

EL RETRATO DE ARTISTA EN HISPANOAMÉRICA: HISTORIA DE UN GÉNERO
A TRAVÉS DE LAS NOVELAS DE ROBERTO BOLAÑO

By

Alberto del Pozo Martínez

Dissertation

Submitted to the Faculty of the
Graduate School of Vanderbilt University
in partial fulfillment of the requirements

for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

In

Spanish

August, 2010

Nashville, Tennessee

Approved,

Dr. Andrés Zamora

Dr. Christina Karageorgou

Dr. Benigno Trigo

Dr. José Medina

Copyright © 2010 by Alberto del Pozo Martínez

All rights reserved

*A Rachel y NoPi
Guapas cada una
Y juntas todavía más*

AGRADECIMIENTOS

A Rachel, por soportar a mi lado todo lo que nos ha tocado vivir juntos, especialmente el último año: por su paciencia, por su comprensión, por su amistad y por su amor. A mis padres, Pilar y Benjamín, por los sacrificios económicos y emocionales constantes que han hecho por mi carrera. A mis hermanos, Cristina y Benjamín, por estar siempre ahí. A mis suegros, Noël y Larry, por su incansable esfuerzo y ayuda. A Andrés Zamora, por aceptar ser el director de esta tesis en Octubre de 2009, y también por sus correcciones, que han mejorado mucho el manuscrito. Mi familia y yo siempre lo agradeceremos. Si la mediocridad es nociva y cobarde, la inteligencia es generosa, y Andrés lo ha sido mucho. A Luis Beltrán, que sin tener la menor obligación, hizo una gran parte del camino conmigo. A todos mis compañeros en Rhodes College, por su interés, y especialmente a Eric Henager, Kathleen Doyle, Leigh Johnson, Katherine Wright, Anita Davis, Roberto Weiss y Elizabeth Lucia. Mención aparte para la que ha sido mi *Chair*, Michelle Mattson, por su apoyo total y su confianza: un ejemplo para la profesión. También a mis estudiantes de *Spanish 306*, que leyeron y destriparon *Estrella distante* con gran alegría e interés. Finalmente, a James Stewart y Howard Hughes, por su complicidad. A Melissa Culver, Victor Pueyo, Pablo Lorente y Vicente Rubio, por escuchar, por llamar, por ser tan solidarios como lo fueron. A Iván Fernández y Kate Holland, por su calidez humana. A los hermanos Soriano, Ciro y Javi, por todos los años y las noches. A todos ellos: muchísimas gracias, esta tesis no se hubiera completado sin vosotros, y además no tendría sentido sin vosotros.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

	Página
DEDICATORIA.....	iii
AGRADECIMIENTOS.....	iv
PREFACIO.....	vi
CAPÍTULO	
I. LITERATURA Y FILOLOGÍA: MARCO DE APARICIÓN DEL RETRATO DE ARTISTA COMO GÉNERO LITERARIO.....	1
II. EL GÉNERO DEL RETRATO Y LA SEMBLANZA DE DARÍO A MONTERROSO.....	72
III. RETRATO LITERARIO EN <i>LA LITERATURA NAZI EN AMÉRICA Y ESTRELLA DISTANTE</i>	133
IV. RETRATO Y CRÍTICA LITERARIA EN <i>NOCTURNO DE CHILE (O DE LA LITERATURA COMO MÁSCARA DEL HORROR)</i>	193
V. <i>LOS DETECTIVES SALVAJES: DIARIO DE ARTISTA, TESTIMONIO ORAL Y RETRATO.</i>	232
VI. <i>2666, RETRATO, AZAR Y NOVELA DE CIUDAD</i>	275
CONCLUSIÓN.....	309
BIBLIOGRAFÍA.....	320

PREFACIO

Desafío al canon, hibridación literaria y parodia del intelectualismo en la obra de Roberto Bolaño.

