





# FRACTAL

REVISTA TRIMESTRAL

NÚMERO 56



Me gusta que los niños lloren  
porque se los llevan

*Yanko González*

Director Ilán Semo

Consejo Editorial

Elsa Cross, Claudio Lomnitz, Lorenzo Meyer, Carlos  
Monsiváis, Carlos Montemayor, Tomás Segovia,  
Enrique Semo

Consejo de Redacción

José Luis Barrios, Fausto Fernández Alzati, Jorge  
Fernández Granados, Carlos López Beltrán,  
Benjamín Mayer Foulkes, Ricardo Pozas Horcasitas,  
Pedro Serrano, Mauricio Tenorio, Francisco  
Valdés Ugalde

Secretaria de Redacción

Ximena Boburg

Diseño

María José Farías

# FRACTAL número 56

## Sumario

BOLAÑO LA ESFERA MALDITA	
PRESENTACIÓN	11
Al margen de la tradición	
Sobre <i>Prosa de otoño en Gerona</i> <i>Felipe Ríos Baeza</i>	17
Caída épica <i>Giles Harvey</i>	31
Aporías de la amistad <i>José Ramón Ruisánchez Serra</i>	47
Retorno e inminencia <i>Sebastián Figueroa</i>	63
América Latina <i>translated</i> <i>Sarah Pollack</i>	87
La escritura radical <i>Joseba Buj Corrales</i>	127

El número 56 de *Fractal*, “Bolaño. La esfera maldita”, fue coordinado por J. Sebastián Figueroa y Catalina Arango.

Portada: Mario Cornejo Enciso, *Roberto Bolaño*, 2010, Acrílico.

*Fractal* es una publicación trimestral editada por la Fundación Fractal. Número 56. Enero-Marzo 2010. Año xv. Volumen xv. Asistente de la redacción: Lucy Arias. Distribuidora: Comercializadora Alieri. Municipio Libre 141-101, Col. Portales, México, D.F. ISSN: 1405-3436. Los artículos firmados son responsabilidad de los autores. La redacción no se hace responsable de los originales no solicitados con anterioridad. Dirección: Campeche 351-101, colonia Hipódromo-Condesa, delegación Cuauhtémoc, C.P. 06100, México, D.F. Teléfono y fax: 5286 9814.

© Los autores.

BOLAÑO  
LA ESFERA MALDITA



## Al margen de la tradición

En un poema sin título, aparentemente de los primeros años de su amistad con Roberto Bolaño, Mario Santiago incluye una dedicatoria al escritor chileno: “Para Roberto Bolaño, al que presiento ya como mi Maharishi e iniciador del movimiento cuyo nombre ignoro & en el cual prometo realizarme plenamente”. En ese poema, Mario Santiago homenajea a la poesía, que “sale de su boca a lo imprevisto”, para la cual “no tiene sino alabanzas”. Es notable el compromiso literario que exhibe el poeta mexicano en este poema y en esta dedicatoria. Se trata de una acción temprana y conjunta que impone una premisa: un compromiso con la literatura o con lo que sobra de ella. Porque, aunque Bolaño instala la necesidad de un movimiento, cuyo nombre ignorado por Papasquiaro es el de *Infrarrealismo*, con manifiesto, programa y acción incluidos, la obra de este movimiento quedará al margen de la tradición literaria mexicana. No fue sino años más tarde que la obra de Bolaño y el redescubrimiento literario de Mario Santiago urdirían una última y definitiva acción infrarrealista,

que consiste en poner en el horizonte de la crítica el imperativo del riesgo y de la vanguardia por sobre todas las cosas.

Este imperativo es tanto ético como estético. Ahí reside gran parte del interés que ha suscitado Roberto Bolaño entre los editores de *Fractal*. Pocos escritores han podido levantar una premisa de lectura tan fuerte —que incluye remecer los presupuestos nacionales y territoriales, la institución literaria, los hábitos del poder, la identidad subjetiva, o la lógica del deseo—, por lo cual ocuparse de Bolaño es una necesidad. Las consecuencias radicales de su obra, a nivel estético y su pasión iconoclasta, a nivel ético, obligan a repensar no sólo el escenario literario, sino el hecho mismo de la lectura, la escritura y la crítica literarias. Esto exige una labor crítica que *Fractal* se ha empeñado en realizar.

*Fractal* procedió primero con preguntas. Éstas abarcaban diferentes temas y problemas de la literatura de Bolaño. Entre ellos destacaban, por ejemplo, la cuestión de la “tradicción literaria” en que este escritor se inscribía: cuáles son sus influencias, cuál es su canon, si su escritura corresponde a un programa literario, cuál es la originalidad de su obra, etcétera. Otro problema importante que se quiso atender fue el de la violencia como orden constitutivo de lo social, principalmente a través de la categoría de estado de excepción. También la pregunta por la experiencia, en tanto subjetividad, importaba mucho responderla: qué tipo de sujeto produce la narrativa de Bolaño, a nivel de la experiencia social e histórico. Se sumaba a estas cuestiones la necesidad de comprender mejor el cuerpo y la lógica del deseo dentro de su obra, fijándose en las relaciones con la violencia histórica y la experiencia subjetiva.

Este ejercicio fue revelador de la enigmática poética de Bolaño y de la compleja participación de la crítica en su obra. Lo que se pretendió, ante todo, fue alejar al escritor de la recepción biográfica que en ese

momento seguía imponiéndose, especialmente con la publicación de *Bolaño salvaje*. Por ello, las preguntas sirvieron como solicitud crítica de alto vuelo a los académicos y críticos que participan en este volumen. No obstante, las preguntas no requerían una respuesta obligatoria; al revés, sirvieron de provocación para leer a Bolaño con perspectivas hermenéuticas que siguieran planteando preguntas en torno a su obra, en vez de reducirla a fórmulas comprensivas dictadas por la circunstancia. Lo logrado en el volumen está animado por este espíritu.

Es importante la relación de Bolaño con la nación y el territorio. Con Chile, su país natal, este escritor tuvo una relación problemática, cruzada por el temprano exilio en México y por una cierta frustración, generalizada en todo caso, ante el devenir político chileno. Tras ir y volver de Chile en 1973, donde presencié el comienzo de la dictadura, Bolaño se instala en México sólo por unos años, comprometiéndose con la escena literaria del momento pero abandonándola después en un largo autoexilio europeo. La preferencia en su obra por los escenarios multiculturales, muchas veces marginales, es la evidente consecuencia de ello, al punto de incorporar la “vida misma” de sus personajes al exilio, al vagabundeo, en tanto forma hegemónica del mundo.

Dentro de su escepticismo con respecto a la identidad nacional, Bolaño también realizó innumerables críticas al *stablishment* literario *chilensis*, dentro y fuera del poder cultural postgolpe, incluso extendió esa crítica al escenario de la novela chilena de los '90. En México hizo otro tanto: produjo una grieta en la historia cultural al rescatar de la indiferencia al movimiento estridentista y al exigir una mirada alternativa de la literatura mexicana, que no se enfrascara en el ‘buen escribir’ del legado español, sino en el otro, en el escribir iconoclasta, vanguardista, de los márgenes literarios mexicanos. Gracias a él, incluso, el movimiento de la *onda* –“que nunca existió”, José Agustín

*dixit*— tiene posibilidades de ser releído desde diferentes ópticas. En 2006 realizó una crítica importante a la cooptación de los intelectuales mexicanos por el Estado, llevada a cabo muchas veces con complicidad. Esto último está desarrollado en el artículo de Joseba Buj sobre el sesgo de Bolaño a la digresión, forma del texto cuya lectura suele ser inútil pero transgresora de la “buena literatura” o de la literatura que, en diatriba literal de Bolaño, “se entiende”.

El artículo de Ana Traverso sobre *Amuleto* versa también sobre este aspecto. A través de la voz femenina y de la tradición literaria matriarcal que se instala en esta breve novela sobre el 68 mexicano, analiza las filiaciones de la tradición literaria que, al ser estudiadas dentro de una crítica del género, discuten la autoridad de la institución y abren el canon para visiones alternativas del campo poético. El artículo de Felipe Ríos Baeza parece tomar esto en cuenta al erigir su estudio sobre uno de los lugares menos explorados de la obra de Bolaño, su poesía, en la cual encuentra una verdadera óptica de la marginalidad.

Por su parte, lo que se lee en *Amuleto*, en *Nocturno de Chile* y en algunas secciones de *Los detectives salvajes* como denuncia y marginalidad, tiene que ver con un alegato más amplio de parte de Bolaño contra el poder. Pero no se trata sólo de denuncia, sino también de desobediencia: en su literatura no hay radiografías del poder, como lo hace Vargas Llosa en relación a dictadores y políticos corruptos, sino radiografías del margen en donde el poder no llega, o es débil y los personajes pueden resistir. De aquí su desconfianza política y social, que incluye una visión terrible del mal y la violencia históricas, que nos señalan la posibilidad de la caída del mundo y de la sustancia social.

Así, Bolaño no es sólo reacción a otras literaturas. En sus diferentes estudios, Patricia Espinosa lee la condición del secreto como estro poético de Bolaño. Un secreto que puede ser de dos maneras: uno que

encanta, que es lúdico, que “genera entusiasmo” y otro que impone fracaso, desencanto. Ejemplo de estos “secretos” son *Los detectives salvajes*, que se basa en la búsqueda de Cesárea Tinajero y su obra, entusiasmando al lector, para luego dar cuenta de este secreto negativamente: en el desierto donde encuentran a Cesárea, accidentalmente la matan y con ello hacen de la búsqueda un verdadero fracaso.

Giles Harvey, cuyo artículo se incluye en este volumen, ha hecho una tremenda hermenéutica del fracaso en Bolaño. Su visión es que el secreto, al fracasar siempre, aleja su estilo de lo que se llama una ‘buena prosa’, transformando el error en literatura. El fracaso no sólo es literario, sino una visión del mundo y en vez de llenar el vacío con su obra, Bolaño va quitando obra del vacío, hasta dejar a la ficción en una desnudez apabullante.

Una de las anotaciones más inteligentes de Harvey es que los personajes de Bolaño, en vez de permanecer en el relato ya sea el de *Los detectives salvajes* o el de 2666, son ahuyentados por el narrador, que los construye para olvidarlos, como si la literatura por sí misma, más allá de la trama, fuera su única preocupación. El artículo de José Ramón Ruisánchez entrega otros puntos de vista para entender este gesto tan problemático: la cercanía y lejanía de los personajes entre ellos, la circunstancia de la amistad, la enemistad o el amor dentro de las relaciones humanas en el contexto de la literatura, es un proceso intrínsecamente complejo que se detiene a analizar con astucia.

El artículo de Harvey se basa en la recepción angloamericana de 2666, en las reacciones negativas que suscitó la obra. Esta recepción cobra cada día más relevancia en la lectura de Bolaño, razón por la cual Sarah Pollack entrega un informe minucioso e inteligente acerca de cómo procedió la crítica angloamericana en relación a la institución autor que transmiten *Los detectives salvajes*, revelando los intrincados

procesos de interpretación cultural que animaron, con razones pre-textuales, el éxito del chileno en Estados Unidos. Por la variedad de los temas y problemas que toca, este volumen no reduce a Bolaño a su crítica del poder y a su complicada relación con la identidad literaria. En sus libros, como ha dicho Chris Andrews, siempre “hay algo terrible que puede pasar”. Con esto quiero decir que no hay en su obra sólo historias en donde prima la crítica a lo nacional, a lo territorial, al poder y a la literatura, ni tampoco un pulso narrativo que desemboca inevitablemente en el fracaso. Al contrario, en su obra hay algo más, imposible de precisar como terrible o esperanzador, que anima la lectura y la lleva a horizontes hermenéuticos más complejos. Un misterio, se podría decir, pero ésta es una palabra peligrosa.

Muchos críticos coinciden en que “La parte de los crímenes” es una de los relatos más duros de Bolaño, no sólo por la crueldad que representa, sino porque la literatura parece terminar con él. Los artículos que se presentan aquí arrojan respuestas sobre este asunto, pero también saben que lo importante son las preguntas mismas que plantea un relato donde los crímenes transforman al lenguaje literario en lenguaje forense, lenguaje técnico, lista y enumeración. Esa disposición a seguir preguntando es la misión de *Fractal* al compilar estos artículos, no sólo por la actitud crítica que la caracteriza, sino porque la propia obra de Bolaño lleva esta actitud a sus últimas consecuencias.

*Sebastián Figueroa*

## Sobre *Prosa de otoño en Gerona*

La sección *Prosa de otoño en Gerona* del escritor chileno Roberto Bolaño (1953-2003) aparece publicada por primera vez en el libro *Fragmentos de una universidad desconocida* (Gráficas del Tajo, 1992); luego incorporada a su poemario *Tres* (El Acantilado, 2000); para finalmente constituir una de las columnas vertebrales de *La universidad desconocida* (Anagrama, 2007), ese testimonio póstumo que pretendía, con la voluntad de su esposa, Carolina López, recoger la totalidad de su producción poética. Esta breve perspectiva de publicaciones intermitentes bastará para mostrar el recorrido oblicuo que ha tenido el género lírico en la literatura de Bolaño, una fracción asumida, por la academia y por gran parte de la crítica, como suplemento de su narrativa<sup>1</sup>, como mero registro biográfico o como el ejercicio de un adolescente precoz que jugó, durante algún minuto, a configurar movimientos poéticos delirantes en un México precisamente delirante: el de finales de los años 70.

Es sabido que en sus comienzos como escritor, Bolaño ensayó poemas a dos manos y probó variadas modulaciones para esos textos embrionarios que formarían luego volúmenes variopintos como *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego* (1976). También es sabido que, en un momento dado (tras la publicación de *La pista de hielo*, en 1993), la apuesta definitiva, de doble o nada, se jugará en las casillas de la narrativa, quedando su poesía en un evidente segundo plano — hasta el año 2000, cuando se edita (y reedita) una selección de sus versos bajo los títulos de *Tres* y *Los perros románticos* (Lumen, 2000)—. Con lo dicho, si hubiese que determinar pronto una afirmación inicial para este trabajo, podría argumentarse que lo intermitente y fragmentaria que resulta la visibilidad de su poesía en el marco general de su literatura se convertirá en una característica temprana de su propia poética. Los libros de poemas no parecen tener un deseo de unidad tan férreo como sus novelas o volúmenes de cuentos (a excepción del libro *Amberes* aunque, como se verá, en el año 2007 será considerado “prosa poética”, a falta de mejor término, e incluido en *La universidad desconocida*). Sin aventurar el calificativo de azaroso, mas sí fragmentario, el encuentro de los distintos textos en sus libros de poesía responderá más a una recopilación, a la manera de un caleidoscopio y no tanto a un proyecto de escritura trazado de antemano.<sup>2</sup>

Este trabajo pretende estudiar esa fragmentariedad como recurso más visual que poético, desde la óptica del exilio interior, en *Prosa de otoño en Gerona*. En el poemario lo que importa, en realidad, no es la descripción de los sucesos, sino su fijación. Desde un comienzo, el llamado “personaje” que Bolaño instala al centro de su obra moldea los acontecimientos, consciente de su desenvolvimiento y del lugar que ocupa en ellos. ¿De qué manera se lleva a cabo este ejercicio? Probando,

más que registros lingüísticos, modulaciones visuales, en un recorrido claro que va, defendiendo la fractalidad más que la unidad, desde un ojo visor a las posibilidades ópticas de la cinematografía.

#### ROMBOS: UNA MIRADA DESDE (Y HACIA) EL ABISMO

En otros trabajos críticos<sup>3</sup> se ha comentado que el texto pone atención a la situación de precariedad emocional y económica (en Gerona, provincia de Cataluña, España), de un joven poeta, al que se conocerá como el “personaje”. Esta entidad probará, sin saltos demasiado espectaculares, la articulación de los distintos fragmentos que componen el poemario, variando la segunda persona (tú) y la primera persona del singular (yo).

En primer lugar, el “personaje” ha comenzado a sentir el rigor doloroso de la soledad por el abandono de una mujer, a la que se describirá como la “desconocida”:

Una persona —debería decir una desconocida— que te acaricia, te hace bromas, es dulce contigo y te lleva hasta la orilla de un precipicio. Allí, el personaje dice ay o empalidece. Como si estuviera dentro de un caleidoscopio y viera el ojo que lo mira. Colores que se ordenan en una geometría ajena a todo lo que tú estás dispuesto a aceptar como bueno (Bolaño: 253).

En segundo lugar, la situación emocional se ve contraída por un plano que se registra como “la situación real”, abandonando el tono lírico, propio de ese anterior plano sentimental espolvoreado de ribetes eróticos, para dar cuenta, en un tono ahora irónico, de su precario estado económico:

La situación real: estaba solo en mi casa, tenía 28 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 renovado la permanencia por tres meses. No autorizado para trabajar en España. No sabía qué hacer. Era un otoño benigno (263)<sup>4</sup>

¿Cuál es, entonces, el “abismo” desde el cual declama el “personaje”? Ambas situaciones, más que fundirse en un solo “plano semántico” (otra vez a falta de mejor nombre), se cruzarán intermitentemente, atendiendo siempre al estado anímico del “personaje” y su desenvolvimiento a lo largo del texto (es decir, en cuanto tópico, se asiste al paso, posmoderno, de un *locus amoenus* a un *et in arcadia ego*). Nótese que en ambos casos la óptica es la de un sujeto enterado de su posición periférica de cara a los acontecimientos. El recuerdo de la “desconocida” se evoca desde la “orilla del precipicio”, ese lugar donde la mujer ha conducido la relación y donde ha abandonado al amante a su suerte: “De repente, mientras se pinta los labios delante del espejo, me mira (estoy detrás) y dice que no hace falta que la acompañe a la estación” (265). El retorno a casa después de cuatro meses se cifra teniendo presente la falta de dinero, la imposibilidad de trabajo y los pocos meses de gracia que le ha otorgado la policía para permanecer en Cataluña. Es decir, se narra o poetiza desde un afuera al que sin quererlo —como en el plano anterior— el “personaje” ha sido empujado. En uno y en otro plano, los primeros compases del texto se ensamblan con retazos, con jirones de Gerona, ciudad que confunde su otoño frío y destemplado con la falta de amor y de em-

pleo que padece el “personaje” (otro tópico consabido en la historia de la poesía y que, en su momento, el Romanticismo europeo llevó al paroxismo).

Los primeros fragmentos de *Prosa de otoño* apelan a lo que el crítico Matías Ayala, en su ensayo “Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño”, llama el “registro del delirio.”<sup>5</sup> Las evocaciones de cuerpos desnudos, muecas, píldoras, árboles sin hojas, se van registrando desde un ojo voluntariamente parcial y subjetivo, el ojo de quien poetiza, de quien padece, el ojo humano que ayuda a determinar el lugar desde el cual se mira (el abismo).<sup>6</sup> De acuerdo: la pérdida amorosa y el estado de precariedad económica, vistas desde un “afuera”, configurarían las situaciones temáticas que nutren el “exilio interior” en el cual el “personaje” ha caído —el ensimismamiento, el reflejo de sí mismo en un espejo distorsionado—, pero por sí mismas no representan el valor estético que se persigue aquí. La profesora Patricia Espinosa ha intentado esbozarlo de la siguiente manera:

Es en este fuera donde se ubica el narrador como personaje yo directo del escritor fracasado y su guión narrado en segunda persona, poblado por un hombre obligado a observar a la desconocida. Ambos relatos parecer ser uno solo estructurado a partir de secuencias donde se tiende a confundir ambas realidades. La del autor y la de su personaje. Como si mirarse a sí mismo no fuera sino posible mediante un dispositivo que emboza: la escritura (Espinosa: 169).

Creemos que si bien el dispositivo de la escritura auxilia al llamado “registro del delirio” —y del mismo modo ayuda a cifrar desde distintos ángulos el “exilio interior”— no representaría más que

un medio secundario para conformar la óptica desde la cual el “personaje” adviene en su discurso. En este punto, *Prosa de otoño en Gerona* cambiaría su condición de “prosa” por la de “lente” o “visor”, dando cuenta que la voluntad narrativa en el texto (y otra vez el calificativo de “prosa poética” estaría aquí cuestionado) tiene una importancia más visual que lingüística. *Prosa de otoño en Gerona* puede entenderse, entonces, como el boceto para un *script* de una *road-movie* que ha dejado su maltrecho recorrido a mitad de camino.

#### CILINDROS: EL CALEIDOSCOPIO

La aparición y el vaivén de los distintos recursos visuales en la obra de Bolaño resultan evidentes. Entre el humano acto de mirar a una desconocida desnuda y radiante en una cama, hasta el registro técnico del dispositivo que emboza los acontecimientos (una cámara de cine), se hace alusión desde el inicio a un objeto esencial: el caleidoscopio:

(...) ella te acaricia sin decir nada, aunque la palabra caleidoscopio resbala como saliva de sus labios y entonces las escenas vuelven a transparentarse en algo que puedes llamar el ay del personaje pálido o geometría alrededor de tu ojo desnudo (...). El caleidoscopio se mueve con la serenidad y el aburrimiento de los días (Bolaño: 255-57)

El caleidoscopio, en *Prosa de otoño en Gerona*, aparece en clara alusión a la conformación de una “geometría”, es decir, de un trazado estructural que permita visualizar con cuidado el “exilio interior”, las fracturas anímicas que va asimilando el “personaje” provocadas por

el desconsuelo emocional y la precariedad económica. Lo anterior se explicita más adelante en el texto, cuando se habla de “círculos, cubos, cilindros rápidamente fragmentados (que) nos dan una idea de su rostro cuando la luz lo empuja; aquello que en su carencia de dinero se transforma en desesperación del amor” (270).

La geometría particular que el propio “personaje” se trazará en este recorrido desesperado estará condicionada, primero, por su posición de observador (espectador de su propio espectáculo) y, segundo, por los ligeros movimientos con los que va rotando este tubo organizador llamado caleidoscopio, formando así constelaciones según esos vidrios coloridos se unan o se separen, como bien lo ha argumentado el crítico Jaime Blume, en su trabajo “Roberto Bolaño poeta”:

El recurso a semejante objeto (el caleidoscopio) no es inocente. Por de pronto la raíz semántica de la palabra remite a una forma o imagen (gr. *éidos*) bella (gr. *kalós*) posible de ser vista (gr. *skopeín*). Por otro lado, la forma de tubo, que en un extremo contiene el juego de vidrios y espejos y en el lado opuesto una abertura a través de la cual un sujeto mira el juego de imágenes que se van formando, supone que alguien (el amante) mira y algo (la amada que entra y sale de la vida del protagonista) es mirado, siendo el tubo el vínculo entre ambas realidades (Blume: 158).

No es gratuito pensar, entonces, que la excesiva importancia que se le ha dado a la combinatoria de los distintos fragmentos de la obra (en clara alusión a una búsqueda final de sentido, premisa propia de los antiguos métodos teóricos) deviene, solamente, en un análisis parcial de la obra. La desintegración, la separación, el hecho de que los acontecimientos se repelen, como cualquiera podrá comprobar

al girar los vidrios dentro del tubo del caleidoscopio, permite que los enfoques o puntos de vista del “personaje” que declama superen el precario análisis de las personas gramaticales (del tú al yo y del yo al tú), e incluso el de los actantes estructurales (el amante, la amada), para instalar la preocupación, ahora visual, en quién ha protagonizado los acontecimientos, quién los intenta contar y quién, finalmente, los fija en el texto. *Prosa de otoño en Gerona*, entonces, destaca por las ópticas y por el registro que se hace de esas ópticas, por su capacidad de espejear los hechos desde muchos ángulos y su capacidad lúdica y cambiante para establecerlos como textualidades. La alusión a una geometría, como se verá más adelante, no es caso alguno gratuita.

Este no es un recurso literario particular de *Prosa de otoño en Gerona*—y aquí es importante el comparatismo—, sino de la propia poética de Roberto Bolaño: un asesinato con tres versiones impares (*La pista de hielo*), el derrotero de un grupo de vagabundos vanguardistas persiguiendo las huellas de una poeta de principios del siglo XX (*Los detectives salvajes*), la validez de un escritor alemán según un punto de vista canónico que pronto se desintegra en cuatro puntos de vista análogos para volver a unirse, separarse, unirse, atendiendo a las circunstancias emocionales de los personajes (“La parte de los críticos”, en 2666). La necesidad de unificación para una comprensión acabada y convincente es voluntad contrita de ciertos métodos ya caducos de la teoría literaria, como los programas semióticos y la poética estructuralista, mas no de la literatura, siempre atenta a violar sus códigos representativos.

Es preciso entender este punto para aseverar que el recorrido prosístico-visual o poético-visual en *Prosa de otoño en Gerona* se conduce desde la fragmentariedad (cuando solamente el ojo del “personaje” hace registro de lo sucedido) a una cierta unidad de

sentido (cuando el “personaje” parece estar filmando una película), acabando, como se intuye, otra vez en discontinuidades, retazos, jirones de Gerona:

Son las seis de la mañana y la voz en *off* del hombre todavía dice que la acompañará al tren. No es necesario, dice ella, su cuerpo que se mueve de espaldas a la cámara. Con gestos precisos mete su pijama en la maleta, la cierra, coge un espejo, se mira (allí el espectador tendrá una visión de su rostro: los ojos muy abiertos, aterrorizados), abre la maleta, guarda el espejo, cierra la maleta, se funde... (Bolaño: 286)

Se funde, pero ese *fade-to-black* (fundido en negro) abrirá, luego, una coda que representa el fragmento final del poemario: “Esta esperanza yo no la he buscado. Este pabellón silencioso de *La Universidad Desconocida*” (287). Como se mencionaba más atrás, cuando parece haber unidad de sentido o de forma, rápidamente la óptica vuelve a fraccionarse. En esta “geometría de la pasión” que ha llevado al “personaje” a aprender una lección existencial en la “universidad desconocida” que es la vida, el ojo y la cámara de cine se diseminan por igual en una figura mayor, la del caleidoscopio, que ayuda a pensar el texto no desde una geometría analítica plana, sino fractal.

En suma, *Prosa de otoño en Gerona* se caracteriza —y el propio Bolaño lo aventura al hacer mención a esta particular geometría— por las relaciones iterativas entre una óptica formativa que pronto se vuelve inestable, efecto mariposa que recuerda las más subversivas nociones de la teoría del caos.<sup>7</sup>

Una palabra más en torno a *Prosa de otoño en Gerona*. Hacia el final del poemario pueden leerse las palabras que dan título a este estudio: “El caleidoscopio observado. La pasión es geometría. Rombos, cilindros, ángulos latidores. La pasión es geometría que cae al abismo, observada desde el fondo del abismo” (286). Ese vaivén delirante que fluctúa entre el ojo del “personaje”, que mira a la “desconocida” desde el abismo al que ha sido arrastrado; la cámara de cine, que mira y hace registro del “personaje” y de la “desconocida” sin focalizarse en un solo ángulo; y el caleidoscopio, figura prioritaria que ayuda a diseminar las ópticas y que permite el encuentro y desencuentro veloz de los acontecimientos, representarían no sólo un discurso poético novedoso que Bolaño intenta presentar, sino también una advertencia para un futuro análisis de sus libros.

Los recursos visuales, la imagen de la precariedad y las posibilidades tensionantes de la periferia y el margen a la hora de declamar o narrar, son elementos constituyentes de su poética. En el poemario analizado, la presencia de un “personaje” y no de un (término añejo) “hablante lírico” que desbarata los puntos de vista, permite aventurar al menos dos vías de estudio para su literatura: en primer lugar, la polifonía o multiplicidad de discursos, propios de la narrativa, obliga al género poesía a abrir sus posibilidades más allá de su característica presentación de soliloquio o monólogo; y en segundo lugar, la vocación periférica de sus argumentos y enunciaciones ayuda a reconocer un límite, una frontera, un margen para entrecruzar varios discursos (canon y cultura de masas, cine y poesía) en un mismo espacio llamado texto.

Lo que Mikhail M. Bakhtin llama plaza pública carnalizada y Maurice Blanchot espacio literario, en Bolaño tomará el nombre

-aludiendo a la geometría fractal- de caleidoscopio observado. En suma, la literatura contemporánea está pidiendo y pedirá, forzosamente, una renovación de la clásica y agotada teoría de géneros.<sup>8</sup>

## NOTAS

<sup>1</sup> Sin embargo, se sabe, desde los postulados de Jacques Derrida en *De la gramatología*, que suplemento no desea significar sólo adición, sino también sustitución, alcance que bien vale a la hora de hablar de la literatura de Roberto Bolaño: “La escritura”, dirá Derrida, “es peligrosa desde el momento en que la representación quiere hacerse pasar por la presencia y el signo por la cosa misma. Y existe una necesidad fatal, inscrita en el propio funcionamiento del signo, de que el sustituto haga olvidar su función de vicariato y se haga pasar por la plenitud de un habla cuya carencia y flaqueza, sin embargo, no hace más que suplir. Puesto que el concepto de suplemento —que aquí determina el de imagen representativa— abriga en sí dos significaciones, cuya cohabitación es tan extraña como necesaria. El suplemento se añade, es un excedente, una plenitud que enriquece otra plenitud, el colmo de la presencia (...). Pero el suplemento suple. No se añade más que para reemplazar. Interviene o se insinúa en-lugar-de; si colma, es como se colma un vacío. Si representa y da una imagen, es por la falta anterior de una presencia. Suplente y vicario, el suplemento es un adjunto, una instancia subalterna que tiene-lugar” (Derrida: 185).

<sup>2</sup> Como se verá, la épica del “amante abandonado” y, sobre todo, del “escritor fracasado” —dos elementos presentes vivamente en *Prosa de otoño en Gerona*— son núcleos argumentales que se identifican hasta en la lectura menos profunda de su obra. Los primeros estudios serios acerca del escritor chileno —algunos considerables, la mayoría irregulares debido a una lamentable actitud reverencial de los críticos— no se habían atrevido a comentar un aspecto que ha arrojado nuevas luces sobre los estudios “bolañeanos”. Es Matías Ayala el primero en preguntarse por qué en los años 90, cuando de su lado tiene los favores de una editorial magnánima como Anagrama, Roberto Bolaño tarda tanto en recuperar su obra poética: “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 (...). 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 que fue ficcionalizado en *Los detectives salvajes*” (Ayala: 92-3). Las palabras de Ayala, aunque duras, no

parecen excesivas. El tono irónico con que se narran las intervenciones de los real visceralistas cifradas en el diario del joven poeta Juan García Madero, en *Los detectives salvajes*, permite argumentar que en la prosa poética de Roberto Bolaño se detecta un dominio de la prosa, o voluntad narrativa, por sobre los vuelos poéticos que puedan alcanzar sus textos.

<sup>3</sup> Cfr. Blume, Jaime, “Roberto Bolaño poeta” y Espinosa, Patricia, “Tres, de Roberto Bolaño: el crac a la posmodernidad”, ambos incluidos en Espinosa, Patricia (comp.), *Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Frasis editores, 2003.

<sup>4</sup> Roberto Bolaño ha dado cuenta de esta situación de precariedad económica (la falta de dinero y trabajo en la soledad fría de una casa geronesa) en varios momentos de su obra, como en los cuentos “Sensini”, incluido en el volumen *Llamadas telefónicas* (1997) y “Encuentro con Enrique Lihn”, relato que cierra el libro *Putas asesinas* (2001).

<sup>5</sup> A saber, en *Prosa de otoño en Gerona*: “A través de escenas sin amor (cuerpos planos, objetos sadomasoquistas, píldoras y muecas de desempleados) llegas al momento que denominas el otoño y descubres a la desconocida” (Bolaño: 254).

<sup>6</sup> Ese ojo ayuda a determinar una nueva metodología de lectura para el texto, como la que se ensaya aquí y como bien había detectado la crítica Patricia Espinosa: “Ya no hay un posible ojo superior o mirada que todo lo controla en oposición al ojo físico, humano, restringido, que solo puede captar el objeto en su limitado presente. ¿Quién es, en el texto, la instancia superior? Uno y el otro” (Espinosa: 170). Con ello, es posible abrir el arco de los llamados “narrador omnisciente” o “hablante lírico”, términos tan acomodaticios como restrictivos.

<sup>7</sup> La geometría fractal, constitutiva de la teoría del caos, ha supuesto uno de los últimos modelos del novísimo análisis literario. Autores como N. Katherine Hayles han encontrado relaciones nada arbitrarias entre las prácticas creativas y analíticas del postestructuralismo (como la deconstrucción derridiana y la prosa de Stanislaw Lem) y este nuevo orden caótico científico. *Vid.* “Caos y postestructuralismo” en su libro *La evolución del caos: El orden dentro del desorden en las ciencias contemporáneas*: “Los nuevos conceptos de caos y aleatoriedad, al mismo tiempo que están cambiando la manera en que los científicos reflexionan acerca de los sistemas informacionales, están también afectando la manera en que los críticos literarios escriben acerca de los textos (...). La metodología deconstructivista de Derrida es sorprendentemente similar a las técnicas matemáticas de la teoría del caos. Recordemos que (Mitchell Jay) Feigenbaum atribuyó el elemento universal de los sistemas caóticos al hecho de que fueron generados a partir de funciones iterativas” (Hayles: 223-31).

<sup>8</sup> La estrategia de lectura postestructural —desde R. Barthes, pasando por la estética de la recepción, hasta la ya comentada deconstrucción— apunta al antiguo criterio clasificatorio de la literatura en géneros como “contratos de lectura”, explicado así

por la maestra Liliana Oberti: “Los géneros se encuentran entre las categorías más antiguas utilizadas para pensar la creación literaria. A veces funcionaron como una necesidad de clasificar las obras para su estudio; otras, como guías para una mejor lectura. Antiguamente, actuaron como pautas normativas, es decir, como parámetros o modelos sobre cómo debía ser cada obra para pertenecer a determinada clasificación (...). Pero no sólo son categorías descriptivas, sino que también funcionan como contratos de lectura que determinan un comportamiento del lector y orientan o guían la interpretación que él hace de una obra” (Oberti: 16-7, entrecomillado por el autor).

