreso a su estancia se quedó dormido un par de veces” (29). Leemos la aseveración de que el viaje en el

espacio lo es también en el tiempo, y que la estación de llegada es simultáneamente presente y pasado: “el andén era mitad de madera y mitad de cemento” (24). Leemos en la actitud de Pereda la explicación emocional de Juan Dahlmann ante el viaje y la muerte próxima: Pereda sentía “una especie de serenidad que no era serenidad, una disposición a la aventura que tampoco era precisamente eso, pero que se le parecía” (22). Leemos, por fin, la conversión del texto borgeano en letra sagrada y, a la vez, por hiperbólica, carnavalesca: “una pulpería es un sitio donde la gente conversa o escucha en silencio las conversaciones ajenas, pensaba. Una pulpería es como un aula vacía. Una pulpería es una iglesia humeante” (35).

Lo crucial es notar que, en Bolaño, no existe distancia entre el homenaje y la parodia: la asunción de los principios ajenos y su descalabro se dan en una misma operación. Cuando Pereda profiere una frase que luego juzga desatinada, la justificación del desatino es a la vez borgeana y parodia de lo borgeano: “la pregunta había sido improcedente, una pregunta dictada no por él, de común un hombre discreto, sino por la pampa, directa, varonil, sin subterfugios” (23). Y la técnica de Bolaño es transitar sin demora de cada uno de esos momentos a uno más que sea la reversión de otro texto distinto, de modo que el rasgo paródico se difunde de la obra particular a la tradición en que está inscrita: en la escena que debería ser crucial, el encuentro de Pereda con los pueblerinos en la pulpería, el “hombre en el umbral” borgeano es domesticado y reducido, de gaucho a jardinero, campesino artificial y secundario, que en lugar de arrojarle un cuchillo, le facilita un caballo: “el jardinero, que los miraba desde el

umbral, dijo que en la estancia de don Dulce podía uno agenciarse un overo rosado” (27). Ese paso, que trastorna la tragedia de Dahlmann para hacerla cómica, marca también el traslado temporal de la clave borgeana a la de “Aballay”: ese es el caballo que convertirá a Pereda en centauro, porque Pereda no habrá de volverse gaucho en camino a la muerte, sino en la búsqueda vital. Pero hay un elemento adicional que borra o disimula las huellas de Dahlmann —e incluso las de Aballay— en “El gaucho insufrible”, para conducir el relato en la dirección de Wilcock, Cortázar y el Di Benedetto de “Conejos”: en Bolaño, la desgracia original es económica, no es un asunto de honor, o, en todo caso, el honor es la otra cara de la humillación que provoca la pobreza. Pereda tiene la fijación de las cuentas claras como centro de su conducta, y las maneras violentas del gauchaje como un exterior o una defensa. Nos dice la narración: “después de pedirle al portero que le anotara la consumición en su cuenta..., para reafirmar su autoridad, les pidió que se hicieran a un lado, que él iba a escupir” (30). E incluso esas que Pereda ve como misas seculares, las reuniones en la pulpería, tienen la forma de un ritual económico, microcósmico y rebajado: “alguna gente jugaba al truco y otros a las damas... no faltaban cuatro valientes para echarse una partida de monopoly hasta el amanecer” (35). A Pereda, esa costumbre le parece “bastarda y ofensiva” (35).

Como a Dahlmann lo amenaza la septicemia de una herida en el cráneo, a Pereda lo agrede otro tipo de infección: “Buenos Aires se pudre... yo me voy a la estancia” (20-1), anuncia, en el momento en que decide su viaje al sur. Si Aballay es tomado por profeta y Mesías en la penitencia de

su vida a lomo de bestia, Baltasar Espinosa por su predicación benéfica de la *Biblia*, el innominado escritor de Cortázar por el vínculo mítico y maternal que lo une a sus animales, y Florence Taylor, como el Gonçalves de Fresán, por su lectura anacrónica de los libros del porvenir, Pereda será un profeta luego de su renuncia al derecho y su inmersión en la biblioteca, que asume como un movimiento moral en dirección de un dudoso ascetismo. “Decidió dejar el vino y las comidas demasiado fuertes, pues comprendió que ambas cosas abotargaban el entendimiento” (19), se nos informa, y además que “sus habilidades higiénicas también cambiaron. Ya no se acicalaba como antes para salir a la calle. No tardó en dejar de ducharse diariamente. Un día se fue a leer el periódico a un parque sin ponerse corbata. A sus viejos amigos de siempre a veces les costaba reconocer en el nuevo Pereda al antiguo” (19). Al cabo de ese proceso, Pereda, es cierto, parece haber perdido el sentido común —“¿es redonda la tierra?” (24)—, pero, ¿qué profeta, qué asceta, que estilista no da esa impresión? Pereda anuncia, una tarde: “Buenos Aires se hunde” (20) y su *boutade* de retirado senil y enrarecido cobra visos adivinatorios muy pronto: “pocos días después... la economía argentina cayó al abismo” (20). El abogado ratifica que el exceso era pronóstico cierto: “yo ya lo anuncié” (20). Incluso el apocalipsis del profeta, entonces, es económico en “El gaucho insufrible”, y en virtud de ello es que Bolaño reivindica como símbolo la plaga de conejos, leída ya en Cortázar, Wilcock y Di Benedetto, con el valor de una amenaza que se origina en la miseria y procrea más miseria, que multiplica la pobreza hasta hacerla una condición trascendente, metafísica, el factor medular que dicta la índole del

mundo descrito. Pero tal cosa sólo es posible una vez que la esfera contrapuesta, la urbana, entra en el colapso: la ciudad es un mundo frágil, hecho de apariencias, que se hunde al primer desequilibrio; el campo, en cambio, retirado de la historia, puede sobrevivir para siempre en el letargo: su vida es agonía, decaimiento sí —puede ser cada vez más pobre—, pero no agotamiento final: es “muerte-vida”, como en Dabove, y por ello es más *original* que la ciudad, en un sentido preclásico: es origen, está *in illo tempore*, como el mito, es anterior a todo (como en Borges). Por eso, viajar a él es siempre, en cierta forma, un regreso —“fue entonces cuando Pereda decidió volver al campo” (20).

En Dabove leemos el pasaje en que el protagonista tiene la premonición de su entrada en la “muerte-vida”: “frente mismo a ese cementerio abandonado y polvoriento que me sugería la idea de una muerte doble, la que había albergado y la de él mismo, que se caía y se transformaba en ruinas, ladrillo por ladrillo, terrón por terrón, me ocurrió la desgracia” (11 relatos 64). En Bolaño, también, la pampa es cementerio y, sin embargo, esa misma cualidad mortal la hace permanente, constante: “la pampa, en cambio, era lo eterno. Un camposanto sin límites es lo más parecido que uno puede hallar. ¿Se imaginan un camposanto sin límites?” (35). Esa imagen reelabora la de Dabove pero añade el mismo concepto del campo como eternidad que Bolaño halla en “El evangelio según Marcos”, de Borges, donde el narrador explica: “la metáfora que equipara la pampa con el mar no era, por lo menos esa mañana, del todo falsa, aunque Hudson había dejado escrito que el mar nos parece más grande, porque lo vemos desde la cubierta del barco y no desde el caballo o

desde nuestra altura” (*Informe* 102). Pero Bolaño siempre —a inspiración de Borges, pero en contra de Borges— preferirá el símil a la metáfora, porque el símil delata su duplicación, y en ese movimiento se descubre la parodia: “el camposanto del que les hablo... es la copia fiel de la eternidad” (35). En esa pampa —que es camposanto y mar y eternidad, pero también copia de todo eso—, la plaga de roedores será necesariamente una versión caricatural de las de Wilcock, Cortázar o Di Benedetto. Y Pereda llega a la pampa después de extendida la invasión: viaja de un lugar muerto a un lugar agónico: “por el camino se extrañó de no ver reses y sí conejos”, dice la narración, en el instante del primer anuncio. Pero si en Wilcock la coronación de la plaga era la vuelta a la paz, en “El gaucho insufrible” el atisbo inicial implica una reduplicación de la violencia: siguiendo una suerte de máxima de la agonía perpetua pampeana, tras la aniquilación virtual de los cultivos y los ganados, los conejos se canibalizan: “vio que los conejos perseguidores ya habían dado alcance al conejo solitario y que se le arrojaban encima con saña, clavándole las garras y los dientes, esos largos dientes de roedores” (23-4). Esa visión es, claro, el fin del periodo feérico que “El gaucho insufrible” apenas comparte con los relatos de Wilcock y Cortázar —“¡Conejos!, pensó éste, ¡qué maravilla!” (23)—, y que rápidamente es reemplazado por la sospecha y el amago de represalia: “los observó con inquietud. Los conejos de vez en cuando saltaban y se le acercaban, pero bastaba con agitar los brazos para que desaparecieran. Aunque nunca fue aficionado a las armas de fuego, en ese momento le hubiera gustado tener una” (26).

Si Pereda se refugia en el campo, a la manera de Dahlmann, como quien busca una paz *in utero*, una tregua ali-

menticia y nuevo comienzo —“comida, o eso quería creer, no les iba a faltar” (21)—, la plaga le demuestra la inconsistencia de la búsqueda muy pronto, y también desarregla el sueño aventurero: “aquí ya no quedan caballos... sólo conejos” (27). En lo que parece una referencia al clásico fundacional de Esteban Echeverría, Pereda descubre que “los gauchos habían vendido sus caballos al matadero” (36), haciendo de los símbolos de su virilidad plena, de esos oteros móviles desde donde se supone que ellos vean la vida con la perspectiva del héroe, la seña más patética de su miseria. En cierta ocasión, Pereda advierte “que no quería peleas”, pero su observación resulta “fuera de lugar, pues lo lugareños eran gente pacífica, a la que costaba trabajo matar a un conejo” (38). “Nada sería como antes si no volvía el ganado”, exclama Pereda. “Vacas, gritaba, ¿dónde están?” (42). En el supuesto paraíso, toda vida está ya extinta o en proceso de extinción; la pampa aborrece cualquier intento de fructificarla —“la tierra parecía rechazar cualquier semilla extraña” (36)—, y los animales se niegan a la reproducción —“durante un tiempo, el abogado intentó que el potro, al que llamaba «mi semental», cruzara a la yegua... pero el potro no parecía interesado” (36)—. En ese punto, Bolaño parece haber descartado la opción del regreso naturalista que encontramos en Dabove, tanto como el vértigo de la autodestrucción sugerido en el relato de Cortázar, y su inclemente ironía lo aleja de Di Benedetto, de quien hereda el nihilismo pero no la búsqueda de reintegración terrena ni su amago endeble de trascendencia, a la vez que la parodia abate con dureza la escapatoria del trágico heroísmo borgeano: “aún podemos levantarnos como hombres y buscar una muerte de hombres. Para sobrevivir, él también tuvo

que poner trampas para conejos” (37). La aridez de la tierra es una con la aridez de las perspectivas. Sin embargo, como veremos, es en la veta cerrada de “El evangelio según Marcos”, donde Bolaño —una inversión mediante— parece buscar su propia postulación de una salida.

En un pasaje de “El gaucho insufrible”, Pereda rememora una vieja cabalgata campesina con su padre: “se vio a sí mismo montado en un caballo, junto a su padre, alejándose ambos de Álamo Negro. El padre de Pereda parecía compungido. ¿Cuándo volveremos?, le preguntaba el niño. Nunca más, Manuelito, decía su padre” (29). Ese momento *sui generis*, el único en que Pereda se aventura en el abismo de una memoria que en toda otra ocasión intenta eludir, es, en efecto, el de la pérdida del paraíso. Pero no es, como en el tópic, la escena erótico-tanática de una pareja de amantes expulsados: es un pasaje varonil, de dos hombres solos, padre e hijo, sin esposa ni madre ni hermana. Tampoco en el presente Pereda tiene una mujer —ha perdido a la suya, muerta años atrás—: su madre, ausente en el recuerdo de la niñez, esa memoria del instante en que se extravía la casa de la pampa, Álamo Negro, está simbólicamente perdida *junto* con la casa: eso explica la vuelta al campo como una vuelta uterina, a la vez que cifra el problema de la infertilidad y la reproducción trunca. La ausencia de la madre acosa a Pereda tanto como la ausencia de la madre de sus hijos: “soñaba con su mujer que llevaba de la manos a sus niños y le reprochaba el salvajismo en el que había caído. ¿Y el resto del país qué?, le contestaba” (36). Y entonces se hace meridiano que la orfandad de Pereda es clave de un asunto mucho más abarcador: “el gran problema de Argentina, de la Argentina de aquellos

años, era precisamente el problema de la madrastra”, medita Pereda, y luego abunda en esa idea: “los argentinos, decía, no tuvimos madre o nuestra madre fue invisible o nuestra madre nos abandonó en las puertas de la inclusa. Madrastras, en cambio, hemos tenido demasiadas y de todos los colores, empezando por la gran madrastra peronista” (16)<sup>2</sup>. Si en “El evangelio según Marcos” se estigmatiza la marginalidad de los gauchos y su regresión cultural con la mención de que ellos ignoran “el nombre de quien los engendró” (*Informe* 102), en “El gaucho insufrible” será la pérdida de una madre fecunda y original el hecho que señale la improductividad y el congelamiento de las filiaciones. A eso alude la narración cuando Pereda piensa en la casa de la estancia de Álamo Negro como “una casa sin centro” (21). Y hay una rama del cuento que crece en esa dirección, a partir del momento en que Pereda, acompañado de la psiquiatra amiga de su hijo, cabalga hasta una estancia vecina, donde encuentra a una mujer: “salieron a recibirlos cinco o seis niños desnutridos”, dice la narración, “y una mujer vestida con una pollera amplísima y excesivamente abultada, como si debajo de la pollera, entroscada sobre sus piernas, portara un animal vivo” (42). El animal, jamás identificado y quizás inexistente, es en verdad un vaticinio, un rasgo de fecundidad: Pereda tendrá ante sí la posibilidad de optar por la psiquiatra o por la campesina como pareja —eso queda claro de inmediato, cuando el nuevo gaucho bonaerense las contempla a las dos como quien pondera el futuro junto a cada cual: “la psiquiatra y la mujer polleruda se habían quedado dormidas, sentadas en sendas sillas” (42)—, y lejos de elegir a la que proviene del mismo marco cultural que él, la psiquiatra, escoge a la que compar-

te su escenario original: la campesina. Lo que le ofrece, sin embargo —la vida juntos—, tiene la forma de un acuerdo económico —“pago poco, pero al menos hay compañía” (43)—, porque, finalmente, eso es: un acuerdo de subsistencia en medio de la “muerte-vida”: le pide que se mude con él “como si les explicara que después de la vida venía la muerte” (43). Pronto, la mujer le estará enseñando a Pereda “la técnica para hacer un huerto y así tener verduras y hortalizas” (46), hasta que una noche la unión se consuma del mismo modo que aquella de Baltasar Espinosa y la mujer anónima de “El evangelio según Marcos”: “una noche la mujer recorrió la galería y se metió en el cuarto de Pereda. Vestía únicamente unas enaguas” (46). A partir de ese tiempo, los frutos crecen en la huerta y las primeras vacas llegan a la estancia, y el cuento se levanta como alternativa radical a la infecundidad perenne de Wilcock, Di Benedetto y Borges, tanto como a la autofecundación suicida y ensimismada de Dabove.

Ese mismo periodo revela el secreto clave de la pampa en “El gacho insufrible”: no sólo Pereda es un falso campesino; todos los demás lo son también. Al inicio del relato, se dice de Pereda que, al escuchar conversaciones entre amigos, “cuando hablaba de política nacional e internacional, el cuerpo del abogado se tensaba como si le estuvieran aplicando una descarga eléctrica” (19). La vinculación de política y tortura se reafirma luego, cuando Pereda verifica que, en los fuegos encendidos, a la noche, en la pampa, luego de los trabajos diarios, “había gauchos que hablaban al calor de la lumbre de electroshocks” (44). En los diálogos de esos ciudadanos migrados al interior, “los partidos de fútbol de los que hablaban habían sucedido mucho tiempo atrás” (44) y Pereda llegaba a

cansarse de “oír a aquellos viejos soltar frases deshilachadas sobre hospitales psiquiátricos” (45). Los habitantes de la pampa empiezan a mostrarse significativamente menos antiguos que su escenario: sus memorias los llevan al pasado, pero nunca más allá, ni más acá, de los años de dictadura, de persecuciones, de desapariciones: sus recuerdos son elípticos, pasan por alto cinco décadas hasta el punto en que su única paz la asocian con un populismo peronista idealizado, ahistorizado: “los gauchos, al principio, se mostraban renuentes a hablar de política, pero, tras animarlos, al final resultó que todos ellos, de una forma o de otra, añoraban al general Perón” (44). Pero el trauma que intentan borrar no es necesariamente el de haber sido víctimas: “la culpa argentina o la culpa latinoamericana los había transformado en gatos. Por eso en vez de vacas hay conejos” (45). La plaga de roedores vuelve una vez más, y recobra por fin su pleno sentido de castigo trágico: la venganza de un pecado duradero, el saldo de una deuda común: entonces cobra más sentido, también, la inspiración de Aballay, el gaucho en perpetua expiación: como él, Pereda, adherido a su caballo, y los otros gauchos, sumergidos en la anomia y la miseria, están pagando el precio de su prehistoria personal y de su prehistoria nacional. “Algunos de los gauchos tenían una noción del tiempo, por llamarlo así, distinta de la normal” (44), explica la voz narrativa. Y añade: “en realidad, ninguno de ellos, incluido Pereda, procuraba pensar en ese tema” (44). ¿A qué alude? Pereda mismo lo aclara más tarde: “yo creo, les dije” a los gauchos, “que estamos perdiendo la memoria. En buena hora, por lo demás” (47). Pereda se refiere a una amnesia natural, y no a un borrón hipócrita de la responsabilidad: una amnesia beneficiosa en

tanto no es una renuncia a la culpa, sino una superación de su huella: “los gauchos por primera vez lo miraron como si entendieran el alcance de sus palabras mejor que él” (47).