Como la de cualquier gran escritor, la obra del chileno Roberto Bolaño (1953-2003) implica una doble oportunidad. En primer lugar, aparece a los ojos del crítico como una fascinante y tremendamente compleja posibilidad de análisis estético *per se*. Al mismo tiempo, ofrece ocasión de replantearse las jerarquías de valor del canon del que dicha obra literaria entra a formar parte (en este caso, el de la literatura hispanoamericana), iluminando zonas del mismo que el tiempo se había ocupado de erosionar o de ocultar. Este trabajo es un intento de colocar cinco de las novelas de Bolaño (*La literatura nazi en América*, *Estrella distante*, *Nocturno de Chile*, *Los detectives salvajes* y la póstuma *2666*) en el canon hispanoamericano. Pero la primera consecuencia del intento mismo de canonizar estas obras supone una revaloración de otra serie de ellas que posibilitan las escritas por Bolaño, y de las cuales su obra bebe, con las que dialoga fértilmente. Mi primer esfuerzo se centra en superar el carácter casi periodístico de las aproximaciones críticas a la obra de este escritor, que llevan circulando apenas 10 años, y darles la importancia académica que merecen, y que poco a poco van teniendo. Pero la naturaleza de la obra misma en cuestión desencadena otro fenómeno aún más crucial: las obras de Bolaño son un reto para la idea de canon mismo, para la representación de la relación entre la literatura y la crítica literaria y el periodismo, sus discursos adyacentes; la misma idea de la canonización entra en conflicto directo con el material que afronta, que parece nacido para desafiar su gesto inclusivo, o salvador.

La importancia del retrato de artista en la literatura hispanoamericana es retrospectiva. Como género híbrido de escritura que se desarrolla a través del periodismo, la crítica literaria, y después, del cuento (y la poesía: aunque este estudio se centrará exclusivamente en la narrativa) su importancia no es visible hasta que Bolaño, al utilizarlo repetidamente en sus novelas, consigue mostrar su relevancia. Todo escritor, es un tópico decirlo hoy, crea a sus precursores, y genera una tradición diferente a aquella en la que se inserta. El estudio de las novelas de Bolaño obliga a replantearse toda una historia microscópica de éste género del retrato antes de él, y por eso esta tesis, humildemente, tratará de trazar someramente la línea de evolución (la palabra no es adecuada, pero no hay otra) de la poética implícita en este género del retrato.

Las cinco novelas trabajadas aquí, y toda la obra de Bolaño en general, suponen por tanto un reto para el crítico que quiera defender la legitimidad de su estudio académico, así como su entrada en la posteridad, porque las cinco muestran una cercanía sorprendente con el discurso filológico (que es evidentemente el discurso con el que se construye cualquier canon) dada su asunción de un género como el retrato, cuya pertenencia a una discursividad/disciplina u otra es incierta; sea esta la historia, la historia literaria, el periodismo o la literatura. En ese sentido, las cinco novelas vuelven el gesto inocente del crítico mucho menos inocente de lo que en principio se podría pensar. Todas ellas parecen haberse escrito al calor de una polémica con el canon mismo en el que la obra se “salva”, o con el discurso filológico que fundamenta a dicho canon: una polémica que no tiene tanto que ver con una voluntad paródica de la práctica filológica/crítico literaria, o periodística, (aunque ésta sea por momentos innegable), como con la ampliación de los límites de esta disciplina a las zonas oscuras de la misma, aquellas

que no “merecen” representación. Las obras de Bolaño muestran claramente la diferencia entre el discurso literario y el discurso de la crítica literaria, justamente en un momento histórico (el nuestro) que parece nacido para confundirlas, y la mejor prueba de esto es que se le dedique un capítulo en *The Cambridge History of Latin American Literature* a la crítica literaria. La hibridación no es un valor en sí. Para apreciar eso que hoy ya es un tópico de la crítica, lo que se denomina normalmente como cruce de discursividades (literaria y filológica), o, dentro de la teoría de la novela, como hibridación (marca absolutamente clara de postmodernismo) basta con acercarse siquiera por encima a *La literatura nazi en América* (1996), la primera novela de Bolaño escrita en solitario, y la que marca su entrada en los territorios y posibilidades de dicho género. El título de la misma ya anuncia su forma (falsamente) filológica, su voluntad de juego. Esta obra es una antología ficcional de semblanzas/retratos de escritores americanos asociados al fascismo, y condenados por tanto al olvido, o a la represión. Si una antología¹ es una forma del discurso filológico que trata de asegurar la preservación de lo más granado de la producción literaria de un momento, lugar, o escritor específico, la novela de Bolaño se dedica a jugar con esa forma (restringida) de la memoria que le aporta la filología, y al hacerlo, produce toda una gama de efectos de sentido que deben leerse hacia delante (porque avisa de las direcciones futuras de la novela, de Bolaño y de otros) y hacia atrás (porque entronca con toda una serie de reflexiones anteriores que sin duda no se han forjado en la cultura hispanoamericana por azar, y que nos llevan a nombres ilustres de su canon: Darío, Reyes, Borges, Cortázar, Monterroso).