## BIBLIOGRAFÍA

- Matías Ayala, “Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño”, en Paz Soldán, Edmundo, Faverón Patriau, Gustavo (comp.), *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya, 2008, pp. 91-101.
- Jaime Blume, “Roberto Bolaño poeta”, en Patricia Espinosa (comp.), *Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile, Frasis editores, 2003, pp. 149-166.
- Roberto Bolaño, “Prosa de otoño en Gerona”, *La universidad desconocida*, Barcelona, Anagrama, 2007, pp. 251-287.
- Jacques Derrida, *De la gramatología*, O. del Barco y C. Ceretti (trad.), México, Siglo XXI, 2ª, 1978.
- Patricia Espinosa, “Tres, de Roberto Bolaño: del crack a la posmodernidad”, en Patricia Espinosa (comp.), *Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile, Frasis editores, 2003, pp. 167-175.
- Katherine Haynes, *La evolución del caos: El orden dentro del desorden en las ciencias contemporáneas*, Ofelia Castillo (trad.), Barcelona, Gedisa, 2ª, 2000.
- Liliana Oberti, *Géneros literarios: Composición, estilo y contextos*, Buenos Aires, Longseller, 2002.

## Caída épica

### El laberinto sin centro de Bolaño

He aquí un juego de salón que inventé mientras comparaba ansiosamente mis propias impresiones de 2666 con las de todas las otras personas que reseñaron este libro. El objetivo es el de hacer coincidir las siguientes gemas anti-sagacidad con las obras maestras que describen y que habían sido recién publicadas en ese entonces:

- a) “Un amasijo de suciedad estúpida”.
- b) “Calma, resuelta, imperturbable babeante idiotez”.
- c) “La obra de un universitario mareado rascándose los granos”.
- d) “Como yacer dentro del agua sucia del baño de otra persona”.
- e) “Está midiendo, al mismo tiempo, nuestra candidez y paciencia”.

- a) *En busca del tiempo perdido*
- b) *Endymion*

- c) *Ulises*
- d) *Moby-Dick*
- e) *Hojas de hierba*

2666 es una novela que de forma explícita invita a la comparación con tales obras maestras —con las que ésta llama, haciendo un poco de proselitismo en beneficio propio, “las grandes , imperfectas, obras torrenciales, libros que señalan caminos hacia lo desconocido”—. No obstante, al contrario de los libros arriba enumerados, 2666 ha sido acogida con un clamor casi unánime, con expresiones como: “No sólo es la gran novela de la lengua española de esta década, sino una de las piedras angulares que definen una literatura entera”. Y: “Bolaño se ha unido a los inmortales.”

Desde luego, fue Virginia Wolf quien de manera célebre describió al *Ulises* como “la obra de un universitario mareado rascándose los granos”. La grosería de tal juicio puede atribuirse, al menos en parte, a envidia estética; además, fue confinada a su diario. Ya en publicación fue más generosa, llamando al libro simplemente “una catástrofe memorable, sumida en osadía, tremenda en desastre”. La inmensa, agotadora, desordenada y no corregida última novela de Bolaño me impresiona como otra osada, pero finalmente catastrófica obra maestra. Como el *Ulises*, es una anti-novela. Como el *Ulises*, busca contener (y confundir) al universo. Como el *Ulises*, agota la paciencia del lector, su buena voluntad y su caridad —y entonces, prosigue durante otras cuatrocientas páginas—. Habiéndola leído y habiéndome sometido a ella, espero no volver a leerla nunca: *ars longa, vita brevis*.

Bolaño, un chileno que pasó su vida en un exilio nómada, murió en 2003, a la edad de 50 años, después de producir en su última década

una cantidad de libros equivalente a la obra de toda una vida. Tal como recientemente comentó  $n+1$ , pocos escritores han sido canonizados con tan hábil procacidad. De repente, ahí está él al final de esas listas que Harold Bloom parece estar desplegando siempre: Joyce, Proust, Kafka, Faulkner, Borges, Bolaño. En general, la adulación recibida a su trabajo parece más que garantizada. Sin embargo, esta adulación se ha petrificado en una estúpida piedad, una de las actitudes que Bolaño invariablemente se ocupa en vapulear. Él parece capaz de no inferir ningún mal, ni un gran mal. Como el formidable Sam Sacks escribió en una de las mejores y hasta donde yo se, única reseña negativa de 2666 hasta la fecha: “De alguna forma se había vuelto axiomático que esta novela fuese una obra maestra antes de siquiera haber llegado a las librerías”<sup>1</sup>. (Ciertamente, cuando la frase “Llevar consigo la 2666 de Bolaño, es como manejar un Porsche convertible” puede ser perpetrada a plena luz periodística, el tiempo está maduro para una pequeña dosis de revisionismo. Le hacemos un perjuicio a un gran hombre si no lo hacemos responsable de sus errores).

\*

Sin embargo, antes de empezar a objetar 2666, por lo menos parece pertinente ocupar algún tiempo tocando las múltiples riquezas que encierran los libros anteriores de Bolaño. Sin embargo, la primera cosa que uno nota acerca de este autor es que su escritura, al menos su superficie, es más bien mediocre. Él no sobresale en absoluto (o por lo menos elige no sobresalir) en la clase de fina prosa adornada

---

<sup>1</sup> Durante la época entre la creación de esta reseña y su publicación, *The New Republic* publicó un artículo escrito por William Deresiewicz, el cual, aún cuando no es tan menospreciativo como la reseña de Sack, presenta una serie de quejas inteligentes y juiciosas acerca de la novela.

con brillantes pormenores visuales, vueltas de tuerca sorprendentes y lenguaje figurativo vital que es la especialidad de muchos novelistas contemporáneos. Samuel Johnson dijo: “Relee tus composiciones y cuando encuentres un pasaje sobre el cual pienses que es singular o superior, táchalo”. Es poco probable que Bolaño haya tenido jamás que sufrir tal molestia. Sus libros se leen como si haberlos escrito fuera la tercera cosa más importante que tenía que hacer ese día: “Por 5 segundos, su cabello se mantuvo erizado”; “una nube oscura parecía cernirse sobre nosotros noche y día”; “Los corazones de los críticos brincaban ante sus palabras” (*Los detectives salvajes*). Bolaño escribe como si Flaubert nunca hubiera padecido su pasión por el estilo; su registro característico es casi premoderno —relajado, inconexo, lleno de digresiones, sofocado con redundancia y solecismo y siempre listo para decir el *mot juste*, la palabra adecuada, exactamente lo que piensa de ello—.

Este antagonismo hacia la literatura —o al menos hacia lo que Bolaño consideraba como jactancioso y afectado perfeccionismo literario— es más evidente tal vez en *Nocturno de Chile*, el monólogo del Padre Sebastián Urrutia Lacroix en su lecho de muerte. La mayoría de los personajes de Bolaño son juglares improductivos, anónimos, que se aferran con celo a lo que a ellos les gusta pensar es su integridad. Lacroix, un sacerdote chileno y crítico literario, es atípico puesto que su carrera de escritor ha sido un “éxito”. Al menos en el sentido en que ha publicado y es bien conocido. Moralmente, es una catástrofe, asistiendo a un salón literario en una casa cuyo sótano es usado como cámara de tortura. Entre su estética y su conservadurismo político, su melodramática vida espiritual y su vanidosa percepción de que su trabajo ayuda a sostener el edificio completo de la civilización (cuando de hecho todo lo que sostiene es su propia imagen exaltada), Lacroix da la impresión de ser una especie de parodia de Norman Podhoretz.

Pero la muerte se acerca, la exaltada imagen de sí mismo comienza a desarrollarse: los muchos momentos de cobardía, de traición, evasión y engaño de Lacroix caen sobre las 130 bruscas páginas del libro hasta que, como Bolaño lo dice en su propia voz franca justo al final, “se desata la tormenta de mierda”.

En muchos aspectos, *Nocturno de Chile* es poco característica de Bolaño, al menos en cuanto a estilo. Ninguno de sus otros trabajos emplea nada cercano a la prosa rica y empalagosa de Lacroix. En una ocasión Lacroix efectúa un viaje a Europa en donde se entera de que para proteger a las iglesias del excremento de las palomas, los sacerdotes habían entrenado halcones para matar a los pájaros más pequeños bautizándolos con nombres como Otelo, Turk, Antonia y Jenofonte. En *Avignon Ta Gueule* (“cierra el pico”, en francés) se ocupa de la matanza:

Ta Gueule volvía a aparecer como un rayo o como la abstracción mental de un rayo para caer sobre las enormes bandadas de estorninos que aparecían por el oeste como enjambres de moscas, ennegreciendo el cielo con su revolotear errático y al cabo de pocos minutos el revolotear de los estorninos se ensangrentaba, se fragmentaba y se ensangrentaba y entonces el atardecer de las afueras de Avignon se teñía de rojo intenso, como el rojo de los crepúsculos que uno ve desde las ventanillas de un avión, o el rojo de los amaneceres, cuando uno despierta suavemente con el ruido de los motores silbando en los oídos y corre la cortinilla del avión y en el horizonte distingue una línea roja como una vena, la femoral del planeta, la aorta del planeta que poco a poco se va hinchando, esa vena de sangre fue la que vi en los cielos de Avignon, el vuelo ensangrentado de los estorninos, los movimientos como de paleta de pintor expresionista abstracto de Ta gueule (91).

Todo es un poco excesivo y su demasía—la extravagante estetización que compara la sangre con la pintura, las pequeñas y petulantemente auto-correcciones y las auto-explicaciones (“como un rayo o como la abstracción de un rayo”, “la femoral del planeta, la aorta del planeta”)— es precisamente lo que muestra la ambigüedad moral del narrador. Bolaño mismo, en oposición a Lacroix, nunca hubiera escrito de esta manera. En su obra, es siempre el sapo moralista quien se expresa a sí mismo como un príncipe.

La voz más característica de Bolaño viene a través de la figura del joven de 17 años Juan García Madero, cuyo diario para el final de 1975 y principios de 1976, abre y cierra *Los detectives salvajes*. Inocente, sensual, vagamente izquierdista y totalmente sincero, Madero es lo contrario de Lacroix. En cierto punto, el viejo sacerdote habla sobre la crítica literaria como un “en un esfuerzo civilizador, en un esfuerzo de tono comedido y conciliador, como un humilde faro en la costa de la muerte” (*Nocturno de Chile*). Uno se pregunta lo que haría Lacroix con lo que Madero escribe en su diario en la fecha del 8 de noviembre, poco después de descubrir un “asombroso” poema sumamente erótico, “El Vampiro”:

La primera vez que lo leí (hace unas horas) no pude evitar encerrarme con llave en mi cuarto y proceder a masturbarme mientras lo recitaba una, dos, tres, hasta diez o quince veces, imaginando a Rosario, la camarera, a cuatro patas encima de mí, pidiéndome que le escribiera un poema para ese ser querido y añorado o rogándome que la clavara sobre la cama con mi verga ardiente.

Ya aliviado, he tenido ocasión de reflexionar sobre el poema. El «raudal crespito y sombrío» no ofrece, creo, ninguna duda de inter-

pretación. No sucede lo mismo con el primer verso de la segunda cuarteta: «en tanto que descojo los espesos anillos», que bien pudiera referirse al «raudal crespo y sombrío» uno a uno estirado o desenredado, pero en donde el verbo «descojer» tal vez oculte un significado distinto. «Los espesos anillos» tampoco están muy claros. ¿Son los rizos del vello púbico, los rizos de la cabellera del vampiro o son diferentes entradas al cuerpo humano? En una palabra, ¿la está sodomizando? Creo que la lectura de Pierre Louys aún gravita en mi ánimo (Los detectives salvajes, 22)

¡Ojalá que todos los lectores reaccionaran tan intensamente al verso! He aquí un pasaje que podría ser demasiado; o mejor, muy poco; podría obtener su kilometraje de la reacción visceral inicial de Madero al poema y dejarlo así. Pero, la lectura, maravillosamente honrada y cuidadosa, pisándole los talones a la fantasía onanista es el verdadero toque del genio. Ésta es la prosa de Bolaño al máximo: pero completamente natural y sin pretensiones, harapienta y, sin embargo, robusta; parecería tanto copiar como burlarse de un registro literario que nunca alcanza. En ningún lugar es tan ligero el toque de Bolaño como en la frase final: “Creo que la lectura de Pierre Louys aún gravita en mi ánimo” en donde la agotadora y brillante auto-reflección adolescente desentona con el torrente de ardor totalmente carente de afectación que lo precede.

\*

Nunca nos enteramos exactamente lo que le pasa a Madero, pero *Los detectives salvajes*, con su interminable llamado a *casting* de literatos fallidos, nos proporciona suficiente margen de maniobra para conjeturar que sus grandes ambiciones poéticas quedan insatisfechas.

El fracaso yace en el centro del sentido de la literatura de Bolaño y la vida literaria. En este sentido tiene una clara deuda con Borges, a quien leía incesantemente y cuya concepción de la tardanza literaria heredó. Borges, desde luego, fue capaz de transformar este sentido de haber llegado demasiado tarde en una fuerza estética. En el prólogo a *El jardín de los senderos que se bifurcan*, por ejemplo, establece su posición con típica y recatada humildad: “Es una ardua locura y una que empobrece, la locura de escribir libros extensos estableciendo en quinientas páginas una idea que podría perfectamente ser relatada en cinco minutos. La mejor manera de proceder en consecuencia es fingir que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario acerca de ellos”.

¿Hacia dónde va uno desde este punto de insoportable contracción, después de que Borges ha tomado lo que parece ser una salida definitiva? La respuesta de Bolaño al acertijo está inspirada en su osadía, su flirteo con una suerte de suprema irrelevancia: escribe, largamente, acerca de escritores menores que fracasan para producir cualquier cosa, o al menos algo de importancia real. Sus obras completas pueden ser leídas como un deprimente gran himno a la nobleza del fracaso.

Sin embargo, para Bolaño, el fracaso no es solamente un tema, es un *modus operandi*. A este respecto, *2666* es la culminación de la carrera de Bolaño, tal como lo han aclamado tantos. No sólo no “trasciende” la forma de novela tanto como negarla o rechazarla. Personalidades formadas, incidentes, descripción evocativa: Bolaño parece no tener necesidad de ellas. Samuel Beckett, el graduado original en fracaso, necesitaba solamente unas cuantas páginas de diálogo o prosa para sugerir una infinidad de enloquecedor aburrimiento; Bolaño decide someternos a ese aburrimiento durante 900 páginas. Este minimalismo épico es una empresa dudosa. Un resultado es que el libro

corre el riesgo de ser aburrido, informe y horrible; un riesgo que en mi mente no redondeó por completo. No es que haya odiado 2666, pero a menudo tuve la sensación de que 2666 no me quería tanto a mí.

En la primera de sus cinco partes, “La parte de los críticos”, un cuarteto de académicos europeos tres hombres y una mujer se reúnen por su mutua devoción a un solitario novelista alemán, Benno von Archimboldi. Bolaño siempre escribe de manera obsesiva acerca de artistas y estetas, mientras elimina con astucia la pregunta de si acaso sus búsquedas de altos vuelos se tratan en realidad de algo más que de un fanático engreimiento. Así ocurre con los cuatro archimboldeanos. Muy temprano los críticos se dan cuenta de que la búsqueda de Archimboldi no puede llenar sus vidas: “Podían leerlo, podían estudiarlo, podían desmenuzarlo, pero no podían morir de risa con él ni deprimirse con él, en parte porque Archimboldi siempre estaba lejos, en parte porque su obra, a medida que uno se internaba en ella, devoraba a sus exploradores” (2666). No obstante, cuando escuchan un rumor de que Archimboldi ha sido visto en Santa Teresa, una ciudad en el norte de México, cerca de la frontera con Arizona, los críticos empacan sus maletas y parten. Desde luego, el novelista no es hallado en ninguna parte. Descorazonados, los críticos se entretienen por un rato, releen las novelas de Archimboldi al lado de la piscina del hotel, absorben la desoladora atmósfera del desierto; luego, abruptamente, la parte termina. Los críticos desaparecen y nunca se vuelve a saber de ellos.

La desaparición parece ser el destino de la mayoría de las personas en la novela. Y conforme seguimos leyendo, la cantidad y la velocidad de estos secuestros narrativos no hace más que aumentar. La segunda parte, “La parte de Amalfitano”, tiene que ver con un profesor de literatura en la Universidad de Santa Teresa cuya esposa los abandona a él y a la hija de ambos para visitar a un poeta institucionalizado

con quien se acostó una vez en una fiesta en Barcelona. Después de siete años (los cuales transcurren en unas cuantas páginas), ella regresa por un corto período y luego parte de nuevo. Después se nos cuenta acerca de la muerte del padre de Archimboldi, un veterano mutilado cuyo último deseo, mientras huía de los rusos con su familia, es el de ser sepultado en su tierra con honores militares. Su esposa y su hija le dicen “que ellas se asegurarían que eso ocurriera, sí, sí, lo prometemos” (2666), pero su cuerpo es arrojado inmediatamente en una fosa común. Podrían darse decenas de ejemplos parecidos. Una y otra vez Bolaño monta historias y las deja en movimiento solamente para eliminarlas unas cuantas páginas más adelante. (“La parte acerca de los crímenes” es el cementerio más grande en el libro, pero regresaré a él más tarde).

El efecto acumulativo de todas estas desapariciones, preguntas sin respuesta e historias que no terminan sino que simplemente se detienen, es el de investir a 2666 de una humildad epistemológica. Más allá de los hechos básicos (ellos huyen, les disparan en la nuca) Bolaño no presume saber lo que le ocurrió a estas personas; es más, parece dudar de si la gente es cognoscible en absoluto. En lugar de mostrarnos, o de intentar mostrarnos, las vidas interiores de sus personajes, él nos desaira con un caparazón de exterioridad. Sus interminables micro-narraciones no son solamente breves; son también totalmente opacas. El efecto, debe decirse, no es el mismo como lo que ocurre en la asombrosa parte media de *Los detectives salvajes*, en donde docenas de personajes diferentes, dispersos en tiempo y lugar, dicen cada uno a su vez lo que saben (normalmente no mucho) acerca de los poetas peregrinos Belano y Lima. Aún cuando no surge casi ninguna impresión palpable o coherente de cualesquiera de los poetas y el carácter narrativo es usurpado continuamente por

los varios interlocutores, quienes a menudo revelan más acerca de sí mismos que de los héroes putativos del libro. Al final sentimos que hemos sido empapados de personalidad, aún cuando el enigma esencial de Belano y de Lima es resguardado. Ellos representan el espacio negativo que permanece en un paisaje denso y bullicioso.

En contraste, 2666 es un desierto de espacio negativo cubierto con borrones y garabatos caóticos. Lo que los críticos llegan a saber acerca de Archiboldi en la Primera Parte (que él “Archiboldi siempre estaba lejos” y que “a medida que uno se internaba en ella, devoraba a sus exploradores”) es evidente acerca de todo personaje en el libro. Los personajes están bosquejados brusca, impacientemente, con pocos, si acaso, detalles reveladores, como si Bolaño estuviera simplemente apartando del camino una formalidad. Después de todo...¿para qué perder tiempo y esfuerzo en una persona que seguramente desaparecerá dentro de unas cuantas páginas? Esto, al menos, es a menudo lo que se siente al leer el libro: que Bolaño está llevando a cabo un experimento de cuánto puede quitar de lo que comúnmente se considera el placer principal de la ficción (llegar a conocer a personajes imaginarios) sin ahuyentarnos.

Lo mismo vale para la prosa, la cual es consistentemente aburrida. Aún concediendo que Bolaño está escribiendo mal a propósito –que su prosa insulsa, imprecisa, sin matices, es una censura deliberada de la presunta aprobación al embellecimiento artificial de un estilo literario más convencional y debe ser visto, por lo tanto, como otra faceta más de su escepticismo general acerca de la aptitud del arte para abarcar y para reproducir fielmente el mundo en lenguaje– no obstante, 900 páginas del mismo pueden ser adormecedoras. “En literatura,” dijo Henry James, “nos movemos a través de un mundo bendito en el cual no sabemos nada salvo por el estilo, pero en el cual

todo se salva por él.” Lo que James bendice, Bolaños lo maldice: su estilo asegura que sepamos poco más allá de nuestra propia ignorancia, que sus lugareños carecen de toda densidad plausible, que todo parece siempre lejano. Una y otra vez parece que está sucediendo poco, tanto en la superficie como en la escritura, en la textura de la prosa y “detrás” de la escritura, en las mentes de los personajes.

Bolaño está jugando aquí un apuesta seria y hay algo valiente acerca de la manera en que ha perseguido su visión –que tan poca literatura puede conocer y hacer– a tales extremos. Sin embargo, somos condescendientes con un escritor si consideramos tan sólo sus intenciones. Una obra de arte, si sirve para engancharnos a un nivel conceptual –para hacernos reflexionar en lo que creemos saber–, tiene primero que satisfacer la obligación de gustar. De otra manera se convierte en una lección, una mera demostración. El *Ulises* es una anti-novela: en su segunda mitad deconstruye, ante nuestros ojos, los mecanismos de ficción realista. Aún así, la razón por la que esta deconstrucción es tan poderosa es que Joyce ha empleado la primera mitad mostrándonos todo lo que la ficción realista puede lograr. En 2666 sentimos que la dialéctica está torcida, que no se le ha dado una justa oportunidad para mostrar todo lo que puede hacer. Como resultado, su escepticismo se percibe ingrátido, tendencioso, inmerecido.

Al principio, parece que “La parte de Archimboldi” será la excepción a esta regla. La parte final presenta un relato de la historia de la vida del autor, desde su niñez en el Norte de Alemania, hasta su heroico servicio en el Frente Este en la Segunda Guerra Mundial y su subsecuente carrera literaria. Sabemos acerca de su feliz, apasionado matrimonio con Ingeborg, una inculta pero vivaz personalidad a lo Nora Barnacle; de la muerte de Ingeborg de una enfermedad debilitante no

especificada; y de los años de solitario vagabundeo de Archimboldi alrededor de Europa. Sin embargo, la narrativa es una no-revelación continua. A pesar de que sabemos mucho más acerca de Archimboldi (cuyo nombre real es Hans Reiter) que de cualquier otro personaje del libro, él nunca llega a estar bien enfocado. Bolaño reserva sus secretos de nosotros.

He aquí un pasaje característico. Cuando niño Reiter, por algunas razones, desarrolla una obsesión con las algas marinas, un hecho que aparentemente garantiza lo siguiente:

Por esa época comenzó a dibujar en un cuaderno todo tipo de algas. Dibujó la *Chorda filum*, que es un alga compuesta por largos cordones delgados que pueden, sin embargo, llegar a alcanzar los ocho metros de longitud. Carecen de ramas y su apariencia es delicada, pero en realidad son muy fuertes. Crecen por debajo de la marca de la marea baja. Dibujó también la *Leathesia difformis*, que es un alga compuesta por bulbos redondeados de color marrón oliváceo, que crece en las rocas y sobre otras algas. Su aspecto es extraño. Nunca vio ninguna, pero soñó muchas veces con ellas. Dibujó la *Ascophyllum nodosum*, que es un alga parda de patrón desordenado que presenta unas ampollas ovoides a lo largo de sus ramas. Existen, entre las *Ascophyllum nodosum*, algas diferenciadas macho y hembra que producen unas estructuras frutales similares a pasas. En el macho son amarillas. En la hembra de un color verdusco (2666).

Y así prosigue por otra media página. A todo lo cual el lector está tentado de responder: "Sí... ¿y qué?" La narrativa evoluciona de continuo hacia esta lista interminablemente extensible cuyo tono

compuesto y cauteloso (“Una planta de apariencia rara”, “crecimientos frutales parecidos a pasas”) parecen diseñados para frustrar. La lista, nos damos cuenta, es narrativa reducida a su forma más cruda, desordenada y carente de arte: una cosa después de otra. No es sencillamente que Bolaño lance una lista tan a menudo como para entorpecer la, de otra manera ordenada y completamente absorbente experiencia, de leer su libro, porque no hay orden que entorpecer: el libro es en sí mismo una lista. Desarticulación, oblicuidad, frustración: éstos se han convertido en los procedimientos convencionales de la novela, de la cual ansiamos algún respiro, alguna variación.

La calidad tipo lista de 2666 es más evidente en “La parte de los crímenes”, el corazón negro de la novela en el cual, como toda la Cristiandad está seguramente alerta por ahora, el lector está sometido a ojos abiertos a un inventario de cientos de cuerpos femeninos, las víctimas de un femicidio epidémico que ha estado afectando a Santa Teresa desde los tempranos años noventa (un recuento de semi-ficción sobre la onda de asesinatos ocurrida en el mismo periodo en Ciudad Juárez). La parte consiste en casi 300 páginas y empieza de forma muy similar a como prosigue: “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” Y así en este tono neutro, sin adornos, la horripilante evidencia se va amasando: “A mediados de febrero, en un callejón del centro de Santa Teresa, unos basureros encontraron a otra mujer muerta. Tenía alrededor de treinta años y vestía una falda negra y una blusa blanca, escotada. Había sido asesinada a cuchilladas, aunque en el rostro y el abdomen se apreciaron las contusiones de numerosos golpes”.

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”. “En octubre el cuerpo de otra mujer fue encontrado en el desierto, al sur de Santa Teresa, entre dos caminos vecinales. El cuerpo estaba en estado de descomposición y los forenses dijeron que tardarían días en determinar la causa de la muerte. La víctima tenía las uñas pintadas de rojo, lo que hizo pensar a los primeros oficiales que llegaron a la escena, que se trataba de una puta (2666).

En los intervalos entre los asesinatos unas cuantas tramas secundarias luchan para emerger con poca suerte: en este libro nada se sostiene, a parte de la guadaña segadora de Bolaño. Policías, detectives y periodistas empiezan a investigar los crímenes y por un momento parece como si el libro fuera a tomar la dimensión reconocible de una novela de intriga y misterio; pero sus investigaciones prueban ser todas infructuosas y son rápidamente barridas a un lado por la turbadora, monótona enumeración de cadáveres. La forma es negada; la lista prevalece.

Bolaño parece estar echándose las manos a la cabeza ante de los horrores que describe: ya no puede darles más sentido que los personajes en su libro. Desde luego, toda la novela es una suerte de admisión de derrota artística. Kafka dijo: “Hay un punto más allá del cual no hay retorno. Ese es el punto que debe alcanzarse.” En 2666 ese punto está muy atrás de nosotros: es una partícula en el espejo retrovisor. El libro es una monstruosidad, una inmensa negación de todo lo que esperamos que la literatura nos dé: forma, perspicacia, redención, felicidad. Parece querer imponérsenos. He sugerido que el libro es un fracaso. Sin embargo, llamar a 2666 un fracaso parece de alguna manera

tautológico: la imaginación de Bolaño fue suscrita por la idea de que todo impulso humano es, en última instancia, cancelado y destruido.

En su cuento “El Inmortal”, Borges cuenta acerca de un oficial romano que atraviesa el desierto en búsqueda de la legendaria Ciudad de los Inmortales. Cuando al fin llega queda horrorizado por lo que le espera. Describe el palacio situado en el corazón de la ciudad como sigue:

Estaba lleno de corredores sin salida, altas ventanas inalcanzables, puertas portentosas que daban a una celda o a un pozo, escaleras increíblemente invertidas cuyos escalones y balaustradas colgaban hacia abajo. Otras escaleras, colgando ligeras al lado de un muro monumental morían sin llevar a ninguna parte, después de dar dos o tres vueltas en la oscura elevación de las cúpulas. No se si todos los ejemplos que he enumerado son literales; lo que se es que por muchos años infestaron mis pesadillas; ya no soy capaz de saber si tal o cual detalle es una transcripción de la realidad o las formas que trastornaron mis noches.

El lector, que ha atravesado y vuelto a cruzar el laberinto sin centro de Bolaño, simpatizará con el juicio del narrador de “El Inmortal”:

Esta ciudad... es tan horrible que su mera existencia y permanencia, aún en medio de un desierto secreto, contamina el pasado y el futuro y en alguna manera hasta pone en entredicho a las estrellas. Mientras dure, nadie en el mundo puede ser fuerte o feliz.

*Traducción del inglés de María R. Pimentel*

## Aporías de la amistad

*La parte de los críticos* puede ser leída de muchas maneras distintas pero aquí, ahora, me interesa activarla como una novela de amistad. Y acuño la frase en el mismo sentido en que podemos hablar de una novela de terror o de una novela de amor. No pongo mis ejemplos al azar. Porque lo que me interesa al proponer la novela de amistad y tensarla con estos otros dos modelos temáticos de mayor prosapia es subrayar el enorme logro de Roberto Bolaño al volver no sólo narrativos, sino efectivamente emocionantes los lentos procesos de la amistad y no sólo de la que comienza sino, sobre todo, los de la amistad que continúa, de la que supera sus imposibilidades.

Me interesa leer *El cuarto mundo* en tensión con *La parte de los críticos* ya que Diamela Eltit erosiona la metáfora de la familia y centralmente de la fraternidad como figura máxima de la amistad al convertir la cercanía obligatoria en exceso asfixiante, precisamente

---

\*Universidad Iberoamericana, campus Santa Fe, Departamento de Letras, México, D. F.

en cimiento de la enemistad. Esta cercanía no causa una fascinación narrativa de la misma índole que *La parte de los críticos*; no invita a una lectura acelerada, sino a un avance minucioso donde la fascinación proviene del modo en que las palabras van siendo capaces de analizar una enfermedad, un desagrado, una violencia latente que, cuando finalmente se desata, casi nos alivia por la enorme tensión acumulada.

Lo importante de la tensión entre ambas obras es el cerco con el que nos permite asediar su tema común: la amistad y la enemistad, sobre todo en tanto figuras de lo político, e iluminar sus disyunciones e incluso sus afinidades secretas, las que sólo se revelan en los márgenes de los dos libros, esos márgenes que permanecerían opacos de no ser por la luz difusa que su lectura continuada, contrastante, que su aleación (o alianza) produce.

#### DISTANCIA

*La parte de los críticos* comienza con las historias separadas de los cuatro germanistas —un francés, un italiano, un español y una inglesa— expertos en Benno von Archimboldi, un autor alemán al que aparentemente nadie ha visto jamás, a quien, antes de las fatigas críticas de estos académicos, poquísima gente leía o mencionaba siquiera como una posibilidad de lectura.

La distancia geográfica que separa a los críticos de la novela de Bolaño es autoevidente, pero hay que subrayar también que la distancia es casi inmediatamente cercanía: moderada por el tamaño de Europa y por su bienestar económico; los medios de comunicación avanzados la atemperan aún más. Además, se debe agregar la densidad de las actividades académicas que posibilitan la cristalización del grupo, primero en tanto escuela —enfrentada a otro

bando de archiboldistas, al que vencen— que después, gracias al efecto catalizador de la victoria, se convierte en amistad: “Esa misma noche cenaron juntos en una estrecha y alargada taberna ubicada cerca del río” (27). Distancia pues, que es cercanía: el teléfono, el internet, los aviones, los trenes; pero al mismo tiempo la cercanía no es nunca una vecindad hacinada.

Se debe subrayar que esta distancia cómoda, esta cercanía nunca implica vecindad, pues el vecino —en el sentido que lo entiende Slavoj Žižek criticando a Emmanuel Levinas— es monstruoso: “*the neighbor is the (Evil) Thing which potentially lurks beneath every homely human face*” (2008, 16); su maldad, su inhumanidad, se revela precisamente con la cercanía. No es que el rostro del otro carezca de las capacidades de exigir compasión —en ello estoy completamente en desacuerdo con Žižek— y tampoco es que si uno explora más a fondo los escritos de Levinas, se pueda decir que éste ignore que debajo del rostro, en el interior cuerpo, existen zonas monstruosas.

Resulta mucho más productivo pensar el rostro como el umbral de lo más hondamente humano; de la única posibilidad de formar un sujeto ético mediante la necesidad de todos los demás y, *al mismo tiempo* como lo que revela el núcleo, no sólo inhumano sino inhumanizable del prójimo (próximo). El rostro como la imagen más clara del hecho de que el paso entre la amistad y la enemistad no es un rompimiento sino un pliegue, que están trenzadas de manera inevitable.

Este pliegue es precisamente el locus de mi lectura, el punto que asedia la unión de ambas novelas y que precisamente, en tanto pliegue, permite su continuidad (y no sólo contigüidad). El pliegue permite pensar varios aspectos de la proximidad: no sólo su continuidad, sino también su economía y por lo tanto su geografía. Así, por ejemplo, mientras que Bolaño nos muestra la amistad *necesariamente* europea,

Eltit nos enseña de manera muy precisa el tránsito hacia la enemistad fraterna de lo que ella llama, con humor ácido, “el cuarto mundo”.

Sin más y en contraste con las vidas separadas de los traductores de *La parte de los críticos*, vale la pena leer el estremecedor inicio de *El cuarto mundo* como ejemplo de esta extrema cercanía:

Un siete de abril mi madre amaneció afiebrada. Sudorosa y extenuada entre las sábanas, se acercó penosamente hasta mi padre, esperando de él algún tipo de asistencia. Mi padre, de manera inexplicable y sin el menor escrúpulo, la tomó, obligándola a secundarlo en sus caprichos (Eltit 147).

Esta violación conyugal, se repite al día siguiente dejando a la madre preñada de nuevo:

Recibí el sueño de mi madre de manera intermitente. El color rojo de la lava me causó espanto y, a la vez, me llenó de júbilo como ante una gloriosa ceremonia.

Llegué a entender muy pronto mis dos sensaciones contrapuestas. Era, después de todo, simple y previsible: ese 8 de abril mi padre había engendrado en ella a mi hermana melliza (148).