Es sólo cuando se han producido tanto la reconstrucción del vínculo progenitor, la reinención de la familia, el reinicio de la producción, y el olvido cíclico del pasado, que Pereda puede asumir plenamente el secreto rol mesiánico que la narración le ha reservado desde un inicio, y que ha heredado de “Aballay”, de “Carta a una señorita en París”, de “El evangelio según Marcos”: Pereda se deshace de sus pertenencias en la ciudad —“¿tomo el tren o voy a caballo”, se pregunta, en el penúltimo de sus guiños farsescos a la tradición (47)—, pero asume ese viaje como la entrada de un redentor en una tierra corrupta que debería ser paradisíaca: “la misma escenografía que Jesucristo entrando en Jerusalén o en Bruselas, según un cuadro de Ensor. Todos los seres humanos... en alguna ocasión de nuestras vidas entramos en Jerusalén. Sin excepciones. Algunos ya no salen. Pero la mayoría sale. Y luego somos prendidos y luego crucificados” (48). Su destino es claro: Pereda es el anti Dahlmann: camina a la muerte en un viaje al norte, entra en la ciudad como quien entra en la pulpería, se desplaza por la calle entre los ramos de palma imaginarios que los muertos bonaerenses tiran a su paso —“¿quiénes arrojaban las flores?... Deben ser los muertos... Los muertos de Jerusalén y los muertos de Buenos Aires” (48)—. Pero ha pensado: “todos los seres humanos”. Pereda no es un Mesías comunitario, colectivo, que salve a la humanidad encarnando a la humanidad, o a los gauchos encarnando en ellos: Pereda se salva a sí mismo, y espera que los demás se salven también: “todos”, dice, “en

alguna ocasión de nuestras vidas entramos en Jerusalén” (48). En el café donde encuentra a su hijo, un hombre lo ataca, pero Pereda, a diferencia de Dahlmann, sabe responder: “se supo empuñando el cuchillo y se dejó ir” (50). Después, entrevé la posibilidad de leer toda su historia personal de otra manera, otorgando otro sentido a los símbolos que le han salido al paso hasta entonces. “Me quedo en Buenos Aires y me convierto en un campeón de la justicia, o me vuelvo a la pampa, de la que nada sé, y procuro hacer algo de provecho, no sé, tal vez con los conejos, tal vez con la gente” (51). Cuando, a la mañana siguiente, “con las primeras luces del día” (51), decide volver, su resolución será abrumadora pero optimista: va a convertir la plaga en ciclo de fecundidad, va a reingresar el mundo en un orden anterior a las malformaciones de la historia. O, en otras palabras, va a reformular, en su vida, esos relatos del porvenir —los de Dabove, Borges, Di Benedetto, Cortázar, Wilcock, Fresán— que dieron origen a su historia.

## Notas

<sup>1</sup> Qué mejor lugar para leer también sobre la batalla de Suipacha, en Bolivia, en la que un batallón de gauchos salidos a luchar desde Buenos Aires intervino como factor decisivo, que *Historia de la República Argentina: su origen, su revolución y su desarrollo político hasta 1852*, de Vicente Fidel López.

<sup>2</sup> Una referencia de otra índole a lo que llama el “problema de la madrastra” la ofrece Bolaño en el siguiente pasaje sobre las filia- ciones eurocéntricas de los argentinos: Buenos Aires, dice, “es la mezcla perfecta de París y Berlín, aunque si uno aguza la vista, más bien es la mezcla perfecta de Lyon y Praga” (*El gaucho* 17).



## EL AGITADOR Y LAS FIESTAS

Carmen Boulosa

Cuando ingresé al mundo literario de la ciudad de México cargando bajo el brazo mis primeros poemas y soñando con escribir muchos más, tardé un tris en darme cuenta de que el territorio de los jóvenes poetas estaba dividido en dos. Era el 1974, la ciudad pasaba por sus últimos años dorados, en breve la tasajearían los “Ejes viales”, gordas avenidas de un solo sentido que trozan los barrios antiguos (idea de Hank González, legendario por su voraz corrupción, no precisamente por ser nuestro Moses planeando grandezas), vías muy ad-hoc para los cotidianos embotellamientos de tráfico.

Entonces yo no le veía lo dorado a la ciudad y estaba convencida de que había llegado tarde, por dos motivos. El primero era porque antes del 68 había pasado todo lo que valía la pena. Había vivido el movimiento del 68 de oídas, por mi mamá, que a diario regresaba de la universidad con nuevas y volantes. Incluso la universidad pública (UNAM) había perdido sus cafés, clausurados a partir del 68. Para colmo (mío), mi mamá se había muerto en el 69, pasé de ser una niña sobreprotegida en escuela de monjas, al *rásate con tus propias niñas* cuando mi papá se casó con una madrastra de las de cuento. Y todavía no me hacía de mi círculo de amigas, escri-

toras o artistas, con las que formaría mi escudo, mi alegría, mi grupo.

El segundo motivo era que creía ser viejísima, pronto iba a cumplir 20, los jóvenes de mi generación publicaban desde hacía cuantísimo, estaban pilísimas, yo apenas podía conmigo misma, había sido ya cantante de rock en un grupo heavy, lo mismo (y malísima) en un grupo fresa para ganarme unos pesos, trabajé en un bar en la vecina ciudad de Toluca, fui edecán de la Feria Ganadera, contratada por la Embajada gringa, maestra de alumnos de una preparatoria prácticamente de mi edad, di un curso de arte de verano para niños, y en esos días una hermana menor murió en un accidente, llevándose lo poco que me restaba de serenidad y seguridad.

En los pasillos de la Facultad de Filosofía y Letras deambulaba Alcira, uruguaya y poeta, a la que se le había zafado la chaveta desde que se quedó encerrada durante más de diez días en los baños de la Facultad en el 68 durante la ocupación militar; Bolaño la convierte en personaje en *Los detectives salvajes* (en sus palabras “una novela policiaca, por otro una novela río y también de aprendizaje”), es Auxilio Lacouture, también protagonista y narradora de *Amuleto*.

Los poetas de mi generación se habían alineado en bandos antagónicos preexistentes. Uno admiraba al poeta popular, Efraín Huerta –famoso por sus “poemínimos”, cargados de humor, desparpajo y frescura–, y el segundo a los de la revista *Plural* que dirigía Octavio Paz –el futuro Premio Nóbel, intelectual y cosmopolita– y que editaba un grupo formidable de escritores –García Ponce, Elizondo, de la Colina y el también poeta Tomás Segovia.

Los exquisitos frente a los callejeros, aunque ninguno de los dos bandos era rigurosamente lo dicho. Octavio Paz y Efraín Huerta descienden de la misma tradición literaria mexicana. Los dos nacieron en 1914, son de la misma generación que Rulfo. De jóvenes, Paz y Huerta editaron juntos a fines de los treinta una revista, *Taller*. Con los años se distanciaron. Habían nacido en ellos diferencias estéticas, pero sobre todo políticas. Octavio Paz había pintado su raya con el estalinismo y más tarde con la Revolución cubana. Efraín, no. Los del bando de Paz llamaban a los efrainitas estalinistas. Los efrainitas llamaban a los octavianos reaccionarios. Ningunos de los apelativos era del todo preciso. Había más en sus desafectos y afinidades, y también había menos.

Los jóvenes poetas efrainitas recorrían las calles a pie o en bus, eran iconoclastas, asistían a talleres, leían, escudriñaban y robaban libros de las librerías, usaban morral, cabello largo, huaraches de suela de llanta, publicaban aquí o allá y pasaban horas en los cafés del centro de la ciudad, especialmente en el Café la Habana, y en los bares de mala muerte. Los jóvenes poetas octavianos se criticaban ferozmente los poemas los unos a los otros en mesas de café vecinas a las de los efrainitas, compraban o robaban libros en las librerías, usaban morral y cabello largo y casi siempre huaraches, recorrían las calles de la ciudad a pie o en bus o en sus coches, publicaban en los suplementos y revistas octavianos.

Algunos de los efrainitas eran belicosos, se presentaban en los eventos literarios a abuchear, juzgar, pelear y desorganizar. Se llamaban a sí mismos los Infrarrealistas y eran comandados por Roberto Bolaño, quien escribió y firmó el Manifiesto Infrarrealista 1976 —con la irreverencia y el aire de

los surrealistas, según Bolaño mismo el infrarrealismo era la versión mexicana del Dadá—.

Paz elogiaba a las vanguardias que habían sido tan afectas a los manifiestos y había sido muy cercano a los surrealistas.

Octavianos y efrainitas nos veíamos como irreconciliables. En realidad todos éramos ramas del mismo árbol, como es evidente en el Manifiesto infrarrealista:

Un nuevo lirismo, que en América Latina comienza a crecer, a sustentarse en modos que no dejan de maravillarnos. La ternura como un ejercicio de velocidad. Respiración y calor. La experiencia disparada, estructuras que se van devorando a sí mismas, contradicciones locas.

Las palabras parecen dictadas por Vicente Huidobro (1885-1915, chileno, como Bolaño, y quien más vanguardias ha cocinado en vida en la historia literaria mundial), a quien tanto Paz como Huerta habían admirado desde jóvenes.

Efrainitas (e infrarrealistas con ellos) y octavianos se tenían tirria —y las batallas eran atizadas por la generosidad del Estado mexicano, principal mecenas de artistas y autores, bajo cuyo control estaban entonces todos los medios.

No eran bloques sin disidencias. Roberto Bolaño, que admiraba y era amigo de Efraín Huerta, ha repetido en entrevistas que “con él tenía *grandes* diferencias políticas”, que no deben sorprendernos pues era filotrosko.

Hasta donde yo sé, sólo dos eran amigos de octavianos y de efrainitas (en especial de Roberto Bolaño): entre los poetas, Verónica Volkow, la bisnieta de Trotsky. Entre los editores, sólo Juan Pascoe, impresor y editor del Taller Martín Pescador, bautizado así por Bolaño. Fue en el taller de Pascoe

donde tanto Bolaño como yo publicamos nuestros primeros libros, elegantísimas ediciones privadas, "plaquettes" impresas con tipo móvil en una prensa manual sobre papel húmedo de la que salieron también los primeros de José Luis Rivas, Francisco Segovia, Verónica Volkow y otros de nuestra generación.

En su *Manifiesto infrarrealista*, Roberto Bolaño decía:

Los burgueses y los pequeños burgueses se la pasan en fiesta. Todos los fines de semana tienen una. El proletariado no tiene fiesta. Sólo funerales con ritmo. Eso va a cambiar. Los explotados tendrán una gran fiesta. Memoria y guillotinas.

En un sentido literal, Bolaño tenía razón en lo de las fiestas celebradas (y por suerte no en lo del robespierrazo). El mundo literario era pequeño y concentrado y nos la pasábamos en fiestas (si así podemos decirle a las *readings*, las *lectures*, las *openings*, los cafés). Nos veíamos a menudo. Voy a recordar 5 de estas fiestas, entre el 73 y el 76, en desorden cronológico -):

Una es el festejo del libro de Efraín Huerta en la editorial de Juan Pascoe. Acudió una multitud a la casona del barrio de Mixcoac. Los efrainitas cantaron rancheras y boleros a voz en cuello. Los infrarrealistas se quedaron "junto al barril de pulque que habíamos traído, y de un queso menonita de 25 kilos que habíamos cargado desde (el mercado de) la Merced". Yo no asistí a este festejo, cito a nuestro editor y anfitrión.

La 2 es la fiesta para celebrar el libro de Octavio Paz en el mismo taller, a la que también acudió una multitud de octa-

vianos. Se conversó mucho. En ésta no se bebía pulque sino "toritos", alcohol del 96 con licuado de arroz o (casi mortal) de cacahuete. Con mis propios ojos vi cómo unos infrarrealistas (los saboteadores) arrojaron una copa a Paz (que iba guapísimo, con un elegante blazer) y cómo el poeta se sacudía la corbata y luego seguía la plática como si no hubiera pasado nada, sonriendo.

La fiesta 3 que recuerdo fue bastante anterior, en la *opening* de la exposición de Basha Batouska, la esposa del ensayista y poeta Gabriel Zaíd (Zarco, en *Los detectives salvajes*). En ésta no hubo Infrarrealistas, estoy completamente segura, porque no hubo incidentes. Los jóvenes poetas llegamos con zapatos, pero con morrales y sin haber pasado por la peluquería. Ahí conocí a Octavio Paz en persona y charlé con él. Acababa de publicar mi primer poema en un suplemento literario "profesional" y él me lo comentó muy favorablemente. Me quedé por supuesto volando en las nubes. Me invitó a visitarlo a su casa. Su departamento (al que también llegué deshuarachada) era bellissimo, elegante, lleno de obras de arte de la India y de México, de pinturas extraordinarias, y con su biblioteca. Una casa hermosa, llena de luz, la casa de un poeta que había sido embajador. Tenía un trato magnífico y era un conversador sin par.

Como nunca fui a casa de Efraín Huerta (a la que seguramente irían sus visitas en huaraches), me atengo a la descripción que ha escrito de un rincón de ella Juan Pascoe, el impresor-editor: "tenía pegados recortes de periódicos, tomados de distintos artículos, fuera de contexto, con el siguiente anuncio: "OCTAVIO PAZ MATÓ A SU MAMÁ" (...) una foto de Alejo Carpentier, otra de Ernesto Cardenal,

una bandera chica cubana, varias estéticas versiones del martillo y la hoz”.

Tampoco fui a la fiesta 4, la cito también de nuestro editor Pascoe: Bolaño preside la apertura formal del grupo Infrarrealista. Frente a unas cuarenta personas, aclara los motivos de su odio a Octavio Paz: “sus nefastos crímenes al servicio del fascismo internacional, sus pésimos montículos de palabras que risiblemente llamaba “poemas”, su abyecta ofensa a la inteligencia latinoamericana, aquella aburrición de “revista literaria” que con olor a vómito se hacía llamar *Plural*”.

En la fiesta 5 de mi enumeración, Paz y Huerta leyeron poemas juntos. Fue una ocasión histórica. Cuando Paz comenzó a leer, las hordas efrainitas, o tal vez sólo los infrarrealistas, comenzaron a abuchearlo. Efraín —a quien le habían practicado laringotomía— se levantó y con los dos brazos exigió de su rebaño silencio y respeto. Dejaron leer a Paz en silencio.

No sé de cierto si Bolaño estaba en la lectura de San Idelfonso, porque sólo los vi de lejos, me daban miedo. Cuando dí mi primera lectura de poemas —era parte del premio por obtener la jugosa beca Salvador Novo, para poetas menores de 21 años, se menciona en *Amuleto* porque Ernesto San Epifanio (Darío Galicia) la obtiene, para celebrarlo hay una gran fiesta—, pasé la noche en blanco pensando que “los infras” llegarían a sabotear. Los temibles se presentaron a la lectura, abuchearon a los poetas que les dio la gana, a mí me perdonaron la vida. Tal vez por Darío Galicia, que había sido becario el año anterior, éramos amigos.

Con mis demonios propios tenía más dosis de la que podía tragar como además entablar luchas en público y con

infrarrealistas. Todo me costaba trabajo. Había leído el poema de Bolaño que le imprimió Juan Pascoe y lo respetaba.

Era un buen momento para estar en la entonces muy bella ciudad de México. Se podía hablar con Paz o con Huerta, Rius, Arreola, Cardoza y Aragón, Tito Monterroso, Rulfo o Elizondo. A fin de cuentas en nuestra ciudad vivían desde los cincuentas también García Márquez y Mutis. Lo sabía de sobra el autor de *Amuleto*. La galería de autores latinoamericanos era amplia y accesible. En los setentas, la ola de exilados que venían de América Latina infundía nuevos aires al ambiente. Yo, conforme iba pudiendo, abría los ojos y me tropezaba en cafés, librerías u *openings* con los Monstruos. Ya me había quedado sin casa, ellos serían mi nueva familia.

Bolaño dejó México en el 77. ¿Por qué se fue de una ciudad espléndida que además le daba para vivir de lo que escribía? Pagó su boleto con lo que recibió por dos artículos en “una revista”, para irse a trabajar de “lavaplatos, camarero, vigilante nocturno, basurero, descargador de barcos, vendimiador”.

Tal vez lo que él deseaba precisamente era, como dijo en una entrevista:

El vivir fuera de la literatura. Yo en México vivía muy en relación con la literatura. Vivía entre escritores y me movía en un mundo en donde quienes no eran escritores eran artistas. Y en Barcelona comencé a moverme en un mundo en donde no había escritores. Tenía amigos escritores, pero poco a poco empecé a tener amigos de otro tipo. Hice de todo, evidentemente... Y me pareció magnífico.

¿Fue por seguir los dictados de su *Manifiesto infrarrealista*?:

El riesgo siempre está en otra parte. El verdadero poeta es el que siempre está abandonándose. Nunca demasiado tiempo en un mismo lugar, como los guerrilleros, como los ovnis, como los ojos blancos de los prisioneros a cadena perpetua.

...DÉJENLO TODO, NUEVAMENTE / LÁNCENSE  
A LOS CAMINOS.

Él salía abandonándose, porque la verdad es que él ya era una figura protagónica en el mundo literario nuestro.

Se fue antes de que yo pudiera frecuentarlo. Cuando ya no me caía yo de mis propios zapatos, libre de esa cosa espantosa que es ser muy joven, mi compañero fue uno de los grandes efrainitas, Alejandro Aura, el papá de mis dos hijos. Paz casi no me lo perdona. Mario Santiago (Ulises Lima en la obra de Bolaño) venía a casa, a menudo traía bajo el brazo plaquettes con sus nuevos poemas que él mismo editaba, bebía de una manera alarmante, como buen efrainita.

Algunos años después, publicados mis primeros dos libros de poemas y mis primeras dos novelas, un periodista, que hacía un reportaje al respecto, me preguntó a qué bando me alineaba (si el de Huerta o el de Paz). Contesté que al de Ramón López Velarde, el poeta que murió al terminar la Revolución Mexicana, uno de los favoritos de Bolaño, y también uno de los venerados por Paz —Octavio le dedicó muchas páginas— y por Huerta.

La pregunta “¿o Paz o Huerta?” era la apropiada. En cambio, nadie pensaba en si sí o si no el “Realismo mágico”. Cuando éramos aquellos jóvenes latinoamericanos, no era ése el parámetro a vencer —o por el cual optar—. Había dema-

siado con qué medirse en los setentas: Cortázar, Donoso, Ibargüengoitia. Varios de ellos practicaban diferentes géneros, como el mismo García Márquez, tanto realismo o periodismo, como imaginación o fantasía. Las estrellas narrativas de nuestro cielo eran muchas y brillaban con igual fuerza. Había una división paralela en dos bandos a efrainitas y octavianos entre los narradores. Estaban los que sentían admiración por “la Onda” (una narrativa realista, de jóvenes urbanos, podrían ser efrainitas) y los que se creían arrearul-fobioycasarianos, que preferían, no el “Realismo mágico”, la óptica de la imaginación, los fantasmas, la demencia y los sueños (como en *La invención de Morel* de Bioy Casares, los cuentos de Borges o Silvina Ocampo, podrían ser algo paralelo a octavianos). Insisto en que las grandes estrellas iban y venían de un género a otro. Se podía descalabrar la forma lineal, antigua, narrativa en una u otra “escuela”. Sabíamos que había que seguir la tradición para traicionarla bien. Eso es precisamente lo que ha hecho Bolaño juntando los dos bandos narrativos y poéticos. En su primera novela larga (*Los detectives salvajes*) hay más de “La Onda”, digamos de efrainita, aunque no exactamente. En *Amuleto* y en la prodigiosa *2666*, los sueños iluminan la realidad y la realidad ilumina los sueños colectivos; hay surrealismo, fantasía y locura y también la mirada fría hacia la realidad.