¹ En *La literatura nazi en América* se confunden dos actitudes: la del retrato y la de la antología propiamente dicha. Lo veremos en el capítulo 4.

La obra de Bolaño merece una cierta atención porque empieza por revelar las posibilidades artísticas de las zonas oscuras del discurso filológico, es decir, el festín que la imaginación se puede dar cuando penetra los géneros que en principio pertenecen a la filología por entero, relativizando e incluso exasperando tanto su lógica constructiva como su retórica específica, hasta tal punto que, cuando la labor del autor se detiene, esas formas ya son géneros literarios de pleno derecho, pero era imposible verlo antes de que esto ocurriera. Al mismo tiempo, esa distorsión estilística, que en muchas ocasiones excede al retrato mismo, tiende a configurarse en las cinco novelas de Bolaño que estudiaré como una fábula que se postula como la verdadera relación entre la literatura y la crítica hoy, y que se repite con diferentes modulaciones: la de la persecución de un escritor. La fábula que organiza el saber filológico, o crítico/literario para Bolaño es ésta, y además es la forma organizativa más importante y novedosa (aunque no la única) sobre la que se arman las novelas que estudiaré en este trabajo. Por supuesto, en esa búsqueda por encontrar el significado de la “persecución” caben innumerables matices y contrastes, y la obra de Bolaño ha ido progresivamente haciendo más complejo y retorcido ese motivo novelesco, que alcanza su culminación en la increíblemente ambiciosa y compleja 2666.

Esta lógica impone el siguiente orden. El primer capítulo estará dedicado a una discusión teórica de la relación entre filología y literatura vía el género del retrato, de los tipos de intelectual que crea la filología/crítica literaria dentro del hispanismo. El segundo, explicará cómo el motivo novelesco de la persecución de un escritor representa esta relación, que es inexplicable si no nos atenemos a la estética del género del retrato. Y

finalmente, a partir del cuarto capítulo, veremos cómo Bolaño inserta sus retratos en sus novelas y qué consigue iluminar al hacerlo.

Antes de esto, tenemos que apreciar otro problema, este de corte histórico, que surge al hilo de esta dialéctica entre el escritor y su tradición. Bolaño es el primer novelista que se ha lanzado de lleno a la tarea de revelar las posibilidades artísticas de los materiales y formas propias de la crítica literaria, como el retrato de artista (el valor literario de los discursos que rodean y hasta cierto punto controlan a la literatura, que la juzgan sin permitirle contestación) pero afirmar que su obra supone una revolución, una novedad tan radical que marca un antes y un después, y que no admite comparaciones con nada, sería una hipérbole total, y además revelaría una profunda incompreensión de las raíces de su obra, que son muy claras. La obra de Bolaño, la parodia del intelectual latinoamericano (en su versión de crítico literario, mayormente; pero no sólo en ella) que aparece constantemente en sus novelas y cuentos, así como la parodia del artista que huye, nace de la tendencia de aproximación/juego con las formas filológicas con las que se construye dicho intelectual y dicho artista, navegando y por momentos volviendo a momentos y escritores específicos hispanoamericanos que plantearon esto antes que él. Aunque esa tradición de juego y parodia con lo que en el modernismo deberíamos llamar, simplemente, filología, y después, crítica literaria, se manifiesta de una forma algo discontinua en la historia de la literatura hispanoamericana (y la prueba la tenemos en que no se ha estudiado), se puede por lo menos establecer su momento inaugural, que sería el final del siglo XIX, y de ahí que usemos el término “filología” para englobar a todas las prácticas discursivas que aparecen en la prosa modernista, entre las cuales el retrato ocupa, desde el principio, un lugar central. Fue a través de la obra de Darío y otros