Así, la excesiva cercanía carnal de los padres engendra a un par de hermanos que no gozan nunca de la distancia mínima para poder quererse, del misterio necesario para lograr la amistad:

Toda esa rutina constituía para mí una falta radical de estímulos que no me permitían sustraerme de mi hermana melliza, quien rondaba cerca mío. Aún sin quererlo, se me hacían ineludibles

su presencia y el orden de sus movimientos e intenciones. Pude percibir muy precozmente su verdadera índole y, lo más importante, sus sentimientos hacia mí (149).

Todo el arranque de la novela narra una acción cuyo espacio es intrauterino, donde los hermanos —cada vez más incómodos, cada vez más apretados— son capaces de comprender las acciones y la economía del deseo que liga a sus padres mediante una especie de transmisión amniótica.

No es casualidad que precisamente la cercanía excesiva de los mellizos le provoque a su madre un dolor de tal intensidad que la vaya demoliendo: “Con la espalda casi partida por el esfuerzo, su cara le devolvía el terrible trabajo orgánico que realizaba. Las placas alérgicas habían destrozado su rostro” (155) y que precisamente este ataque de la la cercanía y el dolor, muestre el rostro horrendo de lo (demasiado) próximo (prójimo). No es sólo el hecho bien conocido de que *das Ding* —el primer objeto de placer, el único perfecto y añorado desde entonces en cadenas metonímicas que nunca logran la satisfacción originaria— sea precisamente la sensación de la madre antes de la separación primera, sino que precisamente el rostro inhumano de lo demasiado vecino se sobreimpone (o acaso revele) precisamente en la madre. Esto muestra el salto de lo amado—cercano a lo demasiado cercano—inhumano que constantemente se practica en *El cuarto mundo*.

Recordar desde el rostro destrozado de la madre el secreto más evidente de *La parte de los críticos* muestra una de las figuras de la tensión entre las dos novelas. Contra la cercanía devastada, el rostro de Archimboldi es horizonte, lejanía absoluta que ninguno de sus estudiosos llega a contemplar nunca. Esta misma línea puede tra-

ducirse en términos topológicos: adentro y afuera. Mientras que los críticos no pueden sino ocuparse de la obra del autor y por lo tanto de su exterioridad más pura, los mellizos de *El cuarto mundo* habitan un mundo de absoluta vergüenza, en el que se presentan los procesos internos, lo corporal-monstruoso que a su vez se reproduce en el ámbito de la casa como refugio contra el espacio público y que se puede desdoblar como lo subdesarrollado nacional en el sistema del mundo inaccesible.

#### EL AMOR COMO CERCANÍA (EXCESIVA)

La presencia-exceso del interior y la ausencia-deseo de la pura exterioridad pueden pensarse vehiculando la economía del amor si lo pensamos, no como grado máximo de la amistad, sino a partir de lo que dice Derrida (leyendo muy de cerca a Kant, sobreimponiendo como suele hacer la voz del otro a la suya, apenas murmurando por los huecos del discurso de su amigo/enemigo), esto es, como su desborde, como el horizonte de su posibilidad que, cuando se alcanza, la erosiona:

No hay respeto, como su nombre indica, sin la vista y la distancia de un *espaciar*. No hay responsabilidad sin respuesta, sin aquello que el hablar y el oír dicen *invisiblemente* al oído y que toma *tiempo*. La coimplicación de la responsabilidad y del respeto es sensible en el corazón de la amistad, uno de cuyos enigmas residiría en esa distancia, en esa consideración en lo que concierne al otro: una separación respetuosa parece distinguir la amistad del amor (Derrida 282, subraya él).

El amor enemigo de la amistad en *La parte de los críticos* se llama Liz Norton, la crítica, el vértice donde confluye el deseo de los tres críticos –Pelletier, Espinoza y Morini–. Liz Norton es el polo que va modificando la figura de los cuatro amigos –de los tres amigos y de la amiga– y de convertirse en una pareja estable de alguno de ellos, se quebraría definitivamente. Liz Norton es la tentación de faltarle el respeto a los otros amigos, el deseo de cancelar la separación: cada quien viviendo en una ciudad en un país distinto.

Por otra parte, en *El cuarto mundo* el amor nombra el momento en que la fraternidad transgrede su definición más elemental, la negativa –los hermanos *no* tienen intercambio sexual– mediante el pasaje al acto del incesto, el acto monstruoso por excelencia, el cortocircuito entre dos que han perdido la misma Cosa (*Ding*).

En ambos casos la pregunta es la misma ¿qué tan cerca es posible estar sin dejar de ser amigos?

El amor –tanto el “natural” como el “antinatural”– son, en el último resumen, los nombres de aquello que acaba con el respeto, esto es la distancia mínima de la amistad posible. El amor es, en este sentido, el nombre prestigioso de la irresponsabilidad. Este límite resuena en lo político cuando pensamos el respeto –la condición de posibilidad de la amistad– abandonando su condición íntima y acumulando su suma hasta la masa necesaria para saltar de lo subjetivo a la esfera pública de lo intersubjetivo (y aquí invierto la pregunta que releo Derrida, la pregunta por el número máximo de amigos para convertirla en el número mínimo de ciudadanos). Esto es, cuando se convierte en civilidad. Zizek (2008, 18-22) nos recuerda que no es que la civilidad haya surgido con la era del individualismo sino que, por el contrario, el individualismo sería absolutamente impracticable si no fuera dentro de un ámbito civil(izado). En este

sentido, la civilidad no es una serie de reglas que nos constriñen, sino la estructura misma de lo que llamamos libertad, en el mismo sentido en que la obediencia ciega a las leyes y a las costumbres es la condición de posibilidad de una reflexión racional libre (Zizek 1989, 80).

Lo que me parece sumamente inquietante es este límite de la civilidad y por ende de la libertad, de la posibilidad de una política democrática, por un lado dadas ciertas circunstancias de cercanía extrema y el odio que causa el hacinamiento: una vez más, la revelación de las miserias de lo demasiado humano y el abismo de lo inhumano; pero por el otro la incompatibilidad de la civilidad-amistad con el amor, con lo que aparece en la tradición como el grado máximo de la amistad, con ese horizonte que de pronto hay que forzar a que permanezca asintóticamente inalcanzable: como el objeto pulsional que si se logra, hace fracasar su verdadero proyecto de circulación asintótica.

La perspectiva del posible doble fracaso de lo político se debe a un aspecto crucial de ambas novelas, a toda la reflexión sobre la amistad, a su cruce y separación con el amor. La vertiente que traiciona la amistad está signada —o así lo quiere la tradición— por el género femenino. El amor es femenino en la misma medida que la amistad es masculina. En las novelas el amor aparece como prueba para la amistad: es su peripecia. Al final, ésta es la definición radical de la civilidad: ser amigos, a pesar del odio que genera el amor. ¿Y no es ésta la pregunta por una amistad no fratrocéntrica? ¿No es acaso una pregunta que intenta modificar lo universal político precisamente desde sus exclusiones más radicales?

#### LOCALIZACIONES

Y de aquí es necesario insistir en el elemento geopolítico: la Europa donde comienza *La parte de los críticos* y, por otra parte al país sin nombre de

*El cuarto mundo* que se puede definir de manera un tanto obvia como el Chile postdictatorial pero también toda esa isotopía que se define precisamente por el hacinamiento monstruoso alegorizado en la novela.

Por supuesto, en el momento mismo en que formulamos la pregunta de dónde se puede ser amigos, pasamos de la mera geografía a una economía de la amistad en el sentido amplio del término: finalmente aquello que determina las inclusiones y las exclusiones. ¿Quién puede *pagarse* la distancia suficiente para la amistad? ¿Puede ser amigo el subalterno? Y por ende, de regreso a lo político ¿puede pensarse en una verdadera democracia en aquellos lugares donde la amistad que debería modelarla es imposible incluso entre hermanos? ¿Y si la amistad posible acaba con el modelo mismo de la amistad: la fraternidad, la familia?

Y con estas preguntas es necesario asediar a Bolaño y *La parte de los críticos* para pensar la geografía de su final. El rumor de que Archimboldi está en México los hace volar primero a la capital del país y luego desplazarse hacia el norte, a Santa Teresa —el doble de Ciudad Juárez— para buscarlo. Al final, en Santa Teresa sólo quedarán Pelletier y Espinoza, mientras que, finalmente Liz Norton halla el amor con Morini. Pelletier y Espinoza —que habían disputado por el amor de Norton y que, en Santa Teresa, incluso habían intentado el intercambio sexual de tres (un exceso de la cercanía en esta novela, que por supuesto sólo lleva a la separación) — terminan estabilizando su relación: son dos hombres que son amigos. Mientras que los otros forman también una relación canónica: la de la pareja.

Lo importante es que —y aquí debo extenderme hacia el resto de 2666— la llegada al norte maquilador de México, donde sucede la serie de asesinatos de mujeres cuya descripción repetitiva, casi helada constituye el corazón del libro. Me parece que el terminar el libro sobre el bienestar “postindustrial” precisamente en el lugar donde se

ha mudado la industria y su malestar, implica el curvamiento de lo global en dirección de sus verdades menos optimistas, hacia el ámbito terrible y necesario para los placeres del primero y de ahí su importancia como gran libro sobre el momento actual del sistema mundo. Es aquí donde, entre maquiladoras, desaparece el rostro de Archiboldi —el producto de la alta cultura de la posguerra— y (re) aparece otro mundo, el cuarto.

Este desplazamiento —el geográfico: del jardín del bienestar del capitalismo avanzado a sus desiertos— es el que me permite pensar el pliegue de la amistad, el momento en que la enemistad se muestra indispensable para la amistad. No sólo como un subproducto indeseable del fundamento económico —en el sentido habitual de la palabra— de las distancias y distracciones propias de la amistad como joya de la corona de la alta cultura, como premio de la civilización, sino en un sentido mucho más amplio que vale la pena considerar en detalle.

Una economía sin subalternos —esto es, sin miembros excluidos— es absolutamente impracticable la exclusión es necesaria (como nos recuerda Jameson en su reciente libro sobre la utopía *Archaeologies of the Future*, como nos recuerda Alberto Moreiras en su fundamental *The Exhaustion of Difference*, o bien, como nos recuerda Marx desde la década de 1870). Pero comienza a ser más interesante cuando la pensamos como pliegue: la exclusión es representada en el interior de la economía como el (justo) castigo a quien no obedece sus reglas. El vago o el adicto, el loco o el buscapleitos, son parte de lo que introduce el afuera al universo de lo pensable para una economía. Incluso, del perfil tranquilizador del enemigo, del más allá de la ley. Me permito volver para ello a Derrida (ahora leyendo a Carl Schmitt):

Perder al enemigo, en esta hipótesis, no sería necesariamente un progreso, una reconciliación, la apertura de una era de paz o de fraternidad humana. Sería algo peor: una violencia inaudita, el mal de una maldad sin medida y sin fondo, un desencadenamiento inconmensurable en sus formas inéditas y así, monstruosas, una violencia en relación con la cual lo que se llama hostilidad, guerra, conflicto, enemistad, crueldad, odio incluso, reencontrarían contornos tranquilizadores y finalmente apaciguadores, puesto que *identificables* (101).

Acaso el ejemplo fundamental para la tensión entre los dos libros que me ocupan es el de la prohibición del incesto: esa negatividad excluida, al mismo tiempo es un pliegue que define la positividad de la estructura elemental del parentesco y se introduce en ella el existir como lo real que cierra (y abre) esta estructura simbólica. Es al mismo tiempo la culpa que hace que los habitantes del cuarto mundo lo merezcan. Esto funciona del mismo modo en la lectura derridiana:

Que lo político mismo, que el ser-político de lo político surja en su posibilidad con la figura del enemigo, éste es el axioma schmittiano en su forma más elemental. (...) ¿A quién se dirigiría entonces? (“¡Enemigos...!”, *feinde...!*), ¿a qué enemigos? Quizá a sus enemigos políticos con los que seguiría compartiendo ese amor a la guerra fuera de cuyo horizonte, según Schmitt, no hay Estado. Pero quizá se dirigiría también a los enemigos *de lo* político, a los últimos de los enemigos, a los peores, a enemigos peores que enemigos (103).

Hay en este fragmento, además de la parte más evidente, el dirigirse al enemigo como instancia que asegura la propia posición subjetiva *dentro*

de la corrección económica, el propio ser amigo, esa segunda mitad inquietante. La existencia o al menos la sospecha de la existencia de otro orden de exterioridad, no la que el pliegue muestra pero al mismo tiempo *contiene* en todos los sentidos, sino una radicalmente distinta, que no alinea su deseo con el hecho de la pertenencia al interior de la economía y por lo tanto niega la enemistad concebible, “noble”.

En el último resumen, la novela de amistad de Bolaño ratifica no sólo los modelos clásicos sino, sobre todo, su límite implícito, el afuera de la enemistad noble con el resto del mundo para lograr el cierre posible del bienestar. Basta recordar la escena terrible y divertida, terrible *por* divertida en que los amigos europeos y educados le dan una golpiza al taxista pakistaní que llama puta a Liz Norton. Incluso en Santa Teresa, cuando Espinoza seduce a una chica mexicana, es claro que el límite de este amor es el breve romance, unos pesos y nada más: ni el pasaporte al adentro de la Unión Europea ni el cambio de clase social.

El final “feliz” –si “felicidad” es estabilizarse en los modelos de una tradición hegemónica– de *La parte de los críticos* lleva mediante esta economía compleja de la amistad al de *El cuarto mundo*. ¿Qué pasa cuando el afuera radical de lo irrepresentable de una novela es precisamente el monstruoso interior de otra? ¿No aparece acaso aquí “los enemigos peores que enemigos”?

Los mellizos engendran una hija que “irá al mercado”: el fruto de unos amores que lindan en odio, unos amores miserables pero que, al mismo tiempo, destruyen el modelo del deseo establecido en la tradición. Se ha discutido la incorporación de mitos en *Eltit*, pero sin la hondura necesaria al explorar las implicaciones de esta reescritura. En este caso, la abolición edípica es el desborde de la contención del pliegue en la economía del capitalismo avanzado, la infección del adentro, un pasaje al acto (de la amistad). La importancia de esta reescritura transgresiva

del mito es que acaba con la figura permisible de la amistad-enemistad, del enemigo como uno que, en realidad, quiere unirse a los amigos, que está afuera temporalmente, penando un castigo, pero que concibe y se concibe en el mismo mundo que los de adentro. Lo importante de la reescritura del mito en el contexto de la imposición del mercado como modelo único es la socavación de los cimientos de su significación, no ya de su imposición, sino de su unidad, de su solidez económica.

\*

El hecho de sobrevivir en un lugar donde no hay distancia suficiente ni para la civilidad ni para la compasión ni para la amistad, pero donde, bajo una presión infinita de cualquier modo se gesta un futuro de la amistad, que acaso no es más terrible que el canónico. Lo importante de esta trasgresión suprema es que, como nos ha enseñado Judith Butler, modifica la universalidad de la economía que lo había colocado en *su* lugar, generando una re-topologización en que los “enemigos peores que enemigos” curvan el espacio metafórico y llegan a ser hermanos enemigos.

¿Cómo podría estar un hermano *sujeto* a la hostilidad absoluta? (sabe preguntar Derrida). “Habría que invertir la hipótesis. Sólo hay hostilidad absoluta *para* un hermano. Y la historia de la amistad es sólo la experiencia de lo que, en esta perspectiva, se parece a una sinonimia inconfesable, a una mortífera tautología” (173)

El libro completo de Diamela Eltit habita esta tautología no como el horizonte del ejercicio felizmente galocéntrico de Derrida, sino como el estar mismo en la enemistad como ejercicio fraternal conyugal; como transcurrir que brama una política fiera en su parálisis postpolítica. La colección de sus gestos paralizados, de su retiro del

espacio público son su imposible política de la amistad. Recordemos con Nelly Richard que El modelo consensual de la “democracia de los acuerdos” buscó acotar desbordes:

Desbordes de nombres (la peligrosa revuelta de las palabras que diseminan sus significaciones heterodoxas para nombrar lo oculto—reprimido fuera de las redes oficiales de designación); desbordes de cuerpos y de experiencias (los modos discordantes en que las subjetividades sociales rompen las filas de la identidad normada por el libreto político o el spot publicitario con zigzagueantes fugas de imaginarios); desbordes de memorias (las tumultuosas reinterpretaciones del pasado que mantienen el recuerdo de la historia abierto a una incesante punja de lecturas y sentidos) (27).

*El cuarto mundo* es puro desborde. No desde el pasado pretendidamente suturado, sino desde ese presente huérfano de renarración. Los nombres y sobre todo las experiencias de los proscritos son su textura misma. Un desborde que desborda la enemistad y la lleva a ser posibilidad de amistad. Un desborde que pretende poder actuar asumiendo lo que Willy Thayer diferencia como lo que le sucedió “a” la historia de Chile en contraposición a lo que sucede “en” la historia de Chile (20). Un desborde desde el afuera interiorizado: una traición del pliegue que quiebra la universalidad.

Finalmente ambos libros se tocan en el mercado: en los milagros y horrores del mundo globalizado, que reparte sus quehaceres económicos y, con ellos, los quehaceres de la amistad. La tradición en Europa y el horror de incesto en el cuarto mundo. Sin embargo, lo interesante es la codependencia, cómo el uno es la parte inhumana que cimienta la humanidad del otro. Cómo al final la monstruosidad de lo excesivamente

próximo logra *re*-incorporarse en la proximidad del mercado —que, como han insistido varios críticos es *también* el espacio público, el lugar de encuentro, la plaza— a la distancia de la amistad noratlántica como su otro, no como enemistad, sino como amistad que tensa los modelos existentes, como amistad que le sucede “a” la amistad, dislocando el molde fratrocéntrico a partir mismo de sus exclusiones.

## BIBLIOGRAFÍA

- Roberto Bolaño, *2666*, Anagrama, Barcelona, 2007.
- Judith Butler, *Antigone's Claim*, Columbia UP, New York, 2000.
- Jacques Derrida, *Políticas de la amistad*, Francisco Vidarte y Patricio Peñalver (trads.), Trotta, Madrid, 1998.
- Diamela Eltit, *Tres novelas*, FCE, México, 2004.
- Nelly Richard, *Residuos y metáforas (Ensayos sobre el Chile de la Transición)*, Cuarto Propio, Santiago, 2001.
- Willy Thayer, *El fragmento repetido: Escritos en estado de excepción*, Metales Pesados, Santiago, 2006.
- Slavoj Žižek, *The sublime object of ideology*. New York: Verso, 1989.
- \_\_\_\_\_, *In Defense of Lost Causes*, Verso, London, 2008.

## Retorno e inminencia

La primera novela de Roberto Bolaño, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (2006), escrita a cuatro manos con Antoni García Porta en 1984, permite observar el prematuro interés que producía en Bolaño no sólo la violencia sino su inefable dominio, su repetición inevitable a lo largo de la historia. En la novela, una pareja de novios, Ángel Ros y Ana Ríos, él español y ella argentina, emprenden una larga cadena de robos y asesinatos en Barcelona que terminará con la detención y muerte de la chica, según nos cuenta Ángel desde el delirio epistolar de su confesión final. Al igual que en la película *Natural Born Killers*, de 1994 y cuyo argumento se asemeja mucho al de *Consejos*, el fundamento narrativo es la banalidad del crimen serial. El contenido que interesa extraer aquí es precisamente esta *serialidad* del crimen, que enseña no sólo acerca de su *iterabilidad* sino también acerca de su *indiferencia* en la cadena semántica, ya que la *serialidad* dispone la

misma valorización del punto de vista del significado para todos los crímenes. Es decir, aquí la banalidad se expresa como consecuencia. Éste es un contenido inquietante, pues se sitúa frente al problema político de una estética que estuviera determinada por la *serialidad*; que se hace aún más inquietante cuando es la violencia la que otorga contenido a la repetición y construye una experiencia hegemónica acerca de ésta.

La segunda novela de Bolaño ya en solitario, *El Tercer Reich* (de 1989, pero publicada póstumamente en 2010), entrega muchas claves para seguir interpretando la narrativa de este autor en relación a la banalidad del crimen. Este texto, contado como un *beach horror film*<sup>1</sup>, no activa el recurso del crimen serial pero trabaja otro momento de la estética de Bolaño: la inminencia; en todo momento *algo terrible puede suceder* y cada personaje que aparece en escena describe un arco que va de la normalidad a la criminalidad posible, o a la locura y a la infamia. Lo más importante en relación al crimen mismo es la metáfora bélica del juego del *Tercer Reich*, que reproduce en un tablero la 2. *Weltkrieg* y donde

---

<sup>1</sup> Aunque este no es un término genérico ni convencional en la narrativa fílmica de terror, las películas de terror llamadas *B-movies* (de bajo presupuesto y estética ingenua) han tomado la playa como una locación ideal para la realización fílmica, donde vacaciones y turismo se incorporan como escenarios propicios para la irrupción del horror; es el caso ejemplar de películas como *The horror of party Beach* de Del Tenney (1964) y *Blood Beach* de Jeffrey Bloom (1981). Aunque la novela de Bolaño no permite la irrupción misma del horror, está constantemente rodeándolo, propiciando un escenario muy similar al de los filmes. Dentro de esta similitud no concretada entre los filmes de horror en la playa y la novela de Bolaño, la presencia del Quemado, con su monstruosa apariencia, remite a la posibilidad del monstruo marino, que en las películas mencionadas asume el rol del asesino. Esta comparación no es inocente, sobre todo si consideramos el gusto de Bolaño por la narrativa del cine B, en especial las que cuentan historias de *zombies* (v.g. “El hijo del coronel” 2007: 31-48).

se invita a imaginar una Alemania nazi triunfadora. La narrativa en primera persona de Udo lleva a los lectores a la ventana desde donde se contempla el terror, uno que nunca se concreta, ni en el hotel de la Costa Brava española donde residen como turistas ni en el tablero de *Wargame* (Udo, campeón del juego del *Tercer Reich*, finalmente pierde ante un sudamericano principiante), pero cuya presencia se despliega atemorizante y muchas veces como absoluta.

La confrontación mal/iterabilidad del mal también está presente en *El Tercer Reich*: cuando Udo coge un libro del detective Florian Linden que lee su novia Ingeborg, reproduce en su diario las palabras del policía: “Usted afirma haber repetido varias veces el mismo crimen. No, no está usted loco. En eso, precisamente, consiste el mal” (126). Este tipo de definiciones aparecen posteriormente con mucha frecuencia en la narrativa de Bolaño. Definiciones sobre la historia como terror o sobre el infierno como algo presente (Ciudad Juárez) o sobre la realidad como delirio, que Bolaño no escatima, están generalmente determinadas por la presencia del mal.

En relación a esto, un elemento que interesa aquí resaltar es la presencia del Quemado, personaje que luce horribles quemaduras en el cuerpo y en la cara, es quien derrota a Udo, siendo aficionado, en el juego del *Tercer Reich*. Lo hace en el tablero pero también físicamente, al golpearlo por considerarlo un nazi al final de la novela. A través de este personaje se indica, demasiado sutilmente, la presencia de una *historia otra*, la sudamericana (se supone que el Quemado lo es), que incluye tortura y exilio (las quemaduras serían probablemente heridas de ese tipo). Es el único personaje que *no es español* pero tampoco  *europeo* (alemán o francés). La operación por ausencia nos hace pensar en la alteridad de la historia silenciada y también en su proximidad con una *otredad* maligna o amenazante.

Por su parte, el tiempo, aunque está determinado cronológicamente por el diario, se pliega en torno a dos sucesos centrales: la 2. *Weltkrieg* y el *11 de septiembre*. El juego del tablero metaforiza la inagotabilidad de la Segunda Guerra; su presencia repetitiva, no definitiva, en la historia europea, la prolongación misma de la guerra en la Guerra Fría y en la composición de la Comunidad Económica Europea, atraviesan el devenir banal del tiempo vacacional. El *11 de septiembre*, día del golpe de estado en Chile en 1973, es asimismo el día nacional de Cataluña, información consignada en el diario; pero, así como con el Quemado, esta fecha esconde el sentido global o poderoso del recuerdo histórico: la celebración de la violencia. Pienso que nada de esto se hace explícito porque la fecha de la escritura de la novela, 1989, concuerda con un clima de tensión imperante en la historia, considerando que la división de Alemania aún no terminaba ni tampoco el régimen golpista de Pinochet en Chile. Esta tensión es propia de una experiencia narrativa que intenta lograr un retrato completo del mal, tentado por la imagen de un absoluto, pero que finalmente sólo se aproxima a ello, sin conseguirlo.

Esta manera de concebir el crimen (como *repetición* y, dentro de la tipología establecida, como *serialidad* y *banalidad*) corre paralela a una narración cuyo punto de origen es la *inminencia* de una *diferencia* que desplaza el crimen mismo o su concreción y dominio sobre la historia. Esto genera una hipótesis respecto del uso del tiempo narrativo que suscribo. Ésta plantea que el tiempo funciona extendiendo el trabajo y sentido del crimen en la construcción temporal de la enunciación narrativa, cuyo eje cartesiano será la repetición, por un lado y la inminencia, por otro. Como consecuencia de este funcionamiento, se ofrece un punto de vista desde el cual la globalidad del problema (temporalidad/mal) relaciona la representación con el ámbito de la

destrucción y el de la repetición con el de la Historia. En su fuero interno, se trata de un tropo que recurre a la repetición y a la inminencia, configurando de modo contingente el problema del mal en el tiempo en cualquiera de sus dimensiones. Me atrevería a decir, además, que este tropo no es ajeno, en el fondo, a la misma topología de la historia, cuya metáfora ejemplar es el concepto mismo de la experiencia como destrucción<sup>2</sup>. Procederemos ahora confrontando esta figura con diversos textos de Bolaño para construir, al final del artículo, un desarrollo completo del funcionamiento del tropo que proponemos aquí.

#### REPETICIÓN Y ABSOLUTO

*Estrella distante*, reescritura de un capítulo de *La literatura nazi en América*, “Ramírez Hoffman, el infame”, resignifica la *varia invención* o *historia particular de infamia* de este trozo convirtiéndolo en una novela sobre la posibilidad de un infame superior o, en términos borgeanos, universal. Pienso que la circunstancia de la enunciación en la novela es lo que Deleuze llama la primera diferencia de la repetición: el doble (1988: 54). Este juego hace que los personajes registren esa tendencia: el narrador tiene un doble amistoso llamado Bibiano, Juan Stein su doble negativo en Diego Soto, las hermanas Garmendia se confunden ante los ojos de todos. Excepto ante los de Hoffman; él es la regla del juego: al transformarse en Ruiz-Tagle y en Wieder se convierte en un ser autosuficiente, cuyo arte le permite manejar la categoría ‘disfraz’

---

<sup>2</sup> Cfr. esto con el Benjamin de Baudelaire, las propias tesis de filosofía de la historia o *Sobre la lengua en general y la lengua de los hombres*; por otro lado, *Infancia e historia* de G. Agamben, es una investigación a fondo de problema de la experiencia que fundamenta gran parte de este estudio.

dentro de su repetición como ‘infame’. Además de estos nombres diversos, aviador, poeta, director de películas porno, editor de revistas *gore*, aparecen como algunos de sus variados oficios.

Esto equivale a decir que todos los personajes, a excepción de Wieder, están subordinados a cierta repetición por dos, en la dialéctica. Según el narrador, Wieder representa esa excepción debido a que en *La literatura nazi* Hoffman era ‘espejo y explosión de otras historias’, mientras que en *Estrella distante* la historia del infame es ‘espejo y explosión de sí misma’ (2009: 7). El lugar de un absoluto, al ser observado por alguien más, queda condenado a cierta repetición testimonial y a la vez se hace relativo a partir de la mirada, deja siempre un resto sin definición, no absoluto, deslegitimando el concepto de *mal radical*, tal y como Kant en su momento lo hace. El parcelamiento que sufre el personaje de Wieder obedece a la experiencia de la infamia que se nos quiere mostrar en la novela: el absoluto de ella. Pero ésta no puede ser sino una tentación que nunca llega a cumplirse. Por eso, el narrador de *Estrella distante* está constantemente reflexionando sobre este tipo de escritura y mostrando el esfuerzo, finalmente frustrado, de construir la historia de un infame ‘mayor’. Esto propicia que tengamos, desde luego, la imagen de un Wieder que se escapa a toda representación. Uno de los personajes, Bibiano, publica un libro donde aparece Wieder: *El nuevo retorno de los brujos*, que el narrador define como “ensayo ameno (...) sobre los movimientos literarios fascistas del Cono Sur entre 1972 y 1989”; asegura que

en él no escasean los personajes enigmáticos o estafalarios, pero la figura principal, la que se alza única de entre el vértigo y el balbuceo de la década maldita, es sin duda Carlos Wieder (...) El capítulo

que Bibiano dedica a Wieder (el más amplio del libro) se titula «La exploración de los límites» (...) Su descripción, las reflexiones que la poética de Wieder suscita en él son vacilantes, como si la presencia de éste lo turbara y lo hiciera perder el rumbo. Y en efecto, Bibiano, que se ríe a sus anchas de los torturadores argentinos o brasileños, cuando enfrenta a Wieder se agarrota, adjetiva sin ton ni son, abusa de las coprolalias, intenta no parpadear para que su personaje (...) no se le pierda en la línea del horizonte, pero nadie y menos en literatura, es capaz de no parpadear durante un tiempo prolongado y Wieder siempre se pierde (47).

Aunque la irrepresentabilidad del objeto poético, usual en Bolaño y relacionado con la inminencia en tanto porvenir incierto, en tanto no saber, pueda prepararnos para resignarnos a un Wieder totalitario, lo que enseña más bien es a ver la infamia privilegiada con la firma de su desaparición o, también, de su inexistencia.

El permanente cambio de registros espaciales y temporales, la intercambiabilidad de las situaciones o la referencia hacia testimonios contradictorios sobre Wieder, funcionan como consecuencia de esto mismo. Este espejo de *irrepresentación*, que refleja sólo algo difuso, alega que cierta nulidad del tiempo opera en la representación (imposible) del mal. En el fondo, Hoffman-Wieder no es el infame mayor, no es el monstruo que dice ser, su presencia está signada por su ausencia durante la mayor parte del libro, por mucho que radicalice toda construcción del dispositivo subjetivo al proponerse como límite de su propia representación.

En relación a la repetición, la misma investigación de Bibiano sobre Wieder arroja resultados lexicológicos que la novela, en su esfuerzo por escribirse, recoge para explicar su límite de representación:

“*Wieder*, según Bibiano nos contó, quería decir «otra vez», «de nuevo», «nuevamente», «por segunda vez», «de vuelta», en algunos contextos «una y otra vez», «la próxima vez» en frases que apuntan al futuro” (50). Estos son algunos de los significados que pueden extraerse del léxico alemán: un volver, la cuestión de una próxima vez, de una ‘vuelta’. Podríamos preguntarnos, ¿vuelta de qué? El siguiente gesto filológico de Bibiano y del narrador es aquí similar al de Heidegger en *Ser y tiempo*, en donde *Wieder* y *Wider* quedan ubicados dentro de una misma red filosófica, relativa a la cuestión entre el *repetido* existencial del ser-ahí en la temporalidad y la primacía del futuro (48, 292). Asimismo, el objetivo en *Estrella distante* consistirá en hacer devenir la repetición como superación de un concepto dogmático del tiempo. Por un lado ya que *Wieder* suena igual que *Wider* y bien puede desprender el significado extensional de una “*Widernatürlichkeit*, «monstruosidad» y «aberración»” (50), que literalmente significa *contra natura*, *Wieder* nos lleva a comprender una monstruosidad repetida a la que se vuelve, *Wieder* es un volver a repetir lo monstruoso, un repetir *contra natura*. Por otro, el significado extensional que posee este *Wieder* en relación a ‘próxima vez’ puede negar esta repetición implacable de lo monstruoso. Este doble código de la palabra, repetición y retorno, repetición y posibilidad o proximidad, repetición y otredad, confirman esta tendencia del discurso de Bolaño a la inminencia como el otro eje de la repetición.

La sugerencia a la cancelación del tiempo a causa de la irrupción absolutista de un símbolo, sea éste el del dogma del mal o el dogma mismo del mal como Real, compromete la escritura de Bolaño con la acción heroica, aunque ésta también se narra desde el fracaso. La posibilidad de que el mal absoluto pueda hacerse presente, al no explicar nada en términos positivos, debe funcionar como negación

de la representación y de la novela. Por eso, el narrador combatirá el extremismo de Wieder; *Estrella distante* enseña que no hay un Wieder radical sino mortal, uno que es sólo huella de una presencia infame cuyas pretensiones totalitarias se ven desdibujadas hacia el final de la novela, cuando es mostrado como el *tipo normal* que es y el narrador pueda darle alcance. Perdida su aura de maldad radical, es vulnerable a la muerte y la repetición queda cancelada como absoluto.

Es necesario agregar que Bolaño, pese a esta lucha interna y externa, que implica el *desdoblamiento* donde suelen jugar Belano y Bolaño, siempre mantuvo su inquietud por rodear de este modo el absoluto del mal, como tentativa y como fracaso. Para ello, convocaba frecuentemente un esquema extático del tiempo, un esquema donde éste no ocurre o permanece subordinado a la melancolía (recordemos que la memoria política de las narraciones de Bolaño siempre tiene cuentas pendientes con el pasado). Por este motivo, es necesario que veamos cómo acontece este último nivel.