Años después, como todos nosotros, Bolaño tuvo que contestar al dilema si sí o si no al “realismo-mágico”. La pregunta nos rebotó por generaciones posteriores a la nuestra para las que ya no hubo un mundo literario ombliguista y rico como el que tuvimos en los setentas. Los más jóvenes revisan el panorama literario latinoamericano con los criterios del

que sólo ha leído las pocas traducciones que se cuelan a la lengua inglesa, su regla de medir que no mide más allá porque tiene que caber en las maletas. Es inevitable, con las tragedias políticas y económicas de América Latina, colapsaron las editoriales y se resquebrajaron los círculos literarios en astillas.

Efraín Huerta murió en el 82. Octavio en el 98. La ciudad de México es hoy como una fotografía de lo que fue en los setentas foshopizada por un demente. El año en que nació la cifra oficial era de 3 millones de habitantes. Hoy la no oficial habla de 23. Cuando leí los *Detectives salvajes* y *Amuleto* recién aparecidos, fue como un volver a aquella casa que tuvimos en los setentas, la grata que nos tocó en nuestra (infernál) juventud. Algunos novelistas hacen de su infancia el paraíso irremediabilmente perdido (y siempre emponzoñado) al que quieren volver escribiendo. Roberto Bolaño hizo de nuestra juventud el suyo y lo ha reconstruido en sus novelas. Leerlos era sentirme en casa, y no sólo por la ciudad y los ambientes reconocibles, también por una afinidad, un gusto. Era para mí obvio que nos habíamos entrenado, como otros narradores de nuestra generación (Sada, Hinojosa, Villoro), en el mundo de los setentas, a la sombra del 68 y de los golpes militares del Cono Sur y las guerrillas: los despojados. Entre novelistas de una misma generación es difícil la admiración, pero cuando ocurre es una fortuna. A Roberto lo admiro. Tuve la suerte doble de que esta admiración fuera recíproca.

Nos conocimos formalmente veinte años después de que él dejara México, en Viena (un foshop en Braille del negativo de la de México, vive en ella la tercera parte de los de antes). Los únicos dos ponentes éramos él y yo. Nos habían

invitado a hablar de un tema que era el de Bolaño, no el mío: el exilio. Hablé de lo que me dio la gana y Bolaño también, evitando francamente el tema. Nos reconocimos de inmediato como hermanos, lo llevé conmigo a la cena que me daban en la Embajada, y en pago (o venganza) me llevó a conocer en las afueras el rincón más feo y desangelado posible del Danubio, donde unos patos desangelados nadaban con torpeza digna de estudio. Bolaño supo interpretar la lección del ciego y me reveló una Viena que se parecía más a la de México de lo que es posible imaginar. Rehuyó que fuéramos a cualquiera de los lugares típicos —que a mí me encanta recorrer—, convencido de que nos iban a atacar los neonazis.

A partir de entonces entablamos una correspondencia que nunca se interrumpió, nos escribíamos casi a diario. Creo que ni una sola vez hablamos midiéndonos con el “realismo-mágico” pero sí que hablamos mal de muchos escritores. También coincidimos en otros eventos literarios, o casi. En alguna ocasión que fui a dar una lectura a Nimes, llegué en tren a Blanes, comí con él, con Carolina, su esposa, y con Lautaro, su hijo (la “chispita”, como él le llamaba a Alexandra, aún no había llegado), frente al mar. Cuando apareció mi novela de Cleopatra, generosamente viajó a Madrid a presentarla, una novela tan anómala, ni realista ni fantástica y las dos cosas, que a Roberto le encantara desde el manuscrito.

El 2 de julio del 2003, le escribí recriminándole porque no me había contestado un mensaje de hacía un par de días. El 3, Carolina escribió: “Querida Carmen, Roberto me pide que responda su correo y comunique que está hospitalizado... pronto estará al otro lado del teclado. Un beso Carolina”. Murió el 15 del mismo mes.

Tardé meses en tratar de hacerme a la idea de que había muerto Roberto. Apareció su recopilación de cuentos y no quise ni abrirla. Después la monumental *2666*, de la que él me había escrito y hablado tanto, fue irresistible. Es una de las grandes novelas de mi lengua, una bestialidad furiosa; el resto de la obra de Bolaño empalidece ante ella. Después fui al libro de cuentos, irregulares ejercicios de un maestro de acrobacia narrativa. Algunos son francamente complacientes, escritos a lo Sentini, para ganarse concursos o, peor todavía, adeptos. Siempre con su mano maestra, sí, pero Roberto Bolaño no escribía con la mano. Escribía con los dientes que le faltaban (como a Auxilio Lacouture, aunque en su caso los molares los perdió cuando no tenía dinero para ir a un buen dentista o por mero desinterés).

Paz, Huerta, Lihn, Huidobro: Bolaño heredó lo mejor de todos. Cuando salió de México no huía de ellos: corría para alcanzar la bola que habían lanzado los maestros y que estaba en el aire.

## BOLAÑO EXTRATERRITORIAL

Ignacio Echevarría

Presentar a Roberto Bolaño implica proclamar e indagar a un tiempo la centralidad que este escritor parece hoy ocupar en el panorama de la más reciente narrativa latinoamericana. Esta centralidad resulta tanto más portentosa en cuanto se ha abierto camino en el exiguo plazo de apenas cinco años. Hasta la publicación de *La literatura nazi en América*, en 1996, Roberto Bolaño fue un escritor casi clandestino, autor de varios libros de poesía y de tres novelas, una de ellas en colaboración. Ese mismo año publicó *Estrella distante*, que refrendó y aumentó el *succès d'estime* obtenido con el libro anterior. En 1997 apareció el volumen de relatos *Llamadas telefónicas*, y al año siguiente, en 1998, Bolaño obtuvo el Premio Herralde con *Los detectives salvajes*, la novela que catapultó su nombradía y su fortuna —la novela que lo consagró, como suele decirse—, y por la que obtuvo asimismo el Premio Rómulo Gallegos.

De entonces a esta parte, Roberto Bolaño se ha revelado como un autor intimidantemente prolífico. De 1999 es la novela corta *Amuleto*, a la que siguió, el mismo año, *Monsieur Pain*. El año 2000 se publican *Nocturno de Chile*, otra novela corta, y dos libros de poemas: *Los perros románticos* (que reúne poemas compuestos entre 1980 y 1998) y *Tres*. De 2001 es su nueva colección de relatos, titulada *Putas asesinas*. Y en lo que

va de este año de 2002 han aparecido *Amberes* y, muy recientemente, *Una novelita lumpen*, de nuevo dos novelas cortas. Entretanto, Bolaño lleva meses trabajando en la que, a más de un efecto, será, al parecer, su *opera magna*: 2666, una monumental novela de más de mil páginas

No hay que dejarse abrumar por esta profusión de títulos. Conviene tener presente que Bolaño es un escritor que se revela tardíamente. Había cumplido los treinta años cuando publicó, en colaboración con Antonio García Porta, su primera novela, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, título resueltamente disuasorio bajo el que se disfraza una trepidante historia de fuga y delincuencia, una especie de pastiche entre Hammet y corrido mexicano —aunque ambientado en Barcelona— que anticipaba corrientes que prosperarían en la década siguiente. Entre 1984 y 1993, fecha de la publicación de *La pista de hielo*, se abre un silencio de casi una década. Durante este periodo hay que suponer que se acumularía la energía formidable que se despliega a partir de 1994. Ese año publica Bolaño *La senda de los elefantes*, reeditada en 1999 bajo el título de *Monsieur Pain*. Por otro lado, *Amberes*, aparecida este año de 2002, es recuperación de unas páginas escritas en 1980. Así que hay que desbrozar, entre la multitud de títulos publicados en los últimos seis o siete años, los que fueron escritos en años anteriores. Y aun sin contar eso, conviene atender a una de las características más notables de la obra entera de Roberto Bolaño: aquello a lo que, en un comentario realizado en su día a propósito de *Estrella distante*, se aludió como su fractalidad.

Este término, *fractalidad*, fue inventado por el matemático francés Benoît Mandelbrot en 1975 para designar la propie-

dad que ciertas figuras espaciales compuestas por una multitud de elementos tienen de preservar el mismo aspecto, cualquiera sea la escala en que se observen. Trasladándola —de un modo sin duda impropio y más bien aventurado— al terreno literario, la noción de fractalidad sirve bien para describir, por ejemplo, la forma en que *Estrella distante* amplía un episodio del que ya se ofrecía una versión reducida en el último capítulo de *La literatura nazi en América*. O la forma en que, a su vez, *Amuleto* amplía un episodio de *Los detectives salvajes*.

Este principio de fractalidad opera en toda la obra de Bolaño de una manera más o menos difusa. Como ocurre en tantos autores dueños de un mundo y de un estilo propios, si bien en él de un modo especialmente acusado, cualquiera que sea el libro de Bolaño por el que empiece ingresa el lector en un espacio común al que concurren todos los libros restantes.

Dicho esto, tiene especial interés señalar, ligado a este principio de fractalidad, la forma en que la obra entera de Bolaño parece articular una especie de transgénero en el que se integran indistintamente poemas narrativos, relatos cortos, relatos largos, novelas cortas y novelones. En este sentido, la particular estructura de la que es hasta el momento su novela mayor, *Los detectives salvajes*, constituye el arquetipo de lo que, en una escala superior, viene a ocurrir con la obra de Bolaño en su conjunto: resulta tan plausible segregar sus distintas piezas, dotándolas de una relativa autonomía, como agregarles otras nuevas, independientemente constituidas. La parte funciona como el todo, alcanzándose en cada ocasión una configuración nueva, en absoluto redundante pero sí desde luego insistentemente sondeadora de un mismo territorio moral, que determina unas constantes temáticas y estilísticas.

Exagerando los alcances de esta observación hasta un extremo casi delirante, cabría imaginar que Roberto Bolaño resolviera un día reunir su obra completa en una especie de continuo narrativo en el que sus distintos libros se yuxtapsieran sin organizarse genéricamente, sin interponer tampoco grandes marcas divisorias, dando lugar a una especie de novela total en la que cuentos, poemas y novelas propiamente dichas quedarán subsumidos.

Esta noción de novela total, tan propia de la mitología de la modernidad literaria, parece estar siempre al acecho en la obra de Bolaño. Y se manifiesta no sólo en la ambición que lo mueve, de pronto, al enorme despliegue de energías que supone una novela como *Los detectives salvajes* o, más tozudamente todavía, la que está escribiendo ahora mismo, *2666*. Se manifiesta también en este carácter de obra en marcha, incesante y abarcadora, que adquiere su producción entera observada desde una cierta perspectiva integradora.

No es insensato postular que esta condición transgénica de la obra de Roberto Bolaño es una de las razones que intervienen más decisivamente en la centralidad que, como se decía al principio, ha cobrado en poco tiempo este autor dentro del panorama de la actual narrativa latinoamericana.

Hace muy poco, a propósito de *La velocidad de las cosas*, de Rodrigo Fresán, hubo ocasión de hablar de un género mutante, a medio camino entre el relato breve y la novela, hacia el que parecen venir apuntando algunos de los libros más significativos de la narrativa latinoamericana en los últimos tiempos. Se trataría de libros en los que, por lo común, se confía a la estructura una función integradora de las distintas líneas argumentales, los distintos puntos de vista y

voces narrativas en que parece haberse fragmentado un realidad múltiple.

En rigor, la novela misma no ha dejado de ser, desde su nacimiento, un género mutante. Un género proteico, totalizador, que va en camino de devorar todos los géneros restantes, sobre los que tiene el ascendente que le confiere ser un género libresco, es decir, asociado por nacimiento a la existencia material del libro como objeto.

No es ocasión ésta para profundizar en una materia tan opinable y escarpada, pero quizás sí lo sea de subrayar, en relación a ella, lo que pasa por ser un lugar común: la hegemonía que, en el horizonte entero de la literatura americana, ha tenido y sigue teniendo el género del cuento. Es en el campo de fuerzas creado por la tensión entre el género clásico del cuento y las tendencias omnívoras de la novela donde estaría produciéndose esa mutación a la que se viene aludiendo y de la que puede decirse que *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño, constituye el modelo más afortunado y genuino.

Cuando se publicó este libro, alguien dijo que era “el tipo de novela que Borges hubiera aceptado escribir”. La inaceptable frasecita, destacada luego en las solapas de los siguientes libros de Bolaño, quería ser algo más que un estridente reclamo publicitario. Postulaba implícitamente la idea de que *Los detectives salvajes* acierta a integrar en una unidad superior de significado un material que fácilmente hubiera podido conformarse a la escala convencional del cuento, pero que, por virtud de una eficacísima trama estructural, cobra una dimensión y una significación superiores.

Ya algo así ocurría con *La literatura nazi en América*, libro del que no dejó de observarse, en su momento, la afinidad que tenía con *Historia universal de la infamia*, de Borges. Si este escritor no hubiera sido tan ajeno a los problemas de la novela como forma, hubiera cabido especular que diera alguna vez el paso que Roberto Bolaño dio entre *La literatura nazi en América* y *Los detectives salvajes*. Es en este sentido en el que podía decirse, a propósito de este último título, que era el tipo de novela que Borges hubiera aceptado a escribir.

En cualquier caso, es por su naturaleza mutante, sin duda, por lo que el modelo de *Los detectives salvajes* parece ejercer una atracción poderosísima, amplificada por virtud de ese efecto fractal al que se aludía más arriba y que mueve a pensar en la obra entera de Bolaño como una especie de dispositivo articulable al que se van sumando nuevas piezas. El mecanismo tiene mucho que ver con el de la obra de ciertos poetas que no dejan de publicar el mismo libro sucesivamente ampliado y por lo tanto cada vez distinto. No hay que olvidar en ningún momento, llegados aquí, que Bolaño ha sido poeta antes que novelista. Y que en todo este tiempo no ha dejado de serlo. Libros como *Amuleto* o *Nocturno de Chile* han sido definidos, con toda razón, como poemas narrativos. Y es asociándola a la de un poemario (a la de un libro, por ejemplo, como la *Antología de Spoon Rivers*, de Edgar Lee Masters) como mejor se explica la peculiar estructura y la mutua articulación de libros como *La literatura nazi en América* y *Los detectives salvajes*.

En el prólogo a *Los perros románticos*, que como ya se ha dicho reúne poemas de Roberto Bolaño correspondientes a las décadas de los ochenta y los noventa, Pere Gimferrer

subrayaba que, tan lógico como referirse a ellos como poemas narrativos, era, con igual o mayor propiedad, referirse a la narrativa en prosa de Bolaño como “una forma, apenas enmascarada, de poema e incluso de antipoema”. “Sus ficciones”, añadía Gimferrer, “en modo alguno realistas salvo como metáfora y parodia no ya de la realidad, sino de sí mismas, en la fecunda frontera ambigua en que colindan el pastiche y el homenaje, son tan poéticas como narrativos son sus poemas/antipoemas”.

La condición transgénérica que caracteriza la obra entera de Roberto Bolaño, pues, acercaría una primera justificación al ascendente que en tan poco tiempo ha logrado este autor sobre los jóvenes escritores latinoamericanos. Y lo haría por la vía de responder formalmente a uno de los problemas que delimita la situación literaria que les ha tocado vivir: el de la indeterminación o, mejor todavía, la labilidad genérica con que la realidad reclama ser tratada en la actualidad.

Otra justificación, más convincente todavía, podría aportarla lo que alguna vez se ha optado por calificar, en relación tanto a la figura como a la obra de Roberto Bolaño, como su *extraterritorialidad*.

La acuñación de este concepto se debe a George Steiner, quien a comienzos de los años setenta lo empleó para señalar un fenómeno que por entonces todavía resultaba relativamente nuevo: la emergencia de escritores lingüísticamente nómadas o multilingües, en los que la tradicional “ecuación entre un eje lingüístico único –un arraigo profundo a la tierra natal– y la autoridad poética es puesta en tela de juicio”.

“El artista y el escritor”, escribía Steiner en 1971, “son turistas infatigables que miran los escaparates en los que se

exhibe toda la gama de las formas existentes. Las condiciones de estabilidad lingüística, de conciencia local y nacional en que floreció la literatura desde el Renacimiento hasta, digamos, la década de los cincuenta, se encuentran actualmente bajo enorme presión. Faulkner y Dylan Thomas posiblemente serán considerados algún día como los últimos escritores 'con casa' de la literatura mundial".

Steiner atribuye a la condición de exiliados que comparten tantos escritores contemporáneos "el principal impulso de la literatura actual". E importa destacar cómo esta condición de exiliados no tiene por qué tener necesariamente motivaciones políticas. Tiene que ver con algo más amplio: "Tiene que ver con el problema más general de la pérdida de centro".

Steiner ensayaba esta categoría de extraterritorialidad sobre tres escritores que le parecían modelos de la misma: Nabokov, Beckett y Borges. Pero lo hacía teniendo en mente, como ya se ha señalado, el nomadismo lingüístico de los dos primeros, y el talento políglota y universalista de Borges.

Aunque Steiner apenas lo bosquejaba, y lo hacía con bastante imprecisión, esta categoría —la de extraterritorialidad— ha ganado entretanto connotaciones que la hacen cada vez más útil. Sin necesidad de circunscribirla al ámbito estrictamente idiomático, lo cierto es que en el contexto del nuevo *internacionalismo cultural*, bajo los efectos *globalizadores* de la cultura de masas, la noción de extraterritorialidad subvierte la ya anticuada y más complaciente de cosmopolitismo para sugerir aquellos aspectos de la literatura moderna en que ésta se perfila, en palabras del propio Steiner, como "una estrategia de exilio permanente".

Es en este sentido en el que esta categoría de extraterritorialidad conviene muy bien a la literatura de Bolaño, que refunda a través de ella una nueva forma de comprenderse a sí mismo y de comprender en general al escritor latinoamericano. En Roberto Bolaño, cabría decir, la nueva narrativa latinoamericana reconoce —y consagra— no sólo un nuevo modelo de escritura: también a un nuevo modelo de escritor.

Conviene dejar claro que esta etiqueta, la de nueva narrativa latinoamericana, empleada desde la perspectiva inevitablemente distorsionadora que se puede alcanzar desde España sobre una realidad tan difícilmente abarcable, remite todavía hoy, como término de referencia, al fenómeno del *boom* y a la significación internacional que por las décadas de los sesenta y los setenta obtuvo este fenómeno a escala internacional. El caso es que desde entonces se han sucedido al menos dos promociones de nuevos escritores hispanoamericanos, ninguna de las cuales ha obtenido una notoriedad comparable a la que en su momento obtuvieron, y han conservado, autores como García Márquez, Vargas Llosa, Cabrera Infante o Carlos Fuentes.