modernistas donde la filología penetra por primera vez en la literatura hispanoamericana, gracias a las traducciones de la obra de Renan (dato empíricamente comprobable, como ha demostrado Aníbal González) y a la génesis de libros tan singulares como *Los raros*. Pero además de la influencia directa de tal o cual escritor, o de tal o cual obra, lo importante es entender que la literatura, cuando se enfrenta a un modo de producción capitalista, tiene por fuerza una necesidad estructural de cambiar, de transformarse, algo que ya notó Jitrick en su clásico estudio sobre Darío, *Las contradicciones del modernismo*, donde insistía en la idea de que el desfase entre medios de producción industriales y sistemas de representación artesanales, poéticos, creaba esta tensión que Darío trataba de resolver desde dentro del lenguaje, revolucionando la manera de hacer poesía, en *Azul y Prosas profanas*. Y ese era el gran drama de Darío que es palpable todavía en Bolaño: que la palabra no es suficiente. Ignorar ese hecho, así como la deriva histórica de las relaciones entre literatura y filología en la literatura hispanoamericana desde el modernismo, supondría arrancarle a la obra de Bolaño su mismo ser histórico. Analizaremos esas conexiones con otras obras, por tanto, en el capítulo 2.

De hecho, la obra de Bolaño abre la posibilidad de trazar una línea no reconocida como tal por la historia literaria hispanoamericana, línea que ha acabado por producir, entre otras cosas, una forma novelesca completamente nueva, un híbrido tremendamente problemático de literatura y filología/crítica literaria. Pero al enfrentarse al propio discurso de cuya salvación depende, al renunciar a la salvación, los artistas de Bolaño son como barcos a la deriva, y el escritor se empeña en afrontar esa deriva en todas sus posibilidades estéticas, yendo más allá del mero patetismo de consignar el desarraigo (simbólico, en el sentido de que si estos personajes mantienen su apuesta radical, están

literalmente autocondenándose; real, porque su apuesta les obliga a huir de todo y de todos) del que arranca toda su obra. Por eso conviene no olvidar que dicha forma novelesca tiene como punto central ser una exposición de las posibilidades estéticas que este tipo de desplazamiento radical, o desarraigo, ofrece, siempre y cuando se tenga en cuenta que dicho desplazamiento no se basa en el desconocimiento de la pertenencia a una tradición, sino a una voluntad de arrancarle a la misma ideas, o bien, posibilidades estéticas, que se habían perdido en el camino. La obra de Bolaño en general, y las cinco novelas que estudiaré en los capítulos tercero, cuarto, quinto y sexto, expresan sobre todo la espinosa problemática de qué hacer, de cómo actuar, cuando se navega fuera de tiempo, condenado (y sin querer salvarse), viviendo en un exilio que es doble y voluntario: de la tierra natal, y del canon (segunda y falsa tierra natal). La literatura de Bolaño es la literatura de un paria, pero de un paria que no llora melancólicamente sino que busca alternativas en medio de la nada en la que vive: aunque esa negativa le obligue a renunciar a todo, incluida la literatura misma, que en último término se revela como una máscara más, como un fetiche.