#### REPETICIÓN Y TEMPORALIDAD: LA MEMORIA DEL MAL

Es en *Los detectives salvajes* donde la estructura temporal en la que narra Bolaño, marcada por la repetición y la inminencia de una diferencia, adquiere gran parte de su potencia. Me atrevo a decir que en este libro hay una verdadera apuesta por construir una poética del tiempo que pueda confrontarse al flujo temporal y su cancelación. En las primeras páginas del diario del joven poeta García Madero, leemos que su experiencia del tiempo se asimila a la distensión arbitraria del mismo: “últimamente he notado que

el tiempo se pliega o se estira a su arbitrio” (15). Esta distensión es similar a la que experimenta San Agustín en sus *Confesiones*. Para él, es el alma la que capta el flujo del tiempo como pasado, presente y futuro, pero sólo lo hace desde un presente, el de la enunciación. Así, desde este presente, desde este ‘ahora’, el tiempo parece plegarse y estirarse arbitrariamente. En el capítulo xxvi de sus *Confesiones* dice: “El tiempo es distensión del alma” (2007: 261) ya que la medición del instante presente no asegura ninguna definición del tiempo y entonces es el alma la única que contempla la distensión del tiempo como tiempo (en tanto pasado, presente, futuro, o tiempo que pasa).

El alma que no distiende, que busca salir del tiempo de la sucesión debe salir al espacio y allí entonces el tiempo pierde su condición sucesiva y se torna uno. Por eso, cuando retomamos el diario del joven García Madero después de los fragmentos testimoniales, lo primero que leemos es lo siguiente:

Hoy me di cuenta de que lo que escribí ayer en realidad lo escribí hoy: todo lo del treintauno de diciembre lo escribí el uno de enero, es decir hoy y lo que escribí el treinta de diciembre lo escribí el treintauno, es decir ayer. Lo que escribo hoy en realidad lo escribo mañana, que para mí será hoy y ayer y también de alguna manera mañana: un día invisible. Pero sin exagerar (557).

Partiendo de esta premisa, la narración de la tercera parte de *Los detectives salvajes* funciona dentro de una *exterioridad temporal* en donde la sucesión de los días es anulada por su exacerbación: lo de hoy es lo de mañana. Asimismo, por su repetición: lo de mañana es lo de ayer. Se deja una sola posibilidad abierta: “un día invisible”.

Hay toda una reflexión en las siguientes páginas de la novela sobre las figuras retóricas (especialmente las de continuidad) que plantean una experiencia demaniana de la literatura, a saber, como aporía retórica del desplazamiento<sup>3</sup>; esto da como resultado un relato donde la sucesión funciona como artificio retórico, como operación intelectual, frente a una experiencia extática del tiempo: salida del tiempo, repetición sin primacía, indiferencia. Eso en un mundo donde las cosas y la Cosa maligna, son casuales: la muerte de Cesárea Tinajero y el resultado final de la historia, no pueden no haber ocurrido, porque esa cadena de hechos es la única dimensión del tiempo en que la historia funciona. En esa destrucción de la experiencia por el casualismo, la Historia se ilumina de modo irracional e inevitable.

También reescritura de un capítulo de *Los detectives salvajes*, el de Auxilio Lacouture (Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México D. F., diciembre de 1976; 4, 190-199), *Amuleto* (1997) hace del problema del tiempo y la repetición del mal el centro de la narración, los convierte en su tema. La trama gira alrededor de Auxilio, uruguaya emigrada a México y que, también casualmente, permanece oculta en el baño de mujeres de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM durante la ocupación militar del ejército mexicano el año 68. Este hecho la convierte en una especie de leyenda urbana que la propia Auxilio ayuda a incrementar, haciendo de la narración un foco contradictorio, metafórico, exagerado pero también irónico, acerca de

---

<sup>3</sup> Es indispensable decir que, en gran parte de este artículo, seguimos las ideas de Paul de Man en torno a la literatura, la retórica y la imposibilidad de la definición del lenguaje literario. Estas ideas están contenidas principalmente en *Visión y ceguera* (1983) y *La resistencia a la teoría* (1986), en donde el estudio de los aspectos tropológicos del texto literario desbordan a la lengua y funcionan desde premisas paradójicas, desdoblamientos o inmanencias asimétricas.

su resistencia civil durante la violación de la autonomía universitaria.

La novela comienza categóricamente: “Esta es una historia de terror” (9). Auxilio, narradora en primera persona de todo el relato, contradice su descripción terrorífica de la historia diciendo que no será una ‘historia de terror’ porque es ella la que la cuenta, fragmentando su posición como narradora. Como consecuencia de esto, el relato asume la fragmentación como su intención discursiva y el delirio y la digresión como su ritmo. Para María Martha Gigena (2003), el relato construye una metáfora de su propia acción que se extiende al tiempo de la narración, confundiendo el presente del relato con el presente del recuerdo, inventando el pasado dentro del futuro y el futuro dentro del delirio. Al volverse metafórico, el texto no se define como traslación, sino como simulacro de lo semejante; y el tropo mismo se convierte en “una *predicación extraña*, en la que el gesto metafórico es aquel que diluye la atribución semántica supuestamente pertinente de los significados lexicalizados (...) modos de figuración con el referente se encuentra sesgados por el entrecruzamiento de imágenes, circunstancias veladas y significaciones nunca unívocas” (21).

Por este motivo, la narradora se atribuye diferentes nombres y roles en el desarrollo de la trama, de los cuales tiene una conciencia absoluta que luego ironiza y torna difusa, como si fuera testigo de su propia vida y por tanto ésta fuera un relato de segunda mano. Concentrada en la ocupación universitaria de 1968, Auxilio toma este punto temporal como referente para contarnos la historia de la juventud mexicana post-68, en la que se cruzan historias y personajes que incluyen aventuras en el centro del D. F., apariciones de artistas y escritores mexicanos y españoles exiliados en México, la génesis del infrarrealismo, chismes académicos, explicaciones pictóricas y relatos oníricos.

A partir de esto, interesa relevar el tratamiento del tiempo en la narración ya que ésta reflexiona ampliamente sobre él, ocupando los términos historia, Historia y memoria para situarlo en una perspectiva a la vez disolvente y dominante. Todo es contado *desde* el 68 porque Auxilio parece no salir de allí, pese a que casi toda su narración es posterior a su permanencia en el lavabo de la universidad.

En el fondo, nos asegura Auxilio, todo se cuenta “Desde el lavabo de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras, mi nave del tiempo desde el que puedo observar todos los tiempos” (2009: 52). *Todos los tiempos*, en efecto, es una figura incluida en el discurso de Auxilio, pues ella es *memoria*, lo *recuerda todo*, según señala considerándolo su gran defecto.

Sumergida en la memoria propia y colectiva Auxilio relaciona todo el proceso histórico posterior al 68 con la masacre de Tlatelolco; este hecho funciona como relato fundacional del presente y del futuro de la historia mexicana. Este modo de recordar no es distinto a las ideas de Deleuze en torno al recuerdo, el pasado y la memoria, que en sus estudios sobre cine desliza al nivel de la pura afectación (1984). En sus términos, Tlatelolco y la ocupación militar de la UNAM existirían más que como memoria como puro recuerdo, generando un campo de fuerza desde el que se origina todo tiempo de la narración.

El recuerdo, en tanto intensidad, explica el relato de Auxilio como afectación, motivo por el cual metaforiza la propia experiencia de la historia, lo que equivale a una política del recuerdo como presente, contingencia. A causa de esto, el recurso tropológico más frecuente en la narración es la aliteración y, dentro de ella, la anáfora.

Tal tropología hace prudente asociar el relato repeticional del 68 como enunciación desde una memoria cuyo centro es el recuerdo puro

del mal. La concreción del mal en el 68 mexicano marca entonces el modelo de repetición de la historia, a partir de la cual se problematiza todo el tiempo, incluido el futuro.

En uno de sus sentidos, esto sugiere la cancelación del progreso histórico y anula estéticamente, como representación, el lugar de la diferencia. Pero, desde el punto de vista del afecto, desplegado a lo largo y ancho del texto, la operación consiste en dotar de un contenido tropológico contingente al significado de la historia de México. El progreso tampoco importa como el lugar de la diferencia, pues éste pasa por la supresión de la memoria, lo que anticipa la ruina benjaminiana de todo porvenir.

Para Gigena, la presentificación entonces “neutraliza la potencia de lo profético en tanto no hay dirección a la cual dirigir la mirada, puesto que decir que lo que vendrá es decir también lo que ya ha sido. La profecía se vuelve potencialmente repetición incesante, se torna de catáfora en anáfora” (24). Esto equivale a decir que el retorno a la repetición es el fundamento mismo del retorno al pasado en la acción del futuro.

En la potencia de la presentificación del pasado, Auxilio dota a su discurso de una capacidad profética que neutraliza el progreso como temporalidad vulgar de la narración y la determina como melancolía del futuro. Por esta razón, su profecía central es el cementerio de 2666, cifra terrible que, situada en el futuro, cierra la historia del progreso en torno a su ruina y convierte todo en ahora.

En esto, finalmente, consiste la inminencia como tropo: es un ahora producido por el recuerdo puro como repetición y el futuro como ruina. Como todo se juega en el ahora, el relato no puede sino pensar en la inminencia, desplazamiento global que quiere mostrar

la necesidad de repensar la historia a partir y en contra de su único acontecimiento aparente: el mal<sup>4</sup>.

#### PRESENTIFICACIÓN E INMINENCIA

En el desarrollo de la obra narrativa de Bolaño, la tropología evanescente de *Amuleto*, cruzada por el recuerdo puro, abre una perspectiva material para la contemplación del horror en la historia. Un tiempo del mal, en cualquiera de sus formulaciones, es el que se construye teniendo como *telos*, pero también como presente, en la cifra de 2666. “La parte de los crímenes” de 2666 es para mí el momento en que la escritura de Bolaño se confronta con el mal en tanto contingencia pura ya no tanto dentro de la imagen del recuerdo.

No pretendo adentrarme en este enigmático texto-parte, cuya extensión es enorme y su pulso narrativo infranqueable a causa de la repetición del documento forense. Me interesa aquí, de hecho, sólo la ‘imagen’ que produce la novela al repetir todo el tiempo el encuentro de cadáveres de mujeres. Pienso que esta imagen contiene un índice plástico y otro móvil; uno plástico que consiste en llevar hacia delante el cuerpo de la muerte, a un ‘primer plano’ que luego genera una secuencia de movimiento de la imagen del crimen en el espacio del desierto ya sea en dirección al vacío o corriendo en sentido paralelo a la línea fronteriza que separa, con un muro, a México de

---

<sup>4</sup> Ante tal explicación, se hace necesario contraponer la tipología del acontecimiento, tal como aparece en Badiou, en relación a la única experiencia válida del acontecimiento: la revolución. Al respecto, conviene tomar el problema del mal como absoluto desde su antítesis total, la revolución, signo de la inagotabilidad de la historia (Badiou 1999).

Estados Unidos. En este sentido, el cadáver no aparece aquí tanto como 'mancha', en el sentido de una anamorfosis, sino más bien como presente y presencia, desde cuya ausencia de vida la narración se da una posibilidad a sí misma.

En este sentido, la visión de un crimen imparable que se realiza sobre las mujeres de Santa Teresa despliega un concepto planetario del mal: desde 1993 a 1997 se va construyendo poco a poco un genocidio del que nadie se atreve a hablar ni menos a detener, cuya fuerza genera un acontecimiento criminal como hecho fundante de la historia y desde la cual surge la narración. Aquí, como se señala al principio del texto, no se está recurriendo al recuerdo puro para activar la repetición; las mujeres asesinadas se registran como presente y la novela las honra como tal al ponerlas en el umbral que permite el paso del presente al pasado:

(El primer encuentro con una muerta) ocurrió en 1993. En enero de 1993. A partir de esta muerta comenzaron a contarse los asesinatos de mujeres. Pero es probable que antes hubiera otras. La primera muerta se llamaba Esperanza Gómez Saldaña y tenía trece años. Pero es probable que no fuera la primera muerta. Tal vez por comodidad, por ser la primera asesinada en el año 1993, ella encabeza la lista. Aunque seguramente en 1992 murieron otras. Otras que quedaron fuera de la lista o que jamás nadie las encontró, enterradas en fosas comunes en el desierto o esparcidas sus cenizas en medio de la noche, cuando ni el que siembra sabe en dónde, en qué lugar se encuentra.

Me preocupa la experiencia de la historia que este presente terrorífico construye. Desde este 'ahora' lleno de crimen, la historia no se puede ser otra cosa que el despliegue de la monstruosidad. En efecto, el escritor Archimboldi, en la última parte homónima de la novela, señala que "la historia, que es una puta sencilla, no tiene momentos determinantes sino que es una proliferación de instantes, de brevedades que compiten entre sí en monstruosidad" (992). Esta proliferación de instantes y brevedades opera en todas las digresiones que produce la novela en la secuencia de fragmentos que sólo reciben conexión en base a un lugar, Santa Teresa y en base a un evento radical, el mal en su plenitud impune o las mujeres asesinadas de la ciudad. Si las partes son estas brevedades que compiten entre sí en monstruosidad, sólo queda una visión global de esa monstruosidad, como experiencia de la historia que a la vez es contingente, como se deriva de la noción de *competencia* en la sentencia de Archimboldi. En tanto monstruosidad, esa historia sería nada más que la historia del mal, pero para narrar en toda su veracidad esta fórmula del mal en la historia, Bolaño ha emplazado un lugar específico y lo ha alumbrado bajo la rúbrica de un número, un tiempo, 2666. En consecuencia, parece que realmente el tiempo avanza al revés, 'contra nosotros', desde el final apocalíptico que ya somos, haciendo del problema de la historia algo *inminente, urgente, presente*.

Pienso que la representación del mal es el movimiento forzado de la presencia siniestra de la repetición. Para ello, Bolaño también coloca una duda intencional, semejante a la de San Agustín, que promueve la distensión del tiempo: ¿y si pudiéramos salir de esta historia, de este modo de la representación? Bolaño intenta salirse de la historia a través de dos procedimientos narrativos; el primero es el de la inminencia, el segundo el de la resistencia de la víctima.

En torno al primer procedimiento, Deleuze (1988) ya señalaba que es la inminencia de algo *diferente* lo que deconstruye todo el movimiento forzado de la repetición. En esta línea, Deleuze niega el poder de la representación ideal de la presencia repetida; el poder de esta representación es limitado, porque rechaza aquello que libera todo el poder representacional: “la representación se esfuerza en vano por hacerse infinita ya que no adquiere el poder de afirmar la divergencia ni el descentramiento” (419). Es por ello que siempre la repetición se explica negativamente: aquello que no-es. La repetición sería aquella cosa que es idealmente presente porque no-es otras cosas. Así, “cuando consideramos la repetición como objeto de representación, la comprendemos mediante la identidad, pero también la explicamos de manera negativa” (450). En razón de ello, deberíamos desestimar como tal el concepto de identidad, porque para Deleuze el individuo no se define en la repetición, sino en la estructura de lo otro y de lo diferente.

La repetición es así “toda la potencia del lenguaje” (Deleuze 461) y en esto concuerda plenamente con Bolaño, que ha mostrado con su archivo del mal toda la repetición monstruosa de la historia. Esto debe ayudarnos a entender que, en Bolaño, la inminencia de algo *diferente* actúa en contra del movimiento forzado de la repetición diabólica, del mismo modo que lo hacía en *Estrella distante* en relación al *mal radical*. Es que la repetición no debe entenderse sino como consecuencia de la diferencia, afirmada en cada singularidad y rechazando cualquier generalidad. Entre una repetición y otra, proceso en el cual la repetición alcanza una generalidad tal que es capaz de anular el tiempo, la diferencia dispone singularidades que subvierten toda representación presencial o ideal basada en la estructura de la repetición. En el tiempo, por así decirlo, hay tiempos

que son diferentes y en la representación, hay determinados simulacros que echan por tierra cualquier definición generalizante.

En relación a la posibilidad de un Tercer Tiempo decisional<sup>5</sup>, relevado por Deleuze, pienso que en la novela de Bolaño no hay un uso del futuro en tanto ‘una diferencia más’ o una ‘diferencia posible’, sino como un momento en que todo el tiempo vuelve a cero. Aunque esto deba llegar a ser sólo una tentación incumplida, se conecta con la percepción deleuziana del rostro de Cristo como año cero, al que retornamos siempre como repetición del héroe. En el caso de Bolaño, no hay tal héroe, ni siquiera se prepara la llegada de un redentor. Tampoco está sugerido. En ese paradigma, donde la repetición suprime la pura muerte pero también desmonta todo el proceso distensivo del tiempo, lo que queda es retornar a lo potente de la repetición: su diferencia en el tiempo-otro.

Si la aporía de la repetición es insuperable incluso en su destrucción representacional, sólo podemos aceptarla en una acepción política del tiempo como posibilidad histórica *diferente* a lo que conocemos hasta ahora. En ese sentido es que el Tercer Tiempo es tan esencial. La inminencia sólo puede estar asegurada, entonces, a través del otro procedimiento narrativo donde la repetición agota su fuerza y que

---

<sup>5</sup> Esto trata acerca del futuro. En la *espera* agustiniana del futuro, Deleuze introduce la oportunidad de la decisión: “Pues si el tercer tiempo, el futuro, es el tiempo propio de la decisión (...) Lejos de garantizar el ciclo de la analogía, el tercer tiempo lo suprime. La diferencia entre las repeticiones se convierte, entonces, en esto, de acuerdo con la nueva frontera: el Antes y el Durante son y siguen siendo repeticiones, pero que sólo operan de una vez por todas. Es la tercera repetición la que las distribuye según la línea recta del tiempo, pero también las elimina, las determina a no operar sino de una vez por todas, guardando el ‘todas las veces’ para sólo el tercer tiempo (...) Lo esencial es el Tercer Tiempo” (465). En ese Tercer Tiempo, aunque se repite la estructura sintética del tiempo como presencia, se suprime la estructura repetitiva de la representación; en el Tercer Tiempo, la ‘vez’ se transforma en ‘todas las veces’, el momento entonces en que una repetición ‘pobre’ da lugar a una ‘potente’, marcada por la diferencia de lo por-venir.

anunciamos más arriba: la resistencia de la víctima. El trabajo con el archivo del mal en 2666 es el trabajo en torno a la repetición del crimen, pero en torno al archivo de la víctima. El archivo del mal como archivo de la víctima significa que es memoria de una resistencia de la víctima por *seguir estando presente* como duelo. Todo poder contiene su resistencia, enseña Foucault y el mal de archivo puede ser entendido en sentido contrario, como antibiótico del mal. La repetición es la forma de representar sin jerarquizar las repeticiones, como hemos dicho antes de la escritura de Bolaño y de la síntesis del tiempo provocada por la estructura repeticional. A la vez, esa repetición nos dice algo más respecto del futuro del mal: en ella se autoriza la existencia estructural del mal, pero también se autoriza la impronta de la víctima, su fuerza fundadora y su poder de resistencia.

Nunca la víctima cobra su forma total porque siempre indica la posibilidad de haberse salvado en un futuro alternativo. El torturador y el violador, aún en la convicción de su crimen, nunca pueden extraer el dolor suficiente como para terminar con la muerte y si eso hace al crimen infinito, también le da esta condición a la víctima. Por ello, Jean Copjec señala que “la futilidad del acto del torturador es atribuible a la resistencia de la víctima. El cuerpo de la víctima... resiste a través de la persistencia de su forma bella, que escapa a toda deformación. El cuerpo de la víctima... por otro lado, resiste a través de su falta de forma” (Copjec 2006: 206). En tanto falta de forma, la víctima no *fin*a nunca; el estar-vuelto-a-la-muerte propiciado violentamente por el crimen permanece en esa exterioridad que es el resto pendiente o el ser como posibilidad. Inminencia y resistencia de la víctima son entonces los procedimientos para que la repetición no sea absoluta ni restrinja alguna sugerencia,

por precaria que sea, hacia la diferencia redentora o mesiánica.

Pese a todo esto, es impensable el concepto de redención, como revolución, sin cimentarlo en su tropología. Por que retóricamente funciona dentro del paradigma de repetición, la redención significa cadena histórica que se rompe, acto en el cual está contenida la propia inminencia de su aparición, como puede entenderse en el concepto cristiano del fenómeno. Del mismo modo, el concepto de revolución lucha por enfocarse como un acontecimiento en proximidad y no como una institución. En efecto, me parece que lo único que queda en juego es el hecho mismo de la alteridad inminente que rompe con la potencia de la repetición; y en estos términos, es posible explicar por qué, en el fondo, Bolaño narra desde la ausencia del objeto que el relato persigue. En el caso del mal absoluto representado por Wieder, éste se le escapa y esta fuga no quiere decir otra cosa que ese mal diabólico funciona desde la ausencia. En el caso de la memoria y la profecía en *Amuleto*, tanto el recuerdo puro como el pronóstico equívoco yerran al mismo tiempo con el pasado y el futuro, sin desvincular el discurso del dispositivo político que activa el sentido de la catástrofe del 68 para explicar todo el progreso histórico. En “La parte de los crímenes”, asimismo, el ‘primer plano’ de las muertas trabaja con el fenómeno mismo de la muerte, como si en todo caso la posibilidad de la narración surgiera siempre desde un antecedente, la ausencia, que se reconoce empero *a posteriori* en el desarrollo mismo del tejido discursivo.

Afín con esto es la reflexión de Derrida (1989) en *Firma, acontecimiento, contexto*, donde señala que “Una escritura que no fuese estructuralmente legible -reiterable- más allá de la muerte del destinatario no sería una escritura” (357). En este sentido, la intención de Derrida es, más allá del simulacro, tomar a la escritura como

ausencia radical del acontecimiento puro de la muerte. Esta alteridad radical de la muerte no es levinasiana, no es absoluta y no sirve como medida de todo lo contingente; más bien, es lo contingente mismo.

Creo que Bolaño se hace completamente consciente de esta definición radical de la escritura en 2666. En sus anteriores textos, Bolaño opera con un narrador que se desplaza incesantemente, que vuelve todo objeto presente en algo por-venir y por tanto hace de lo presente algo inminente, algo que está solo en la medida en que puede acontecer. Este juego con el desplazamiento define a la narración dentro de la presencia posible y en ese sentido no se une a la alteridad de la muerte, al acontecimiento puro de la ausencia, sino de una manera lúdica, a veces incluso cínica. Pero en “La parte de los crímenes”, a través de la iterabilidad de la víctima, se produce la resistencia, obligándonos a pensar que el tiempo no es un progreso infinito ya que ésa la condición del mal. Las muertas, es claro en el texto, habitan un espacio indecible, pero no por ello progresivo. Al revés, habitan el espacio de una repetición que nos muestra el lugar puro del acontecimiento puro: la muerte. La escritura que las subyace y que las representa quizá no las representa, pues no parece haber en ellas simulacro como síntoma, sino pura realidad. La realidad de las muertas es la realidad: esta mismidad nace y se hace en la alteridad, en la ausencia de la vida, único objeto que tenemos y que podemos perder, o que tenemos que perder para ver en su verdadera dimensión a la escritura. Y en ese sentido, el cuerpo de la víctima cobra su forma bella que hace vívido el cadáver, como se puede comprobar en el relato, homenaje a las muertas desde el umbral mismo de su descomposición.

La inminencia no se deja asir, pero está siempre presente en ausencia, indicando que la potencia de la repetición sólo es válida dentro de su diferencia. El camino de la alteridad, al contrario

como se dibuja desde un por-venir, radica en el mismo instante de la repetición, es decir, en el ahora mismo ya que ése es el papel de la inminencia, volvernó próximo todo. El tiempo entonces no figura en la intención que supera la aporía, sino en su distensión misma en el presente. En esta línea, se trata siempre del ahora porque, como dice Derrida, “la temporalidad tiene un centro indesplazable, un ojo o un núcleo viviente y es la puntualidad del ahora actual” (1985: 115). El ahora, tal como lo entendemos aquí ya no es el resultado de la percepción del ser como presencia, sino el ‘ahora’ de la expectación o la redención, incluso cuando la fecha del fin haya sido fijada.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Alan Badiou, *El ser y el acontecimiento*. Traducción de Raúl J. Cerdeiras, Alejandro A. Cerletti, Nilda Prados, Manantial, Buenos Aires, 1999.
- Celina Manzoni, “Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal”; “Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en Estrella distante”, *La literatura como tauromaquia*, Celina Manzoni (ed.), Corregidor, Buenos Aires, 2002, pp.5-14; pp.39-50.
- Gilles Deleuze, *Repetición y diferencia*, Júcar, Barcelona, 1988.
- \_\_\_\_\_, *La imagen-movimiento y La Imagen-tiempo*. Estudios sobre cine 1 y 2, Paidós, Barcelona, Buenos Aires, 1984.
- Giorgio Agamben, *Historia e infancia*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2007.
- Immanuel Kant, *La Religión dentro de los límites de la mera razón*, Traducción, prólogo y notas de Felipe Martínez Marzoa. Alianza, Madrid, 2001.
- Jacques Derrida, *La voz y el fenómeno*, Traducción de Francisco Peñalver, Pre-Textos, Valencia, 1985.

- \_\_\_\_\_, “Firma, acontecimiento, contexto”. *Márgenes de la filosofía*, Cátedra, Madrid, 1989.
- M. G. Gigena, “La negra boca de un florero: metáfora y memoria en Amuleto”. *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana 1990-2000*, Corregidor, Buenos Aires, pp. 17-31.
- Martin Heidegger, *Ser y tiempo*. Traducción de Eduardo Rivera, Trotta, Madrid, 2003.
- Roberto Bolaño, *La literatura nazi en América*, Seix Barral, Barcelona, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Estrella distante*, Anagrama, Barcelona, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Los detectives salvajes*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- \_\_\_\_\_, *2666*. Anagrama, Barcelona, 2004.
- \_\_\_\_\_, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, Barcelona, 2006.
- \_\_\_\_\_, *Amuleto*, Anagrama, Barcelona, 2009.
- \_\_\_\_\_, *El Tercer Reich*, Anagrama, Barcelona, 2010.
- Santo Agustín, *Las confesiones*, Porrúa, México 2007.
- Walter Benjamin, *Para una crítica de la violencia*, Selección y traducción de Marco Aurelio Sandoval, Premia Editora S.A. La nave de los locos, México, 1977.

## América Latina *translated*

*Cuando le preguntaron cómo quería que lo recordaran,  
él respondió: “Esa será una batalla futura.”  
Recordar a alguien es permitirle seguir luchando.*

Juan Villoro sobre Roberto Bolaño  
en *La batalla futura*

En los tres meses finales de 2007 se dieron dos sucesos publicitarios que resultan indicadores significativos respecto al estado actual de la literatura latinoamericana traducida al inglés en Estados Unidos. El primero ha sido menospreciado reiteradamente por los críticos literarios, aunque sus repercusiones en verdad han sido impresionantes: el 5 de octubre, Oprah Winfrey anunció la más reciente selección para su *book club*, su club de lectores: la novela de Gabriel García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera* (1985), traducida por Edith Grossman con el título de *Love in the Time of Cholera*. La elección de la presentadora es una garantía infalible del éxito de un libro<sup>1</sup> y se correspondió con la noticia de que Random House había “anunciado una nueva edición de 750 000 ejemplares de la novela y de 30 000 ejemplares adicionales del texto original en

español”, cifras que probablemente aumentaron tras la aparición ese mismo año de la versión cinematográfica realizada por Mike Newell. El segundo suceso tuvo lugar el 9 de diciembre, cuando el *New York Times* publicó *The Ten Best Books of 2007*. Esta lista, donde aparecían equitativamente obras literarias y monográficas seleccionadas en *The New York Times 100 Notable Books for 2007*, según el diario, es acaso el indicador más fidedigno de la sanción de un autor por las altas esferas literarias estadounidenses. Una de las cinco supuestamente “mejores” novelas era *The Savage Detectives*, la traducción de Natasha Wimmer de *Los detectives salvajes* (1998), obra del autor chileno Roberto Bolaño (1953-2003).

A fin de entender la trascendencia de estos dos sucesos, es útil recordar las obras seleccionadas en los últimos diez años por la presentadora-ícono de televisión Oprah Winfrey y por el diario neoyorquino, respectivamente. Oprah lanzó su club en 1996 y para finales de 2008 ya había presentado en total 66 libros. *El amor en los tiempos del cólera* es una de las tres novelas originalmente escritas en español que han aparecido en su lista de lecturas; la icónica novela del ganador del premio Nobel, *Cien años de soledad* (1967) figuró en 2004, así como cuatro años antes *Hija de la fortuna* (1999) de Isabel Allende. Un examen de las listas de los “100 libros notables”, aparecidas en el pasado decenio, da una idea de la envergadura del reconocimiento de la novela de Bolaño por el *Times*, con relación a la literatura de América Latina que ha sido traducida en Estados Unidos; desde 1997, únicamente a tres autores de aquella región se les ha otorgado tal distinción: a Jorge Luis Borges por su *Collected fictions* (*Ficciones*) en 1998; a Mario Vargas Llosa en dos ocasiones, por *The Notebooks of Don Rigoberto* (1997) (*Los cuadernos de don Rigoberto*) y *The Way to Paradise* (2003) (*El paraíso en la otra esquina*), en 1998 y 2003,

respectivamente; y a Roberto Bolaño en 2006 por *Last Evenings on Earth* (*Últimos atardeceres en la Tierra*), una antología de sus cuentos. Más recientemente, la traducción por Natasha Wimmer de 2666, novela póstuma de Bolaño, apareció en la lista del *New York Times* de los diez mejores libros de 2008.

Las listas de libros notables del *New York Times* y las obras elegidas por Oprah para su club de lectores pueden verse en ambos casos como encuestas representativas de la cultura literaria norteamericana, tanto a nivel de élite, como a nivel popular. En la zona donde se imbrican ambos sectores yo ubico *grosso modo* al “lector estadounidense”, término que utilizaré aquí para significar una figura colectiva de recepción y diseminación, un actor principal en la determinación – que a la vez en él actúa – de los parámetros percibidos y del significado y valor de, en este caso, la limitada obra narrativa latinoamericana que ha sido traducida al inglés. Pueden sacarse dos conclusiones respecto a las selecciones del *Times* y de Oprah: primero, la hegemonía persistente de los escritores englobados por el *boom* literario latinoamericano (autores cuyas novelas alcanzaron la fama mundial en los años sesenta y setenta) y, segundo, la insaciable apetencia del lector estadounidense por el realismo mágico, la técnica literaria más popular en el periodo del *boom*.

*Los detectives salvajes*, aunque evidentemente influido por su legado, representa un rompimiento con la estética del *boom*. La decisión del *Times* de otorgar a esta novela de 577 páginas un galardón supremo y las entusiastas críticas que la obra de Roberto Bolaño ha recibido en otras publicaciones a lo largo y ancho de Estados Unidos, obligan a ponderar en qué forma “el lector estadounidense” se halla actualmente reconfigurando lo que él supone que es la literatura latinoamericana y, por extensión, cómo él se representa la región

a través de una narrativa traducida al inglés. Aquí no se entiende estrictamente la traducción en cuanto práctica de transferencia lingüística, sino también y de conformidad con Susan Bassnet y André Lefevere, como una actividad social y política que “lee”, generalmente desde un centro cultural, obras con frecuencia periféricas y que consecuentemente participa activamente en la formulación y promulgación, entre un público determinado por la mercadotecnia, de fuentes de identificación cultural.

En las páginas siguientes examino brevemente la historia de la traducción moderna de la literatura latinoamericana en Estados Unidos. Esto servirá para explorar los propósitos más o menos ocultos tras la identificación de una práctica estética muy restringida (una fracción de la producción literaria total de la región) con lo que sería “América Latina” en su totalidad, tendencia que se consolidó por el *boom*. Luego seguiré con la novela de Bolaño a fin de sugerir que si la más reciente consentida de la industria editorial ostensiblemente realinea las coordenadas de la novela latinoamericana, también fomenta una (pre)concepción de la otredad que complace a las fantasías y a la imaginación colectiva de los consumidores culturales de Estados Unidos.

#### TRADUCCIÓN Y TRANSMISIÓN DE AMÉRICA LATINA

La publicación en Estados Unidos de traducciones al inglés de narrativa latinoamericana sólo empezó como proyecto firme en el decenio de 1930. Desde entonces, las decisiones tras la traducción de ciertas obras y no de otras se han correspondido con diversos factores ideológicos, políticos y culturales, tanto como literarios. La

consagración en Estados Unidos de algunas obras latinoamericanas en particular obedece a motivos irregulares, planteando la cuestión de “cuáles son los intereses hegemónicos que están en juego y, sobre todo, cuáles las concepciones de la cultura y la literatura”<sup>2</sup>. El muy divulgado trabajo de Pascale Casanova, *The World Republic of Letters* proporciona una útil referencia para la consideración de este tema ya que la obra intenta describir en términos sociológicos sistemáticos – siguiendo a Pierre Bourdieu – la producción literaria transnacional.

Casanova articula una idea del campo literario como un espacio autónomo y estratificado adonde el capital cultural se otorga de manera inequitativa a ciertas obras, autores, tradiciones y lenguajes literarios nacionales, diseñándose así un mapa de centros y periferias; tales centros constituyen la “república de las letras” oficial a la que logran acceder ciertos autores “periféricos”. El capital literario, según su teoría, no se acumula mediante la adhesión a características apriorísticas de índole estética o ideológica, sino a través de la interacción de una red de factores históricos, económicos y materiales que aquilatan las prácticas discursivas, otorgándoles un grado de “literaturidad” basado en un “estándar” que según Casanova “se reconoce universalmente como legítimo”<sup>3</sup> por todos los participantes.