Si de algún modo puede caracterizarse a la nueva narrativa latinoamericana sería por su determinación de apartarse de los clichés a que, a partir del *boom*, quedó asociada la producción literaria de todo el continente. Y en ello jugaría un papel fundamental la resistencia a asumir el exotismo como condición de la propia identidad.

Juan Villoro se ha referido con acierto y con humor a este imperativo de exotismo, del que dice que, a partir de un cierto momento, comenzó a existir para satisfacer la mirada ajena. “Uno de los resultados más graves y más sutiles de

eurocentrismo es que, en busca de lo 'auténtico', privilegia lo pintoresco", escribe Villoro en uno de los ensayos recogidos en *Efectos personales* ("Iguanas y dinosaurios: América Latina como utopía del atraso"). Y en una entrevista sobre el tema, añadía: "Durante mucho tiempo, al novelista latinoamericano se le ha pedido que para poder circular internacionalmente en el mercado de la cultura tenga un timbre de color local más marcado, que sea representativo de una determinada realidad, por encima de su concreta apuesta estética".

La resistencia a asumir el localismo como carta de naturaleza sería quizás, valga insistir en ello, una de las marcas características de la nueva narrativa hispanoamericana, en la que operarían tendencias encaminadas, por el contrario, a contestar esa presunción de exotismo. Tendencias, por otra parte, que casi inevitablemente apuntan al peligro contrario, a saber: el de diluir toda seña de identidad en los parámetros de lo que se ha dado en llamar, en alguna ocasión, un nuevo internacionalismo, por virtud del cual no habría modo de distinguir, ni en el nivel del idioma ni en el del estilo ni en el del marco de referencias empleado, una novela escrita por un ecuatoriano de la de un uruguayo, y ninguna de estas dos de la de un español, y ninguna de estas tres de la de cualquier joven escritor urbano de Milán o de Londres.

Si la obra y la figura misma de Roberto Bolaño ha alcanzado, entre los jóvenes y no tan jóvenes escritores latinoamericanos, pero también entre los españoles, tan rápida y tan importante notoriedad, se debe sin duda a la forma en que resuelve lo que entretanto se ha convertido en una paradójica condición: la de ser y no querer ser escritor latinoamericano. La de escribir y no querer escribir sobre un país —Chile,

en este caso— y sobre una región —Latinoamérica— de los que entretanto se ha convertido en su bardo más caracterizado.

Pues eso mismo ha devenido Roberto Bolaño en muy poco tiempo: el bardo de Latinoamérica. El cantor de las sucesivas generaciones de jóvenes poetas latinoamericanos que sucumbieron en el abismo de un continente perdido en el que el exilio es la figura épica de la desolación y de la vastedad.

En poemas, en relatos, en novelas, Roberto Bolaño viene escribiendo el gran poema épico —destartalado, terrible, cómico y tristísimo— de Latinoamérica; viene escribiendo la epopeya del fracaso y de la derrota de un continente fantasma que alumbró primero el sueño de un mundo nuevo, que animó luego el sueño de la revolución, y que hoy sobrevive únicamente en las formas residuales de la emigración y de la bancarrota.

De uno a otro de todos los libros de Bolaño, incluidos los de poesía, hay un motivo recurrente: la visión alucinada de una interminable procesión de jóvenes latinoamericanos precipitándose en el abismo. Una visión acompañada siempre por el llanto desconsolado de quien la contempla. Esta visión tiene su punto culminante en la tirada final de ese impresionante poema narrativo que es *Amuleto*. Encerrada en un lavabo de la Facultad de Letras de la Universidad de México, durante los disturbios estudiantiles de 1968, la narradora de ese libro, Auxilio Lacouture, cree estar viendo, sobre un valle, camino a un impresionante abismo que se cierne bajo un cielo de tormenta, “una multitud de jóvenes, una inacabable legión de jóvenes”. No sabe distinguir si son de carne y hueso o fantasmas, probablemente son fantasmas, se dice,

pero ella los ve. Y al verlos sabe que, aunque caminan juntos, no constituyen lo que comúnmente se llama una masa, pues “sus destinos no están imbricados en una idea común”.

“Los unía sólo su generosidad y su valentía”, se dice Auxilio Lacouture. “Y caminaban hacia el abismo”, añade. “Creo que eso lo supe desde que los vi. Sombra o masa de niños, caminaban indefectiblemente hacia el abismo.”

“Y los oí cantar”, continúa diciendo Auxilio Lacouture, “los oigo cantar todavía [...] muy bajito, apenas un murmullo casi inaudible, a los niños más lindos de Latinoamérica, a los niños mal alimentados y bien alimentados, a los que tuvieron todo y a los que no tuvieron nada, qué canto más bonito el que sale de sus labios, qué bonitos eran ellos, qué belleza, aunque estuvieran marchando hombro con hombro hacia la muerte [...] Así pues los muchachos fantasmas cruzaron el valle y se precipitaron en el abismo. Un tránsito breve. Y su canto fantasma o el eco de su canto fantasma, que es como decir el eco de la nada, siguió marchando al mismo paso que ellos, que era el paso del valor y de la generosidad, en mis oídos. Una canción apenas audible, un canto de guerra y de amor, porque los niños sin duda se dirigían a la guerra pero lo hacían recordando las actitudes teatrales y soberanas del amor [...] Y aunque el canto que escuché hablaba de la guerra, de las hazañas heroicas de una generación entera de latinoamericanos sacrificados, yo supe que por encima de todo hablaba del valor y de los espejos, del deseo y del placer”.

En un poema significativamente titulado “Autorretrato a los veinte años”, incluido en *Los perros románticos*, Bolaño habla del miedo que siente al poner su mejilla junto a la mejilla de la muerte, y al contemplarse a sí mismo en ese gesto le

resulta imposible, dice, “cerrar los ojos y no ver/ aquel espectáculo extraño, lento y extraño,/ aunque empotrado en una realidad velocísima:/ miles de muchachos como yo, lampiños/ o barbudos, pero latinoamericanos todos,/ juntando sus mejillas con la muerte”.

Todavía en un poema más reciente, “Los pasos de Parra”, incluido en el mismo libro, Bolaño concluye proclamando: “Pero nosotros sabemos que todos/ Nuestros asuntos/ Son finitos (alegres, sí, feroces,/ Pero finitos)/ La revolución se llama Atlántida/ Y es feroz e infinita/ Mas no sirve para nada/ A caminar, entonces, latinoamericanos/ A caminar a caminar/ A buscar las pisadas extraviadas/ De los poetas perdidos/ En el fango inmóvil/ A perdernos en la nada/ O en la rosa de la nada/ Allí donde sólo se oyen las pisadas/ De Parra/ Y los sueños de generaciones/ Sacrificadas bajo la rueda/ Y no historiadas”.

Esas “generaciones sacrificadas bajo la rueda y no historiadas”, esa procesión de “jóvenes latinoamericanos sacrificados”, constituyen la materia de la que está hecha la literatura de Roberto Bolaño, que a su naturaleza transgénica añade, por virtud de su deliberada extraterritorialidad, su naturaleza transamericana, por así llamar a la nueva cifra en que lo latinoamericano se acuña en sus libros como una figura universal de la derrota y del exilio.

En lo que va dicho han surgido ya con alguna reiteración dos palabras claves en toda lectura que quiera hacerse de la obra de Bolaño. Una de ellas es *tristeza*. La otra, *valentía*. Falta aún una tercera, sin la cual las otras dos no alcanzarían toda su potencia: *broma*. En su ya citado prólogo a *Los perros románticos* escribe Pere Gimferrer: “Buena parte de los textos

de Bolaño, en prosa o en verso, parecen —y son— una broma, pero una broma refinada y compleja, de significación polivalente, que puede desvelar el envés de los hechos y dejarnos súbitamente sobrecogidos al mostrar, tras lo absurdo hodierno, el fracaso y la inmolación de una generación de jóvenes que quisieron hacer la revolución, o el latir insurrecto de las pulsiones atávicas tras la rutina sórdida del vivir acorralado en las esquinas desde las que, día a día, el orden o el desorden íntimos impugnan el orden o el desorden exterior”.

Este carácter de broma constituye el expediente mediante el cual la literatura de Bolaño —importa subrayarlo— se vacuna e inmuniza contra la infección de la literatura misma, comprendida siempre por él como una enfermedad de la vida. En este sentido, cabe decir de toda la obra de Bolaño lo que en *Estrella distante* se dice a propósito de un artículo de Carlos Wieder, el poeta aviador que protagoniza la búsqueda de ese libro: que “habla sobre el humor, sobre el sentido del ridículo, sobre los chistes cruentos e incruentos de la literatura, todos atroces, sobre el grotesco privado y público, sobre lo risible, sobre la desmesura inútil”.

El humor, entonces, se aparecería en la obra de Bolaño como la única forma de conjurar y soportar a un tiempo “aquello innombrable, parte del sueño, que muchos años después/ llamaremos con nombres varios que significan derrota”.

No fracaso, atención, sino derrota.

Este texto es transcripción ligeramente abreviada del que sirvió de presentación y apertura a un seminario que Roberto Bolaño impartió sobre su obra en un ciclo organizado en Barcelona por el

Instituto Catalán de Cooperación Iberoamericana, en noviembre de 2002. Bolaño mismo estaba presente durante la lectura del texto, que apenas ha sido retocado, pues se corría el riesgo de desvirtuarlo si se trataba de adaptar a la perspectiva que, tras la muerte de Bolaño, y en especial tras la publicación de *2666*, se tiene sobre su figura y su obra. El texto que aquí se da fue publicado previamente en *Desvíos. Un recorrido crítico por la reciente narrativa latinoamericana* (Santiago de Chile, Universidad Diego Portales, 2007), donde quedan recogidas varias reseñas y artículos dedicados a Roberto Bolaño por Ignacio Echevarría.

HACIA LA LITERATURA HÍBRIDA:  
ROBERTO BOLAÑO Y LA NARRATIVA ESPAÑOLA  
CONTEMPORÁNEA

Luis Martín-Estudillo y Luis Bagué Quílez

**Las huellas de un desencuentro: la narrativa híbrida y la novela fusión**

Uno de los fenómenos literarios más llamativos que los lectores han podido apreciar durante las dos últimas décadas es la proliferación sin precedentes cercanos de un tipo de artefacto narrativo que se caracteriza por la dificultad que entraña su misma categorización en términos genéricos. La convergencia textual de ensayo, autobiografía, diario íntimo, crítica literaria, libro de viajes, periodismo, ficción e historiografía, entre otros discursos, refleja la voluntad por parte de ciertos autores de conducir su escritura más allá de los marcos de la tradición novelística predominante. Al mismo tiempo, este proceso supone, en muchos casos, el cuestionamiento de las funciones asociadas a dichos discursos en sus orígenes. El concepto de *literatura híbrida* se ha aplicado en los últimos años a los textos de ficción definidos por su “impureza” o “mestizaje”, por su emplazamiento en un lugar en el que se dan cita varios géneros que contribuyen a ensanchar el territorio de la novela. La imprecisa acotación de tal concepto ha alentado la presencia de otros marbetes aledaños, como los de ficción ensayística, narrativa ensayística, literatura autorreferencial, o metaerudición narrativa. En cualquier caso, pare-

ce evidente que todas estas acuñaciones reposan en la visión de la narrativa como lugar de confluencia de distintos géneros literarios, que resultan útiles aunque sólo sea para pervertirlos o desmitificarlos.

Esta opción creativa ha conocido recientemente hitos como las obras del italiano Claudio Magris (*Danubio*, *Microcosmos*) y del alemán W. G. Sebald (*Austerlitz*, *Los anillos de Saturno*), dos germanistas que desde finales de la década del ochenta del pasado siglo han ofrecido espacios narrativos que muestran una estrecha conexión entre la trama del relato, la historiografía de la modernidad europea y la propia biografía del escritor, en ocasiones presentada a través de un *alter ego* novelesco<sup>1</sup>. Ambos autores, celosos guardianes de una memoria cultural enciclopédica, se alejan en sus proyectos literarios de prácticas posmodernas en las que la hibridación se ha manifestado con una intención principalmente lúdica o paródica. Al contrario, en sus escritos se observa una honda preocupación por las implicaciones éticas que tiene el hecho de *contar* la historia dentro del contexto de la actual civilización europea. Este planteamiento se resuelve a menudo en un ejercicio autorreflexivo donde la propia forma artística metaforiza los mecanismos de representación que la constituyen y que son parte sustancial de los entramados que fundan nuestro conocimiento histórico. Al enmarcar el discurso historiográfico en el ámbito novelístico, los autores destacan la condición *narrativa* de las explicaciones tradicionales de la historia, sujetas a la dependencia de un punto de vista concreto y, por tanto, dotadas de un alto grado de subjetividad<sup>2</sup>. En ese sentido, la pluralidad de perspectivas genéricas y la consiguiente tensión entre subjetividad/objetividad y

ficción/no ficción suelen quedar sometidas al yo del narrador, que desequilibra la balanza de la percepción a favor de la subjetividad y la ficción. Sin embargo, la polifonía de géneros que exhiben estos textos se opone a la monodía de los discursos ideológicos. Las combinaciones de violencia y retórica que engendraron los trágicos acontecimientos de la historia europea que centran la atención de los citados autores sólo pueden cuestionarse a partir del desvelamiento de la narrativa con la que esos hechos fueron legitimados. La presencia casi obsesiva de la figura del autor, o de un *alter ego* del mismo, alerta a los lectores acerca de la necesidad de relacionar el texto con el sujeto de la enunciación. Dentro de estas narrativas híbridas, incluso los discursos que se presentan más *naturalizados*, o cuya autoría parece más difusa, no son ideológicamente neutros, puesto que se adscriben finalmente a un determinado personaje, el cual actúa siempre desde ciertas coordenadas políticas. La configuración de un sujeto plural, descentrado o inestable, que caracteriza buena parte de la producción literaria contemporánea, favorece la desnaturalización de la voz que sustenta el texto<sup>3</sup>. Al poner en duda la propia autoridad discursiva, el desenmascaramiento retórico desemboca en un desenmascaramiento ideológico.

La disolución de los límites entre géneros no es algo nuevo ni que se pueda vincular exclusivamente a la tradición centroeuropea de la que beben Magris y Sebald, pero cabe notar que estos dos escritores han ejercido una importante labor de exploración en unos senderos que diversos autores clásicos —Cervantes entre los de mayor resonancia, pero también Sterne o un narrador sin novela como Borges— ya habían apuntado<sup>4</sup>. Tanto es así que en *El mal de Montano* (2002),

novela híbrida del español Enrique Vila-Matas, encontramos unas reflexiones sobre Sebald y “sus contactos con una estimulante tendencia de la novela contemporánea, una tendencia que va abriendo un territorio a caballo entre el ensayo, la ficción y lo autobiográfico: ese camino por el que circulan obras como *Danubio* de Claudio Magris, por ejemplo, o como *El arte de la fuga* de Sergio Pitol” (189).

Junto a la tendencia reflexiva de Magris y Sebald, que suele cristalizar en novelas estéticamente ambiciosas y de hondo calado intelectual, cabe destacar una vertiente de literatura mestiza donde prima sobre todo el componente lúdico. Se trataría de un tipo de ficción que busca a un tiempo la revisitación irónica de la tradición literaria y la renovación de los códigos narrativos establecidos. Esta corriente ha sido bautizada con los nombres de *roman fusion*, *slipstream* y, recientemente, con el neologismo de *novelíbrida* (Juan Penalva 90-91). Aunque el inventario de los autores actuales que militan en las filas de la novela fusión aún está por establecer, sí se percibe en la novísima narrativa española una explícita reivindicación de la literatura como juego por parte de algunos escritores aglutinados alrededor de la editorial madrileña Lengua de Trapo –Rafael Reig y Elia Barceló serían dos nombres incontestables a este respecto<sup>5</sup>–. Con todo, estos autores se inscriben en una genealogía bien arraigada en las letras españolas contemporáneas. Entre sus antecedentes inmediatos, cabría mencionar al Vázquez Montalbán de la serie detectivesca protagonizada por Carvalho o al Muñoz Molina en clave cinéfila de *Invierno en Lisboa* (1987) y *Beltenebros* (1989). No obstante, el principal antecedente del *roman fusion* contemporáneo es sin duda Eduardo Mendoza,

tanto por el juego perspectivista de *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), texto pionero en esta técnica posmoderna, como por el desmontaje paródico de las convenciones de la novela negra a lo largo de la trilogía que componen *El misterio de la cripta embrujada* (1979), *El laberinto de las aceitunas* (1982) y *La aventura del tocador de señoras* (2001). De acuerdo con estos precedentes, la novela fusión agrega nuevos matices a la definición de la novela híbrida. El primero, de tipo cualitativo, afecta a la procedencia de los materiales novelísticos empleados. Junto a la combinación de novela y ensayo, los autores afines a la narrativa fusión integran en sus obras lenguajes estéticos que beben de géneros poco prestigiosos dentro de la tradición literaria, como la novela negra desmitificadora —que, a su vez, debe tanto al periodismo de sesgo sensacionalista<sup>6</sup>— o la ciencia-ficción distópica. El segundo rasgo, de índole cuantitativa, tiene que ver con la proporción en que se produce la mezcla de ingredientes en esta clase de textos. En los libros cercanos al *roman fusion* asistimos a menudo a un cóctel (mezclado, no agitado) de referencias estéticas y yuxtaposiciones genéricas que funciona por acumulación. La radicalización de la hiperreferencialidad propia de la novela híbrida desemboca en una suerte de neovanguardia más subversiva en su apariencia que en su trasfondo.

Las huellas de la novela híbrida en sentido estricto y de lo que hemos designado con el marbete de *roman fusion* pueden rastrearse en la obra torrencial de Roberto Bolaño. En el caso de Bolaño, la voluntad de devolver a la novela su cualidad barrojana de “saco donde cabe todo” es patente en su interés por componer narraciones a partir de materiales heterogéneos, produciendo así textos que desafían tanto a las formas

clásicas de entender el género como —de una manera menos directa— a los discursos que quieren alzarse con la hegemonía de una verdad única que sirva a sus intereses. Filtrados por el tamiz de una cultura *pop*, las novelas y relatos de Bolaño ofrecen una peculiar cartografía donde conviven los perdedores natos (letraheridos sin causa, héroes del *lumpen*, prostitutas proclives al sentimentalismo), los giros argumentales imprevistos (que con frecuencia se generan partiendo de lo *unheimlich* o *uncanny*, y a veces rayan en lo fantástico) y la mezcla de códigos lingüísticos y literarios (desde la tonalidad culta hasta la expresividad del habla coloquial o del *argot* acanallado).