Antes de pasar al estudio de los problemas teóricos y debates a los que todo este esfuerzo debe llevar, conviene consignar desde ya esta negativa radical de la obra de Bolaño a aceptar las salvaciones sencillas o las falsas desesperaciones, es decir, a repetir caminos estéticos agotados por la novela del Boom. La obra de Bolaño se abre hueco a través del patetismo; qué mejor para iluminar este punto que un poema de Enrique Lihn, al que Bolaño siempre admiró, titulado “Rimbaud”, que viene al caso aquí, además, por otras dos razones: por ser, como es, un retrato poético (el retrato de un poeta que huye, no sólo de su sociedad o de su circunstancia histórica, sino de la poesía); y porque el alter

ego de Bolaño lleva el nombre de “Arturo” precisamente por repetir el destino del escritor francés, que no solo revolucionó la poesía sino que además, se dio el gusto de abandonarla. La obra de Bolaño, como se podrá comprobar al final, le debe mucho a este poema de Lihn²:

Rimbaud

Él botó esta basura
yo le envidio su no a este ejercicio
a esta masturbación desconsolada
Me importa un trueno la belleza
con su chancro
Ni la perversión ni la conversión interesan
No a la magia. Sí de siempre a la siempre decepcionante
evidencia de lo que es
y que las palabras rasguñan, y eso
Le poetizo también
Este es un vicio al que solo se escapa como él
desdeñosamente
y pudo, en realidad, bloquearse en su neurosis
perder la lengua a manos de la peste
y ese no ser un sí a la lujuria de la peste

Por todos los caminos llego a lo impenetrable
a lo que sirve de nada
Poesía culpable quizás de lo que existe
Cuánta palabra en cada cosa
qué exceso de retórica hasta en la última hormiga

Pero en definitiva él botó esta basura
su sombrero feroz en el bosque (70)

² El mismo Bolaño confesó esa influencia en numerosas ocasiones. El poema de Enrique Lihn se puede leer en *La musiquilla de las pobres esferas*. Santiago: Editorial Universitaria, 1969.

CAPÍTULO 1.

LITERATURA Y FILOLOGÍA: MARCO DE APARICIÓN DEL RETRATO DE ARTISTA COMO GÉNERO LITERARIO.

El tenso diálogo entre filología y literatura: problemas generales.

Para estudiar el género del retrato hace falta insertarlo en una discusión mayor y que no es nueva en los estudios ni de la literatura hispanoamericana, ni de la teoría en general. En este apartado trazaré un decurso teórico en el que trataré de dar el marco general de ideas histórico-literarias en el que se inserta mi aproximación a la obra del escritor chileno y al retrato, así como una definición somera de las dos formas fundamentales de comprender la relación entre filología/crítica literaria y literatura, que está en la base de mi análisis. Para ello analizaré la visión de este problema como viene dada en la obra de Foucault y Bajtín. Empezaré por el primero de estos aspectos, tratando de asociar esas ideas al género del retrato.

¿Cómo entra la crítica literaria en la prosa narrativa? Hibridación y novela.

Prácticamente no hay un análisis de la literatura en la época moderna que pase por alto el enorme grado de hibridación discursiva que registran los géneros literarios, y especialmente la prosa novelesca, desde finales del siglo XVIII, y principios del siglo XIX, hasta nuestros días. Si hay una característica sobresaliente en ella, es precisamente esta capacidad innata de la literatura moderna para penetrar en terrenos que no le son, en principio, propios, y fundirse con ellos en un todo bastante complejo de descomponer. La

hibridación es especialmente notable, por supuesto, en el género de la novela, debido a que es el único género literario cuya naturaleza es la escritura (es decir: que se genera en sociedades donde lo oral ha cedido su terreno privilegiado), lo cual le da una libertad mayor para adaptarse a las nuevas reglas de verdad que instaaura la modernidad y su batería de discursos escritos. Esta hibridación, que unánimemente viene a ser el gran motor de la literatura moderna, y por tanto de la literatura hispanoamericana también, ha hecho desaparecer prácticamente el debate sobre los géneros literarios³, que parecen ser herramientas absolutamente superadas, triviales, para dar cuenta de la literatura hoy. Esta hibridación no es nueva. Comienza al menos con el Realismo y viene produciéndose con la emergencia de las nuevas formas retóricas de organizar la experiencia humana que ha ido generando la modernidad, que son múltiples. Entre ellas, se pueden destacar dos muy importantes para la historia estética del género de la novela, en general, y por supuesto de Bolaño, en particular: la Historia y el periodismo.