En otras palabras, Casanova esboza una “bolsa literaria” reglamentada por una dinámica concreta –la publicación, la distribución y la traducción de textos y también el rol de “corredores mercantiles” culturales, tales como los agentes literarios, los académicos, los críticos y los premios literarios<sup>4</sup>– que interactúa con factores que determinan el valor literario simbólico – el prestigio y la historia de una lengua y el respaldo de árbitros clave de la cultura, como la presentadora Oprah y *The New York Times*. Para

Casanova, el francés es el lenguaje literario por excelencia y París la capital geográfica de la “república” de las letras, el punto por donde pasa el “meridiano Greenwich” de la modernidad literaria, el “presente” estético con el que se mide toda producción literaria y con relación al cual las obras de América Latina, en su lengua original, inevitablemente son periféricas.<sup>5</sup>

La traducción, cuando involucra la importación de textos desde lenguas periféricas a una lengua central, como el francés o el inglés, representa una “forma de reconocimiento literario” que “equivale, de hecho, a acceder al estatus de literatura, a obtener un certificado de prestigio literario”<sup>6</sup>. A pesar de sus ambiciones globalizadoras, su eurocentrismo y su desentendimiento de las fuerzas políticas e ideológicas, la “república de las letras” de Casanova me proporciona un útil punto de partida en este estudio sobre el recibimiento de la literatura latinoamericana en Estados Unidos.<sup>7</sup>

Antes de 1920, sólo un puñado de libros latinoamericanos habían sido traducidos y distribuidos en Estados Unidos y, hasta el final del decenio de 1960, casi todos los esfuerzos coordinados para promoverlos se debieron a las cruzadas personales de algunos individuos. En los años treinta se publicaron, aunque pasaron casi pasaron desapercibidos, *The Underdogs* (*Los de abajo*), *Marcela: A Mexican Love Story* (*Marcelag*), *Don Segundo Sombra: Shadows in the Pampas*, *Martín Fierro*, *The Vortex* (*La vorágine*) y *Doña Barbara*. La crítica, cuando se detuvo en estas novelas, las apreció casi exclusivamente en términos temáticos, como ejemplos de cierto exotismo pintoresco, fomentando así la imagen de una cultura rural, subdesarrollada, lejana.<sup>8</sup> Durante el siguiente decenio, la política del “buen vecino” del presidente Roosevelt alentó un aumento del interés en torno a América Latina, tanto en los sectores privados como en los públicos.<sup>9</sup> En respuesta, unos cuantos

editores, traductores y académicos buscaron sacar a la luz en inglés un mayor número de obras hispanas. Los editores Alfred y Blanche Knopf dirigieron este esfuerzo, seleccionando una amplia variedad de títulos para su traducción,<sup>10</sup> aunque tras sus decisiones no hubiera un claro proyecto, “aparte de la popularidad del autor, el instinto editorial y el conocimiento circunstancial de obras específicas”.<sup>11</sup> Tal heterogeneidad, resume María Eugenis Mudrovic, “sugiere que hasta el decenio de 1950, era diverso, si no arbitrario, lo que en Estados Unidos se consideraba *literatura latinoamericana*.”<sup>12</sup> Los Knopf se enfrentaron al reto de encontrar lectores, críticos y traductores que fueran capaces de entender y apreciar los libros elegidos. Pasaron muchos años antes de que una novela latinoamericana de la editorial Knopf se hiciera popular: *Gabriela, Clove and Cinnamon* (*Gabriela, clavo y canela*) del brasileño Jorge Amado, publicada en 1962, incluso alcanzó la categoría de *best seller*. Su trama humorística y romántica atrajo al lector estadounidense, que la vio como la historia de una Cenicienta tropical, exótica y sensual y la obra se convirtió en el símbolo del sabor literario de la región. Fue un gran éxito que no se volvió a repetir hasta 1969, cuando salió a la luz *Dona Flor and Her TwoHusbands* (*Doña Flor y sus dos maridos*), del mismo Amado.<sup>13</sup>

Tras el periodo de la administración Roosevelt, el entusiasmo oficial por América Latina empezó a declinar y no se convirtió nuevamente en una prioridad cultural o política hasta el advenimiento de la Revolución cubana, cuando el gobierno federal y ciertas organizaciones privadas establecieron fondos para el financiamiento y creación de programas de estudios latinoamericanos y proporcionaron becas para la investigación y estudio de la región<sup>14</sup>, como parte de los esfuerzos intelectuales de la Guerra Fría encaminados a “contrarrestar el impacto de la revolución cultural de Cuba”<sup>15</sup>. Fue a finales de los años

sesenta cuando la literatura latinoamericana finalmente “emergió” como campo identificable en la conciencia y el mercado literario estadounidenses. Fue posible gracias a los proyectos de traducción del Programa de Literatura del Centro de Relaciones Interamericanas (CIAR, Center for Inter-American Relations)<sup>16</sup>, fundado en 1967, que hubo de seleccionar novelas latinoamericanas, subsidiar su traducción, buscar los editores para su publicación, movilizar a críticos y comentaristas literarios neoyorquinos y producir su propia revista, *Review*, cuyo director fue el crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal. La CIAR se convirtió en el “almacén” o “banquero simbólico” de la literatura latinoamericana, “decidiendo qué debía importarse de Latino América y cómo debería leerse”<sup>17</sup>. Bajo sus auspicios, el *boom* nació dentro del *establishment* literario de Estados Unidos y le dio a conocer al lector norteamericano más de sesenta autores, incluyendo a Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, José Lezama Lima, José Donoso, Ernesto Sábato, Manuel Puig, Guillermo Cabrera Infante y Severo Sarduy.

La lectura y recepción de estos autores varió según el caso y la consideración de su mérito individual, que incluía el rol de los premios literarios, de las posiciones y filiaciones políticas, de las traducciones a otras lenguas, etcétera. *Grosso modo*, sin embargo, el campo de la narrativa latinoamericana que engloba la etiqueta genérica de *boom*, en Estados Unidos fue definido por dos corrientes principales. A un lado, está Borges, cuyas ficciones (tardíamente traducidas en Estados Unidos)<sup>18</sup> significaron para los escritores de todas las lenguas una revolución en el ejercicio de la literatura moderna, pues él puso cabeza abajo las suposiciones lingüísticas, narrativas y metafísicas y redefinió las figuras del autor y el lector mediante la disolución de ambos. A otro lado, están las “novelizaciones” de los pilares míticos,

de la historia y de la realidad urbana contemporánea de América Latina, frecuentemente estructuradas mediante técnicas derivadas de Faulkner, Joyce y otros modernistas anglosajones. En el ámbito borgiano se leyeron las “novelas de lenguaje”, así llamadas por Rodríguez Monegal –las obras de Cortázar, Lezama Lima, Cabrera Infante y Sarduy, por ejemplo– que ayudaron a consolidar el prestigio literario de la región entre los intelectuales norteamericanos, pero cuya lectura se limitó a un público muy reducido. A través de la segunda corriente, comúnmente asociada a Fuentes, Vargas Llosa y García Márquez, el “carácter” de la literatura latinoamericana hubo de definirse para y por los lectores de Estados Unidos. Al ofrecer su interpretación de este fenómeno, Casanova señala “el surgimiento de un corpus narrativo estéticamente coherente en América Latina (...) con una genuina unidad literaria de magnitud continental”<sup>19</sup>. Este corpus “coherente” ha sido definido temática y estéticamente sobre todo en relación con el auge de *Cien años de soledad* y el ejercicio del realismo mágico.

#### EL BOOM, EL REALISMO MÁGICO Y LA CARACTERIZACIÓN DE LA NARRATIVA LATINOAMERICANA

*Cien años de soledad* de García Márquez fue la primera novela latinoamericana que patrocinó la CIAR y su traducción al inglés por Gregory Rabasa salió a la luz en 1970. Para el público mayoritario, la novela fue una segunda introducción, tras el anterior éxito de Jorge Amado, a lo que rápidamente llegó a definirse como literatura “latinoamericana”. La entusiasta aprobación del libro<sup>20</sup> acarreó consecuencias imprevistas que Ángel Rama ha descrito: “La fabulosa acogida, sin precedentes en Estados Unidos, de sus *Cien años* lo

colocó en un Parnaso exclusivo (...) Este fue el libro que le dio al todavía fluido e indeciso *boom* una estructura; le dio forma y, en cierto sentido, lo congeló”<sup>21</sup>. Como resultado, los lectores estadounidenses, que prácticamente no tenían un conocimiento crítico de la cultura y la historia de la región y aún menos de su literatura, imaginaron el Macondo de la novela como una mini América Latina que podían consumir e interpretar. En vez de descubrir en la novela una alegoría universal de las experiencias humanas en la sociedad, aquel escenario remoto y exótico, con sus personajes fantásticos y sucesos mágicos y violentos hubo de simbolizar la quintaesencia de lo “latino”, un mundo de “soledad” muy alejado y distinto de la experiencia norteamericana o europea, un mundo que colmaba el “anhelo de ‘sentido’, de fantasía, de *re-encantamiento*, que tienen las sociedades contemporáneas”<sup>22</sup>. Conjugando los anhelos y creencias de los lectores, el realismo mágico, una estética legítimamente revolucionaria, se de-contextuó, se divorció de lo que Jean Franco caracteriza como su rol subversivo, en cuanto desestabilizador del positivismo y de la hegemonía occidentales<sup>23</sup> y se redujo a una extravagante ensoñación. Esta práctica estética creó un horizonte de expectación respecto a la literatura de la región y el realismo mágico se convirtió, tanto en las publicaciones académicas como en las populares, en el sello de la autenticidad de la narrativa “latina”.<sup>24</sup>

El éxito de *Cien años de soledad* es un ejemplo paradigmático de un fenómeno que ha sido analizado en términos sociológicos, políticos y económicos por Molloy, Rama y Moretti. Cada quien por su lado, estos tres críticos han planteado que las preferencias y expectativas de los públicos masivos, combinadas con estrategias mercantiles y tendencias editoriales, conducen al surgimiento de un estilo literario o elemento definitorio que se convierte en *el* sello o

firma de una literatura, a pesar de la diversidad literaria que en toda época efectivamente se da. Molloy se muestra categórico: “Aunque la imagen cambie con el paso del tiempo, siempre queda la anterior asignación: una imagen. América Latina, en sí un complejo cultural más fluido, padece de lecturas aún más reductoras, a lo menos cuando provienen del Norte.”<sup>25</sup> Rama coincide con esta opinión, sugiriendo desde una perspectiva económica que:

Fijo dentro del mercado de consumo, un valor tiende a permanecer inalterado durante un periodo bastante largo (supeditado a la estructura de la sociedad) y a absorber un máximo de compradores, en detrimento de la posibilidad de atraer a nuevos consumidores. Se requiere para desplazarlo de una serie de fracasos comprobados o el surgimiento impetuoso de una novedad extraordinaria.<sup>26</sup>

Autores populares como Isabel Allende, Laura Esquivel y, en grado menor, Rosario Ferré y Carmen Boullosa y/o sus promotores, han mercantilizado deliberadamente “una imagen” estereotipada de las letras latinoamericanas, alcanzando el éxito comercial en la estela de García Márquez mediante la fórmula del realismo mágico. Ferré ha dicho, por ejemplo, que una “característica que ayuda a definir la tradición latinoamericana en comparación con la tradición norteamericana en la literatura actual frecuentemente se relaciona con sucesos mágicos”<sup>27</sup>. La práctica por un puñado de autores de un esencialismo cultural latinoamericano, así como por el *establishment* literario y editorial de Estados Unidos, contribuye a lo que Molloy denomina la “fabricación de un “Sur”<sup>28</sup> latinoamericano, construcción que evoca el “Oriente” que ha sido analizado por Edward Said.

Esta representación reductora de Hispano América, como sugiere Molloy, resulta atractiva por varias razones: le ofrece a los lectores de Estados Unidos la “*ilusión* de una familiaridad cómoda, la *ilusión* de la traducibilidad y por lo tanto crea en ellos la *ilusión* de ser cultos”<sup>29</sup>; al relatar cosas que “nunca podrían” suceder aquí, aporta además cierta distancia temporal y espacial entre Estados Unidos y América Latina, “una región cuya cercanía es acaso amenazadora”<sup>30</sup>; y proporciona una liza imaginaria adonde se pueden escenificar fantasías occidentales en un espacio extranjero, al mismo tiempo que controla y “vigila (...) la representatividad cultural”<sup>31</sup>. Un claro ejemplo que corrobora la hipótesis de Mollo es la presentación por Oprah de la novela de García Márquez:

Lean *Cien años de soledad*, es un libro fabuloso, apasionante, lleno de personajes míticos y pintorescos. En Macondo, todos los días suceden cosas maravillosas, mágicas, fantásticas, irreales. Se arremolinan en un marco tan singular y extraño como cualquiera que ustedes hayan podido conocer, pero evocan verdades humanas fundamentales que son tan reales como la realidad de cada día.<sup>32</sup>

Los editores, críticos y lectores por igual ven con escepticismo las obras que no se ajustan a esta noción preconcebida de la literatura de la región y el término de “realismo mágico” se ha aplicado retroactivamente a obras del pasado a fin de conformar una genealogía artificial de la literatura latinoamericana que culminó en García Márquez. Consecuentemente, *The New York Times* describe *Collected Fictions* (*Ficciones*) de Borges como: “La primera versión completa en inglés de toda la narrativa del padre del realismo mágico”<sup>33</sup> (“Libros notables de 2008”). Si tan sólo hace diez años los

editores de la sección literaria del *New York Times* consideraban el realismo mágico como la forma más precisa (o a lo menos, más eficaz) de presentarle al lector estadounidense a Borges, hoy sigue vigente la cuestión respecto a la longevidad de esta construcción imaginaria de la literatura latinoamericana y, por extensión, de América Latina.

En Estados Unidos, la delineación de las tendencias *post-boom* y “post-modernista” se ha estado realizando desde hace más de veinte años, con la gradual traducción al inglés de Manuel Puig, Luisa Valenzuela, Reinaldo Arenas, Ricardo Piglia, Fernando Vallejo, César aria, Ángeles Mastretta y Tomás Eloy Martínez, entre otros. No obstante, según una investigación de 2007, el número de libros traducidos de *todos* los idiomas al inglés en Estados Unidos se redujo considerablemente, pasando de 1750 traducciones en 1980, a 1400 en 1998<sup>34</sup>; actualmente, los novelistas icónicos del *boom*, conforme producen nuevas obras, siguen gozando de muchas de las limitadas oportunidades de traducción al inglés, eclipsando así la visibilidad de sus colegas más jóvenes, tendencia que se hace patente en las listas de los “100 Libros Notables” publicadas por el *Times* en el pasado decenio. Obras del pasado siguen siendo (re)traducidas o (re)lanzadas por los productores de cultura masiva, años después de su primera edición, por ejemplo, como lo hizo Oprah en el caso de García Márquez. De allí que no debería sorprender a nadie que las revistas principales norteamericanas sólo recientemente se han empezado a preguntar, como lo hizo *Newsweek* en 2002, “Is Magical Realism Dead?”<sup>35</sup> (¿Ha muerto el realismo mágico?)

La respuesta afirmativa, cuando se da, casi siempre se apoya, no en los autores antes citados, sino en los de dos grupos auto-proclamados, “McOndo” y “Crack”, éste último mexicano. Pertenecen al primero, entre otros, Alberto Fuguet, Sergio Gómez

y Edmundo Paz Soldán; y al segundo, Jorge Volpi, Ignacio Padilla y Pedro Ángel Palau. Mediante astutas escenificaciones mediáticas y actos de rebelión estética, los firmantes de los “manifiestos” del grupo McOndo y del grupo Crack se han distanciado de la generación del *boom*<sup>36</sup> cuestionando el realismo mágico y los mitos institucionales latinoamericanos. En cambio, declaran su afiliación a una más extensa tradición occidental y cosmopolita, defendiendo su prerrogativa a escribir sobre cualquier tema o escenario geográfico; cuando en sus novelas hablan de América Latina, el telón de fondo usualmente es un centro urbano agónico, inmerso en el caos del hipercapitalismo, el neoliberalismo y la violencia. A pesar de que hay críticos familiarizados con el amplio espectro y la extensa historia de las letras latinoamericanas que han cuestionado con sobrada razón la originalidad de tales pautas,<sup>37</sup> gracias a su éxito comercial internacional, sus premios literarios, contratos rompe récords y prominentes puestos gubernamentales y académicos, Volpi, Padilla, Fuguet y Paz Soldán han logrado proyectar en la percepción pública sus pretensiones de haber creado un nuevo estilo expresivo latinoamericano.

Colectivamente, los autores reunidos en torno a los proyectos de McOndo y Crack han logrado debilitar el dominio del realismo mágico en la idea que en Estados Unidos se tiene de la narrativa latinoamericana y algunos de los novelistas, como Volpi, han alcanzado el estrellato.<sup>38</sup> Sin embargo, ni la estética McOndo del realismo virtual, la cultura pop y la globalización, ni la inclinación Crack por las ficciones de suspenso históricas en escenarios fuera de América Latina, parecen haber alcanzado un prestigio parecido al de García Márquez. Uno podría conjeturar que aquel grupo retrata un mundo demasiado próximo a la experiencia estadounidense (*¿cuál es el exotismo y pintoresquismo de*

los ipods, de los McDonald's y de los chavos consumidores de drogas/medios?) y éste compite con un sub-género tan atrincherado como dominado por autores profesionales que escriben *best sellers* en inglés (¿es el nuevo dominio de los autores latinoamericanos la novela de espionaje nazi?).

Hay otros escritores de renombre con proyectos muy originales no relacionados con el realismo mágico, con Crack o con McOndo, pero muchos aún esperan ver su obra traducida al inglés – Daniel Sada, Sergio Pitol y Juan Villoro, para nombrar unos cuantos y sólo de México – u otros cuya obra sí ha sido traducida pero no han alcanzado un nivel sensacional de éxito mediático – Horacio Castellanos Moya (el Salvador), Alan Pauls (Argentina), Eduardo Antonio Parra (México) y José Manuel Prieto (Cuba), por ejemplo. Los editores, críticos y lectores de Estados Unidos parecen estar esperando la aparición *del* sucesor de García Márquez, un nuevo autor-figura en torno a cuya imagen y obra pudieran establecerse los términos de una nueva especie de narrativa latinoamericana. Como ha observado Rama, el mercado literario moderno busca autores cuyo nombre pueda convertirse en una marca<sup>39</sup> y cuya vida sea de tanto o de mayor interés que las obras que producen<sup>40</sup>. Yo me atrevería a decir que en 2007, con la publicación de *Los detectives salvajes* (*The Savage Detectives*) por Farrar, Straus & Giroux, todas las apuestas se inclinaron por Roberto Bolaño.

#### EL NUEVO PARADIGMA LITERARIO: REALISMO VISCERAL (NO MÁGICO)

A fin de valorar la forma en que Bolaño fue virtualmente catapultado desde el anonimato hasta la fama dentro del mercado

norteamericano, vale la pena examinar el estado de la traducción literaria en este país durante los años inmediatamente anteriores a la aparición de *The Savage Detectives*, tarea que se complica por la falta de consistencia en los datos proporcionados por la industria editorial, las organizaciones no gubernamentales y los institutos universitarios donde se estudia y enseña la traducción. Al recopilar sus estadísticas, cada fuente maneja ciertas variables relevantes de manera distinta: cómo definir la narrativa y la literatura, cómo se categorizan las traducciones (por el lenguaje, la nacionalidad, el género), si se debe incluir o excluir a las re-traducciones, reimpressiones y antologías y con qué frecuencia hay que recopilar los datos. Esther Allen, que editó y escribió ciertas secciones de “To be Translated or Not to Be” (“Ser traducido o no ser”), el informe de 2007 de PEN International, reunió ciertos datos reveladores provenientes de las fuentes principales en el periodo en que se publicó el estudio y que vale la pena reproducir aquí. Allen cita a Bowke, el principal proveedor de información bibliográfica en Estados Unidos, que aportó la cifra con frecuencia citada de 3% aproximadamente – el por ciento de todos los nuevos libros de todos los géneros publicados en inglés (incluyendo títulos publicados en el Reino Unido, Australia, Canadá y Nueva Zelanda) que son traducciones – en una noticia que apareció en la prensa y que se basaba en cifras de 2004.<sup>41</sup>

Un informe anterior del National Endowment for the Arts (patrocinio gubernamental estadounidense de las actividades artísticas) sugiere que este por ciento es elevado respecto a las obras literarias, a lo menos en 1999, año en que fue elaborado el estudio: entre los 12 828 títulos publicados en Estados Unidos, sólo 297 fueron traducciones, es decir, un poco más de 2%.<sup>42</sup>

Chad W. Post, director de *Open Letter*, la editorial literaria de la universidad de Rochester y del sitio web en línea *Three Percent*, informa que 3% de todos los libros (de allí el nombre del sitio web) publicados en Estados Unidos, se compone de traducciones de todas las especies y que 0.7% de todos los libros publicados se compone de traducciones de narrativa y poesía. Con relación al año 2008, el sitio web registra, en cuanto traducciones al inglés, 277 libros de narrativa para adultos y 79 poemarios (excluyendo las novelas gráficas, las re-traducciones y las re-impresiones), de los cuales 39 provienen de América Latina. Si comparamos las cifras de Post en el sitio web *Three Percent* y las del Bowker Report, que registra 59 867 primeras ediciones en los Estados Unidos en 2007,<sup>43</sup> y si es correcta la cifra de 0.7 respecto a las traducciones literarias que Post registra, entonces hipotéticamente debería haber habido ese año 491 nuevas traducciones literarias; sin embargo, Post sólo registra para 2008 un total de 356 traducciones de títulos literarios.<sup>44</sup> Estas discrepancias sólo refuerzan, en mi opinión, como también en la de Eliot Weinberger,<sup>45</sup> la virtual imposibilidad de obtener cifras precisas, o por lo menos de corroborar las registradas en diversas fuentes. No obstante, en la consideración de cualquier persona, ese 3% de libros traducidos en Estados Unidos denota un nivel deplorablemente bajo, especialmente cuando se compara, por ejemplo, al por ciento de títulos traducidos en España (25%), Italia (22%) y Alemania (6%), para nombrar sólo unos cuantos países.<sup>46</sup>

Cifras de esta índole explican las lúgubres conclusiones de Allen, entre otros:<sup>47</sup> “es claro que las probabilidades de ser traducido al inglés que enfrentan los escritores de culturas literarias tan florecientes como la Argentina son prácticamente insuperables”<sup>48</sup>. Allen añade que las obras de los pocos autores que se traducen, generalmente encuentran dificultades para ser divulgadas publicitariamente y comercialmente<sup>49</sup>,

porque, como dice un artículo de Stephen Kinzer en el *New York Times*, “America Yawns at Foreign Fiction” (A Estados Unidos le hace bostezar la narrativa extranjera)<sup>50</sup>. Aparte de la supuesta “dificultad de lograr que los lectores norteamericanos se interesen en la literatura traducida”<sup>51</sup>, la fusión y adquisición de las editoriales pequeñas por conglomerados internacionales en los pasados tres decenios han hecho del margen de ganancia el factor decisivo en la edición de la mayoría de los nuevos libros. Como resultado, los editores están “menos dispuestos a arriesgarse a promover un libro de vanguardia o un nuevo autor”<sup>52</sup>, en particular traducido y prefieren publicar una estrecha selección de libros que ellos consideran comercializables”.<sup>53</sup>

En vista de esta situación, la aparición del nombre de Roberto Bolaño en las listas de los mejores libros de 2007 y 2008 resulta extraordinaria, pero no inexplicable. Coinciden y se conjugan diversas evaluaciones económicas y estrategias de mercadotecnia – los actores, las instituciones y las prácticas concretas que determinan el valor literario, según Casanova. El talento genial de Bolaño, su atractiva biografía, su vivencia del golpe de Pinochet, la caracterización de algunos de sus libros como novelas de las dictaduras del Cono Sur y su muerte precoz a causa de una crisis hepática el 15 de julio de 2003, a la edad de cincuenta años, contribuyen conjuntamente a “producir” la figura del autor para su aceptación y consumo en Estados Unidos y al hacerlo, promover la lectura de su obra en todo el país. Antes de llegar a Estados Unidos, Bolaño pasó por importantes centros literarios regionales, empezando por Barcelona. Como sucede con la mayoría de los autores latinoamericanos, él era prácticamente un desconocido hasta el momento en que un prominente editor de España aceptó publicar sus novelas; seis libros suyos habían salido a la luz en pequeñas editoriales cuando Seix Barral publicó en 1966

*La literatura nazi en América* y, subsecuentemente, Anagrama, cuyo director era Jorge Herralde, se convirtió en su editorial oficial, publicando trece de sus obras. Tanto Seix Barral como Anagrama, ubicadas en Barcelona, gozan de una amplia distribución en España y América Latina, lo cual hizo de Bolaño un autor muy visible.

La publicación de *Los detectives salvajes* le dio a Bolaño prestigio internacional y le permitió ganar dos de los premios más importantes de la narrativa hispana: el decimosexto premio Herralde, uno de los más importantes en España para una novela no publicada,<sup>54</sup> y el premio Rómulo Gallegos, el de más prestigio de América Latina en la misma categoría.<sup>55</sup> Durante los siguientes años, mientras su nombre resonaba en las esferas literarias hispanas más allá y más acá del Atlántico, Bolaño firmó contratos para la traducción de sus obras en diez países, sin incluir Estados Unidos<sup>56</sup>. Su reputación entre los jóvenes escritores hispanos, muchos de ellos afiliados o cercanos a los grupos McOndo y Crack, también alcanzó dimensiones monumentales. Menos de un mes antes de su muerte Bolaño acudió como invitado al primer “Encuentro de escritores latinoamericanos”, celebrado en Sevilla<sup>57</sup> y patrocinado por Seix Barral. La ocasión sirvió para posicionar a Bolaño públicamente como el “hermano mayor” – como diría Volpi – de muchos de aquellos escritores. Bolaño asumió con escepticismo este rol,<sup>58</sup> aunque tuvo el efecto de cimentar aún más su prominencia dentro de la generación del *post-boom*. Tras su trágica muerte, cuando se encontraba en la cumbre de su carrera literaria y tras la publicación de su novela póstuma, *2666*, la celebridad de Bolaño en el mundo de habla hispana quedó firmemente establecida.

Resulta interesante observar cómo esta trayectoria fue “traducida” en Estados Unidos. Antes de su muerte, los únicos textos de Bolaño disponibles en inglés habían sido cuentos que aparecieron en *The*

*New Yorker*, *Bomb*, *Grand Street* y *Tin House*. El año en que murió, la editorial *New Directions* empezó a publicar las cuidadosas traducciones de la narrativa breve de Bolaño elaboradas por Chris Andrews. *New Directions* es una editorial independiente, fundada en 1936, que desde entonces ha estado publicando narrativa y poesía experimentales y de vanguardia y que tiene una larga trayectoria de traducción de obras extranjeras.<sup>59</sup> Su sitio web declara que “*New Directions* ha sido en gran medida responsable del interés norteamericano en (...) Roberto Bolaño,”<sup>60</sup> aserción innegable dado su temprano y continuo apoyo al autor y su narrativa. Cuando salió a la luz *The savage detectives*, *New Directions* ya había publicado cuatro obras de Bolaño: *By Night in Chile* (*Nocturno de Chile*, 2003), *Distant Star* (*Estrella distante*, 2004), *Amulet* (*Amuleto*, 2006) y una compilación de cuentos sacados de *Llamadas telefónicas* y *Putas asesinas*, con el título de *Last Evenings on Earth* (2006) (*Últimos atardeceres en la Tierra*) – y el número sigue creciendo.<sup>61</sup> Estas primeras traducciones cosecharon el elogio de autores célebres como Benjamin Lytal, Francisco Goldman y Susan Sontag, la cual ha expresado su admiración con una frase que hoy aparece en la contracubierta de la mayoría de los libros de Bolaño traducidos al inglés: “The most influential and admired novelist of his generation in the Spanish-speaking world” (El novelista más influyente y admirado de su generación en el mundo de habla hispana).

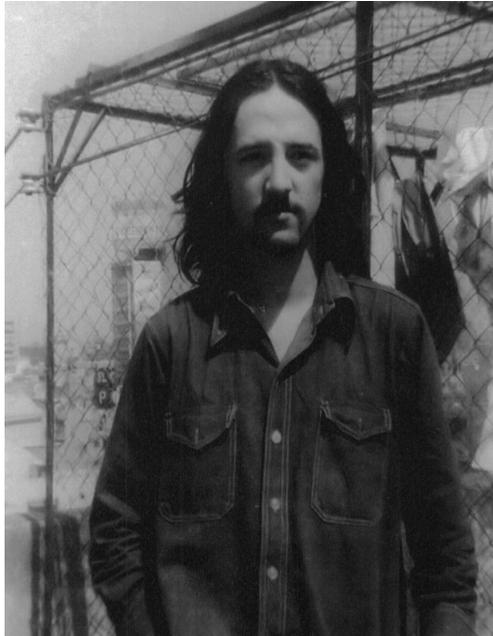
Una vez que *New Directions* hubiera introducido en el mercado norteamericano sus traducciones de Bolaño y los comentarios en torno al autor se hubieran multiplicado en los medios nacionales, la casa Farrar, Strauss, and Giroux (FSG) apostó sobre seguro por la adquisición de los derechos de la traducción y publicación de sus dos obras más extensas, *Los detectives salvajes* y *2666*. FSG, propiedad

de la transnacional de medios de comunicación *Verlagsgruppe Gerog von Holtzbrinck*, es parte del grupo *Mcmillan*, una de las editoriales más importantes del planeta. Siendo una empresa con una tradición de publicar a autores internacionales de envergadura,<sup>62</sup> FSG tenía la capacidad de proporcionar fuerte respaldo económico a la promoción y distribución masiva de *The savage detectives*, que apareció en marzo de 2007 traducido por Natasha Wimmer, nueve años después de haber salido a la luz en español. FSG se benefició en gran medida cuando, en mayo de aquel año, los editores en línea de Amazon seleccionaron la novela en su lista “Significant Seven”, catapultándolo al rango de *best seller*. *The New York Times* notició que “Más de cincuenta por ciento de todos los ejemplares de la tirada se vendió a través de Amazon”<sup>63</sup>, dato que permite argüir convincentemente que Seattle, sede de Amazon, puede calificarse de nuevo centro literario geográfico/virtual.

Las opiniones de varios críticos importantes de las cuales daré abajo algunos ejemplos, diseminadas en diarios y revistas principales a lo largo y a lo ancho del país, acrecentaron el capital cultural de la novela, alimentando el *boom* personal de Bolaño. Se alzó un coro de encomios, como éste que apareció en *The Washington Post*, firmado por el prominente académico Ilan Stavans: “No había surgido un latinoamericano después de Gabriel García Márquez, cuya obra maestra, *Cien años de soledad*, está por cumplir los 40 años, que hubiera rediseñado el mapa de la literatura mundial tan contundentemente como Roberto Bolaño”<sup>64</sup>. Yo pienso que la comparación que hace Stavans del éxito de *Los detectives salvajes* con el de *Cien años de soledad* es adecuada por diversos motivos, aunque acaso no son los mismos en que pensaba el crítico. Al referirse a la “literatura mundial”, Stavans suscribe un concepto del campo literario similar al de Casanova, idea que se puede cuestionar sucintamente como

lo hace Pedro Ángel Palau: “la literatura mundial es un efecto de la lectura, es un efecto – hoy más que nunca – del mercado”<sup>65</sup>. La amplia atracción de la novela de García Márquez puede atribuirse en gran medida al *efecto* de una singular (des)lectura que ha resultado muy comercializable, como ya hemos visto y que ha eclipsado otras valoraciones de la obra. Un proceso similar parece estar efectuándose con *Los detectives salvajes*.

En el empaque de la novela, la camisa del libro que fue diseñada específicamente para la edición estadounidense, se plasma el marco para su consumo. En la solapa de la contracubierta y en ésta, aparecen uno tras otro comentarios publicitarios, recordando el empaque de la reciente reedición facsimilar de *On the Road*, de Jack Kerouac, la cual conmemora el cincuenta aniversario de la aparición del libro en 1957. La solapa de la cubierta presenta una fotografía de Bolaño, pero no la imagen que es ya icónica en el mundo de habla hispana (y que *New Directions* también utiliza en sus títulos de Bolaño), aquélla del novelista a los cuarenta años con el pelo corto, una chaqueta negra, anteojos redondos y en la mano un cigarrillo; en cambio, la de FGS muestra la fotografía de un hombre joven de cabello largo y tenue bigote que para los lectores estadounidenses representa una nostálgica reminiscencia de la rebeldía sociocultural de los años sesenta y setenta.<sup>66</sup> Esta foto resucitada, que se reproduce y/o estiliza en algunas reseñas del libro, incluso una de Richard Eder en *The New York Times*, se ha convertido en una muy divulgada representación del autor, tanto como de su *alter ego*, Arturo Belano, un personaje principal de *Los detectives salvajes*. No es de extrañar, pues, que la biografía de Bolaño figure prominentemente en las reseñas profesionales y amateurs de su novela, particularmente los episodios de su juventud: su decisión de abandonar los estudios y convertirse en un poeta; su odisea desde



*La foto de bolaño que eligió Farrar, Straus and Giroux (2007) para la traducción al inglés de los detectives salvajes. cortesía de FS&F.*

México hasta Chile, donde tras el golpe de Pinochet en 1973 fue detenido, arrestado y finalmente liberado; su regreso a la ciudad de México, la creación del “movimiento” poético infra-realista con el poeta Mario Santiago (quien le inspiró el personaje Ulises Lima) y el fracaso de su revolución literaria; la existencia itinerante de Bolaño en Europa; sus trabajos temporales (velador en un campamento veraniego, peón del campo, lavaplatos, estibador), su presunta adicción a las drogas,<sup>67</sup> la pérdida de sus dientes; su intransigente dedicación a la poesía de la vivencia y la vivencia de la poesía. Tales episodios iconoclastas, aunados a la muerte de Bolaño a los cincuenta años, no pueden menos que incitar la creación del mito de una tragedia literaria: he aquí alguien que realmente vivió y experimentó sus

ideales juveniles hasta las últimas consecuencias. “Meet the Kurt Cobain of Latin American Literature” (El Kurt Cobain de la literatura latinoamericana) dice el título de una reseña; aunque el autor español Enrique Vila-Mata deplora la “tendencia a confundir a Bolaño con James Dean.”<sup>68</sup> Se pasa por alto que escribió *Los detectives salvajes* y sus narraciones principales siendo un sobrio y sedentario padre de familia, durante los intensos siete años anteriores a su inminente muerte anunciada. El lector ve al ya legendario Bolaño, incluso antes de franquear el umbral de la novela, como el cruce de un *beatnik* y un Arthur Rimbaud (otra referencia a su *alter ego*, Arturo Belano).