**Entre la historia personal y la historia colectiva: *La literatura nazi en América* (1996), de Roberto Bolaño, y *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas**

La novela de Bolaño *La literatura nazi en América* es una colección de entradas biográficas ficticias de autores simpatizantes con el nazismo o vinculados a la ideología de la ultraderecha. En la última de esas reseñas aparece en escena el propio Bolaño, quien, para ayudar a un ex policía chileno (Abel Romero), hace las veces de detective literario con el objetivo de intentar localizar a Carlos Ramírez Hoffman, cómplice del golpe de estado fascista de 1973 y asesino múltiple. El diccionario de escritores infames se trenza así con la novela negra para volver a caer al final de la obra en el enciclopedismo apócrifo, con el “Epílogo para monstruos”<sup>7</sup>. El libro puede leerse como una mirada a las formas de articulación de las ideologías, que no pertenecen únicamente al orden simbólico, sino que adquieren relevancia en la vida cotidiana,

desde la actividad literaria y artística hasta la política. En ciertas ocasiones, como se puede apreciar en la última entrada del “diccionario” biográfico, ese magma de ideas está en el origen de actos específicos de violencia, tanto reaccionaria como contrarreaccionaria. La justicia poética que conlleva el asesinato del asesino no es bien recibida por el personaje-narrador Bolaño, desencantado de sus propios compañeros de viaje izquierdistas desde hace años. Su impresión tras volver a ver al asesino pasados los años es la de que “ese hombre ya no le puede hacer mal a nadie” (218)<sup>8</sup>. De ahí que la eliminación de Ramírez sea presentada como una suerte de cainismo invertido: la muerte de Caín a manos de Abel (Romero). Los hijos de la patria que eliminaron a sus hermanos son condenados a vagar y esperar por siempre la venganza de los justos, como teme el Caín bíblico al ser castigado por Yahvé: “He aquí me echas hoy de la Tierra, y de tu presencia me esconderé, y seré errante y extranjero en la Tierra; y sucederá que cualquiera que me hallare, me matará” (*Génesis* 4:14). Pero Yahvé no aprueba que se sume más sangre a la del primer fratricidio, y sentencia: “Ciertamente cualquiera que matare a Caín, siete veces será castigado. Entonces Jehová puso señal en Caín, para que no lo matase cualquiera que le hallara” (*Génesis* 4:15).

La poesía no habita inocentemente en la esfera celestial en la cual la ubica el piloto Ramírez Hoffman con sus versos escritos a propulsión desde un avión, ni su mensaje se desvanece con tanta facilidad; la red de significaciones que el discurso de la literatura fascista va tramando desde el trabajo de los pioneros alimenta una ideología que se cobra víctimas reales. Ante la existencia de tales víctimas no cabe una moral

relativista de corte posmoderno, sino una ética que a fin de cuentas hallará su sustrato último en la corporeidad: un cuerpo torturado no admite lecturas que nieguen la realidad o la entiendan sólo como texto. En ningún caso, además, ni la poesía ni ninguna otra manifestación artística elevan moralmente a nadie. Como ha expuesto George Steiner en *Grammars of Creation*, el icono de nuestra época es la conservación de un bosquecillo amado por Goethe en medio de un campo de concentración nazi. Los agentes de muchos de los mayores horrores del siglo XX, para nuestro desasosiego, admiraban a Bach y a Pushkin.

La alargada sombra del fascismo también está presente en *Soldados de Salamina*, la obra más significativa de Javier Cercas hasta el momento. El texto plantea una narración en la que una búsqueda de índole periodística se enmarca en un apunte autobiográfico del narrador, un novelista de poco éxito y redactor de un periódico de provincias llamado Javier Cercas, cuyos problemas para componer una historia —una novela— muestran los ecos de la escritura de la Historia y de los complejos entramados de poder que están en juego en tal proceso. El libro de Cercas ilustra cómo ciertas historias prevalecen sobre otras. Frente a la historia oficial, aquella que *escriben* los vencedores y que depende del poder del que gozan sus protagonistas y sus cronistas a la hora de estipular la verdad de lo pasado, Cercas reivindica una historia que reconoce el valor de los relatos orales para recuperar el testimonio de los derrotados<sup>9</sup>. De este modo, la segunda parte de las tres que componen el libro (y que da título al mismo) es un “relato real” que narra la vida del escritor Rafael Sánchez Mazas, personaje que ocupó puestos principales en la falange y que tuvo una

importante presencia en la vida cultural del franquismo. El argumento de esta parte se centra en la recreación de las propias vivencias de Sánchez Mazas durante la guerra civil española. La naturaleza híbrida del texto se subraya en varias ocasiones. La difuminación de los límites entre lo histórico y lo ficticio, por ejemplo, se reconoce en las siguientes palabras: “lo que a continuación consigno no es lo que realmente sucedió, sino lo que parece verosímil que sucediera; no ofrezco hechos probados, sino conjeturas razonables” (89). El relato de Sánchez Mazas, o la versión de los mismos hechos establecida por Rafael Sánchez Ferlosio, hijo de éste y también escritor (a quien Cercas entrevista), están rodeados por la aureola de prestigio que acompaña a la figura del intelectual. En el caso de Rafael Sánchez Mazas, esta condición aparece subrayada además por su significación política. Se repite aquí el juego de poder que señalábamos antes: el fascismo se radica en la historia con una violencia que es también retórica, porque impone su propia versión de los hechos y consigue silenciar las que la pongan en entredicho o la contradigan. El narrador Cercas, por su parte, ofrece al lector una historia abierta, inconclusa, con abundantes vaguedades e inexactitudes, y que además expone claramente el proceso de su elaboración y cómo éste depende irremediabilmente de fuentes cargadas de subjetividad y (des)memoria. Sería una *historia débil*, por decirlo jugando con términos de Gianni Vattimo, opuesta a los relatos *sólidos* —hasta cierto punto *absolutistas*— que las ideologías requieren para sus teleologías y los héroes para su consagración como tales por sus comunidades.

A lo largo de su investigación, Cercas solicita información repetidamente a *un tal* Roberto Bolaño (145-67). Desde den-

tro del propio artefacto narrativo, éste insiste en que, independientemente del grado de correspondencia entre lo acontecido en la realidad y el relato, el resultado final de una buena narración es siempre la veracidad:

—¡Chucha, Javier! —exclamó Bolaño—. Ahí tienes una novela cojonuda. Ya sabía yo que estabas escribiendo.

—No estoy escribiendo. —Contradictoriamente añadió—: Y no es una novela. Es una historia con hechos y personajes reales. Un relato real.

—Da lo mismo —replicó Bolaño—. Todos los buenos relatos son relatos reales, por lo menos para quien los lee, que es el único que cuenta (166).

No obstante, podría argumentarse, desde una postura que se saliera de lo meramente literario para entrar en lo ético, que sí habría una diferencia entre relatos reales y ficticios, especialmente cuando sobre la mesa se ponen las cartas de la Historia y en ellas no aparecen representados todos sus protagonistas.

**Entre la literatura y la crítica literaria: *Los detectives salvajes* (1998), de Roberto Bolaño, y *El mal de Montano* (2002), de Enrique Vila-Matas**

En su artículo “Bolaño en la distancia” (*Desde la ciudad nerviosa*, 2000), Vila-Matas afirmaba que *Los detectives salvajes* se inscribía en la senda de la *Rayuela* de Cortázar, de la que constituía al mismo tiempo una parodia y un epílogo trágico-cómico. Al final de su breve ensayo, el novelista catalán aplicaba el desafío estético de la escritura de Bolaño al que él mismo había tratado de llevar a cabo a lo largo de su trayec-

toria: "*Los detectives salvajes* es, por otra parte, mi propia brecha: es una novela que me ha obligado a replantearme aspectos de mi propia narrativa. Y es también una novela que me ha infundido ánimos para continuar escribiendo, incluso para rescatar lo mejor que había en mí cuando empecé a escribir" (282-283)<sup>10</sup>. El principal rasgo que determina que buena parte de la labor novelística de Bolaño y Vila-Matas pueda considerarse narrativa híbrida reside en la técnica literaria empleada por ambos autores. Más allá de puntuales coincidencias temáticas, la producción de estos escritores se caracteriza por el original armazón constructivo sobre el que se sustentan sus ficciones. Si bien el engranaje literario aparece a menudo oculto tras las peripecias de la narración, en ocasiones el artificio artístico deja entrever los pilares de la estructura que organiza el discurso. Así ocurre en dos de las obras de estos autores, galardonadas con el premio Herralde: *Los detectives salvajes*, en que se encuentra esbozado todo el universo personal de Bolaño, y *El mal de Montano*, donde el género de novela-ensayo cultivado por Vila-Matas alcanza quizá su mayor grado de armonía y complejidad.

*Los detectives salvajes* relata la peculiar indagación del chileno Arturo Belano (*alter ego* habitual del propio Bolaño) y del peruano Ulises Lima (máscara de su amigo Mario Santiago) en los orígenes del movimiento poético conocido como realismo visceral. Ambos escritores son miembros activos de un núcleo de jóvenes poetas radicados en México DF que se reivindican como sucesores espirituales de esta corriente literaria. El viaje de Belano y Lima, que se prolonga durante más de veinte años, tiene como eje la búsqueda de Cesárea

Tinajero, la fundadora del realismo visceral a comienzos del siglo XX. Para ilustrar las razones de esa búsqueda, así como sus imprevistas consecuencias, Bolaño divide su novela en tres partes: “Mexicanos perdidos en México (1975)”, “Los detectives salvajes (1976-1996)” y “Los desiertos de Sonora (1976)”<sup>11</sup>. La primera y la tercera adoptan la forma del diario, mediante las anotaciones fragmentarias de un testigo privilegiado de la acción: el joven poeta mexicano Juan García Madero, que acompaña a Belano y Lima al comienzo de su itinerario existencial y literario. La segunda sección, que da título al libro y que ocupa la mayoría de sus páginas, ensaya una novedosa y arriesgada técnica narrativa, pues constituye un crisol de voces donde los diversos personajes de la ficción se expresan en primera persona y dan noticia sobre el fracaso generacional que articula la novela<sup>12</sup>. Se configura así una amplia galería de monólogos que combinan el estilo indirecto libre y el *stream of consciousness* incorporado por Joyce a la narrativa moderna. Dicho mecanismo se enriquece con una pluralidad de registros que abarca desde el lenguaje literario hasta las modulaciones jergales de un *lumpen* destartado y bohemio. Esta segunda parte toma como hilo conductor las reflexiones del poeta Amadeo Salvatierra ante unos jóvenes Belano y Lima, en enero de 1976. El nombre de Cesárea Tinajero, que sale a relucir en un momento de la charla de Salvatierra, galvaniza las restantes páginas de la novela. Las aventuras de Belano y Lima, que conocemos siempre por persona interpuesta, funcionan como extensa nota al pie o como corolario moral de las vacilaciones ideológicas, las victorias pírricas y el rosario de derrotas de los escritores nacidos en la década del cincuenta<sup>13</sup>.

La multiplicidad de voces narrativas de *Los detectives salvajes* se corresponde también con la amplitud cronológica y con la densidad geográfica que despliega Bolaño en su novela. Desde 1975 a 1996, las huellas de los detectives literarios Belano y Lima pueden rastrearse en México DF y los desiertos de Sonora, pero también en varios puntos de la costa catalana, Madrid, París, Tel-Aviv, Viena, San Diego, Managua, Luanda, Kigali o Monrovia. Este proyecto de narración itinerante presenta ecos de la novela bizantina, el relato de iniciación, la literatura detectivesca o la crónica periodística, que difuminan la adscripción genérica del volumen y contribuyen a ubicarlo en el terreno fronterizo de la literatura híbrida. A esta proliferación de fuentes narrativas habría que sumar también el trasvase de discursos cinematográficos que se produce frecuentemente en la novela, desde la irrupción del *thriller* al final de la primera sección hasta la *road movie* desencantada que hallamos en la última parte del libro. Finalmente, cabría anotar la importancia que adquieren en la obra los materiales visuales, como pone de relieve la reproducción de los pictogramas de Cesárea Tinajero o de los chistes gráficos que García Madero registra en su cuaderno<sup>14</sup>.

No obstante, *Los detectives salvajes* es ante todo una novela sobre la literatura, un texto metarreferencial que se pregunta sobre el sentido último de la creación literaria tras los fuegos fatuos del sesentayochismo y las neurosis milenaristas de final de siglo. De este modo, el periplo de los detectives protagonistas tiene mucho de *regreso a la semilla*, de viaje que desemboca en el comienzo. Así lo sugiere el nombre de los propios personajes: Arturo Belano, cuyo rastro se pierde en

África igual que el del poeta francés Arthur Rimbaud, y Ulises Lima, que representa a un tiempo la esencia inequívoca de todo viaje (el de Ulises en *La Odisea*) y la pertenencia a la tierra natal (Lima, la capital peruana de donde procede el personaje)<sup>15</sup>. En este sentido, el libro que nos ocupa supone además una pesquisa en la poesía del siglo XX y una obra en clave para cuya comprensión es imprescindible despejar algunas de las incógnitas biográficas acerca del escritor. Por una parte, la narración se cierra con la muerte irónica de los padres literarios; en este caso, con el asesinato accidental de Cesárea Tinajero en una escaramuza donde participan Belano, Lima, García Madero, la prostituta Lupe, su chulo Alberto y un siniestro policía que acompaña al anterior. La definitiva desaparición de Tinajero implica el olvido del realismo visceral, concebido como bifurcación novelesca del estridentismo mexicano, y el acta de defunción de la labor poética de los protagonistas, que habían bautizado a su grupo con el mismo nombre que el del movimiento literario de Tinajero<sup>16</sup>. La posibilidad de una lectura estética de la poesía del siglo XX impregna otras páginas de la novela, como las que recogen la clasificación de los poetas españoles y mexicanos en ninfos, mariquitas, maricas y bujarrones, siguiendo en cierto modo la catalogación propuesta por García Lorca en su “Oda a Walt Whitman” (*Poeta en Nueva York*). Subyace aquí, apuntado como al desgaire, un canon literario bien definido:

Cernuda, el querido Cernuda, era un ninfo y en ocasiones de gran amargura un poeta maricón, mientras que Guillén, Aleixandre y Alberti podían ser considerados mariquita, bujarrón y marica, respectivamente. Los poetas tipo Carlos

Pellicer eran, por regla general, bujarrones, mientras que poetas como Tablada, Novo, Renato Leduc eran mariquitas. De hecho, la poesía mexicana carecía de poetas maricones, aunque algún optimista pudiera pensar que allí estaban López Velarde o Efraín Huerta [...]. Deberíamos remontarnos a Amado Nervo (silbidos) para hallar a un poeta de verdad, es decir a un poeta maricón (83).

Por otra parte, *Los detectives salvajes* puede interpretarse como un *roman à clef* que abunda en referencias verídicas, espejismos y trampantojos autobiográficos, a manera de un juego de muñecas rusas. Desde esta perspectiva, son evidentes las concomitancias entre el realismo visceral y el infrarrealismo en cuyas filas militó, durante su juventud, el mismo Bolaño. Al igual que ocurre en la novela con el realismo visceral, el movimiento infrarrealista funcionó como una suerte de *Dadá a la mexicana* que se resumía en sus propios gestos provocadores y en su voluntad de sabotear los mitos culturales establecidos<sup>17</sup>. En consonancia con este trasfondo biográfico, parece legítimo identificar a algunos personajes de la novela con sus modelos reales. Además de las semejanzas entre Belano y el narrador, y entre Lima y el poeta Mario Santiago, los personajes de Felipe Müller y Catalina O'Hara están libremente inspirados en Bruno Montané y Carla Rippey, respectivamente. Por último, es difícil no ver al crítico literario Iñaki Echavarne con las facciones de Ignacio Echevarría, amigo de Bolaño a quien éste confió la edición póstuma del manuscrito de 2666.

En "El último libro de Vila-Matas", uno de los artículos recopilados en el volumen *Entre paréntesis*, Bolaño consideraba al escritor catalán como uno de los principales exponen-

tes de la tendencia que en este artículo hemos denominado literatura híbrida o mestiza, “una novela del siglo XXI, es decir una novela híbrida, que recoge lo mejor del cuento y del periodismo y la crónica y el diario de vida” (287). Estos elementos aparecen en la novela de Vila-Matas *El mal de Montano*, que se concibe como el capítulo intermedio de una trilogía de la que formaría parte junto con *Bartleby y compañía* (2000) y *Doctor Pasavento* (2005). Mientras que *Bartleby y compañía* se aventura por los laberintos de los autores que han renunciado a la escritura y *Doctor Pasavento* se erige en un tratado acerca del arte de la desaparición, *El mal de Montano* se presenta bajo el disfraz de un estudio sobre la enfermedad de la literatura, cuyos primeros síntomas serían acaso la parálisis creativa y la ultraconciencia crítica.

Como sucedía con *Los detectives salvajes*, el principal reto que afronta *El mal de Montano* tiene que ver con la artificiosa construcción de la novela, prolija en digresiones metateóricas y reflexiones al margen del discurso central. El libro de Vila-Matas se divide en seis capítulos, cada uno de los cuales se relaciona de distinta manera con los que le rodean. El primero de ellos, “El mal de Montano”, es una novela corta (o *novelle*) que posee cierta autonomía debido a su sustrato argumental. La anécdota de esta sección se centra en el viaje a Nantes que realiza el narrador, un crítico literario, para visitar a su hijo, el novelista Montano, que atraviesa una grave crisis que le impide escribir. Tras el desencuentro entre ambos, que finaliza con una discusión sobre el síndrome de Hamlet, el narrador se desplaza a Valparaíso y a las Azores con la finalidad de conjurar el miedo a la producción literaria que también le acecha. El segundo capítulo del libro, “Diccionario del tími-

do amor a la vida”, actúa como una deconstrucción en clave realista del anterior. En este apartado, tras desvelar las falacias autobiográficas que presidían “El mal de Montano” y que lo convertían en un texto de ficción, Vila-Matas ofrece un inventario de autores dedicados al género del diario íntimo, según la técnica enciclopédica que ya había utilizado en *Bartleby y compañía*. A su vez, el diccionario de autores aquejados del mal de Montano se imbrica en esta parte con los fragmentos de un relato supuestamente escrito por la madre del narrador, Rosario Girondo, y con las anotaciones en forma de diario de dicho narrador. El tercer capítulo de la novela, “Teoría de Budapest”, se presenta como la transcripción de una conferencia que ofrece el narrador en la capital de Hungría sobre el género del diario como forma narrativa. A lo largo de esta conferencia se mezclan los ingredientes ficcionales del libro y la interpelación al público. También se desvela aquí la supuesta traición de la mujer del narrador (la documentalista Rosa) con un amigo común (el chileno Felipe Tongoy, que guarda un fiel parecido con Nosferatu)<sup>18</sup>. El cuarto capítulo, “Diario de un hombre engañado”, adopta de nuevo la apariencia de un diario en que la experiencia individual ha sido suplantada por la experiencia estética. Este diario muestra la progresiva recuperación de la enfermedad literaria que sufría el narrador. Finalmente, el capítulo V, “La salvación del espíritu”, funciona como remedo paródico del libro de viajes. En esta coda burlesca, el narrador relata un viaje a las montañas de Suiza donde el afán de aventura ha sido sustituido por la monotonía y la mediocridad.