La gran estética del siglo XIX, el Realismo, marca el arranque de esta hibridación, que recogía del Romanticismo. Lo que se entiende por Realismo no es sino un tipo de hibridación específica, la del acopio fabulístico (sentimental, aventurero, humorístico, registrado en el *romance* y en los géneros tradicionales, como el cuento) entrecruzado con el nuevo discurso de la Historia, porque el dilema del escritor realista es cómo contar, a la vez, un destino personal y nacional, sin caer en la alegoría. La mezcla de los destinos individuales y de los destinos nacionales nace de los contactos entre el imaginario tradicional y esta nueva manera de darle forma a la experiencia acumulada por los grupos

³ La teoría de la novela, por ejemplo, no ha sido capaz en los últimos 20 años de generar un texto a la altura de las ideas de Lukács o Bajtín, aunque hay continuaciones excelentes como las de *La imaginación literaria*, de Luis Beltrán. La del cuento tiende a desaparecer en las obsesiones identitarias o nacionalistas de la vieja historia literaria, o muestra el cuento como un arte agotado (en la tradición que va de Benjamin a Piglia).

humanos (y, al mismo tiempo, de conformarlos como tales: la relación entre las naciones y su historia es una suerte de interdependencia, o de círculo vicioso) que es la Historia, y aunque el resultado de esa hibridación no es siempre el mismo, en líneas generales se puede decir que su horizonte de expectativas consiste en establecer una dialéctica entre individuos y naciones, que tiende a afirmar la posibilidad de todos los miembros de una sociedad para ganarse una identidad (social). El realismo es crítico y al mismo tiempo pacta con la realidad social que lo envuelve. Sus personajes parten, casi siempre, de posiciones sociales de exclusión (criminales, adúlteras, huérfanos, ancianos...) pero la estructura de las novelas señala en casi todas las situaciones hacia la injusticia de esa exclusión. Esto produce un efecto paradójico, y es que el escritor realista necesita de la injusticia social para existir como tal (la utopía de la belleza es desplazada por la utopía del avance histórico o de la verdad). Tenemos pues, a principios del siglo XIX, un gran motor de la novela que consiste en mezclar las antiguas formas sentimentales del *romance* con los nuevos intereses del discurso histórico, y con la carga crítica que lo acompaña. Y esto es, en líneas muy generales, lo que llamamos Realismo literario, tal y como lo describe uno de sus mejores teóricos, Erich Auerbach, en *Mimesis* (5-43) y también, Luis Beltrán, en *La imaginación literaria* (274-302)

En Hispanoamérica, el esquema del Realismo sufre modificaciones fuertes, según la línea general de argumentación que exhibe el clásico estudio de Sommer *Foundational Fictions*, porque pese a que concibe la novela como el territorio donde armonizar lo individual con lo colectivo, y la literatura (la novela, en este caso) se convierte en un instrumento pedagógico capaz de transmitir, a través de la fábula, las posibilidades de resolver los conflictos de intereses que se generan entre individuos y grupos sociales

(neutralizados éstos en el concepto de nación), la intensidad diferencial de esas sociedades agudiza tremendamente los problemas generales de la estética realista, volviéndola casi irrealizable en el plano estético. Los conflictos entre lo individual y lo colectivo (o lo comunitario) que intentaba regular el realismo, por lo demás, no son nada sencillos de resolver. De un lado, tenemos un individuo que quiere ser capaz de crearse a sí mismo, de crecer por sí mismo, y cuyo auge se basa en la desigualdad social (económica, política, cultural, racial, sexual...) de la que será beneficiario directo, no sólo víctima; por otro, tenemos los intereses de un grupo particular (sea una clase o directamente la nación, en todas sus representaciones: la casa familiar, la capital/ciudad de provincias, etc...) por contener los conflictos que la lucha de intereses individuales genera, y que en líneas generales no puede resolver. Por esto, también, el héroe del realismo es, bien el “hombre que se crea a sí mismo” y la narración de su vida es la narración, también, de su caída, como Sorel en *Rojo y negro*; o bien, ese personaje clásico del Realismo es un representante de aquellos grupos que plantean problemas en el esquema capitalista moderno y no pueden ser regulados con facilidad por las naciones emergentes (ya sea el huérfano, la adúltera, el bastardo, o el viejo, entre otros). La literatura realista en Hispanoamérica (y quizá no sólo en ella) tiene una fuerza reguladora incluso mayor, ya que se trata de naciones emergentes tras la Independencia y cuya diversidad social, racial y cultural es mucho mayor que la europea, lo cual acentúa todavía más los problemas generales del realismo. Así, se puede entender por qué la literatura hispanoamericana decimonónica tiene una fuerza específica, que Sommer denominaba “fundacional”, término acuñado hace más de veinte años y no poco polémico, en cuya discusión no voy a entrar aquí. La Historia (de las naciones) es sin