La más simple de las múltiples lecturas de *Los detectives salvajes* sólo nutre esta apreciación superficial de Bolaño y su obra, basándose sobre todo en las anotaciones del diario de Juan García Madero, desde noviembre de 1975 hasta febrero 1976, las cuales conforman la primera y tercera secciones de la novela. García Madero es un alumno de derecho que abandona los estudios a los diecisiete años a fin de unirse a una célula de realistas viscerales, jóvenes poetas de vanguardia que venden drogas para financiar sus publicaciones, sabotean las reuniones del establishment literario, e impugnan fogosamente las normas sociales, políticas y literarias de la burguesía. Este relato en primera persona es la crónica de las experiencias en la ciudad de México de García Madero, quien roba y devora libros, escribe apasionadamente poemas que el lector jamás conoce y mantiene exuberantes experiencias sexuales con diversas mujeres. Finalmente huye de la Capital en un Chevy Impala con Arturo Belano, Ulises Lima y una prostituta llamada Lupe. La huida cumple la doble visión de eludir al violento padrote de Lupe y dar con el paradero de Cesárea Tinajero, la fundadora del realismo visceral que vive en el olvido en alguna parte del

desierto de Sonora. En estos sucesos, que constituyen menos de la tercera parte de la novela, se basa lo más cercano o semejante a una trama novelística y también el mayor atractivo de la novela para la mayoría de los lectores norteamericanos.

La novela en su totalidad, y el diario de García Madero en particular, ha sido categorizado por muchos críticos como una *road story*, la historia de un viaje por carretera, de la misma especie que la de los populares films latinoamericanos de reciente estreno, *Por la libre* (Juan Carlos de Llica, 2000) e *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001) y *Los diarios de la motocicleta* (Walter Salles, 2004). Resulta irónico que esta comparación pronto habrá de fortalecerse ya que un film basado en la primera y tercera partes de la novela saldrá en 2009, dirigido por Carlos Sama y protagonizado por el *superstar* mexicano Gael García Bernal en el rol de Belano (el mismo actor que representó al joven Che Guevara en el exitoso film de Salles)<sup>69</sup>. En *Los detectives salvajes*, como en estos films, el viaje por carretera está lleno de contratiempos, aventuras y correrías: la travesía culmina en un enfrentamiento en el desierto, resultando en la muerte accidental de la paquidérmica Cesárea, del padrote y de un policía corrupto. Belano y Lima parten llevándose a los cadáveres. Lupe y García Madero saltan de población a población cuando el diario abruptamente se interrumpe. La trama es casi descabellada, pero yo sospecho que el lector norteamericano poco siente la necesidad de asumir la constante, insidiosa ironía de Bolaño. Al fin y al cabo, se trata de América Latina, espacio adonde uno puede satisfacer su anhelo de la rebelión y de aventuras de todo cariz: políticas, sexuales, espirituales, toxicómanas, literarias. Como dice un crítico, “*The savage detectives* es, sin lugar a dudas, un libro muy ‘latino’ y entregarse a los placeres de su lectura es semejante a tomar unas largas vacaciones en el Sur de la frontera.”<sup>70</sup> Esta demarcación geográfica es sumamente importante en la sustentación de la mitología del viaje por

carretera que ya se había desarrollado ampliamente en la narrativa *beatnik* sobre México, tal como la visión que Kerouac tiene de América Latina en *On the Road (En el camino)*: "Ya no se trataba de Este-Oeste, sino del mágico SUR. Tuvimos una visión del hemisferio occidental que en su pétrea totalidad se despeñaba hasta Tierra del Fuego mientras nosotros descendíamos en pleno vuelo por la curva del mundo hasta otros trópicos y otros mundos. "¡Amigo, esto nos llevará finalmente a ESO!"<sup>71</sup>

El "Sur de la frontera" es la exótica tierra del pataleo y la vagancia en la imaginación del lector norteamericano, un lugar adonde ESO no es un extraordinario suceso ficticio, sino cotidiano. Este espacio, sugiere el crítico arriba, es apropiado para unas "vacaciones", para un rompimiento de la rutina, la seriedad y el convencionalismo de la vida *real* en el Norte.

Las mariposas amarillas y los flotantes primores de la narrativa de García Márquez no forman parte alguna de los escenarios de la novela de Bolaño o de los films mencionados. Sin embargo yo diría que a partir de estas obras una nueva imagen, igualmente reductora, está surgiendo en el imaginario colectivo estadounidense, imagen que *The savage detectives* nutre sin proponérselo. Un extravagante elenco de personajes puebla sus páginas: el poeta bisexual Piel Divina, una exiliada uruguaya que se refugia durante toda una semana en un baño de la Universidad de México cuando la policía la invade y ocupa en 1968, el arquitecto institucionalizado que intima con un poeta muerto, el padrote que habitualmente se mide el falo con su navaja. Estos personajes pueden no haber nacido con cola de cerdo, pero muchos lectores de Estados Unidos en ellos ven seres exóticos que provienen de un mundo muy distinto del suyo. En cierto sentido son incluso más fantásticos que los inventados por

García Márquez, porque probablemente *son* reales; al fin y al cabo, los lectores han sido advertidos, por los críticos tanto como por los publicistas, de que se trata de una autobiografía apenas disimulada.<sup>72</sup>

Cuando en alguna entrevista le preguntaban “¿Es usted chileno, español o mexicano?” Bolaño respondía “Soy latinoamericano.”<sup>73</sup> Esta respuesta es significativa porque sitúa al autor, a su novela y a sus personajes en el contexto de una identidad continental, concepto que algunos de los autores de McOndo y Crack comparten ya que pretenden distanciarse de las etiquetas nacionalistas y despojar a la literatura de su naturaleza territorial. En el caso de *Los detectives salvajes*, esta identificación permite una lectura de la novela que la considere representativa de toda una región. La larga sección intermedia, donde García Madero no aparece para nada, expande el ámbito geográfico aún más; documenta indirectamente las andanzas peripatéticas de Arturo Belano y Ulises Lima en América Latina, Europa, el Medio Oriente y África a lo largo de las dos décadas subsiguientes al fatídico viaje a Sonora. A pesar de las distancias que atraviesan Belano y Lima, – diáspora de dos individuos – su manera de habitar en lugares tan diversos como París y Luanda, Tel Aviv y Berlín, es la misma siempre: no conformista, impulsiva, bohemia y tercamente decidida a alcanzar cierto estado elusivo o meta indeterminada, sin consideración ninguna por las consecuencias de sus actos. Laura Jáuregui, una de los amores de Belano, recordando la explicación que él le daba sobre sus planes, dice: “nombré países como Libia, Etiopía, Zaire, y ciudades como Barcelona, Florencia, Avignon (...) Y él entonces dijo: no pienso verlos, pienso vivir en ellos, tal como he vivido en México”<sup>74</sup>. Esta actitud existencial, supone el lector y Bolaño parece corroborarlo, es la quintaesencia de lo “latinoamericano”. Semejante generalización de un supuesto

comportamiento continental tiene un antecedente frecuentemente citado en *Rayuela*, la novela de Julio Cortázar, publicada en 1963, que describe a los argentinos bohemios desterrados en París. Resulta interesante que mientras los latinoamericanos anatemizan la etiqueta colectiva del realismo mágico (es demasiado extravagante, folclórica, restrictiva) se han mostrado más dispuestos a asumir la nueva identificación regional – un continente de Che Guevaras literarios que no han capitulado ante el conformismo –. El crítico español Ignacio Echeverría observa que Bolaño se ha convertido rápidamente en el “bardo de latinoamerica”, en cuyos libros “hay un tema recurrente: la visión alucinatoria de una interminable procesión de jóvenes latinoamericanos que caen en el abismo”<sup>75</sup>, una visión con la que los lectores, especialmente los jóvenes, se identifican.<sup>76</sup>

Es necesario preguntarnos por qué esta nueva presentación de América Latina, este nuevo empaque, también funciona con los lectores de Estados Unidos. Yo pienso que ellos pueden sacar dos mensajes complementarios de *Los detectives salvajes* que atraen a su sensibilidad y sus expectativas. A un lado, el soterrado idealismo de su adolescencia se reanima al descubrir en América Latina y en lo “latinoamericano” la posibilidad de una aventura emprendida con la sincera certidumbre del poder regenerador y el significado trascendental de la acción y la poesía. Un personaje de la novela, el traductor español Joaquín Vázquez Amaral, dice lo que muchos lectores norteamericanos sienten al escrutar la vida de los realistas viscerales: “sólo los vi a ellos, a estos jóvenes soñadores y enérgicos, ¿verdad? y eso, *un extranjero*, lo agradece”<sup>77</sup> (Subrayado por la autora). Es éste el encanto del interrumpido *bildungsroman* del personaje García Madero: el súbito final deja intacto ese su fervor juvenil irreprimible, un estado que la psique estadounidense relaciona con

una experiencia cultural generacional del pasado. Gracias a Bolaño, los lectores de Estados Unidos pueden volver a vivir a través de sus personajes lo mejor de los años setenta, fascinados con la idea de una América Latina donde tras la superficie subyacen tales posibilidades.

Por otro lado, la novela de Bolaño puede leerse como una moraleja admonitoria que le expone al lector “razonable” las consecuencias de tomarse tan en serio la rebelión. Los veinte años que Belano y Lima pasan vagando por el planeta únicamente les aportan la desilusión, el sufrimiento y el quebranto; los dos poetas no escriben prácticamente nada, es pésima su reputación entre muchos de los aproximadamente cincuenta personajes que narran la sección intermedia de la novela y que con frecuencia los calumnian y ambos terminan quedando solos, sin que haya celebración alguna de su lucha. Jacobo Urenda, un fotógrafo que acompaña a Belano en la última etapa de su viaje por varios países africanos destrozados por la guerra, dice: “saqué la conclusión de que la vida no le importaba nada, de que había conseguido el trabajo para tener una muerte bonita, una muerte fuera de lo normal, una imbecilidad de ese estilo ya se sabe que mi generación leyó a Marx y a Rimbaud hasta que se le revolvieron las tripas.”<sup>78</sup> Es como si Bolaño confirmara lo que las normas culturales de Estados Unidos ensalzan como verdad: está bien, es incluso normal, ser un rebelde y un insolente a los diecisiete años, pero luego si no maduras, si no te vuelves un hombre responsable y te asientas, los resultados con frecuencia son trágicos o patéticos. Los comentarios que más han reiterado en torno a la novela algunos críticos importantes, por ejemplo Alex Aabramovitch, Francisco Goldman y James Wood, en su reseña en el Bookforum, The New York Review of Books y The New York Times, respectivamente, giran en torno a la idea del quebranto como consecuencia

de la irresponsabilidad juvenil. Dice Goldman: “Bolaño describe cómo el tiempo nos castiga por los sueños rebeldes de la juventud, acarreado la desilusión, los vergonzosamente modestos logros, el fracaso en la vida, la enfermedad, a veces la muerte violenta y, simplemente, el acabamiento de la juventud.”<sup>79</sup> Es interesante que esta impresión sea paralela a la de los críticos que han estado reevaluando *On the road*, cincuenta años tras su aparición y que sea una tendencia crítica que David Brooks ha caracterizado como “la atracción gravitacional de la narcisista generación de la Segunda Guerra mundial. Todos los artefactos culturales tienen que ser interpretados mediante las experiencias, cualquiera que sean, que esa generación tuvo en aquel momento.”<sup>80</sup> Cierta paternalismo generacional y cultural se trasmina en estas perspectivas críticas – Goldman habla de su “gran cariño hacia los personajes, casi como un padre que quiere que sean felices”<sup>81</sup> – inadvertidamente promoviendo, cuando señala el fracaso de los protagonistas, la conformidad social y la superioridad de la ética protestante del trabajo y la disciplina.

Bolaño parece haber anticipado e incluso alentado irónicamente esta lectura, insertando en la novela la perspectiva de Barbara Patterson, una “gringa” que llega a la Ciudad de México a estudiar la obra de Juan Rulfo, hace amistad con los realistas viscerales y se enamora de uno de ellos, Rafael Barrios. Ella resume su impresión inicial de los poetas con el mismo lenguaje simpatizante que los críticos de Estados Unidos han utilizado para describir su propia impresión de la novela: “Me gustaron. Parecían beats. Me gustó Ulises Lima, Belano, María Font, me gustó un poco menos el puto presumido de Ernesto San Epifanio. Bueno, me gustaron. Yo quería pasármelo bien y con ellos la diversión estaba asegurada.”<sup>82</sup> Su opinión se modifica, sin embargo, una vez que se van a vivir

# "A MASTERWORK . . . Criminally seductive."\*

**"An exhilarating  
rush of  
storytelling . . .**

Novelists have been smashing high and low together for a century, but Bolaño does it with the force of a supercollider."

—Daniel Zalewski,  
*The New Yorker*

**"One of the  
greatest and  
most influential  
modern  
writers . . .**

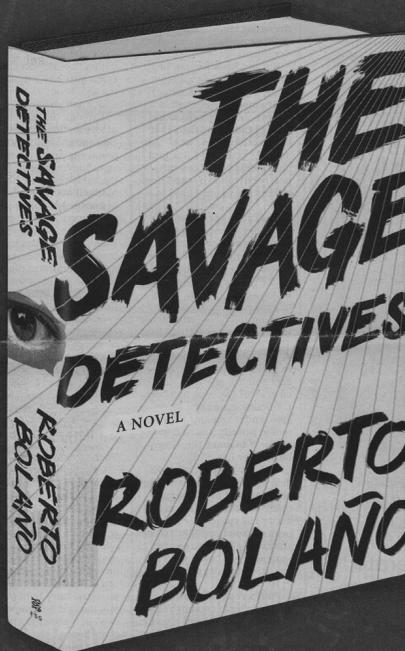
Wildly enjoyable . . .

[A] marvelous, sad, finally sustaining novel."

—James Wood,  
*The New York Times Book Review*  
(cover review)

**"Pleasure on  
every page."**

—Vinnie Wilhelm,  
*San Francisco Chronicle Book  
Review* (cover review)



**"Dark, funny,  
thrilling, tender,  
and erotic**

at one and the same time, in a way few novels before it have been."

—Alex Abramovich, *Bookforum*

**"The  
grand novel  
that made Roberto  
Bolaño famous in  
Latin America . . .  
Remarkable."**

—Emily Bobrow,  
*The New York Observer*

**"Bursts with  
marvelous  
stories, rude energy,  
and eccentric voices  
that ultimately reward  
your effort."**

—*Entertainment Weekly*

**"One of the best  
novels of the past  
decade—in any language.**



—Leopold Froehlich, *Playboy*

"Extraordinary . . . and magnificent . . .

**A successor to Borges, García Márquez,  
and Julio Cortázar."**

—Siddhartha Deb, *Harper's Magazine*

[www.thesavagedetectives.com](http://www.thesavagedetectives.com)



THE NEW YORK TIMES BOOK REVIEW 5

Portada del *New York Times Book Review*, 6 de mayo del 2007

juntos a Los Angeles. La “cosas divertidas” que el latinoamericano le aporta no se traducen positivamente en la práctica trabajosa de la vida cotidiana y el relato de su cohabitación con Rafael reflejan en términos culturales la creciente frustración de Barbara:

Esto no puede seguir así, le dije un día. Rafael no hacía nada, no trabajaba, no escribía, no me ayudaba a limpiar la casa, no salía a hacer la compra, lo único que hacía era bañarse cada día (eso sí, Rafael es limpio, como casi todos los putos mexicanos) y mirar la tele hasta que amanecía o salir a la calle a tomar cervezas o a jugar al fútbol con los jodidos chicanos del barrio. Cuando yo llegaba me lo encontraba en la puerta de casa, sentado en las escaleras o en el suelo, con una camiseta del América que apestaba a sudor, bebiéndose su TKT y dándole a la lengua con sus amigos, un grupito de adolescentes con el encefalograma plano que lo llamaban el poeta (cosa que a él no parecía disgustarle)<sup>83</sup>

Involuntariamente –o acaso deliberada y provocativamente– *Los detectives salvajes* da pie a una serie de características contrastables que Estados Unidos ha utilizado desde siempre para definirse con relación a sus vecinos del Sur: trabajadores versus perezosos; maduros versus adolescentes; responsables versus imprudentes; honrados versus delincuentes. En una palabra, la dicotomía de Sarmiento, tan antigua como la misma América Latina: la civilización frente a la barbarie. Desde esta perspectiva, *The Savage Detectives* es una novela muy reconfortante para los lectores de Estados Unidos ya que les ofrece los placeres de los salvajes y también la superioridad de los civilizados.

Es obvio que las anteriores aserciones representan una grosera reducción de *Los salvajes detectives* y también de su comprensión por los lectores de Estados Unidos. Las evaluaciones más cultas de la novela aportan otras interpretaciones, de las cuales algunas han sido desarrolladas asimismo por críticos hispanos: la espinosa relación entre la literatura y la violencia en la narrativa de Bolaño; su planteamiento directo de la temática política<sup>84</sup>; los diálogos intertextuales en la novela con otras obras del autor<sup>85</sup>; la interrelación metaliteraria de autores y tradiciones literarias de América Latina, Europa y Estados Unidos, con la que Bolaño juega; la innovadora estructura de la obra, en particular la caleidoscópica sección intermedia, especie de fuga musical. Mi análisis arriba no subraya éstos y otros aspectos importantes de *Los detectives salvajes*, sino que simplemente examina cómo se “traduce” en Estados Unidos tanto la literatura latinoamericana como la región a través de la novela de Bolaño.

Es la presente una lectura de una lectura, esa especie de juego literario de espejos o juego de espejos literarios que le gustaba a Bolaño, tanto como a Borges, el autor que leía con más ahínco y cuya lectura más recomendaba a los demás como punto de partida para la renovación futura de las letras latinoamericanas<sup>86</sup>. Él, al igual que Borges, elabora en torno al texto literario, sus lectores y lecturas, una teoría que describe uno de sus personajes, Iñaki Echevarne, en *Los detectives salvajes*.

Durante un tiempo, la Crítica camina junto a la Obra, luego la Crítica desaparece y son los Lectores quienes la acompañan en el camino. El viaje puede ser largo o corto. Luego los Lectores mueren uno tras otro y la Obra continúa caminando sola, pero una nueva Crítica y unos Lectores nuevos gradualmente se unen a ella. Luego la Crítica muere nuevamente y los Lectores también y la Obra sigue caminando sobre un reguero de huesos en su viaje hacia la soledad<sup>87</sup>

A pesar de la integridad esencial de la Obra, Bolaño sabe que los Lectores y la Crítica que la acompañan son infinitas réplicas de Pierre Menard, quienes incluso mediante el ejercicio más aplicado y leal de la lectura o traducción, revelan la perpetua *otredad* de la Obra. Ciertas lecturas o traducciones (no obstante su posible justificación), a causa de su amplia aceptación –a veces inseparable de diversos factores políticos, sociales y económicos– son capaces de reducir el alcance de un texto. Así ha sucedido con la lectura norteamericana de *Cien años de soledad* y al parecer así está sucediendo con *Los detectives salvajes*. Con la aparición de 2666 en inglés a finales de 2008 –la novela de Bolaño que los críticos y lectores hispanos consideran su obra maestra– será fascinante comprobar si se reevalúa la narrativa de Bolaño en Estados Unidos y, más generalmente, la forma en que la literatura latinoamericana contemporánea se traduce y comprende aquí como resultado de tal lectura. Sea cual fuere la secuela inmediata, Bolaño, como Borges antes que él, ha declarado su fe en la predominancia de la integridad la Obra. Como dijo Borges con relación a las traducciones y des-lecturas del *Quijote*: “(...) la página que tiene vocación de inmortalidad puede atravesar el fuego de las erratas, de las versiones aproximativas, de las distraídas lecturas, de las incomprendiones, sin dejar el alma en la prueba.”<sup>88</sup> Podemos estar seguros de que *Los detectives salvajes* habrá de sobrevivir a ésta y a otras futuras batallas.

*Traducción del inglés de Mariano Ventura*

## NOTAS

<sup>1</sup> Ver Cecilia Konchar Farr, *Reading Oprah: How Oprah's Book Club Changed the Way America Reads*, State University of New York Press, Albany, 2005.

<sup>2</sup> Françoise Perus, "La literatura latinoamericana ante La república mundial de las letras", *América Latina en la "literatura mundial"*, Ignacio M. Sánchez-Prado (ed.), Biblioteca de América, Pittsburgh, 2006, p. 165.

<sup>3</sup> Pascale Casanova, "The World Republic of Letters", M. B. DeBevoise (trad.), *Convergences Inventories of the Present*, Edward W. Said (ed.), Harvard University Press, Cambridge, 2004, p.17.

<sup>4</sup> Pascale Casanova, *The World Republic of Letters*, p. 21.

<sup>5</sup> Ver el análisis comparativo que Maarten Steenmeijer hace en torno a las primeras traducciones (en Francia, Alemania, Italia, Estados Unidos y Gran Bretaña) de las "novelas de la tierra", demostrando el rol pionero de Francia en la divulgación editorial internacional de la literatura latinoamericana: "How the West Was Won: Translations of Spanish American Fiction in Europe and the United States", en Daniel Balderston y Marcy E. Schwartz, compiladores. Ver también Sylvia Molloy, *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*, Presses universitaires de France, Paris, 1972.

<sup>6</sup> P. Casanova, *Ibid.*, pp.133-5.

<sup>7</sup> Para una discusión más detallada de la utilidad de Casanova con relación a la narrativa latinoamericana, ver Sánchez-Prado, Ignacio M. "Hijos de Metapa: un recorrido conceptual de la literatura mundial (a manera de introducción)", en *América Latina en la "literatura mundial"*, Ignacio M. Sánchez-Prado (ed.), Biblioteca de América, Pittsburgh, 2006, pp. 7-46.

<sup>8</sup> A pesar de que Waldo Frank, el promotor de muchas de estas traducciones, se esforzó en presentarlas como la expresión natural de una raza ligada orgánicamente a la Tierra, a un orden social compasivo y a una espiritualidad perdurable. Frank buscaba en estos libros un modelo que permitiera renovar la cultura materialista y mecanicista de Estados Unidos. Ver Irene Rostagno, "Waldo Frank's Crusade for Latin American Literature," *The Americas*, Greenwood Press, 46.1, 1989.

<sup>9</sup> Esta política condujo al desarrollo de incentivos económicos para programas de intercambio cultural del Departamento de Estado y de ciertas organizaciones privadas como la Fundación Rockefeller, así como a la instauración del Comité de Estudios Latinoamericanos (Joint Committee on Latin American Studies) y a la creación de la Fundación Hispánica por la Biblioteca del Congreso. Ver Howard F. Cline, "The Latin American Studies Association: A Summary Survey with Appendix," *Latin American Research Review*, 2.1, 1996, pp. 59-60.

<sup>10</sup> Mudrovcic cita obras de los siguientes autores: Ricardo Palma, Alfonso Reyes, María Luisa Bombal, Eduardo Mallea, Ciro Alegría, Germán Arciniegas, Alejo Carpentier, Ernesto Sábato, Adolfo Costa du Rels, José Suárez Carreño, Jorge Amado, Graciliano Ramos, João Guimarães Rosa y Gilberto Freyre.

<sup>11</sup> María Eugenia Mudrovcic, "Reading Latin American Literature Abroad: Agency and

Canon Formation in the Sixties and Seventies", *Voice-Overs: Translation and Latin American Literature*, Daniel Balderston and Marcy E. Schwartz (ed.). Otro importante árbitro en el proceso de selección que se realizó para la editorial Knopf, fue la traductora Harriet de Onís.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 132.

<sup>13</sup> Irene Rostagno, *Searching for Recognition: the Promotion of Latin American Literature in the United States*, Greenwood Press, Westport, 1997, p. 33.

<sup>14</sup> Howard F. Cline, "The Latin American Studies Association: A Summary Survey with Appendix", *Latin American Research Review*, 2.1, 1966, p. 64.

<sup>15</sup> Rostagno, *Searching for Recognition: the Promotion of Latin American Literature in the United States*, Greenwood Press, Westport, 1997, p. 103.

<sup>16</sup> La CIAR fue una reencarnación de la Inter-American Foundation for the Arts (IAFA), fundada en 1962 por Rodman Rockefeller. La misión de la IAFA consistía en promover el diálogo entre escritores, críticos e intelectuales de Estados Unidos y de América Latina.

<sup>17</sup> M. E. Mudrovcic, *Ibid.*, p. 139.

<sup>18</sup> Las dos primeras antologías de las ficciones de Borges fueron publicadas en Estados Unidos en 1962, mientras que *Ficciones* (*Fictions*, traducción de Paul Verdevoye y Néstor Ibarra) inauguró más de diez años antes la serie latinoamericana "Croix du Sud" de la editorial francesa Gallimard.

<sup>19</sup> Pascale Casanova, *The World Republic of Letters*, p. 234.

<sup>20</sup> Ya en 1983, un año después de que García Márquez recibiera el Premio Nobel, se habían vendido más de doce millones de ejemplares en treinta idiomas.

<sup>21</sup> Ángel Rama, "El boom en perspectiva", *La novela latinoamericana 1920-1980*, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1982, p. 266.

<sup>22</sup> Franco Moretti, *Modern Epic: The World-System from Goethe to García Márquez*, Verso, London, 1996, p. 249.

<sup>23</sup> Jean Franco, "The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War", *Convergences: Inventories of the Present*, Edward W. Said (ed.), Harvard University Press, Cambridge, 2002, p. 60.

<sup>24</sup> Una antología compilada por Lois Parkinson Zamora y Wendy Faris, cuestionando la noción del realismo mágico como dominio exclusivamente latinoamericano, ha investigado sus orígenes internacionales, su re-apropiación por narrativas multiculturales, postcoloniales y/o "postmodernas" (Grass, Morrison, Rushdie, Walcott, etc.) y los intereses socio-políticos regionales que el realismo mágico pretende impulsar. Ver Lois Parkinson Zamora y Wendy B. Faris, compiladoras, *Magical Realism: Theory, History, Community*, Duke University Press, Durham, 1995. Más recientemente, William Childres ha planteado "que tienen algo en común la narrativa cervantina y el realismo mágico, y que el fundamento de esta relación es su común enfrentamiento al carácter colonialista del poder". Ver William Childres, *Transnational Cervantes*, University of Toronto Press, Toronto, 2006, p. 45. No obstante, la equivalencia de América Latina y el realismo mágico se sigue mostrando tan arraigada como comercializable.

<sup>25</sup> Sylvia Molloy, "Latin America in the U.S. Imaginary: Postcolonialism, Translation and the Magic Realist Imperative", *Ideologies of Hispanism*. Mabel Moraña (ed.). Vanderbilt University Press, Nashville, 2005, p.194.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 249. Un trabajo futuro podría fundamentar empíricamente estas dos aseveraciones, utilizando el modelo morfológico darwiniano de Moretti, el modelo del “árbol”, para delinear la “supervivencia literaria” de la narrativa latinoamericana contemporánea, determinando el recurso del realismo mágico como el factor decisivo en la traducción y éxito de ciertas obras. Por ejemplo, Moretti propone un modelo “árbol” para explicar la popularidad avasalladora de la narrativa policíaca de Conan Doyle, en comparación a la de sus colegas rivales dentro del mismo género literario, aislando la utilización peculiar de las pistas en la estructura de la narración, que, según Moretti, constituye el artificio literario que explica el éxito de Conan Doyle. Ver la sección “Árboles” en Franco Moretti, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary Theory*, Verso, Nueva York, 1996. Nueva York, Verso, 1996.

<sup>27</sup> Rosario Ferré, “On Destiny, Language, and Translation, or, Ophelia Adrift in the C. & O. Canal”, *Voice-Overs: Translation and Latin American Literature*, Daniel Balderston and Marcy E. Schwartz (ed.), Albany, State University of New York Press, 2002, p. 36.

<sup>28</sup> Sylvia Molloy, “Postcolonial Latin America and the Magic Realist Imperative: A Report to the Academy”, *Nation, Language, and the Ethics of Translation*, Sandra and Michael Wood Bermann (ed.), Princeton University Press, Princeton, 2005, p. 371.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 373.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 374.

<sup>31</sup> Sylvia Molloy, “Latin America in the U.S. Imaginary: Postcolonialism, Translation and the Magic Realist Imperative”, p. 194.

<sup>32</sup> Oprah Winfrey, “Novel: One Hundred Years of Solitude”, *Oprah’s Book Club*, 2008, 10 Jan. 2008, <[http://www.oprah.com/obc\\_classic/featbook/oyos/novel/oyos\\_novel\\_synopsis.jhtml](http://www.oprah.com/obc_classic/featbook/oyos/novel/oyos_novel_synopsis.jhtml)>.

<sup>33</sup> María Eugenia Mudrovic, “Notable Books of 1998”, *The New York Times*, 6 Dec. 1998, 10 Jan. 2008, <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9901EED71739F935A35751C1A96E958260>>

<sup>34</sup> Elizabeth Lowe and Earl E. Fitz, *Translation and the Rise of Inter-American Literature*, University Press of Florida, Gainesville, 2007, pp. xiv-xv.

<sup>35</sup> Mac Margolis, “Is Magical Realism Dead?”, *Newsweek*, 6 May 2002, 15 Jan. 2007, <<http://www.newsweek.com/id/64390?tid=relatedcl>>. Ver también la reseña en torno a los escritores de McOndo y de Crack realizada por Nicole Laporte en su artículo “New Era Succeeds Years of Solitude”, *The New York Times*, 4 Jan. 2003. 15 Jan, 2008. Disponible en: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9F06E2D71E3FF937A35752C0A9659C8B63&sec=&spn=&pagewanted=all>; así como la reseña de Rosario Tijeras, de Jorge Franco, realizada por Rachel Aviv, “100 years of solitude -- on crack”, disponible en: <http://dir.salon.com/story/books/feature/2004/01/21/mcondo/>.

<sup>36</sup> Resulta irónico que los escritores de Crack y de McOndo hayan recibido las bendiciones promocionales de Carlos Fuentes, su “entusiasta defensor” (Laporte). Carlos Fuentes le pidió personalmente a Volpi que organizara las celebraciones masivas, en el mes de noviembre de 2008 en la ciudad de México, para conmemorar sus ochenta años de vida y el quincuagésimo aniversario de la aparición de *La región más transparente*. Ver D.P.A., “Jorge Volpi dice que homenaje a Carlos Fuentes es “inevitable.””, *La tercera*, 5 Nov. 2008. 14 Dec. 2008. Disponible en: [http://www.latercera.cl/contenido/29\\_70226\\_9.shtml](http://www.latercera.cl/contenido/29_70226_9.shtml).

<sup>37</sup> Ver el análisis de la narrativa mexicana reciente, realizado por el crítico mexicano Christopher Domínguez, donde éste identifica las genealogías y las influencias que se encuentran en sus obras, ubicándolas en una tradición de cosmopolitismo que nació hace un siglo: Christopher Domínguez Michael, “La mort de la littérature mexicaine”, *La Nouvelle Revue Française*, 575, 2005, pp. 121-7.

<sup>38</sup> La novela de Jorge Volpi, *En busca de Klingsor*, en 1999 ganó el premio Biblioteca Breve de la editorial española Seix Barral, galardón que se había suspendido desde 1973. Klingsor, la historia de un físico estadounidense que tiene la misión de descubrir la identidad del cerebro del proyecto nuclear nazi, fue celebrada como una “novela alemana” escrita en español. Los derechos de traducción se vendieron en más de medio millón de dólares y la novela, que se convirtió en un best-seller internacional, le abrió las puertas de las editoriales principales españolas a otros escritores jóvenes latinoamericanos. (Ver Miguel Ángel Villena, “En busca de Klingsor, de Jorge Volpi, será traducida a siete idiomas”, *El país*, 13 Nov. 1999, 1 August 2008. Disponible en: [http://www.elpais.com/articulo/cultura/busca/Klingsor/Jorge/Volpi/sera/traducida/idiomas/elpepicul/19991113elpepicul\\_4/Tes.](http://www.elpais.com/articulo/cultura/busca/Klingsor/Jorge/Volpi/sera/traducida/idiomas/elpepicul/19991113elpepicul_4/Tes.))

<sup>39</sup> A. Rama, *Ibid.*, p. 278.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>41</sup> Esther Allen, “Translation, Globalization and English”, *To Be Translated or Not to Be: PEN/IRL Report on the International Situation of Literary Translation*, Esther Allen (ed.), Institut Ramon Llull, Barcelona, 2007, p. 24. De las 375 000 nuevas ediciones en inglés, aproximadamente 14 440 fueron traducciones. Ver: [http://www.bookadvertising.net/press/bowker/2005\\_1012\\_bowker.htm](http://www.bookadvertising.net/press/bowker/2005_1012_bowker.htm).

<sup>42</sup> E. Allen, *Ibid.*, p. 25.

<sup>43</sup> Bowker reporta lo siguiente: “Aparecieron 50 071 nuevas obras narrativas en Estados Unidos el año pasado, un aumento de 17 % con relación a 2006 y el número de nuevas obras de ese género en 2007 fue el doble de lo había sido apenas en 2002. De manera similar, el año pasado hubo un aumento de 19% en las nuevas obras narrativas, equivalente a 9 796 obras, el cual se dio tras un aumento de 31% en las obras de ese género en 2006”. (Bowker: <http://www.bowker.com/index.php/press-releases-2008/526-bowker-reports-us-book-production-flat-in-2007>)

<sup>44</sup> Reconozco que las cifras de Bowker son de 2007 y las de la Universidad de Rochester son de 2008; sin embargo, Bowker reporta un aumento sostenido en las obras literarias publicadas en Estados Unidos. El hecho de que el sitio web de la Universidad de Rochester sólo registra 356 obras literarias traducidas en 2008, a pesar de que Chad Post afirma que precisión de sus datos es de 97% a 98%, pone en duda la exactitud de su base de datos y/o de su cálculo de que 7% de todos los libros publicados en Estados Unidos son traducciones literarias, que posiblemente es demasiado elevado.