Las técnicas de distanciamiento que emplea Vila-Matas en *El mal de Montano* tienen la finalidad de exhibir el artificio de

un discurso en construcción, que pone al descubierto las costuras de los distintos materiales ensamblados en el texto. Así, la saturación de géneros literarios y procedimientos críticos que hallamos en esta obra —el diario, la conferencia, el diccionario de autores o el libro de viajes— insiste en la idea de que la historia y la propia experiencia son sólo convenciones que cobran relieve, paradójicamente, en la medida en que pueden ser ficcionalizadas y convertidas en fábula. Todo ello redundaba en la certeza de que la única realidad existente es la literatura:

No hay nada a veces más alejado de la realidad que la literatura, que nos está recordando todo momento que la vida es así y el mundo ha sido organizado *así*, pero que podría ser de otra forma. No hay nada más subversivo que ella, que se ocupa de devolvernos a la verdadera vida al exponer lo que la vida real y la Historia sofocan (302).

De acuerdo con la poética de la novela, Vila-Matas se preocupa por explorar todos los medios y posibilidades de la ficción. En el lapso de tiempo en que transcurre la narración, desde el 15 de noviembre de 2000 al 7 de junio de 2002, el escritor alterna las referencias a la actualidad (representada en la mención a los atentados del 11 de septiembre de 2001) con un itinerario geográfico que obedece a los designios de la fabulación novelística. Como *Los detectives salvajes*, *El mal de Montano* es una novela nómada que lleva a su narrador a Nantes, Valparaíso, el archipiélago de las Azores, Budapest, Granada, Cuenca o Nanterre en busca de la esencia de la literatura. Sin embargo, el narrador de *El mal de Montano* ignora algo que sí sabe el enigmático doctor Pasavento de la última

novela de Vila-Matas: “que la literatura, como el nacimiento a la vida, contenía en sí misma su propia esencia, que no era otra que la desaparición” (36)<sup>19</sup>.

## Conclusiones

En los últimos años, el auge de la literatura híbrida o mestiza puede verse como síntoma de los cambios ocurridos en el horizonte de expectativas de la (pos)modernidad. En estas coordenadas, Bolaño coincide con los escritores españoles contemporáneos al menos en dos aspectos. Por un lado, la preocupación por las ficciones que oscilan entre la relectura de la historia oficial y la reescritura de la historia privada desemboca en un tipo de literatura que, sin renunciar a su sustrato argumental, admite una interpretación en clave ideológica. Como hemos observado a propósito de *La literatura nazi en América*, de Bolaño, y *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, la narrativa actual no se halla desprovista de implicaciones éticas. La novela, como género esencialmente fundado sobre la heteroglosia (Bajtín), tiene la función de contrarrestar los efectos de los discursos sustentados en la univocidad excluyente. Según afirma Milan Kundera, “el mundo basado sobre una única Verdad y el mundo ambiguo y relativo de la novela están modelados con una materia totalmente distinta. La Verdad totalitaria excluye la relatividad, la duda, la interrogación y nunca puede conciliarse con lo que yo llamaría el *espíritu de la novela*” (24). Por otro lado, el interés por integrar el universo de la literatura en las propias obras fructifica a menudo en ensayos novelísticos que ensanchan el panorama de la narrativa tradicional. Así sucede en *Los detectives salvajes*, de Bolaño, y *El mal de Montano*, de Enrique Vila-Matas, donde

se funden el experimentalismo formal, la crítica literaria y la originalidad de unas tramas sorprendentes, repletas de giros inesperados y digresiones al margen del núcleo discursivo. Fuera de los límites de este trabajo se encuentran otros rasgos de la novela híbrida que Bolaño también comparte con los escritores españoles de las últimas promociones, como el constante juego entre los elementos autobiográficos y librescos o los tenues límites que separan en ocasiones la ficción y la ciencia-ficción. De lo primero daría prueba buena parte de la obra de Javier Marías, quien desveló algunos de los mecanismos de su mundo literario en la autobiografía novelada *Negra espalda del tiempo* (1998). De lo segundo ha ofrecido muestras Rafael Reig desde su irrupción en la escena literaria española, gracias sobre todo al éxito de su artefacto distópico *Sangre a borbotones* (2002).

En definitiva, con la novela híbrida se alcanza un alto grado de libertad creativa, que favorece la germinación de ficciones que se alimentan de fuentes estéticas muy diversas. Esta polifonía genérica, unida a la multiplicidad de voces narrativas, acentúa el papel renovador de los textos mestizos y subraya su genealogía cervantina. A ese noble linaje literario podría adscribirse sin duda alguna Roberto Bolaño, quien supo concertar en una obra atractiva y desafiante los principales discursos literarios de nuestros días.

## Notas

<sup>1</sup> En el caso de Sebald, dicho proyecto narrativo quedó definitivamente truncado por su temprana muerte en 2001.

<sup>2</sup> Este planteamiento entronca con una cierta línea del pensamiento

posmoderno, que vincula el nacimiento de la sociedad postindustrial a la destrucción de las grandes historias o *metarrelatos* filosóficos que habían servido en el pasado para legitimar el conocimiento y los sistemas políticos modernos. Esta tendencia de genealogía nietzscheana, puesta en primer plano por Jean-François Lyotard en *La condición posmoderna* (1979), se desarrollará más tarde en otros textos del autor: “Los ‘metarrelatos’ a que se refiere *La condición posmoderna* son aquellos que han marcado la modernidad: emancipación progresiva de la razón y de la libertad, emancipación progresiva o catastrófica del trabajo (fuente de valor alienado en el capitalismo), enriquecimiento de toda la humanidad a través del progreso de la tecnociencia capitalista, e incluso, si se cuenta el cristianismo dentro de la modernidad (opuesto, por lo tanto, al clasicismo antiguo), salvación de las criaturas por medio de la conversión de las almas vía el relato crístico del amor mártir” (Lyotard 1995: 29).

<sup>3</sup> Cf. Claudio Magris, “Biografía y novela” y Luis Martín-Estudillo, “El sujeto (a)lirico en la poesía española contemporánea y su trasfondo barroco”.

<sup>4</sup> En su última novela, *Doctor Pasavento* (2005), Vila-Matas indaga en los orígenes de la novela híbrida, “un género literario que mucha gente creía que era una innovación fundamental de nuestros días cuando en realidad la novela-ensayo, con su peculiar tratamiento de las relaciones entre realidad y ficción, ya existía desde que Sterne, buen lector de Cervantes y de Montaigne, la había reinventado” (44).

<sup>5</sup> Por lo que respecta a Rafael Reig, la plasmación más nítida de las anárquicas normas del *roman fusion* se produce en las novelas *La fórmula Omega. Una de pensar* (1998), *Sangre a borbotones* (2002) y *Guapa de cara* (2004). Más atendida a las reglas de lo fantástico, la obra de Elia Barceló también participa de la mezcla de géneros. Así se advierte, además de en sus novelas destinadas a un público juvenil, en *El vuelo del Hipogrifo* (2002), *El secreto del orfebre* (2003) y *Disfraces terribles* (2004).

<sup>6</sup> Sería interesante analizar la influencia del discurso periodístico en la narrativa mestiza. En la obra de Bolaño, este influjo se observa especialmente en “La parte de los crímenes” de 2666 (2004). La novela se nutre en este capítulo tanto de la morbosa crónica de sucesos, que se centra en los casos de violencia sexual, como de la investigación que lleva a cabo el reportero Sergio González Rodríguez, personaje de ficción en el texto de Bolaño y autor en la realidad de un importante testimonio sobre los crímenes de Ciudad Juárez: *Huesos en el desierto* (2002).

<sup>7</sup> En este sentido, cabe subrayar el juego intertextual de *La literatura nazi en América* con la célebre *Historia universal de la infamia* (1935), de Jorge Luis Borges, otra extensa galería de vidas improbables. No es casual, pues, que la última entrada de *La literatura nazi en América* aparezca bajo el rótulo de “Ramírez Hoffman, el infame”. La voluntad de mixtificación estética del libro enlaza también con *Jusep Torres Campalans* (1958), de Max Aub, falsa monografía sobre un olvidado pintor cubista supuestamente amigo de Picasso y de Braque.

<sup>8</sup> En su novela *Estrella distante* (1996), ampliación y reescritura *menardiana* de la historia de Ramírez Hoffman (ahora llamado Alberto Ruiz-Tagle), el personaje interpretado por Bolaño se pronuncia más extensamente en contra del asesinato de Ruiz-Tagle: “Es mejor que no lo mate, dije. Una cosa así nos puede arruinar, a usted y a mí, y además es innecesario, ese tipo ya no le va a hacer daño a nadie” (154-155).

<sup>9</sup> Cf. la séptima de las formulaciones que componen las *Tesis sobre la filosofía de la Historia* de Walter Benjamin (en *Illuminations*).

<sup>10</sup> Vila-Matas ya había destacado la escritura nómada, desesperada y mestiza de Bolaño en “Me parece haberle visto” (90-92), otra de las semblanzas reunidas en *Desde la ciudad nerviosa*.

<sup>11</sup> La segunda parte de la novela se iba a titular en un principio “Esquema de Polifemo”, tal como se observa en el proyecto de solicitud de una beca Guggenheim para la redacción de *Los detecti-*

*res salvajes*. Esta solicitud, finalmente denegada, se incluye como anexo del libro-homenaje *Para Roberto Bolaño* (Herralde 2005: 75-84).

<sup>12</sup> Un boceto primitivo de esta técnica puede advertirse en el juego perspectivista de *La pista de hielo* (1993), que toma una investigación criminal como pretexto para que escuchemos tres versiones de un mismo hecho contadas por los personajes implicados en él o por sus testigos directos. No obstante, la exaltación del placer narrativo y cierta propensión al collage *pop* acercan *Los detectives salvajes* a algunos ejemplos fundacionales de novela posmoderna, como la ya mencionada *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza.

<sup>13</sup> En un texto publicado con motivo de la obtención del premio Rómulo Gallegos, en 1999, y recogido en *Entre paréntesis* (2004), Bolaño afirmaba que *Los detectives salvajes* “intenta reflejar una cierta derrota generacional y también la felicidad de una generación, felicidad que en ocasiones fue el valor y los límites del valor. Decir que estoy en deuda permanente con la obra de Borges y Cortázar es una obviedad. Creo que mi novela tiene casi tantas lecturas como voces hay en ella. Se puede leer como una agonía. También se puede leer como un juego” (327).

<sup>14</sup> Véase, a este respecto, el artículo de Ricardo Martínez “Más allá de la última ventana. Los ‘marcos’ de *Los detectives salvajes* desde la poética cognitiva” (en Espinosa H. 2003: 187-200).

<sup>15</sup> El relato “Fotos” (*Putas asesinas*, 2001) sugiere el trágico destino de un Belano perdido en África con la única compañía de una antología de poesía francesa: “Belano cierra el libro y se levanta, sin soltar el libro, agradecido, y comienza a caminar hacia el oeste, hacia la costa, con el libro de los poetas de lengua francesa bajo el brazo, agradecido, y su pensamiento va más rápido que sus pasos por la selva y el desierto de Liberia, como cuando era un adolescente en México, y poco después sus pasos lo alejan de la aldea” (205).

<sup>16</sup> Con todo, no creemos que Cesárea Tinajero pueda contemplarse como trasunto femenino de Octavio Paz, según ha propuesto Grínor Rojo: “La muerte de Cesárea Tinajero, primera vanguardista de México, es, esencialmente, en la novela que nos ha proporcionado Roberto Bolaño, la muerte de una cierta manera de concebirse el escritor a sí mismo y de concebir su creación. Es, en buenas cuentas, la muerte de un arte y una literatura de los que Octavio Paz [...] es el más celebrado de sus representantes” (en Espinosa H. 2003: 72-73). El paralelismo se nos antoja demasiado voluntarista si tenemos en cuenta las discrepancias estéticas entre los autores del realismo visceral y el propio Paz, que se desarrollan en las entradas de la novela correspondientes a Clara Cabeza, abnegada secretaria de este último.

<sup>17</sup> En la antología que reúne buena parte de la obra de los poetas infrarrealistas (*Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego. 11 jóvenes poetas latinoamericanos*), publicada por Bolaño en 1979, se destacan como rasgos esenciales de esta corriente el ritmo acelerado, las imágenes confusas, la tendencia a la narratividad o la preeminencia temática del amor y el crimen (en Espinosa H. 2003: 53).

<sup>18</sup> La estructura de la conferencia académica también proporciona el envoltorio formal de la autobiografía novelada de Vila-Matas: *París no se acaba nunca* (2003). Por su parte, Bolaño recurre al artificio macrotextual de la conferencia en dos de los textos más polémicos de *El gaucho insufrible* (2003): “Literatura + enfermedad = enfermedad”, que explica la fascinación por el mal de la literatura contemporánea a partir de dos poemas de Mallarmé y Baudelaire, respectivamente, y “Los mitos de Chtulhu”, que oculta tras su título lovecraftiano una soflama literaria de enorme oportunidad e interés. En este discurso, como en “Sevilla me mata”, Bolaño arremete contra la literatura *light* de los hijos literarios de los novelistas del *boom*, frente a un canon narrativo *fuerte* en que tendrían cabida, entre otros, Sergio Pitól, Fernando Vallejo, Ricardo Piglia, César Aira, Rodrigo Fresán, Alan Pauls, Juan Villoro, Carmen Boullosa, Daniel Sada, Jorge Volpi, Javier Marías o el propio Enrique Vila-Matas.

<sup>19</sup> *Doctor Pasavento* radicaliza algunas de las estrategias discursivas presentes ya en *El mal de Montano*. En la novela más reciente del autor se multiplican tanto las referencias a la realidad inmediata (los atentados en Atocha el 11 de marzo de 2004, las noticias sobre la guerra de Irak, los vaivenes de la actualidad literaria) como el cariz itinerante de la narración, localizada en Madrid, Sevilla, Nápoles, París, Basilea, Herisau, Zurich y los fantásticos confines de Lokunowo.



**BOLAÑO: SUS PALABRAS, 2**

## CONCLUSIÓN: UNA ENTREVISTA INÉDITA ENTRAÑABLE HURAÑO

Sònia Hernández y Marta Puig

En julio de 1998, unos cuatro meses antes de que Roberto Bolaño recibiese el Premio Herralde de novela con *Los detectives salvajes* y antes, por lo tanto, de lo que sería el inicio del reconocimiento mayoritario y unitario del escritor chileno, dos estudiantes de periodismo en prácticas en la revista *Quimera* le habían solicitado una entrevista al autor; no porque fuesen unas visionarias y supieran lo que se avecinaba, sino porque estaban elaborando un *dossier* para la citada revista basado en una encuesta que habrían de contestar escritores latinoamericanos que entonces residían en España. En el proyecto estaban incluidos nombres como Lázaro Covadlo, Mario Benedetti, Luis Sepúlveda, Andrés Ehrenhaus, Cristina Peri-Rossi o Ricardo Cano Gaviria, entre otros. Así pues, Bolaño tenía que responder un cuestionario prediseñado con la ayuda del profesor universitario y crítico literario Fernando Valls. Bolaño concertó la entrevista con las dos estudiantes en Blanes, donde cayó una típica tormenta de verano de la que Carolina, la esposa de Bolaño, generosamente cordial y acogedora, nos rescató a las dos aprendices de periodistas, de repente inmersas en el mundo del que sería reconocido como uno de los mejores escritores de nuestra época. Tras charlar con Carolina y conocer al siempre pre-

sente Lautaro, y a la madre de Bolaño, por fin apareció el escritor, quien estaba reunido con uno de sus traductores. Una vez formalizadas las presentaciones, Bolaño dirigió a las periodistas a una, de repente, soleada terraza en el centro de Blanes, donde por fin empezó la entrevista. Desde el principio dejó manifiesta la incomodidad que le producían las encuestas de ese tipo; aun así, se prestó dócilmente a responder a cuanto las aterradas estudiantes le inquirían. Hasta que, sin dar opción a acabar el cuestionario, se despegó de la silla en la que había estado sentado, agarró la grabadora que había estado descansando sobre la mesa, y la paró. Entonces, les dijo a las dos jóvenes que deberían dedicarse a hacer cosas más serias. Tal vez Bolaño fue, como en tantas otras cosas, un visionario e intuía que el proyecto no llegaría demasiado lejos, pues quedó sin publicar por varias razones y desidias que ahora no vienen al caso. Bolaño, como siempre, tenía razón.

**¿Por qué vino a España?**

Por la casualidad, el azar.

**¿Piensa volver a su país?**

Sí, y si vuelvo será también por azar.

**¿Ha encontrado dificultades para publicar?**

Desde hace algunos años no, ninguna. Las dificultades son las mismas que te puedes encontrar en cualquier lugar del mundo, que es la enorme estupidez del negocio, de las editoriales, de las entrevistas, de los editores, de los escritores, es el muro con el que choca siempre cualquier creador, en cualquier momento.

**¿Ha influido en su obra la estancia en España?**

Me ha influido muchísimo, en todos los sentidos. Supongo que de la misma manera que vivir en Chile. El vivir en un lugar siempre influye. Nunca cierras las ventanas al lugar donde estás. Es igual a como influye en cualquier persona el estar con alguien, el enamorarte de alguien, pasar hambre en algún sitio, siempre lo recuerdas, o el peligro, la felicidad desbordada, son cosas que influyen estés donde estés y seas quién seas.

**¿Qué relación tiene con la tradición literaria de su país?**

Ninguna. No tengo ninguna relación con la de mi país, ni con la española. No, ésta menos aún. Yo admiro mucho a algunos escritores españoles y son mis amigos. Por ejemplo, Enrique Vila-Matas me gusta muchísimo, lo admiro profundamente y además es mi amigo. Pero no hay tradición española que me haya influido a menos que empece-mos a hablar del Siglo de Oro, y entonces sí. Cervantes es Dios.

De la literatura universal hay muchísimos escritores que me han influido. Yo creo que todos. Es decir, todo libro que lees te está diciendo algo, y en ese sentido, todos los escritores, todas nuestras obras son parte de un gran libro. Cuando Borges decía que él estaba más orgulloso de las obras que había leído que de las que había escrito, yo creo que decía mucho más de lo que aparentemente parece. El acto de leer un libro es realmente importante. Cuando uno lee está actuando, se pone con esa acción en una tradición, ya no diría literaria sino humana, humanística.