<sup>45</sup> Ver la respuesta de Post a Eliot Weinberger sobre este punto específico: <http://www.rochester.edu/College/translation/threepersent/?s=tag&t=state-of-translations>.

<sup>46</sup> Ver Jascha Hoffman, “Data; Comparative Literature”, *The New York Times*, 15 April 2007, 26 Feb. 2009. Disponible en: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9A06E3D8163FF936A25757C0A9619C8B63&scp=2&sq=data;%20comparative%20literature&st=cse>. Desgraciadamente, no se dan los porcentajes en los países latinoamericanos.

<sup>47</sup> John O'Brien, el fundador de Dalkey Archive Press de la Universidad de Illinois, de

Urbana-Champaign y del *Review of Contemporary Fiction*, investigó cuántas traducciones de obras literarias aparecieron en Estados Unidos entre 2000 y 2006, sin incluir las antologías, las re-traducciones y la narrativa policiaca y romántica. Contabilizó sólo 45 traducciones de obras latinoamericanas en ese periodo de seis años.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>50</sup> Stephen Kinzer, "America Yawns at Foreign Fiction", *The New York Times*, 26 July 2003, 30 July 2008, <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9B0DE0DF103F935A15754C0A9659C8B63>>

<sup>51</sup> S. Kizner, *Ibid.*

<sup>52</sup> André Schiffrin, *The Business of Books: How International Conglomerates Took Over Publishing and Changed the Way We Read*. Verso, New York, 2000, p. 107.

<sup>53</sup> Al documentar detalladamente estas aseveraciones, André Schiffrin presenta una relación personal de la transformación de la industria editorial y de los cambios radicales en las tendencias editoriales en Estados Unidos. Ver André Schiffrin, *Ibid.*, especialmente "Market Censorship" es especialmente significativo.

<sup>54</sup> Desde su creación en 1983, sólo dos autores latinoamericanos habían ganado el Heralde antes de que lo obtuviera Bolaño: Sergio Pitlor por *El desfile de amor* (1984) y Jaime Bayly por *La noche es virgen* (1997); todos los demás premiados habían sido españoles.

<sup>55</sup> Entre las obras que anteriormente habían ganado el premio Rómulo Gallegos se encuentran *La casa verde* (1967) de Vargas Llosa y *Terra Nostra* (1977) de Fuentes.

<sup>56</sup> Jorge Herralde, *Para Roberto Bolaño*, Sexto Piso, Ciudad de México, 2005, p. 19.

<sup>57</sup> Se encontraban presentes Jorge Franco, Rodrigo Fresán, Santiago Gamboa, Gonzalo Garcés, Fernando Iwasaki, Mario Mendoza, Ignacio Padilla, Edmundo Paz Soldán, Cristina Rivera Garza, Iván Thays y Jorge Volpi.

<sup>58</sup> Ver "Sevilla me mata", texto que Bolaño había planeado leer en esa ocasión, pero que fue publicado póstumamente. Allí, Bolaño critica a aquellos jóvenes autores por su búsqueda de la "respetabilidad", en vez de entregarse totalmente al ejercicio de la literatura; Roberto Bolaño, "Sevilla me mata" en Barcelona, Seix Barral, 2004.

<sup>59</sup> Entre los autores latinoamericanos de su catálogo se encuentran César Aira, Homero Aridjis, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Coral Bracho, Horacio Castellanos Moya, Julio Cortázar, Felisberto Hernández, Vicente Huidobro, Enrique Lihn, Pablo Neruda, José Emilio Pacheco, Nicanor Parra, Octavio Paz y Rodrigo Rey Rosa.

<sup>60</sup> <<http://www.ndpublishing.com/briefhistory.html>>.

<sup>61</sup> *New Directions* ha publicado desde entonces *La literatura nazi en América* (2008) y la primera traducción al inglés de la poesía de Bolaño, *Los perros románticos* (2008).

<sup>62</sup> Los autores latinoamericanos que se encuentran en su catálogo son: Roberto Bolaño, María Luisa Bombal, Machado de Assis, Jorge Franco, Rodrigo Fresán, Carlos Fuentes, Mayra Montero, Pablo Neruda, Ignacio Padilla y Mario Vargas Llosa.

<sup>63</sup> Julie Bick, "Book Lovers Ask, What's Seattle's Secret?", *The New York Times*, 9 March 2008, 28 July 2008, <[http://www.nytimes.com/2008/03/09/business/09book.html?\\_r=1&sq=seattle](http://www.nytimes.com/2008/03/09/business/09book.html?_r=1&sq=seattle)>

<sup>64</sup> Ilan Stavans, "Willing Outcast", *The Washington Post*, 6 May 2007, 10 Jan. 2008, <<http://www.washingtonpost.com/wpdyn/content/article/2007/05/03/AR2007050302008.html>>

- <sup>65</sup> Pedro Ángel Palou, "Coda: la literatura mundial, un falso debate del mercado", América Latina en la "literatura mundial", Ignacio M. Sánchez-Prado (ed.), Biblioteca de América, Pittsburgh, 2006, p. 313.
- <sup>66</sup> FSG eligió una fotografía más normal y reciente de Bolaño para su edición de 2666, traducida por Mathieu Bourgois.
- <sup>67</sup> En varias reseñas de Estados Unidos se ha alegado que Bolaño consumía heroína y que como resultado de su adicción contrajo hepatitis C, enfermedad que al parecer causó su muerte. Todo esto ha sido ampliamente refutado por su familia y sus amigos más cercanos. Para una discusión más extensa de esta controversia, ver "Bolaño and Heroin?" Disponible en <http://www.conversationalreading.com/2008/12/bolano-and-hero.html>
- <sup>68</sup> Javier García, "Los detectives salvajes, la película", *La Nación*, 6 July 2008, 29 July 2008, <[http://www.lanacion.cl/prontus\\_noticias\\_v2/site/artic/20080705/pags/20080705182116.html](http://www.lanacion.cl/prontus_noticias_v2/site/artic/20080705/pags/20080705182116.html)>
- <sup>69</sup> J. García, *Ibid.*
- <sup>70</sup> Robert Weibezahl, "Latin-American Classic", *BookPage*, 2007, 10 Jan. 2008, <[http://www.bookpage.com/0704bp/fiction/savage\\_detectives.html](http://www.bookpage.com/0704bp/fiction/savage_detectives.html)>
- <sup>71</sup> Jack Kerouac, *On the Road: The Original Scroll*, Penguin Books, New York, 2007, p. 366.
- <sup>72</sup> La identidad "real" de varios de los personajes secundarios se puede ver en Carmen Boullosa, "Bolaño in Mexico", *The Nation*, 5 April 2007. 10 Jan. 2008. Disponible en: <http://www.thenation.com/doc/20070423/boullosa>.
- <sup>73</sup> Mónica Maristain, "El mundo está vivo y nada vivo tiene remedio", *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*, Andrés Braithwaite (ed.), Universidad Diego Portales, Santiago, 2006, p. 62.
- <sup>74</sup> Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama, 1998, p. 211.
- <sup>75</sup> Ignacio Echevarría, "Bolaño extraterritorial", *Bolaño salvaje*. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (eds.), Editorial Candaya, Barcelona, 2008, p. 441.
- <sup>76</sup> Dice Jorge Volpi que Bolaño es el único autor que "todos" los escritores con menos de 40 años de edad están de acuerdo en aclamar como el representante de la narrativa latinoamericana actual. Ver Jorge Volpi, "Bolaño, epidemia", *Bolaño salvaje*, Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau, compiladores, Barcelona, Candaya, 2008).
- <sup>77</sup> R. Bolaño, *Ibid.*, p. 203.
- <sup>78</sup> *Ibid.*, p. 528.
- <sup>79</sup> Francisco Goldman, "The Great Bolaño", *The New York Review of Books*, 54.12, 19 July 2007, 10 Jan. 2008, <<http://www.nybooks.com/articles/20395>>
- <sup>80</sup> David Brooks, "Sal Paradise at 50", *The New York Times*, 2 Oct. 2007, 15 July 2008, <<http://www.nytimes.com/2007/10/02/opinion/02brooks.html>>
- <sup>81</sup> F. Goldman, *Ibid.*
- <sup>82</sup> R. Bolaño, *Ibid.*, p. 179.
- <sup>83</sup> *Ibid.*, p. 346.
- <sup>84</sup> Marcela Valdes, "His Stupid Hear", *Virginia Quarterly Review*, 84.1, 2008, pp. 169-80.
- <sup>85</sup> James Wood, "The Visceral Realist", *The New York Times*, 15 April 2007, 10 Jan. 2008, <<http://www.nytimes.com/2007/04/15/books/review/Wood.t.html?sq=jameswood>>
- <sup>86</sup> Roberto Bolaño, *Entre paréntesis*, Ignacio Echevarría (ed.), Anagrama, Barcelona, 2004.
- <sup>87</sup> *Ibid.*, p. 346.
- <sup>88</sup> Jorge Luis Borges, "La supersticiosa ética del lector", *Discusión*, 1932, *Obras completas* I. Emecé, Buenos Aires, 1996, p. 204.

## La escritura radical

Comienzo este escrito con una digresión. Hecho poco serio, poco sujeto a los cánones académicos. La rigidez de estos cánones, sin embargo, no es algo que persiga con ahínco, con talante obsesivo alguno; por aquello de las relaciones entre academia e institución, relaciones que a Bolaño le espeluznarían (como comprobaremos a lo largo de este trabajo). Creo que no buscar su consecución —el logro de un encorsetado producto erudito— es tender un cabo a la preceptiva escritural asentada por Bolaño. Es más, creo que optar por la digresión es homenajear a Bolaño, interpretarlo echando mano de su arma príncipe y por otra parte una manera de acuñar un marco teórico que dé lumbre, desde un viso novedoso, al revulsivo que supone el proceso escritural del chileno, a la textura de su poética revolucionaria.

Vamos, pues, con la digresión en liza. Tiene que ver con la forma en que Bolaño llegó a mi vida. Llevaba poco tiempo en México (palabra que, veremos, no es sólo un topónimo en el caso de Bolaño). Había arribado por un intercambio académico, con veinte años a cuestas, resignado a concluir la carrera de abogado, con la secreta intención

de convertirme en escritor (por el tono que está tomando esto habría que encabezarlo con aquello de **Joseba Buj, calle Pachuca, colonia Condesa, México D.F., abril de 2010**). Obtenido el título que me acreditaba como picapleitos, resolví permanecer en tierra mexicana. Por una mujer a la que quise, a la que después perdí (suena lírico pero en secreto, en el apunte parentético, digresivamente, he de decir que partimos peras con violencia, o sea que acabamos como el rosario de la aurora).

Pienso que había otros motivos para que yo permaneciese en México. De verdad lo creo, o cuando menos ahora. A veces caminamos la senda de un bosque sin concebir la densidad del forraje, la bruna fronda que circunda la vereda; espesura que posibilita la claridad del camino, que la constituye. Conjeturo que mi experiencia como pasante en el jurídico de un banco (en España) e, inferido de ésta, una expectativa de vida encajonada, develada por los dictados herméticos del compromiso con un crédito hipotecario —junto a una esposa de cabellos oxigenados y unos niños repollos— no era muy de mi agrado (y no lo digo con desdén porque la realidad descrita sólo pinta una versión optimista de lo que cabía esperarse de la sociedad española: el paro, una adolescencia prolongada en plena madurez, mantenida, humillante, descorazonadora, frustrada).

En México, como pájaros agoreros, vinieron los problemas de residencia (cuánto me evocaría en Belano, después), los problemas de equivalencias de estudios y, por último, los problemas económicos. Pasé a residir en un cuarto. En una zona —utilicemos un eufemismo— conflictiva. Situación muy bohemia vista desde el presente, pero cuyos apremios maslowianos se las ingeniaban para que no agarrase una pluma. La caridad de un amigo acudió a rescatarme. Me incorporé a su empresa, limpiando alfombras. Mi amigo era gallego

y su empresa operaba, básicamente, en el seno de esta comunidad. Las señoras, descubriendo en mí a un joven peninsular, formado, blanquito, se mostraban especialmente amables. En más de una ocasión salí de la faena con la panza repleta, atiborrado de manjares. ¿Hubiera sucedido de ser yo un indio patarrajada? (la pregunta es, por descontado, retórica). Inopinadamente, se me reveló el racismo. Años más tarde, lo encontraría en el país que había dejado atrás (en mis regresos vacacionales), a consecuencia de las oleadas migratorias; país que yo había idealizado, por la interiorización de las componendas de una transición hecha a marchas forzadas, transición que el sistema educativo derivado de ella nos inculcó (a mí y a mi generación) como la quintaesencia democrática y tolerante. Siempre podemos ser peores de lo que habíamos imaginado.

Luego de este trance proletario, las cosas se enderezaron. Me ofrecieron trabajo en el jurídico de una constructora de propietarios judíos. Era como si mi antigua vida me hubiese perseguido desde el otro lado del charco y comenzase a levantar su cerco de nueva cuenta. Enseguida, empero, a mi existencia encorbatada, se le empezaron a presentar bifurcaciones.

A la hija del dueño, que estaba al frente del jurídico, se le antojó involucrarse en política, en un partido de izquierda. Yo estaba en su equipo. Se me confirieron las tareas de la prensa y de la información. Cada mañana redactaba mis notas, mis recensiones. Basándose en estas síntesis informativas, la niña acaudalada arengaba a la masa paupérrima, la azuzaba, la alebrestaba. Entre el coro bullicioso, cavilé sobre el papel que yo, en cuanto intelectual (o pseudo-intelectual, porque había más ganas que nada), jugaba en la articulación de aquella pantomima (a aquella grandilocuencia discursiva, de chancla rabiosa, la respaldaba toda la ilicitud en que incurre sistemáticamente

el negocio de la construcción en el D.F.). A raíz de estas cábalas, colegí que en México el poder y la intelectualidad se entreveraban en un mismo proyecto (opino que en esta inferencia desempeñó un papel crucial la lectura paralela de Bolaño que, como explicaré ulteriormente, estaba realizando) del que dimanaba una organicidad que cerraba filas en torno de una simbología ideologizada, imaginaria (simbología a la que subyacía un propósito nítido: la perpetuación de ciertas élites en el poder).

Fue en esta tesitura bolañesca (por lo menos en cuanto a las deducciones que antes señalaba, deducciones que se trenzan, repito, con la propia lectura de Bolaño) que Bolaño —pleonásmicamente— apareció en escena. En mi periplo por los fajos de periódicos, no evitaba el hojear de los suplementos culturales. Allí descubrí a varias plumas de América Latina. A una educación sentimental circunscrita al *Boom* y sus epigonías, no podían dejar de sorprenderle. Bolaño (un Bolaño residente en España que conllevaba ya para entonces, como un púgil mantenido a razonable distancia, una amenaza enclenque a la prensa cautiva de la univocidad cultural mexicana), Piglia, Aira, Vallejo. Del colombiano, su prosa pícaro y afilada; y en lo que a los argentinos se refiere, de Aira, el dislate conclusivo de sus textos (en premeditada confrontación con la redondez del *Boom*), de Piglia una erudición libresca no borgeana (o al menos una erudición que entabla un reñido debate con el escritor de *El Aleph*). Pero Bolaño fue otro cantar y *Los detectives salvajes* también. Bolaño eran los mediodías de evasión (por entre el fárrago de fideicomisos, compraventas, trámites administrativos) en los parques tramontando páginas, páginas y más páginas, adoptando una postura digresiva, en esos ratos de asueto, respecto a mi existencia encorbatada. Bolaño era hacer mía una actitud bolañesca, ingiriendo café desenfrenado, inhalando cigarro

tras cigarro; Bolaño era no llevarse nada a la boca, alimentarse únicamente de lecturas (estas poses las hube de abandonar por la buena, cuando me enteré de que el chileno había muerto joven, digo, porque no quería correr con idéntica suerte; yo siempre he tendido al reacomodo—como constataremos más tarde—, a no abundar en mis digresiones; a Bolaño le sobró valentía yo siempre he carecido de ella).

La novela desplegaba (a esta altura del texto parece extinguirse mi digresión personal, pero volveremos a ella), de todos es sabido, una estructura innovadora. El diario de García Madero abocetando las vicisitudes del grupo de amigos/bohemos/*clochards*/trotamundos de Belano y Lima, su fijación mórbida en un disparatado movimiento literario posrevolucionario, fijación que cuaja en la figura de Cesárea Tinajero, en la pesquisa del paradero de ésta, en el emprendimiento de un viaje tras su rastro. La lengua digresión intermedia, cúmulo de testimonios hilvanado vagamente con el diario de García Madero, que se ramifica, distiende metonímicamente, emprende divagaciones y retornos desde un centro narrativo en el cual persiste la impresión de que el relato nuclear está amputado, mutilado, desprovisto de algún dato: el hueco de la historia de Tinajero, historia cuyo desenlace no nos es proporcionado. La ausencia de este referente informativo se podría interpretar de dos modos. Uno, como una solución pragmática para urdir una trama, un suspenso (no se puede refutar esta solución, o sea que es factible una lectura en este sentido, aunque no la pondero como la estrategia principal que teje Bolaño). El otro, una táctica de quiebre narrativo, de desviación cuasi gratuita para las teleologías acostumbradas, radical porque rompe la secuencia enunciativa del narrador al uso (uno se puede prender de los avatares amorosos de Lima en Israel,

o de las aventuras de equivalente jaez de Belano en la vendimia francesa). Lo cierto es que termina por importarnos un bledo lo que haya acontecido con Tinajero. Y cuando en la última parte de la novela uno lo sabe (el retorno a la perorata de García Madero), subsume que la historia de Tinajero funciona exclusivamente como un disparador digresivo de los testimonios, en cuyo florecimiento arbóreo descansa el verdadero peso de la propuesta narrativa de Bolaño.

¿A qué se debía esta manera de escribir? Intentaré aclararlo más adelante (o brindar una posible aclaración formulada desde mi perspectiva). La innovación narrativa de la novela compete, por otro lado, también al tema escogido como motor de los personajes. El movimiento literario de Tinajero, la búsqueda de ésta, el prurito de esclarecer su misterio bifurcado y radical, misterio que se desvía de la línea que México o el sistema estatal mexicano maquinado desde las postrimerías de la Revolución- ha establecido como la correcta para su literatura, su cultura, su intelectualidad. Otro asunto de relevancia es el de la extranjería de Belano, la óptica singular que aporta. Son temas, estos dos últimos (el de la intelectualidad mexicana y el de la extranjería de Belano), cuyo trato engarza con un ahondamiento en la obra de Bolaño que tendría lugar posteriormente, en unas circunstancias muy disímiles a las de mi proximidad primera al escritor chileno.

Me gustaría referir con anterioridad que en esta época de lecturas clandestinas, de prístinas aproximaciones a Bolaño, di con otro libro, *Soldados de Salamina*, capital en mi comprensión del proyecto literario del chileno. Bolaño es un carácter del libro. En los vericuetos de la trama, que no hay por qué traer a colación, el angelino espeta un par de juicios que concibo como fundamentales en la génesis de su propuesta como escritor/narrador. Los cito:

Para escribir novelas no hace falta imaginación –dijo Bolaño–. Sólo memoria. Las novelas se escriben combinando recuerdos (...)

Mientras comíamos Bolaño me habló de la época en que había vivido en Gerona; minuciosamente me contó una interminable noche de febrero en un hospital de la ciudad, el Josep Trueta. Aquella mañana le habían diagnosticado una pancreatitis y, cuando el médico apareció por fin en su habitación y él pudo preguntarle, sabiendo cuál era la respuesta, si se iba a morir, el médico le acarició un brazo y le dijo que no con la voz con que se dicen siempre las mentiras. Antes de dormirse esa noche, Bolaño sintió una tristeza infinita, no porque supiera que iba a morir, sino por todos los libros que había proyectado escribir y nunca escribiría, por todos sus amigos muertos, por todos los jóvenes latinoamericanos de su generación –soldados muertos en guerras de antemano perdidas– a los que siempre ha soñado resucitar en sus novelas y que ya permanecerían muertos para siempre, igual que él, como si no hubieran existido nunca y luego se durmió y durante toda la noche soñó que estaba en un ring peleando con un luchador de sumo, un oriental gigantesco y sonriente contra el que nada podía y contra el que sin embargo siguió peleando toda la noche hasta que despertó y supo sin que nadie se lo dijera, con una alegría sobrehumana que no había vuelto a experimentar nunca, que no iba a morir.

Tal vez, asistamos a la revelación de un gran intérprete de Bolaño. Quizás, el chileno, ciertamente, le dijo esto a Cercas (me inclino a pensar esto último).

Cuando años más tarde mi amigo de Valdivia, Sebastián Figueroa, –joven experto, mucho más experto que uno, en Bolaño– me pedía

este artículo yo, sumido en una coyuntura visceralmente distinta a la de mis jóvenes escauceos con el universo bolañesco que luego retrataré, no remembraba dónde había leído estas declaraciones. Me sorprendí, al conseguir acordarme, de que no aparecieran en ningún libro de Bolaño, de que el chileno se manifestara así, regalándonos claves básicas para su lectura, desde las letras de otro escritor; lo cual constituye una digresión en sí, un guiño a su propio "canon" escritural, una autoexégesis de su obra, la dotación de un "sentido" digresivo (con todo lo oximorónica que nos pueda parecer la utilización de este epíteto) a la misma. Hallo dos cuestiones centrales. Su modo de trabajar es un modo memorístico (opuesto a una idea de imaginación muy poco "académica" —que refuerza a su vez los postulados bolañescos, por aquello del magro academicismo—, una imaginación de raigambre romántica que confía en el éxito de la generación espontánea, de la ciencia infusa y no una imaginación concebida como tropología o como impronta imaginaria que libera líneas de fuga afectivas). Su escritura es un panegírico del margen, de aquellos que son silenciados por las directrices de la institución y de la Historia. Lo anterior depara una propuesta literaria que se vincula de forma especial con el afuera y, por ende, con la asunción de un posicionamiento radical que contrapone memoria con Historia. Para profundizar en este aserto no nos bastan, sin embargo, las pistas que sorpresiva, digresivamente consigna la obra de Cercas. Habrá que acudir a la obra colofón de Bolaño 2666 que, opino, no es sólo una obra más, sino un cierre abierto (no sólo por quedar inconclusa), un epítome de su literatura entera que se expande subdividiéndose en los inextricables ramajes de un arbusto digresivo. En ella, quizá por ser su estertor final (huracanado y elongadísimo estertor final), Bolaño corona y despeña su antisistémico sistema.

A 2666, arribé casi un lustro y medio después de mi experiencia con *Los detectives...* y con *Soldados...* La vida se había desenvuelto en su enredado juego de raras simetrías, de innúmeras mudanzas. Habían pasado los tiempos de coqueteo con la política de izquierda, de colaboración con algunas instancias gubernamentales, de las rupturas sentimentales escandalosas (en este lapso Bolaño continuó como una presencia habitual: *El gaucho insufrible*, *Putas asesinas*, *Amberes*, etc). Todo al garete, de nuevo. Volvía a empezar. No era ni abogado, ni político. Me apostaba en una bohardilla. Acechaba, otra vez, el viejo deseo de ser escritor. Me matriculé en el posgrado en letras de la Universidad Iberoamericana. En ella, se me presentó— por azar, más que por talento— la factibilidad de un reacomodo novel. Me incorporé al área académica. Acaso, mi mayor pecado, lo que ha estragado sucesivamente mi vocación haya sido una debilidad consistente en un inmediato asentimiento a las ofertas de la institucionalidad, una fácil claudicación ante los gozosos embates de la seguridad estabilizadora. Acaso, el muchacho que huía a los parques, *Los detectives...* en ristre, escapando de su tediosa existencia de oficina sea el mismo burócrata que ahora huye a la biblioteca pergeñando textos que, contaminados de literatura (de minúsculas vaguedades literarias), atentan contra el concepto de academia. Es igual. Y es igual porque este reacomodo no es sino una insignificante cobardía parangonado con el Bolaño friegaplatos, con el guarda de *camping*, con el propietario de un kioskucho de revistas extraviado en el intrincado de callejas barcelonés que escribía, escribía y escribía contra todo, contra todos, contra sí mismo, con el cuerpo molido por el cansancio, por la enfermedad.

En la UIA, un profesor talentoso, Joserra Ruisánchez, instrumentó un seminario en el que leímos meticulosamente el mamotreto de 2666;

este seminario se vio de seguida enriquecido por las intervenciones de Seba Figueroa, entonces condiscípulo mío (después me pediría este artículo, como anotaba), coterráneo de Bolaño y minucioso analista de éste. Me asombré, sobre todo, ante una declaración que profiere Amalfitano, en cierta manera, un trasunto literario de Bolaño:

La relación con el poder de los intelectuales mexicanos viene de lejos. No digo que todos sean así. Hay excepciones notables. Tampoco digo que los que se entregan lo hagan de mala fe. Ni siquiera que esa entrega sea una entrega en toda regla. Digamos que sólo es un empleo. Pero es un empleo con el Estado. En Europa los intelectuales trabajan en editoriales o en la prensa o los mantienen sus mujeres o sus padres tienen buena posición y les dan una mensualidad o son obreros y delincuentes y viven honestamente de sus trabajos.

Un intelectual puede trabajar en la universidad o, mejor, irse a trabajar a una universidad norteamericana, cuyos departamentos de literatura son tan malos como los de las universidades mexicanas, pero esto no los pone a salvo de recibir un llamada telefónica a altas horas de la noche y que alguien que habla en nombre del Estado le ofrezca un empleo mejor, un empleo mejor remunerado, algo que el intelectual cree que se merece, y los intelectuales siempre creen que se merecen algo más.

Esta aserción, enmadrada en el dédalo digresivo de la novela, establece, desde la obra final paradójicamente, una herramienta para interpretar el proceso escritural de Bolaño concebido como un todo. De conformidad con nuestros arquetipos de pensamiento

tamizados por la teleología occidental, esto debía haberse sentado como precedente. A Bolaño ya hemos visto, le torturaron poco los caprichos de la tradición. Es decir, que poner en claro ciertas ideas desde el inicio hubiese sido fijar un sentido vertical y jerarquizado que se enfrentaría a su noción de escritura y de memoria.

Si empatamos esta aseveración a la biografía de Bolaño, nos percatamos de lo imprescindible que es de cara a una glosa de la propuesta literaria del angelino. La etapa formativa de Bolaño, en cuanto adulto y en cuanto intelectual, transcurre en México. México, de esta guisa, no es únicamente un topónimo (retornamos a un tema viejo ya bosquejado en este ensayo). La relación de Bolaño con México —on la maquinaria urdida por el Estado mexicano, su sistema— corresponde a una opción de vida y de literatura que recorrerá su obra entera. México, en los días de Bolaño, poseía la imagen de un Estado acogedor e incluyente en medio del bátratro represivo de América Latina. Pero esta imagen tenía un envés atrabiliario e impositivo. El sistema mexicano, el surgido acto seguido de la Revolución, auspicia una organicidad, una univocidad sin antecedentes. En el ámbito de la cultura, se percibe esta univocidad con la indiscutible incorporación de la intelectualidad a la erección de dicho sistema. Bolaño asistió a la preponderancia de los cenáculos estatalistas, guiados por sus sapientísimos, reconocidísimos y laureadísimos gurúes (empleo el plural eufemísticamente). Se propone, junto a Papasquiario y otros amigos, nadar contracorriente. Por supuesto, fracasa (como en su momento fracasaron Cuesta o Revueltas).

La univocidad del sistema mexicano provoca en la cultura, empero, el brote de flujos marginales (el posicionamiento de Bolaño al lado de esta marginalidad comporta la asunción de un proyecto escritural radical). Esta marginalidad no se equipara al ejercicio opositor que

eclosiona en la América Latina de las dictaduras militares; una marginalidad, esta última, que se sitúa más en la órbita schmittiana de la dinámica amigo/enemigo y que en virtud de su dimensión opositora adquiere un peso específico y amenazante dialécticamente hablando, conque no constituye, en rigor, un afuera. La marginalidad intelectual mexicana es la marginalidad del silencio. Algo que, desde la unidireccionalidad del sistema que fagocita e incorpora cualesquier tendencia que lo ponga en entredicho, no existe. Algo indiferente, no enemigo, no amigo, radicalmente marginal, valgan el énfasis y la redundancia, pues porfiar en este margen es propinar golpes al vacío, dar voz a lo indecible, abundar en lo ignorado, en lo acallado, en lo silente. Esta circunscripción al margen se magnifica, en la biografía de Bolaño, por su extranjería. Durante su etapa formativa en México, Bolaño (Belano en *Los detectives...*) es un extranjero. Ser extranjero intelectual en México es ser asimilado en calidad de colaborador a la red de su sistema cultural. Uno puede desarrollarse, crecer siendo artífice de dicha textura reticular, pero jamás asomarse al margen crítico. De rondarse esta peligrosa frontera, penderá sobre la cabeza del desdichado la espada de Damocles del 33 constitucional, de la expulsión. El paradigma de pensamiento de Bolaño, articulado en nívea reacción al mentado colaboracionismo, no sólo ronda sino que transgrede dicho espacio limítrofe. (Con lo anterior zanjo otros dos asuntos ya esbozados en el cuerpo de este opúsculo).

Leer a Bolaño como una textualidad horizontal que se abre al reconocimiento del otro, como un discurso maculado por el peso de una materialidad acontecimental que se manifiesta extramuros del sentido discursivo, o como una actualización afectiva que planta cara a una apropiación de los afectos incoada por un sistema que responde a intereses concretos, viene a ser lo mismo. Digamos que, en todos los

supuestos, Bolaño propicia un abismarse al afuera (aunque este afuera sea inmanente y esté adentro, discusión que ahora no nos preocupa), una poética revolucionaria que mueve a sospechar de los grandes relatos instaurados por el canon tradicional (en contubernio con la institución), poética que irrumpe con virulencia en fondos intocables como el del concepto de literatura instituido, transfigurándolo irremediablemente.

La manera de escribir de Bolaño es, entonces, un entrelazamiento de flujos memorísticos que se plasman desafiando a la *usucapio* de la memoria que el Estado perpetra para hilar su Historia (o sea, la memoria oficial). En el plano formal, este desafío posee una traducción palpable: la digresión radical, que da una voz al afuera (acordémonos del luengo soliloquio de la muertas en 2666, soliloquio que nos aboca a preferir la trama, abrumándonos con el horror y, luego, con la monotonía en que acaba metamorfoseándose ese horror, donde la cotidianidad del crimen es iteradamente ninguneada por el panóptico mexicano). Y esta forma de escribir se deriva de un paradigma de pensamiento que, como argüíamos, resulta de un modo de relacionarse con el Estado mexicano y con los artificios intelectuales que componen la Historia de éste. De esta guisa, su Chile es un Chile contemplado desde el paradigma (o contraparádigma) mexicano (aún cuando Chile sea su terruño). El Chile de los paseos australes encaramado al camión de su padre, el de su chabacano conato de ser revolucionario, el de las dislocadas y absurdas genealogías de Juan Stein.

Hace medio lustro, Juan Villoro visitó la Ibero. Impartió una conferencia. En los entresijos de su locución, aludió a Bolaño. Él, en buenos términos con la cofradía de Herralde, lo frecuentó bastante en sus días finales. A Bolaño, contaba Villoro, se le reclamaba mucho, desde esta cofradía, que escribiese tanto hallándose en un estado de

salud lamentable; se lo instaba a disfrutar con mayor plenitud sus instantes crepusculares. El chileno reponía que escribir era un modo de vivir, su modo de vivir (porque escribir era recordar, transformar el pasado en presente).

Acaso Bolaño, visionario pero no mesiánico, supo intuir, mejor que nadie, que el lobo que nos ha de devorar ya ha desplegado sus fauces. Y lo que es peor, intuir que somos nonadas en el seno de una red imaginaria a la que únicamente le son relevantes sus grandes nombres, sus grandes pompas y sus grandilocuencias. Acaso Bolaño insufló en nosotros un ápice de esperanza, enseñándonos que nuestros recuerdos son acreedores a un valor que no debe ser obviado por instituciones interesadas en el manejo, la tergiversación y el escamoteo de las producciones mnémicas.

## Donde nace la poesía

### I

*Amuleto* (1999) es el relato de Auxilio Lacouture, una inmigrante uruguaya en ciudad de México, que sobrevivió escondida en un baño de mujeres al allanamiento de la UNAM por parte de las fuerzas militares y que devino en la sangrienta matanza de Tlatelolco en 1968. Su narración es el testimonio de una mujer, la “madre de la poesía”, que a partir de la experiencia de la resistencia comprende (y vislumbra) el crimen y el sacrificio de una generación de poetas. Este relato es la versión ampliada de una de las tantas entrevistas-testimonios que ocupan la segunda parte de *Los Detectives salvajes* (1998) y que dan pistas sobre los poetas Belano y Lima, así como de la historia de una generación de escritores.

Si Cesárea Tinajero es la madre de la poesía mexicana al ser el referente literario de los últimos poetas vanguardistas mexicanos (los real visceralistas), Auxilio Lacouture, (auto)denominada “madre de la poesía mexicana” (11) y habiendo escrito también algunos pocos poemas, no es (ni pretende ser) la autora de una propuesta estética

que buscarían continuar los poetas jóvenes. Su “maternidad” no tiene el sentido de origen ni herencia (de un programa estético), sino de asistencia, cuidado, “auxilio”, defensa y amor por la poesía y sus poetas.

Grínor Rojo (2003) repara en la sintomática “angustia o ansiedad de las influencias” que padece la generación de poetas de *Los Detectives salvajes* respecto de sus predecesores. La teoría de la conformación poética de Harold Bloom (1973) como la historia de las rupturas de los “nuevos poetas” respecto de sus “padres” literarios a fin de conformarse en “poetas fuertes” (viriles, auténticos, masculinos), legítima y viable posiblemente hasta los residuos de las últimas vanguardias (la llamada “tradición de la ruptura” de Octavio Paz, 1974), se evidencia en este caso plenamente a través de su síntoma fundamental, “la angustia a la influencia”, que Rojo adjudica a la poesía y figura de Cesárea Tinajero. El pequeño gran detalle de este cambio de género, del padre fuerte y autoritario a una madre con un solo poema publicado que además “no tenía nada de poética” (Bolaño 1998: 602), lo resuelve Rojo a partir de las teorías de la identidad latinoamericana propuestas por Guzmán (1984) y Montecino (1991), cuya particularidad consistiría en la ausencia del padre<sup>1</sup>. Pero pese a esta llamativa explicación (y más aún aquella que vincula la figura de Cesárea a las “diosas madres”), los “padres literarios” no están ausentes ni del mundo de *Los Detectives salvajes* ni del de *Amuleto*. Por el contrario, los poetas históricos como Octavio Paz, José Emilio Pacheco, Nicanor Parra, Pablo Neruda son todos padres fuertes de los cuales los nuevos desean liberarse, angustia que no pareciera generar Cesárea Tinajero (una de

---

<sup>1</sup> Dice Rojo que “el distingo (de pasar de la figura de un “precursor” a una “precursora”, en este caso) no es irrelevante: en el psicoanálisis la madre que es padre es madre fálica y en la antropología chilena, la de Sonia Montecino y Jorge Guzmán, es la madre del ciudadano nacional por excelencia, que es el ‘huacho’” (68).

las pocas figuras femeninas y ficticias), cuya poesía es desconocida y se la busca desesperadamente. Si bien es cierto que Cesárea es muerta por manos de sus seguidores y este matricidio trae como resultado el desprendimiento de un espacio (México) y el término de la propuesta estética vanguardista que es visible en la materialización de una obra como *Los detectives salvajes*, me parece que la sustitución (o adición) del modelo masculino (freudiano y bloomiano) por esta “madre de la poesía”, se desarrolla y extiende en el libro que le sigue, *Amuleto* y que me interesa analizar en este ensayo como la afirmación de filiaciones literarias vinculadas a lo femenino, materno y fraterno más que a rupturas generacionales paternas.

Erich Fromm relea el mito de Edipo (una de las bases teóricas de la propuesta de Bloom) a través de la trilogía de Sófocles (*Edipo rey*, *Edipo en Colono* y *Antígona*) y descarta la importancia del incesto propuesta por Freud priorizando “la rebelión del hijo contra la autoridad del padre en el seno de la familia patriarcal” (1975: 221). Siguiendo los resultados de la investigación de Johann Jakob Bachofen sobre el matriarcado (1861), Fromm reinterpreta el mito como el enfrentamiento entre los devotos de un matriarcado ya perdido y sustituido por el sistema patriarcal reinante en la sociedad griega de Sófocles, pero que luchan aún contra los principios de autoridad, jerarquía y obediencia al padre. Este matriarcado habría sido el antiguo sistema social que, por fundarse en la promiscuidad sexual, el único vínculo indiscutible (en cuanto a los principios de consanguinidad) habría sido la madre, recayendo la autoridad sobre ella para ejercer el mando del grupo familiar, social e incluso religioso a través de las diosas-madres. Desde acá, todos los seres humanos serían iguales en tanto hijos de la Madre Tierra, es decir, igualmente amados y protegidos:

la familia matriarcal tiene aquél carácter universal con que se inician todas las formas de evolución y que caracteriza la vida materna en contraste con la espiritual, la imagen de la Madre Tierra, Démeter. El seno materno puede dar hermanas y hermanos a todo ser humano, hasta que con el desarrollo del principio patriarcal, esta unidad desaparece y es sustituida por el principio de jerarquía (...). El mundo matriarcal se caracteriza por la ausencia de desavenencias internas, por un deseo de paz (...) (226).

Tanto Edipo, como Antígona y Hemón, representarían la oposición a la autoridad masculina y paterna, que, desde la lectura de la trilogía completa, dice Fromm, el “derrotado no es, finalmente, Edipo sino Creonte. Y con éste, son derrotados el principio de autoritarismo, del dominio del hombre sobre el hombre, del dominio del padre sobre el hijo, del dominio del dictador sobre el pueblo. Si aceptamos la teoría de las formas matriarcales de sociedad y de religión, parece indudable que Edipo, Hemón y Antígona representan los viejos principios del matriarcado, de la igualdad y la democracia, en contraste con Creonte, representante del dominio y de la obediencia patriarcales” (239-40).

Si el rechazo a la autoridad paterna es el principio clave de la teoría generacional de Bloom, el cuestionamiento a la autoridad obedece al deseo de sustituirle y no de negar su ideología (como propone Erich Fromm). En los personajes de *Amuleto*, en cambio, pareciera existir, según Auxilio Lacouture, un incipiente cambio de mentalidad entre las generaciones de poetas donde conviven aún los jóvenes afectados por el tradicional miedo a la castración literaria y aquellos que comienzan a superar el deseo de derrocar al padre fuerte. Así, entre los primeros, Auxilio aclara que “la denominación 'poeta joven' o 'joven poesía' o 'nueva generación' se empleaba básicamente

para referirse a los jóvenes mexicanos que intentaban tomar el relevo de Pacheco” (55) y agrega que en “el fondo ellos *tenían* que estar necesariamente en contra de todos” (56). Pero, citando precisamente a José Emilio Pacheco, Auxilio Lacouture defiende la relación de las filiaciones en lugar de las rupturas, recordando la reflexión y pregunta del “maestro” acerca de lo que hubiera sucedido en la historia de la poesía latinoamericana si Rubén Darío no hubiera muerto tan joven y Huidobro hubiera alcanzado a conocerlo: “Porque, digo yo, Darío le habría enseñado mucho a Huidobro, pero Huidobro también le habría enseñado cosas a Darío. La relación entre maestro y discípulo es así: aprende el discípulo y también aprende el maestro” (57). Incluso, dice, “Darío hubiera aprendido más y hubiera sido capaz de poner fin al modernismo e iniciar algo nuevo que no hubiera sido la vanguardia pero sí una cosa cercana a la vanguardia (...) y el propio Huidobro tras su fructífero encuentro con Darío hubiera sido capaz de fundar una vanguardia más vigorosa aún, una vanguardia que ahora llamamos la vanguardia inexistente y que de haber existido nos hubiera hecho distintos, nos hubiera cambiado la vida” (58).

Sin embargo, la propuesta filial de una tradición que propone Lacouture –donde todos los poetas le “parecían nietos de López Velarde, bisnietos de Salvador Díaz Mirón” (26)– es rechazada por “los jóvenes machitos atribulados, los jóvenes machitos mustios de las noches del DF” (26) que “trataban angustiosamente de ser ingeniosos o irónicos o cínicos” (26) y “seguían hablando (mal) de los poetas de México a los que les iban a dar en la madre” (28).

A pesar de ello, Auxilio, interesada y atenta a las nuevas generaciones poéticas, visualiza, como ya decía, un cambio entre los poetas jóvenes que están contra Pacheco y los que le siguen, los “jovencísimos” que llama “de la alcantarilla”. Ambos grupos

son los que frecuenta Arturo Belano antes y después de su viaje a Chile, en 1973, para colaborar con la revolución, de la que vuelve convertido en “héroe” para Auxilio o al menos transformado tras haber vivenciado el horror y el crimen. Sus nuevos amigos poetas, según Lacouture, “parecían salidos del gran orfanato del metro del D.F. y no de la Facultad de Filosofía y Letras” (69):

(...) una generación salida directamente de la herida abierta de Tlatelolco, como hormigas o como cigarras o como pus, pero que no había estado en Tlatelolco ni en las luchas del 68 (...). Y yo no fui inmune a su belleza (...). Pero me di cuenta (al mismo tiempo que temblaba al verlos) de que su lenguaje era otro, distinto al mío, distinto al de los jóvenes poetas, lo que ellos decían, pobres pajaritos huérfanos, no lo podía entender José Agustín, el novelista de la onda, ni los jóvenes poetas que querían darle en la madre a José Emilio Pacheco, ni José Emilio (...) nadie podía entenderlos, sus voces que no oíamos decían: no somos de esta parte del DF, venimos del metro, de los subterráneos del DF, de la red de alcantarillas, vivimos en lo más oscuro y en lo más sucio, allí donde el más bragado de los jóvenes poetas no podría hacer otra cosa más que vomitar (70).

Así, los novísimos o jovencísimos poetas de la alcantarilla no necesitan matar ni al padre ni a la madre literaria cuando han nacido huérfanos (sin patria), producto de los horrores de la historia: la matanza de Tlatelolco, las luchas del 68 y las dictaduras latinoamericanas. Más aún, los resultados de los autoritarismos, totalitarismos y fascismos del siglo XX, los distancia de las generaciones precedentes y sus discursos, así como de cualquier deseo por asumir algún tipo de poder y autoridad.

Sin la capacidad de comprender el “lenguaje” de las generaciones que los anteceden no hay posibilidad de oponerse a la herencia cultural ni constituirse en “poetas fuertes”, al menos en el sentido de querer y poder plantear una respuesta estética a las variantes literarias anteriores. La conformación poética, el nacimiento de una nueva estética, parece generarse esta vez en la comunidad y hermandad de un grupo generacional, a partir de la unión entre vida y literatura (donde las vidas se acercan a la poesía y la literatura retrata lo poético de la vida), todo ello a costa del sacrificio de una generación.

## II

Auxilio Lacouture narra entonces desde la experiencia de reclusión y encierro, de resistencia y terror, que vive o sobrevive en el baño de mujeres de la universidad durante casi 20 días. Desde esta percepción revisa el pasado, el presente (alrededor del año 76) e incluso el futuro, que es capaz de predecir como una historia del horror y sacrificio. Su imprecisión en las fechas y en las secuencias temporales se aclara en un solo evento: la matanza de Tlatelolco que marca un antes y un después en la historia de Auxilio<sup>2</sup> (aún cuando vuelva muchas veces a episodios anteriores a este evento, pero vistos desde

---

<sup>2</sup> Dice Auxilio: "Y así llegué al año 1968. O el año 1968 llegó a mí. Yo ahora podría decir que lo presentí. Yo ahora podría decir que tuve una corazonada feroz y que no me pilló desprevenida. Lo auguré, lo intuí, lo sospeché, lo remusgué desde el primer minuto de enero; lo presagí y lo barrunté desde que se rompió la primera piñata (y la última) del inocente enero enfiestado. Y por si eso no fuera poco podría decir que sentí su olor en los bares y en los parques en febrero o en marzo del 68, sentí su quietud preternatural en las librerías y en los puestos de comida ambulante, mientras me comía un taco de carnita, de pie, en la calle San Idelfonso, con templando la iglesia de Santa Catarina de Siena y el crepúculo mexicano que se arremolinaba como un desvarío, antes de que el año 68 se convirtiera realmente en el año 68" (27).

los ojos del 68) y que se proyecta, desde su visión, a la historia de una generación. De la misma manera que la experiencia de Belano en Chile (el golpe militar, su reclusión carcelaria y la cercanía de la muerte y el crimen) define el cambio de su personalidad y de sus inclinaciones poéticas. Ambos, sobrevivientes a los asesinatos y autoritarismos de Estado, escriben desde dicha experiencia, lo que transforma a Auxilio en la biógrafa empática de Belano, su *alter ego* femenino, el reverso compasivo que se acerca a la historia desde la sensibilidad de una madre y que organiza un discurso sin pretender darle linealidad ni sucesión al tiempo y al espacio: “Quiero decir: me puse a pensar en mi pasado como si pensara en mi presente y en mi futuro y en mi pasado, todo revuelto y adormilado en un solo huevo tibio, un enorme huevo de no sé qué pájaro interior” (35). Desde el regreso cíclico al baño de mujeres, vuelta que se va haciendo cada vez más recurrente y vertiginosa, describe a los personajes (reales e imaginados) de una generación: Elena, una mujer que se enamora de un italiano perseguido por la policía mientras espera su visa para entrar a Cuba y entrevistar a Fidel Castro; Lilián Serpas, poeta mexicana que ha decidido vivir del arte junto con su hijo pintor; Remedios Varo, a la cual no conoció, pero imagina visitándole en su casa; los melancólicos poetas de la generación del 27, Pedro Garfias y León Felipe, a los cuales les ayuda con algunos trabajos domésticos; los jóvenes poetas mexicanos; Arturo Belano y su familia. Muchos de ellos son inmigrantes que han huido de las guerras y dictaduras de sus países (Varo, Garfias, Felipe, Belano), los otros son los artistas-mendigos que han optado por sobrevivir de sus creaciones y “hacer de sus vidas un arte” (122).

Auxilio comienza su relato anunciándonos que ésta “será una historia de terror. Será una historia policiaca, un relato de serie

negra y de terror. Pero no lo parecerá. No lo parecerá porque soy yo la que lo cuenta. Soy yo la que habla y por eso no lo parecerá. Pero en el fondo es la historia de un crimen atroz” (11). De acuerdo al género, sólo al final de la novela nos revela cuál es ese crimen y para ello, como decía, organiza una historia a partir de las vidas de algunos personajes, de su memoria y de las revelaciones que ella tiene en sueños y alucinaciones, volviendo siempre a su lugar de enunciación (su trinchera, como le llama): “Yo tenía recuerdos. Yo vivía encerrada en el lavabo de mujeres de la Facultad, vivía empotrada en el mes de septiembre del año 1968 y podía, por tanto, verlos sin pasión” (43).

### III

Pero así como Auxilio nos advierte que su historia no parecerá un relato de terror porque lo cuenta ella, la “madre de la poesía”, desde esta perspectiva tampoco habrá rupturas ni parricidios poéticos, sino intentos de filiar y hermanar. Dicha poética la desarrolla Auxilio a través de varias entradas: historias de personajes, mitologías griegas y aztecas.

De esta generación de jóvenes (los antipachecos y los de la alcantarilla), su poeta preferido es Arturo Belano y por tanto el ejemplo de esta “nueva sensibilidad” que intenta retratar –“Arturo siempre había sido un niño de la alcantarilla” (70)–. Como ya he dicho, ella propone que Belano habría cambiado al regresar de la dictadura chilena, instalándose para sus amigos en la “subcategoría de los tipos duros”, “aquellos que han visto de cerca la muerte” “y eso, en la jerarquía de los machitos desesperados de América Latina, era un diploma, un jardín de medallas indesdeñable” (71). Por ello su amigo Ernesto

San Epifanio, un representante de los poetas “jovencísimos”, le pide que lo ayude a defenderse del hombre que controlaba la prostitución masculina en la colonia Guerrero y que lo tiene amenazado de muerte. El gran poder que tendría “el rey de los putos” sobre San Epifanio es atemorizar y Belano –según su amigo– habría superado el miedo: “Cuando Ernesto lo dijo yo no vi la cara de Arturo pero adiviné que el gesto que tenía hasta entonces, ligeramente extraviado, se descomponía sutilmente con una arruguita casi imperceptible, pero en la que se concentraba todo el miedo del mundo” (75). A pesar de ello, o por eso mismo, Belano acepta ayudarlo esa misma noche: “... en esa hora incierta de la madrugada Arturito Belano aceptaba su destino de niño de las alcantarillas y salía a buscar a sus fantasmas” (76). Como Juan Dahlmann en “El Sur”, Belano se enfrenta con el rey de los putos, en este caso, con sorprendente éxito. Transformado en héroe, no sólo defiende a su “hermano” poeta sino que rescata a un joven enfermo y esclavizado por el Rey de los Putos, Juan de Dios, evitando su condena de muerte.

Otra historia que apela a la complicidad entre hermanos, al punto del incesto, es el mito de Erígone y Orestes que le relata Carlos Coffeen, el hijo pintor de Lilián Serpas, a Auxilio. Le advierte a su oyente que éste es el relato de la venganza de Orestes, la que llama “una hecatombe espiritual”. Le explica, a su vez, que el término “hecatombe” designaba el sacrificio simultáneo de 100 bueyes, de modo que los “participantes se mareaban en medio de tanta muerte (...). Pues la venganza de Orestes es algo similar, dijo Coffeen, el terror del parricida, dijo, la vergüenza y el pánico, lo irremediable del parricida, dijo” (119). Así, habiendo asesinado a su madre Clitemnestra y a su amante Egisto, Orestes, convertido en rey, se encarga de expulsar y exterminar a los seguidores de Egisto.

En ello descubre una descendiente de ambos asesinados, Erígone, a la cual viola y que posteriormente convierte en su amante. Preñada ésta, Electra le recuerda que su hijo llevará sangre de Egisto y que para ser coherente con su proyecto debiera también exterminarle. Orestes se deja convencer por su hermana, pero antes de mandarla asesinar decide pasar una última noche con ella. En la intimidad termina confesándole su plan y le propone dejarla huir con un guía: “Si te quedas aquí te mataré, dice. Los dioses me han trastornado. Habla de su crimen, una vez más y habla de las Erinias y de la vida que pretende llevar cuando todo se aclare en su cabeza e incluso antes de que todo se aclare en su cabeza: vivir errantes, él y su amigo Pílates, recorriendo Grecia y convirtiéndose en leyenda. Ser beatniks, no estar atados a ningún lugar, hacer de nuestras vidas un arte” (122). Orestes percibe la desconfianza de su amante y logra conmovirse por el temor que él causa en ella. Así “pudo pensar seriamente en salvaguardar a Erígone de los peligros que la acechaban en la humeante Argos y que se componían, básicamente, de su locura, de su furor homicida, de su vergüenza, de su arrepentimiento, de todo aquello que Orestes llamaba el destino de Orestes y que no era otra cosa que el camino de la autodestrucción” (123). Después de hablar toda la noche, Erígone se deja convencer por Orestes. “Desde una torre Orestes la vio alejarse de la ciudad. Después cerró los ojos y cuando los abrió Erígone ya no estaba en ninguna parte” (124).

A partir de esta historia, Auxilio experimenta un extraño estado de somnolencia con constantes alucinaciones y revelaciones. En estos sueños se ve hablando con su ángel de la guarda sobre las cumbres de los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl, congeladas ambas en los hielos de estos glaciares. El paisaje es comparado

con las pinturas de David Caspar Friedrich (abismos, desolación y precariedad sobre estas grandes extensiones de tierra) y las del Dr. Atl, quien trabajó mucho tiempo pintando el valle (de la ciudad de México) y estos dos volcanes. Un valle deshabitado que Auxilio había entrevisto anteriormente en un sueño relacionado con la dictadura chilena y Arturo Belano, que reconoce en la última o penúltima pintura de Remedios Varo y que es lo único que alcanza a vislumbrar cuando llega tarde al parto de la Historia (otra de sus visiones). Los médicos le habían anunciado la urgencia de llegar a tiempo al quirófano

porque el parto de la Historia no puede esperar, porque si llegamos tarde usted ya no verá nada, sólo las ruinas y el humo, el paisaje vacío y volverá a estar sola para siempre aunque salga cada noche a emborracharse con sus amigos poetas (...). Cuando llegábamos al quirófano la visión se empañaba y luego se trizaba y luego caía y se fragmentaba y luego un rayo pulverizaba los fragmentos y luego el viento se llevaba el polvo en medio de la nada o de la Ciudad de México (129).

La imagen del valle deshabitado (o arrasado) se reitera en la novela como una premonición y se presenta también bajo la forma de un “cementerio olvidado” (77) o un aeropuerto sin aviones (127). A ello se suma la connotación apocalíptica de destrucción y fin de mundo, con la diferencia de que desde esta concepción mítica o cíclica que desarrolla Auxilio la destrucción y desolación se reitera y revive innumerables veces en la Historia.

Por otra parte, la mención a los volcanes alude a una leyenda azteca de dos amantes: Popocatépetl que debe ir a luchar a las guerras floridas

para lo cual se casa con su enamorada Iztaccíhuatl antes de partir. Mientras él está en la guerra, Iztaccíhuatl recibe la falsa noticia de que éste ha muerto. Su pena es tan grande que se suicida. Al regresar Popocatépetl y encontrarse con su amada muerta, la extiende sobre un monte, hoy llamado “mujer dormida” y él se acuesta a su lado con una llama encendida. Los montes son cubiertos tras los años por tierra y materia hasta convertirse en dos volcanes.

Si Arturo Belano se había transformado en “veterano de las guerras floridas” en su rescate de Juan de Dios (76), la imagen se refuerza sobre la historia de este antiguo guerrero que se sacrifica por amor (en correspondencia con su amada) y fortalece más aún con las últimas visiones de Auxilio desde los volcanes hacia el valle: “una multitud de jóvenes, una inalcanzable legión de jóvenes que se dirigía a alguna parte” (151). Ve marchar a estos jóvenes hacia el final del valle cortado en un abismo, cantando una canción de guerra y de amor. Ellos estarían unidos sin compartir un proyecto colectivo, manteniendo su individualidad, pero hermanados por amor, generosidad y valentía, dice Auxilio:

Y aunque el canto que escuché hablaba de la guerra, de las hazañas heroicas de una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados yo supe que por encima de todo hablaba del valor y de los espejos, del deseo y del placer.

Y ese canto es nuestro amuleto (154)

A partir de acá se aclara la concepción poética y literaria que sugiere Auxilio. Una escritura que debe conservarse como un amuleto (en el sentido de poder transformar y mejorar la vida) porque rescata, de esta memoria histórica y mítica, el valor de la hermandad y el

amor en tanto deseo y placer, porque, como dice Auxilio, “hay que tener ganas para hacer el amor” (43)<sup>3</sup>.

Así, esta hermandad entendida como amor y espejo, se observa en las parejas Belano-San Epifanio, Orestes-Erígone, Popocatépetl-Iztaccíhuatl y asimismo en la relación Auxilio-Belano, en la medida que ella es el espejo literario de su poética generacional, la que refleja, desde una perspectiva maternal y femenina, los fundamentos literarios que los “jóvenes machitos latinoamericanos” no se atreverían a reconocer. Es desde la mirada de una mujer latinoamericana: pobre, compasiva, empática, sensible y comprensiva, que puede ser presentada y comprendida esta poética de la “intemperie latinoamericana” (42). Se trata, por lo demás, de una relación que puede observarse en toda la narrativa de Bolaño a través de parejas como Belano-Lima, Belano-O’Ryan, Belano-Wieder, que sugieren una poética que lejos de ser autónoma, se complementa con el hermano, el cómplice, el opuesto y el femenino.

#### IV

Frente al modelo predominante de derrocamientos y parricidios, donde las nuevas generaciones se sitúan victoriosas en el poder, la camada de poetas post-Tlatelolco no aspira a ocupar los sitios de sus predecesores y se refuerza en los mitos citados y el sugerido por Auxilio

---

<sup>3</sup> Desde otro punto de vista, Andrea Kottow (2006) analiza *Los detectives salvajes* como el fracaso del sistema jerarquizado y ordenado que supone la teoría del canon literario *bloomiano* y la consecuente sustitución de este modelo por el del texto como deseo y placer (Barthes).

a través de su mención a Cronos<sup>4</sup>. En cuanto a la figura materna, la relación también pareciera estar vinculada a la historia de Cronos, es decir, a la noción de una madre “originaria” como “madre-tierra”. Así, si Orestes se ve enfrentado al camino de la autodestrucción y la errancia después de su asesinato, porque como advierte Carlos Coffeen “quien ha matado a su madre no puede amar a nadie” (120), el destino de Lima y Belano tras la muerte de la “madre literaria” en *Los detectives salvajes* se transforma igualmente en la vagancia por distintos lugares del mundo. El asesinato de la madre en ambos casos está directamente relacionado con el autodesierto, con la pérdida o abandono de esa madre-tierra. En el caso de Belano ya había ocurrido una primera pérdida al regresar a México después del horrible fracaso de la revolución chilena, su primer autodesierto y a ello se suma su salida ilegal de México, junto

---

<sup>4</sup> Cuando Auxilio intenta recordar y retener una idea/imagen que le sugiere el relato de Erígone y Orestes (algo que no había percibido antes), expulsa el nombre de Cronos, presionada por la impaciencia de Carlos Coffeen y su propia incomodidad. Coffeen le señala la falta de relación entre las dos historias y Auxilio sigue indagando en su memoria hasta desembocar en la imagen de un aeropuerto sin aviones: “Yo miraba un aeropuerto en donde no había aviones ni gente: sólo hangares sin sombras y pistas de aterrizaje, porque de ese aeropuerto sólo salían sueños y visiones. Era el aeropuerto de los borrachos y los drogados. Y luego el aeropuerto se esfumó...” (127). A pesar de que no se desarrolle la historia de Cronos ni fuera probablemente lo que buscaba Auxilio en sus recuerdos, el nombre y la historia queda resonando en el lector a fin de establecer las posibles conexiones. Así, tenemos por una parte la alusión al tiempo (una reflexión que Auxilio desarrolla a lo largo de toda la novela, sobre todo en aquel momento en que experimenta la extraña certeza de que esa noche sería eterna) y por otra, la referencia al hijo de Gea, la diosa que personifica la tierra y de Urano, el cielo. La historia es larga, pero destaca de ella (en este contexto) el hecho que este hijo de la Madre Tierra fuera el único de la descendencia que se atreve a matar al padre. En su intento, logra castrarlo y apoderarse del trono, el cual compartirá con su esposa y hermana Rea. Sabiendo por las predicciones de sus padres que uno de sus hijos también lo derrocaría a él, se los tragaba una vez nacidos del vientre de Rea. Precisamente será uno de los hijos, Zeus, salvado de la ingesta paterna por un engaño de Rea, quien a través de un veneno hará que su padre vomite los hijos guardados en su vientre. Junto con todos sus hermanos (más la descendencia sometida de Urano y Cronos), Zeus logra derrocar a Cronos.

a Ulises Lima, después de matar casualmente a Cesárea Tinajero y la consecuente persecución policial. Matar a la madre y perder la tierra sugiere una nueva poética, la de la orfandad, la de la alcantarilla, la de la hermandad.

Auxilio Lacouture, la “madre de la poesía”, no es ni origen, ni referente literario, sino una figura protectora, la madre “auxiliadora” de la poesía, que ampara a sus poetas y estimula la producción y el sentido de ella: “¡Todos iban creciendo amparados por mi mirada! Es decir: todos iban creciendo en la intemperie mexicana, en la intemperie latinoamericana, que es la intemperie más grande porque es la más escindida y la más desesperada” (42-3). Desde la certeza que las vidas pueden ser poéticas –como la propia Auxilio que vive de ocupaciones gratuitas y de la comunión y asistencia a los poetas de la bohemia mexicana, o como Lilián Serpas, quien según una de las voces que le habla Auxilio “es la verdadera madre de la poesía y no tú” (100) y que Auxilio reconoce como “la peor madre que la poesía mexicana podía tener, pero la única y auténtica al fin y al cabo” (109)<sup>5</sup> ya que más radicalmente que ella se atrevía a vivir de su arte–, Auxilio apoya y estimula el amor entre Elena y el italiano, auxilia a Belano con su navaja cuando se enfrenta al “Rey de los putos” y asiste a Lilián en su romance al entregarle el mensaje a Coffeen. Desde la concepción de una poesía vinculada a la hermandad, solidaridad, complicidad, amor, placer y deseo, se opone al autoritarismo y a la autoridad<sup>6</sup>, a los abusos y a la melancolía, un impulso o sentimiento

---

<sup>5</sup> Como se advierte en esta cita, no hay competencia entre las “madres literarias” ni deseos de sustituciones de títulos o poderes.

<sup>6</sup> La propia Auxilio, en su calidad de “madre de la poesía”, tiene cierta autoridad y legitimidad sobre sus hijos poetas, pero se trata de una autoridad relativa, cuestionable y, por lo mismo, no es necesario oponérsele. Dice ella refiriéndose a su credibilidad sobre los poetas jóvenes: “Así son las cosas en este continente. Yo era la madre y me creían, pero tampoco me creían *demasiado*” (72).

que cree necesario erradicar destruyendo los objetos que fomentan la nostalgia en los poetas del 27: “Si no el infierno, allí (en esos objetos) hay pesadillas, allí está todo lo que la gente ha perdido, todo lo que causa dolor y lo que más vale olvidar” (17).

Confía también en la permanencia de la poesía del siglo XX hasta bien avanzado el siglo XXII, soñando profecías sobre escritores reencarnados en otros personajes y libros famosos que volverán a ser releídos en sus nuevos contextos. Hace un listado del canon de la poesía, el que no muere ni cambia mayormente, sino que es cíclicamente revisado y actualizado de la misma manera en que se actualizan los mitos de origen griego y azteca en esta novela. En este sentido, si la Historia es “un cuento corto de terror” (60), la vida de la poesía es eterna: “La poesía no desaparecerá. Su no-poder se hará visible de otra manera” (134).

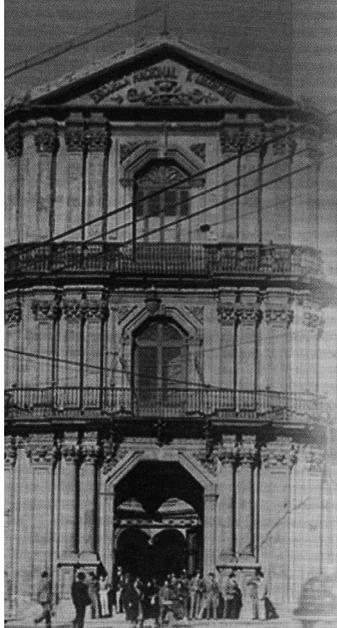
#### BIBLIOGRAFÍA

- Harold Bloom, *La angustia de las influencias*, Monteávila, 1991.
- Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, Anagrama, Barcelona, 1998.
- , *Amuleto*, Anagrama, Barcelona, 1999.
- Erich Fromm, “El complejo de Edipo y su mito”, *La familia*, Península, Barcelona, 1975, pp. 217- 245.
- Jorge Guzmán, *Diferencias latinoamericanas*, Universidad de Chile – Instituto de Estudios Humanísticos, Santiago, 1984.
- Andrea Kottow, “Der literarische Kanon als Vexierspiel im Werk Roberto Bolaño”, *Strukturen: Konstruktionen – Dekonstruktionen – Rekonstruktionen*. Shaker Verlag, Achen, 2006.

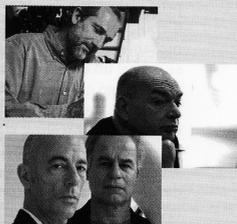
- Sonia Montecino, *Madres y huachos: alegoría del mestizaje chileno*, Cuarto Propio – CEDEM, Santiago, 1991.
- Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Seix Barral, Barcelona, 1974.
- Grínor Rojo, “Sobre *Los detectives salvajes*”, en Patricia Espinosa (ed.), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Frasis, Santiago, 2003, pp. 65-75.

# teveunam

Recomendaciones  
**ENERO**



**Los imprescindibles: Arquitectos**  
Un recorrido por la creatividad y las obras de los más destacados arquitectos en el mundo.  
· *Arquitectos de ilusiones, la historia de Helmer y Fellner*  
· *Renzo Piano. Pieza por pieza*  
· *Jean Nouvel*  
· *Daniel Libeskind*  
· *Los arquitectos Herzog y De Meuron*



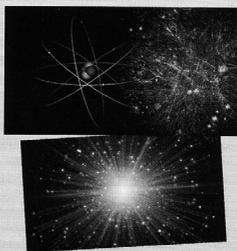
Domingos · 19:00 h.  
Repeticiones: Martes · 16:00 y 21:00 h.

**El mundo real: Moros y cristianos**  
Un fascinante recorrido por las huellas de una relación histórica llena de conflictos y convivencias entre dos culturas.  
· *Andalucía, el legado de los moros*  
· *Historia islámica de Europa. Parte 1*  
· *Historia islámica de Europa. Parte 2*  
· *Jihad*



Viernes · 22:00 h.  
Repeticiones: Miércoles · 16:00 h.

**Ciencia y Tecnología: Átomo**  
Los sorprendentes avances científicos en el estudio del átomo, con nuevos descubrimientos que han transformado a la física, la química, la biología e incluso nuestras concepciones de lo que es la vida.  
· *Choque de titanes*  
· *La clave del cosmos*  
· *La ilusión de la realidad*



A partir del 15 de enero  
Sábados · 18:00 h.  
Repeticiones: Miércoles · 19:30 h.

**Navegantes de las Islas**  
La vida de los universitarios de cara al futuro, el espacio de los estudiantes. Conducido por Julio Luis García.

## Navegantes

de las Islas



Sábados · 20:00 h.  
Repeticiones: Miércoles · 19:30 h.

1920 | Edificio que albergó a la Escuela Nacional de Medicina hoy Palacio de la Medicina

Encuentra El Canal Cultural de los Universitarios en: **CABLEVISION** (Canal 411) **SKY** (Canal 255) y en los sistemas de televisión de cable de tu localidad.



[www.tvunam.unam.mx](http://www.tvunam.unam.mx)      [www.cultura.unam.mx](http://www.cultura.unam.mx)

En 1969 cuando el ser humano pisaba la Luna, en México comenzaron las transmisiones mundiales por onda corta de Radio México Internacional, la estación que trazaba mapas y paisajes sonoros de este país para quien estuviese interesado y a distancia.

Este 1 de enero de 2011, el Instituto Mexicano de la Radio recupera esta emisora, ahora vía internet:

# radiomexicointernacional

Escucha México; México te escucha



[www.radiomexicointernacional.imer.gov.mx](http://www.radiomexicointernacional.imer.gov.mx)

IMER: Radio pública a tu servicio... ahora, en donde quiera que estés