**¿Qué presencia tiene ahora su obra en su país de origen?**

Ninguna. Dudo mucho que los chilenos crean que yo soy

chileno. Creo que ellos creen que soy un catalán loco que ha decidido hacerse pasar por chileno.

**¿A qué público lector se dirige?**

No me dirijo a nadie en concreto. Pero si eso fuera posible, me gustaría dirigirme a dos o tres jóvenes desesperados que leen un libro como quien se agarra a una tabla. Es el mejor de los lectores. Te quiere y después te mata.

**¿Piensa más en el público español que en el chileno?**

No. En principio cuando un escritor cualquiera se pone a escribir no piensa en nada. Nadie puede pensar en 200.000 personas. Es una presunción por parte de un escritor decir "yo pienso...". Con gran esfuerzo podrás pensar en cinco o seis. La literatura es trabajosísima y realmente en lo único que piensas es en acabar.

**¿Se relaciona con otros escritores?**

Sí, con Enrique Vila-Matas, con Ignacio Martínez de Pisón, con Javier Cercas...

**¿Cómo valora la narrativa española más reciente?**

La narrativa es espléndida. La poesía es como para cogerlos a todos y tirarlos por un barco a alta mar.

**¿Cree que la literatura de su país es suficiente o insuficientemente conocida en España?**

Creo que es insuficientemente conocida porque los lectores españoles no tienen por qué conocer la literatura chilena, así como los lectores chilenos tampoco conocen la literatura española. El mundo vive en una incomunicación que fluye a una velocidad de vértigo. Es una paradoja pero es así. En realidad todos estamos incomunicados.

# APÉNDICE

## BIBLIOGRAFÍA DE ROBERTO BOLAÑO

Se consigna sólo la primera edición de cada libro. No son necesariamente las ediciones citadas por los autores de los ensayos reunidos en el presente libro, cuyas referencias aparecen recogidas en la bibliografía general del volumen.

*Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce.*  
Barcelona: Anthropos, 1984.

*La pista de hielo.* Santiago de Chile: Planeta, 1993.

*La literatura nazi en América.* Barcelona: Seix Barral, 1996.

*Estrella distante.* Barcelona: Anagrama, 1996.

*Llamadas telefónicas.* Barcelona: Anagrama, 1997.

*Los detectives salvajes.* Barcelona: Anagrama, 1998.

*Monsieur Pain.* Barcelona: Anagrama, 1999.

*Amuleto.* Barcelona: Anagrama, 1999.

*Tres.* Barcelona: El Acantilado, 2000.

*Los perros románticos.* Prólogo de Pere Gimferrer. Barcelona: Lumen, 2000.

*Nocturno de Chile.* Barcelona: Anagrama, 2000.

*Putas asesinas.* Barcelona: Anagrama, 2001.

*Una novelita lumpen.* Barcelona: Mondadori, 2002.

*Amberes.* Barcelona: Anagrama, 2002.

*El gaucho insufrible.* Barcelona: Anagrama, 2003.

*Entre paréntesis.* Barcelona: Anagrama, 2004.

*2666.* Barcelona: Anagrama, 2004.

*El secreto del mal.* Barcelona: Anagrama, 2007.

*La universidad desconocida.* Barcelona: Anagrama, 2007.

## OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Roma: Einaudi, 1995.
- Aguilar, Gonzalo. "Los amuletos salvajes de un novelista" Suplemento *Cultura y Nación, Clarín*. Buenos Aires: 25/03/01.
- . "Roberto Bolaño, entre la Historia y la melancolía". *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*. Cecilia Manzoni. Ed. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2002.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo de duelo*. Santiago: Cuarto propio, 2000.
- Anónimo. "Breve entrevista virtual con Bolaño". *Periódico Electrónico El Mostrador*. 3 de agosto de 2002. <http://www.elmostrador.cl>
- Arenas, Reinaldo. *El mundo alucinante* [1965]. Caracas: Monte Ávila, 1982.
- Aub, Max. *Jusep Torres Campalans* (1958). Madrid: Alianza, 1975.
- Bajtín, Mijaíl M. *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist. Trad. Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1989.
- . "Lección inaugural". *El placer del texto y Lección inaugural*. México: Siglo XXI, 1996.

—. “Prefacio”. *Sade, Fourier, Loyola* [1971]. Trad. Alicia Martorell. Madrid: Cátedra, 1997.

Basile, Teresa. “Nuevos escenarios: los intelectuales en el fin de siglo”. Actas de IX Congreso de Literatura argentina, Río Cuarto: Facultad de Humanidades, 1997.

Bataille, Georges. *La littérature et le mal*. Paris: Editions Gallimard, 1957.

Beerbohm, Max. “Enoch Soames” [1919], en Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, Eds. *Antología de la literatura fantástica* [1940]. Buenos Aires: Sudamericana, 1967. Tercera edición.

Benjamín, Walter. *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Trad. Harry Zohn. Nueva York: Schocken Books, 1969.

—. “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica”. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1973.

—. “El París del Segundo Imperio en Baudelaire.” *Illuminaciones II*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1980.

—. “Sobre el concepto de historia”. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Trad. Pablo Oyarzún R. Santiago: LOM, s/f. 45-68.

—. “Tesis de la filosofía de la historia”, “Destino y carácter”. En *Ensayos escogidos*. Trad. H. A. Murena. Buenos Aires: Sur, 1967.

—. “Pequeña historia de la fotografía.” *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos, 2004.

Bjornson, Richard. “Cognitive Mapping and the Understanding of Literature”. *Substance* 30 (1981): 51-62.

Bloom, Harold. *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New York-San Diego-London: Harcourt Brace & Company, 1994.

—. *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Anagrama, 1995. Trad. Damián Alou.

- Bolaño, Roberto. "Déjenlo todo, nuevamente. Primer manifiesto infrarrealista". En <http://www.infrarrealismo.com/>
- . *Fragmentos de la universidad desconocida*. Talavera de la Reina: Colección Melibea, 1993.
  - . *Los perros románticos*. Zarautz: Fundación Social y Cultural Kutxa, 1993.
  - . *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral, 1996.
  - . *Estrella distante*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996.
  - . *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama, 1997.
  - . *Los detectives salvajes*. Barcelona, Anagrama, 1998.
  - . *La pista de hielo*. Santiago de Chile: Planeta, 1998.
  - . *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999.
  - . «Intentaré Olvidar...», «Bólido» y «Palingenesia», *Renacimiento* 23-24 (1999): 81-2.
  - . *Los perros románticos*. Barcelona: Editorial Lumen, 2000.
  - . *Tres*. Barcelona: El Acantilado, 2000.
  - . *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.
  - . *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2001.
  - . "Entre el juego y el olvido". Entrevista de Silvia Adela Kohan para *La Nación* (Buenos Aires). Barcelona, 25/04/01.
  - . *Amberes*. Barcelona: Anagrama, 2002.
  - . "Acerca de *Los detectives salvajes*". En Celina Manzoni. *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002. 203-204.
  - . *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2003.
  - . *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004.

- . *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . *La pista de hielo*. Barcelona: Seix Barral, 2003. (Citado en el artículo de Bagué/Martín-Estudillo)
- . *El secreto del mal*. Ignacio Echevarría. Ed. Anagrama: Barcelona, 2007.
- . *La universidad desconocida*. Anagrama: Barcelona, 2007.
- Bolaño, Roberto. Ed. *Los muchachos desnudos bajo el arcoiris. 11 poetas hispanoamericanos*. México: Editorial Extemporáneos, 1979.
- Borges, Jorge Luis. *Historia universal de la infamia (1935)*. Madrid: Alianza, 1971.
- . *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- . *El informe de Brodie*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- Boullosa, Carmen. "Carmen Boullosa entrevista a Roberto Bolaño". *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*. Celina Manzoni, Ed. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2002.
- Bourdieu, Pierre. "L'illusion biographique". *Raisons pratiques: Sur la théorie de l'action*. Paris: Seuil, 1994. 81-9.
- . *Méditations pascaliennes*. Paris: Seuil, 1997.
- Braithwaite, Andrés, Ed. *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*. Santiago: U Diego Portales, 2006.
- Breton, André. *Manifestos del surrealismo*. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2001. Trad. Aldo Pellegrini.
- Brito, Eugenia. *Campos minados (literatura post-golpe en Chile)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1990.
- Buck-Morss, Susan. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona, 2005.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1987.

- Calasso, Roberto. *La letteratura et gli dèi*. Roma: Adelphi Edizioni, 2001.
- Calvino, Italo. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Roma: Garzanti Editore, 1988.
- . *Seis propuestas para el próximo milenio*. Barcelona: Siruela, 1989. Trad. Aurora Bernárdez.
- . *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets, 1992.
- Cánovas, Rodrigo. *Novela chilena. Nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos*. Santiago: Universidad Católica de Chile, 1997.
- Cercas, Javier. *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets, 2001.
- Cobas Carral, Andrea. “‘La estupidez no es nuestro fuerte’: apuntes sobre el movimiento infrarrealista mexicano” en *Osamayor* 17. Año XVII (2006): 11-29.
- Conley, Tom. “Mapping in the Folds: Deleuze *Cartographe*.” *Discourse* 20.3 (1998): 123-52.
- Cortázar, Julio. *Los relatos 1, Ritos*. Madrid: Alianza Editorial, 1979.
- . “Apocalipsis en Solentiname”. *La autopista del Sur y otros cuentos*. Aurora Bernárdez, ed. New York: Penguin, 1996.
- Deleuze, Gilles. *Foucault*. Trad. José Vásquez Pérez. Buenos Aires: Paidós, 1997.
- DeLillo, Don. *Mao II*. New York: Viking, 1991.
- De Rosso, Ezequiel. “Tres tentativas en torno a un texto de Roberto Bolaño”. *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*. Celina Manzoni. Ed. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2002.
- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. París: Editions de Minuit, 1967.
- Di Benedetto, Antonio. *Caballo en el salitral*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1981.

- . *Cuentos completos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- Echeverría, Ignacio. "Historia particular de una infamia". *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Celina Manzoni. Ed. Buenos Aires: Corregidor, 2002. 37-38.
- . "Relatos de supervivientes". *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Celina Manzoni. Ed. Buenos Aires: Corregidor, 2002. 53-4.
- Eco, Umberto. *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Roma: Bompiani, 1988.
- Eder, Richard. "A Line Divides Art and Life. Erase It at Your Own Risk." *The New York Times*, 15 de abril 2007. E6.
- Eltit, Diamela. *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago de Chile: Planeta-Ariel, 2000.
- Espinosa, Patricia. "Roberto Bolaño: un territorio por armar". *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*. Comp. y ed. Cecilia Manzoni. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2002.
- . (comp.). *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Frasis, 2003.
- Freud, Sigmund. "Duelo y melancolía" (1917). *Obras completas*. Vol XIV, Buenos Aires: Amorrurtu. 2000.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. México DF: Siglo XXI, 1976.
- . *Dits et écrits I. 1954-1969*. Paris: Editions Gallimard, 1994.
- Franco, Jean. *La cultura moderna en América Latina*. México: Editorial Grijalbo, 1983.
- Fresán, Rodrigo. *Historia argentina*. Buenos Aires: Tusquets, 1998.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Mexico: Grijalbo, 1989.
- . "Remaking Passports. Visual Thought in the Debate on

- Multiculturalism". Nicholas Mirzoeff, Ed. *The Visual Culture Reader*. London: Routledge, 1998.
- Génet, Jean. *Miracle de la rose*. París: Marc Barbezat-L'Arbalette, 1993.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- González Echevarría, Roberto. *Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative*. Durham: Duke UP, 1998.
- González Rodríguez, Sergio. *Huesos en el desierto*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Guillén, Claudio. "Toward a Definition of the Picaresque". *Literature as System: Essays toward the Theory of Literary History*. Princeton: Princeton University Press, 1971. 71-106.
- Gras Miravet, Dunia. "Entrevista con Roberto Bolaño". *Cuadernos hispanoamericanos* 604. Octubre 2000: 53-65.
- Groppo, Bruno, "Traumatismos de la memoria e imposibilidad del olvido en los países del Cono Sur". Bruno Groppo y Patricia Flier compiladores. *La imposibilidad del olvido. Recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay*. La Plata: Al Margen, 2001.
- Gunning, Tom. "Tracing the Individual Body: Photography, Detectives, and Early Cinema". Leo Charney y Vanesa Schwartz Eds. *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: California UP, 1995.
- Iwasaki, Fernando. «Exilio y cobro revertido», *Renacimiento* 19-20 (Sevilla, 1998), 91-92.
- Kermode, Frank. *Formas de atención* [1985]. Barcelona: Gedisa, 1988.
- Herralde, Jorge (ed.). *Para Roberto Bolaño*. Barcelona: Acantilado, 2005.
- Hobsbawm, Eric. *The Age of Extremes. A History of the World, 1914-1991*. New York: Vintage Books, 1996.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory Fiction*. New York and London: Routledge, 1988.

Huyssen, Andreas. *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1986.

Jameson, Fredric. *Postmodernism Or The Cultural Logic of Late Capitalism*. (1991) Durham: Duke UP, 1997.

Jennerjahn, Ina. "Escritos en los cielos y fotografías del infierno. Las "acciones de arte" de Carlos Ramírez Hoffman, según Roberto Bolaño". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 56, 2002: 69-86.

Juan Penalva, Joaquín. "De cómo el *roman fusion* llegó a serlo: pre-historia literaria de una nueva fórmula narrativa". *Anales de Literatura Española* 17 (2004). 89-105.

Kermode, Frank. "Botticelli recuperado". En *Formas de atención* [1985], Barcelona: Gedisa, 1988.

Kundera, Milan. *El arte de la novela* (1986). Barcelona: Tusquets, 2000.

Lacan, Jacques. *Ecrits 1*. París: Editions du Seuil, 1966.

Lentricchia, Frank and Jody McAuliffe. *Crimes of Art + Terror*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2003.

Liotard, Jean-François. *La posmodernidad (explicada a los niños)* (1986). Barcelona: Gedisa, 1995 (4ª).

Magris, Claudio. "Biografía y novela". *Nexos* 266 (febrero de 2000). 75-82.

—. *Danubio*. Milán: Garzanti, 1991.

—. *Microcosmi*. Milán: Garzanti, 1997.

Manzoni, Celina, comp. *Roberto Bolaño la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.

—. “Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal”. Cecilia Manzoni. Ed. *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2002.

—. “Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*”. Cecilia Manzoni. Ed. *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2002.

—. “Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en *Amuleto*”. Celina Manzoni. Ed. *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.

Martín-Estudillo, Luis. “El sujeto (a)lirico en la poesía española contemporánea y su trasfondo barroco”. *Hispanic Review* 73.3 (verano de 2005). 351-70.

Martínez, Guillermo. *Borges y la matemática*. Buenos Aires: Eudeba, 2003.

Martínez, Ricardo. “Más allá de la última ventana. Los ‘marcos’ de *Los detectives salvajes* desde la poética cognitiva”. *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Ed. Patricia Espinosa H. Santiago de Chile: Frasis, 2003. 187-200.

Massoliver, Juan Antonio. “Relatos de la vid inexplicable”. *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*. Cecilia Manzoni. Ed. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2002.

Moreiras, Alberto. “Postdictadura y reforma del pensamiento”, *Revista de crítica cultural*, número 7, noviembre de 1993.

Olivárez, Carlos, Editor. *Nueva narrativa chilena*. Santiago: LOM ediciones, 1997.

Ortega, Julio. *El principio radical de lo nuevo. Postmodernidad, identidad y novela en América Latina*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Paz Soldán, Edmundo y Gustavo Faverón Patriau, eds. *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.

- Piglia, Ricardo. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Poe, Edgar Allan. «Revelación mesmérica», *Cuentos 1* [Traducción de Julio Cortázar], Alianza Editorial (Madrid, 1970), 347.
- Poggioli, Renato. *Teoría del arte de la vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente, 1964.
- Promis, José. “Poética de Roberto Bolaño”. *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Ed. Patricia Espinosa H. Santiago de Chile: Frasis, 2003. 47-63.
- Quiroga, Horacio. “Decálogo del perfecto cuentista”. *El Hogar*. Buenos Aires, 1927.
- Richard, Nelly. *La estratificación de los márgenes*. Santiago: Zegers, 1989.
- . *La insubordinación de los signos*. Santiago: Cuarto Propio, 1994.
- . “Las reconfiguraciones del pensamiento crítico en la postdictadura”. *Heterotropías: narrativas de identidad y alteridad latinoamericanas*. Carlos Jaúregui, Juan Pablo Dabove editores, Pittsburgh: Biblioteca de América, 2003.
- . “Lo político y lo crítico en el arte: ¿quién le teme a la neovanguardia?”. *pensamiento de los CONFINES* número 15, diciembre 2004. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Rojó, Grínor. “Sobre *Los detectives salvajes*”. *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Ed. Patricia Espinosa H. Santiago de Chile: Frasis, 2003. 65-75.
- Ryan, Marie-Laure. “Cognitive Maps and the Construction of Narrative Space”. David Herman Ed. *CSLI Lecture Notes. Narrative Theory and Cognitive Science* 158 (2003): 214-42. Stanford: CSLI Publications, 2003.
- Said, Edward. *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.
- Sarlo, Beatriz. “Intelectuales: ¿escisión o mimesis?”. *Punto de Vista* número 25, Buenos Aires: diciembre 1985.

- Schechtman, Marya. *The Constitution of Selves*. Ithaca and London: Cornell UP, 1996.
- Sebald, W. G. *Austerlitz*. Trad. Miguel Sáenz. Barcelona: Anagrama, 2002.
- . *Los anillos de Saturno: una peregrinación inglesa*. Trad. Carmen Gómez y Georg Pichler. Madrid: Debate, 2002.
- Shaw, Donald. *The Post-Boom in Spanish American Fiction*. New York: State University of New York Press, 1998.
- Steiner, George. *In Bluebeard's Castle. Some Notes Towards the Redefinition of Culture*. New Haven: Yale UP, 1971.
- . *Grammars of Creation*. New Haven y Londres: Yale University Press, 2001.
- Stollmann, Rainer. "Fascist Politics as a Total Work of Art: Tendencies of the Aesthetization of Political Life in National Socialism". *New German Critique* 14 Spring (1978): 41-61.
- Strawson, Galen. "Against Narrative". *Ratio* 17. 4 (2004): 428-52.
- . "The Self". *Journal of Consciousness Studies*, 4.5-6 (1997): 405-28.
- . "The Sense of the Self". James C. Crabbe ed. *From Soul to Self*. London and New York: Routledge, 1999. 126-52.
- Thompson, Jon. *Fiction, Crime, and Empire: Clues to Modernity and Postmodernism*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1993.
- Unnold, Yvonne. *Representing the Unrepresentable. Literature of Trauma under Pinochet in Chile*. New York: Peter Lang, 2002.
- Unruh, Vicky. *Latin American Vanguards. The Art of Contentious Encounters*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Vezzetti, Hugo. "Variaciones de la memoria social". *Punto de Vista* número 56, Buenos Aires: diciembre 1996.

- Vila-Matas, Enrique. *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama, 1985.
- . *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- . *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- . *París no se acaba nunca*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- . *Desde la ciudad nerviosa* (2000). Madrid: Alfaguara, 2004.
- . *Doctor Pasavento*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Villoro, Juan. *Efectos personales*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Virilio, Paul. *El ciber mundo, la política de lo peor*. Trad. Mónica Poole. Madrid: Cátedra, 1999.
- Wilcock, J. Rodolfo. *El estereoscopio de los solitarios*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.
- Yourcenar, Marguerite. *Mishima o la visión del vacío* [1981]. Buenos Aires: Seix Barral, 2002.
- Zurita, Raúl. *Anteparadise* [1982]. Edición bilingüe. Trad. de Jack Schmitt. Los Angeles-Berkeley: California UP, 1986.

## BIOGRAFÍAS

**Paula Aguilar** (Universidad Nacional de La Plata, Argentina). Participa de la edición de *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana*; colabora como traductora en la revista *Orbis Tertius*, editada por el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades, U.N.L.P. Actualmente investiga los vínculos entre literatura y política, y las relaciones entre la literatura y la agenda de intereses de la posdictadura en el Cono Sur. Tanto su tesis de licenciatura como su trabajo doctoral giran en torno a la narrativa de Roberto Bolaño en el contexto de la posdictadura en la región.

**Chris Andrews** es profesor de literatura y lengua francesa en la Universidad de Melbourne, Australia. Es autor de un estudio sobre la poesía de Raymond Queneau y de Francis Ponge (*Poetry and Cosmogony*, Rodopi) y de un poemario (*Cut Lunch*, Ginninderra). Ha traducido al inglés tres libros de Roberto Bolaño: *By Night in Chile* (*Nocturno de Chile*), *Distant Star* (*Estrella distante*) y *Last Evenings on Earth* (una selección de cuentos), publicados en el Reino Unido por Harvill y en los Estados Unidos por New Directions.

**Matías Ayala** (Santiago de Chile, 1973) es poeta, profesor y crítico literario. Vive y trabaja en Santiago. Doctorado de la Universidad de Cornell, actualmente es académico del Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad Alberto Hurtado. Ha publicado un puñado de artículos académicos y editó *Una nota estridente*, de Enrique Lihn (Santiago: Universidad Diego

Portales, 2005) y *Confabulación crítica. Asedios a Juan Luis Martínez* (Santiago: Tácitas, 2007). Además es autor de dos libros de poesía: *Escafandra* (1998) y *Año dos mil* (2006).

**Luis Bagué Quílez** (Palafrugell, Gerona, 1978) es doctor por la Universidad de Alicante y becario posdoctoral en la Universidad de Murcia. Ha publicado los ensayos *La poesía de Víctor Botas* (2004) y *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio* (2006), y los libros de poemas *Telón de sombras* (2002), *El rencor de la luz* (2006) y *Un jardín olvidado* (2007). Ha preparado ediciones de la obra del poeta argentino Ricardo E. Molinari, el uruguayo Julio Herrera y Reissig y el chileno Humberto Díaz-Casanueva. Con Joaquín Juan Penalva, ha escrito el libro de poemas cinéfilos *Babilonia, mon amour* (2005).

**Carmen Boulosa** es escritora mexicana. Sus publicaciones más recientes son *La otra mano de Lepanto*, *El velázquez de París* (Siruela), *La novela perfecta* (Alfaguara); obtuvo el premio Xavier Villaurrutia, el Liberatur de la Ciudad de Frankfurt por la traducción alemana de *La milagrosa*, el Anna Seghers de la Academia de las Artes de Berlín por el conjunto de su obra; fue becaria Guggenheim, del Center for Scholars and Writers y de la DAAD. Vive en Nueva York.

**Jorge Carrión** (Tarragona, 1976) es doctor en Humanidades por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Fue miembro del consejo de redacción de la revista *Lateral* entre 2000 y 2005 y forma parte del consejo de dirección de *Quimera*. Es profesor de literatura hispanoamericana en la Cátedra Unesco de Cultura Iberoamericana de la Universidad Pompeu Fabra. Es crítico cultural del suplemento ABCD. Ha publicado el libro de artista *GR-83* (Autoedición, 2007), el libro de crónicas de viaje *La brújula* (Berenice, 2006) y la novela corta *Ene* (Laia Libros, 2001). Sus textos han sido antologados en Alemania, Argentina y México.

**Andrea Cobas Carral** es licenciada en Letras, docente e investigadora de la Universidad de Buenos Aires y becaria del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina. Sus estudios de doctorado los dedica a una investigación acerca de las representaciones de la violencia de Estado en la narrativa del Cono Sur producida durante años recientes. Ha publicado diversos trabajos críticos en medios académicos dentro y fuera de Argentina.

**Valeria de los Ríos**, nacida en Santiago de Chile, es Ph.D. en literatura hispanoamericana de la Universidad de Cornell (2005). Su trabajo se ha centrado en explorar la relación entre literatura y visualidad. Ha escrito artículos académicos para *Revista Iberoamericana*, *Revista de Estudios Hispánicos* y *Latin American Literary Review*, entre otras. Vive en Santiago de Chile donde es profesora universitaria.

**Ignacio Echevarría** (Barcelona, 1960) es licenciado en Filología por la Universidad de Barcelona y trabaja como editor literario. Crítico literario, su labor en este campo ha quedado parcialmente recogida en los volúmenes *Trayecto. Un recorrido crítico por la reciente narrativa española* (Madrid, 2005) y *Desvíos. Un recorrido crítico por la reciente narrativa latinoamericana* (Santiago de Chile, 2006). Ha estado al cuidado de la edición póstuma de algunas obras de Roberto Bolaño, entre ellas sus crónicas y artículos literarios (reunidos en *Entre paréntesis*, Barcelona, 2004), la monumental novela *2666* (Barcelona, 2005) y los cuentos de *El secreto del mal* (Barcelona, 2007).

**Peter Elmore** es autor de las novelas *Enigma de los cuerpos* (1995), *Las pruebas del fuego* (1999) y *El fondo de las aguas* (2006), y los libros de ensayo *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela peruana* (1993), *La fábrica de la memoria. La novela histórica hispanoamericana en el siglo XX* (1995) y *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro* (2001). Con el grupo teatral Yuyachkani ha participado en

la creación de *Encuentro de zorros* (1984), *Hasta cuándo corazón* (1994) y *Santiago* (2000). Colabora en el diario *El Comercio* y las revistas *Quehacer* y *Hueso Húmero*. Es profesor de literatura latinoamericana en la Universidad de Colorado, en Boulder.

**Gustavo Faverón Patriau** (Lima, 1966) se doctoró en Cornell University. Es profesor en Bowdoin College, Maine, y ha sido profesor visitante en Stanford University y Middlebury College. Es autor del libro de historia *Rebeldes: sublevaciones indígenas en Hispanoamérica en el siglo XVIII* (2006), y editor del volumen *Toda la sangre: antología de cuentos peruanos de la violencia política* (2006). Como periodista, dirigió la revista *Somos*, del diario *El Comercio*. Sus artículos han aparecido en periódicos y revistas de Perú, México, España, Chile y Estados Unidos. Su *Puente aéreo* es uno de los blogs más leídos del mundo hispano.

**María Luisa Fischer** es profesora titular de literatura y cultura hispanoamericanas en Hunter College de la Universidad de la Ciudad de Nueva York. Sus libros son *Historia y texto poético: la poesía de Antonio Cisneros, José Emilio Pacheco y Enrique Libn* (1998) y *Neruda: construcción y legados de una figura cultural* (por publicarse), en el que se considera el lugar de Neruda en la imaginación y cultura chilena desde los años sesenta en adelante. Sus artículos dedicados a la poesía hispanoamericana contemporánea, la literatura chilena y la historiografía colonial han aparecido en diversas revistas especializadas.

**Carlos Franz** (Ginebra, 1959) es un escritor chileno. Ha publicado las novelas *Santiago Cero*, *El lugar donde estuvo el Paraíso*, *El desierto* (Premio del diario La Nación de Buenos Aires), y *Almuerzo de vampiros*. Algunas de ellas han sido traducidas a diez idiomas. Además, es autor del libro de ensayos *La muralla enterrada*. En el año 2000 obtuvo la beca DAAD para vivir como Artista en Residencia en la ciudad de Berlín. Ha sido Visiting Fellow en la Universidad de Cambridge y Honorary Research Fellow en King's College de la Universidad de Londres. Vive en Madrid.

**Rodrigo Fresán** (Buenos Aires, 1963) vive en Barcelona desde 1999. Es autor, entre otros, de *Historia argentina*, *Mantra*, *La velocidad de las cosas* y *Jardines de Kensington*, esta última en proceso de traducción en quince países. Ha prologado, editado y anotado libros de John Cheever y Carson McCullers, traducido a Denis Johnson y es colaborador habitual en diversos medios periodísticos como *Página/12*, *El País*, *Letras Libres* y *Rockdelux*.

**Jeremías Gamboa** (Lima, 1975) es escritor y periodista. Estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Lima y una maestría en literatura hispanoamericana en la Universidad de Colorado, en Boulder. Es autor del libro de cuentos *Punto de fuga* (Alfaguara, 2007). Ha sido editor adjunto de la revista *Somos* del diario *El Comercio* y editor responsable de la revista *Debate*, del grupo Apoyo. Ha ejercido el periodismo y la crítica de arte en revistas como *El Dominical*, del diario *El Comercio*, *Quehacer* y *Lienzo*.

**Verónica Garibotto** Completó una licenciatura en Letras en la Universidad de Buenos Aires y una maestría en la Universidad de Pittsburgh, donde, con una beca de la Andrew Mellon Foundation, escribe actualmente su tesis doctoral sobre la representación posdictatorial del siglo XIX en Argentina, Chile y Uruguay. Sus últimos artículos, “Más allá del formato memoria: la repostulación del imaginario posdictatorial en *Los rubios* de Albertina Carri” y “Releo mis papeles del pasado para escribir mi romance del porvenir: *Respiración artificial* y el programa de refundación del campo cultural argentino” fueron escritos en colaboración con Antonio Gómez.

**Sònia Hernández** (Terrassa, 1976) es periodista, crítica literaria y escritora. Ha escrito para revistas literarias españolas como *Quimera*, *Revista de Libros* y *Qué leer* o la mexicana *Crítica*. Es colaboradora del suplemento *Cultura/s* de *La Vanguardia*, además de autora del poemario *La casa del mar* (Emboscall, 2006) y del conjunto de relatos *Los enfermos erróneos* (La otra orilla, 2008), coautora del libro *Dies llegits*, alrededor de la figura del humanista Juan

Ramón Masoliver y coordinadora de la revista de investigación literaria *Quaderns de Vallençana*, de la Fundación Juan Ramón Masoliver.

**Fernando Iwasaki** (Lima, 1961) es autor de las novelas *Negujón* (2005) y *Libro de mal amor* (2001); de los ensayos *Mi poncho es un kimono flamenco* (2005) y *El descubrimiento de España* (1996); de las crónicas reunidas en *La caja de pan duro* (2000) y *El sentimiento trágico de la Liga* (1995), y de los libros de relatos *Helarte de amar* (2006), *Ajuar funerario* (2004), *Un milagro informal* (2003), *Inquisiciones peruanas* (1994), *A Troya Helena* (1993) y *Tres noches de corbata* (1987), entre otros. Desde 1985 reside en Sevilla, donde dirige la revista literaria *Renacimiento*.

**Celina Manzoni** se doctoró en Letras en la Universidad de Buenos Aires y hoy es profesora en esa misma institución. Becaria de la DAAD en el Instituto Iberoamericano de Berlín y de la UBA en Princeton. Premio Ensayo Internacional 2000 Casa de las Américas, La Habana. Ha publicado numerosos artículos en libros y revistas especializadas y ofrecido cursos y conferencias en América Latina, Estados Unidos y Europa. Libros: *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia* (2001); *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia* (2002); *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana 1999-2000* (2003); *Violencia y silencio. Literatura latinoamericana contemporánea* (2005); *Vanguardistas en su tinta. Documentos de la vanguardia en América Latina* (2007).

**Luis Martín-Estudillo** se licenció en Filología en Alicante y se doctoró en Minneapolis. Actualmente es profesor de Literatura Española en la Universidad de Iowa. Entre sus publicaciones destacan los libros *Libertad y límites* (2004), *Hispanic Baroques* (2005), *La mirada elíptica* (2007) y *Post-Authoritarian Cultures in Spain and Latin America's Southern Cone* (en prensa), así como diversos ensayos de crítica literaria e historia intelectual en revistas especializadas europeas y americanas. Es codirector de *Ex Libris* y editor asociado de la serie *Hispanic Issues*.

**Juan Antonio Masoliver Ródenas** (Barcelona, 1939) ha sido catedrático de la Universidad de Westminster, Londres. Es crítico de *La Vanguardia* de Barcelona. Una recopilación de artículos y ensayos suyos sobre literatura española y mexicana ha sido recogida en *Voces contemporáneas* (2004) y *Las libertades enlazadas* (2000), respectivamente. Ha publicado libros de relatos como *La sombra del triángulo* (1996) y novelas como *Retiro lo escrito* (1988) y *La puerta del inglés* (2001). Ha traducido a Pavese, Saviane, McCullers, Djuna Barnes y Nabokov. Su poesía fue recogida en *Poesía reunida* (1999). A principios de 2008 aparecerán *Sónia* y el libro de poemas en catalán *El laberint del cos* (2007).

**Alan Pauls** (Buenos Aires, 1959) es escritor, periodista, guionista y crítico de cine. Enseñó teoría literaria en la UBA y fundó la revista *Lecturas Críticas*. Fue jefe de redacción de *Página/30* y subeditor de *Radar*, suplemento de *Página/12*, con el que aún colabora. Es columnista de la revista chilena *Qué pasa* y autor de ensayos sobre Puig, Lino Palacio, la obra de Borges y las mitologías de la playa. Ha publicado cinco novelas: *El pudor del pornógrafo* (1985), *El coloquio* (1989), *Wasabi* (1994), *El pasado* (2003, Premio Herralde, llevada al cine por Héctor Babenco) e *Historia del llanto* (2007).

**Edmundo Paz Soldán** (Bolivia, 1967) es profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad de Cornell. Entre sus últimos libros publicados se encuentran las novelas *El delirio de Turing* (2003) y *Palacio Quemado* (2006). Ha ganado el premio nacional de novela en Bolivia (2002) y el premio de cuento Juan Rulfo (1997). Sus obras han sido traducidas a ocho idiomas. Ha sido becario de la fundación Guggenheim (2006).

**Marta Puig Castany** (Vic, Barcelona, 1976) es Licenciada en Periodismo por la Universidad Autónoma de Barcelona, y cursa hoy la Licenciatura en Historia de la Universidad de Barcelona, en la especialidad de Historia Medieval. Ha hecho prácticas como periodista en las revistas literarias *Quimera* y *Lateral*. Ha desarrolla-

do tareas de comunicación en el departamento de prensa del Instituto Municipal de Promoción y Economía de Vic, colaborando en la organización del festival Mercat de Música Viva.

**Enrique Vila-Matas** (Barcelona, 1948). De su obra narrativa destacan *Historia abreviada de la literatura portátil*, *Suicidios ejemplares*, *Bartleby y compañía*, *Doctor Pasavento* y *Exploradores del abismo*. Y los libros de ensayos *El viajero más lento*, *Desde la ciudad nerviosa* y *El viento ligero en Parma*. El primer volumen de esta colección de Candaya, *Vila-Matas portátil*, fue dedicado a su obra. Ha obtenido, entre otros, el premio Ciudad de Barcelona, el Rómulo Gallegos de 2001, el Herralde, el Nacional de la Crítica española y el Prix Médicis-Etranger de 2003, el Internazionale Ennio Flaiano, el Premio Fundación Lara y el premio de la Real Academia Española de 2006, y el Internazionale Elsa Morante en 2007.

**Juan Villoro** (México, 1956) ha obtenido el Premio Herralde de novela por *El testigo*, el Premio Villaurrutia por el libro de cuentos *La casa pierde* y el Premio Internacional de Periodismo Vázquez Montalbán por sus crónicas sobre fútbol, reunidas en *Dios es redondo*. Ha sido profesor en la UNAM, Yale y la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Dirigió *La Jornada Semanal*, suplemento cultural del periódico *La Jornada*. Sus libros más recientes son la colección de cuentos *Los culpables* y los ensayos literarios reunidos en *De eso se trata*.

**Jorge Volpi** (México, 1968) es autor de las novelas *A pesar del oscuro silencio*, *Días de ira*, *La paz de los sepulcros*, *El temperamento melancólico*, *Sanar tu piel amarga* y *El juego del Apocalipsis* y de los ensayos *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968* y *La guerra y las palabras. Una historia del alzamiento zapatista*. En 1999 obtuvo el Premio Biblioteca Breve por *En busca de Klingsor*, con la cual inició una "Trilogía del siglo XX", y de la cual se han publicado ediciones en veintisiete idiomas. En 2004 publicó *El fin de la locura* y en 2006 *No será la Tierra*.

Este libro se terminó de imprimir  
el mes de marzo de 2008  
en los talleres de Romanyà-Valls  
Capellades (Barcelona)

Roberto Bolaño (1953-2003) ha pasado, en muy pocos años, de ser un poeta marginal y contestatario, a ocupar un espacio icónico y medular en el imaginario de las nuevas generaciones de lectores. A medida que la influencia de Bolaño crece, la crítica trata de comprender su vida y de acceder a la tierra todavía salvaje y secreta de sus mundos ficcionales.

Explorar desde perspectivas y enfoques muy diversos el inagotable universo Bolaño es, precisamente, el propósito de este libro colectivo. Junto a ensayos inéditos (como el de Celina Manzoni, pionera en los estudios de Bolaño, o el de Chris Andrews, su traductor al inglés) que dan una buena muestra de la forma en que la crítica académica aborda hoy la obra del escritor chileno, el lector encontrará en *Bolaño salvaje* textos más personales de escritores muy cercanos a Roberto Bolaño, como Ignacio Echevarría, Juan Villoro, Rodrigo Fresán, Enrique Vila-Matas o Carmen Boullosa.



**Incluye *Bolaño cercano*,  
un documental inédito de Erik Haasnoot.**

CANDAYA ENSAYO