duda el motor del realismo literario. Su conexión con el retrato es perfectamente visible desde Hegel y Carlyle, cuyo problema fundamental era en parte el mismo: cómo se escribe la Historia.

Pero la Historia no es el único discurso ligado al retrato que la modernidad ha desplegado. Otro discurso importante que causará un impacto notable en la literatura es, como ya hemos apuntado anteriormente, el del periodismo, aunque su efecto es más tardío que el del discurso histórico, y su gran desarrollo lo ha visto el siglo XX, no el XIX. Sin duda, ha recibido una cierta atención por parte de la crítica literaria, llegando incluso a generar tipos literarios específicos para el género de la novela, como lo que en la tradición anglosajona tiene a denominarse como “novela-reportaje” (también se la ha llamado *non-fiction*): Truman Capote (*A sangre fría*) o Norman Mailer (*La canción del verdugo*) son dos de los grandes escritores que han empujado esa hibridación hasta darle una forma novelesca específica. Esta adaptación de la literatura al periodismo ha sido percibida y estudiada en la literatura hispanoamericana; cuenta con precursores decimonónicos más que notables, como el Sarmiento de *Facundo* (o, ampliándolo al contexto latinoamericano, *Os Sertoes*) y sin duda es imposible entender la forma novelística de *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez o de *Operación masacre* de Walsh sin entender primero este tipo específico de hibridación. Además de su impacto en la novela, los estudios del modernismo hispanoamericano respecto de la relación entre periodismo y literatura son numerosos; especialmente brillantes son los de Julio Ramos (*Desencuentros en la modernidad latinoamericana*), Aníbal González (*La crónica modernista hispanoamericana*) y Susana Rotker (*La invención de la crónica*), los cuales le conceden a la crónica el estatus de género híbrido, a caballo entre tres prácticas

(periodismo, literatura, y filología). Más adelante volveré sobre este género, porque su papel mediador entre la literatura y la filología es decisivo.

Además del binomio historicismo/periodismo, fundamental para entender la hibridación profunda de la literatura moderna, existe una tercera línea discursiva de hibridación mucho menos estudiada, que nace con la modernidad, y que en general ha pasado desapercibida para la crítica, ya que su impacto en la literatura es discontinuo y posterior, y a que no es difícil confundirla (o fundirla) con el impacto del historicismo y del realismo en general: me refiero a una línea de creación filológica. El ejemplo más notable de esta confusión sería la obra póstuma de Flaubert, *Bouvard y Pecuchet*, que pese a sus peculiaridades con respecto a las grandes obras del realismo, su aspiración (inacabada) de “enciclopedia” de la cultura de la Francia de la época, tiende a ser vista como un epígono de ese realismo literario, cuando en realidad es más bien la puerta que se abre hacia otro tipo de hibridación diferente. Porque lo que fundamenta una obra como ésta no es la denuncia de la exclusión social, sino la mecánica de los discursos culturales que la enfrentan. Esa línea de hibridación entre la literatura y las disciplinas es, en su origen, filológica, y merece una atención paralela a la que se le ha prestado a otros tipos de cruce de discursos. En general, se puede entender simplemente por medio de la especulación la necesidad de que esa línea se dé en la literatura moderna. Surge por las insuficiencias de las otras dos vertientes, que tienen capacidad para lidiar entre los individuos y los grandes acontecimientos del pasado, como hace la Historia, o con su actualidad, con los acentos y los cambios del día a día, como hace el periodismo, pero que carecen de la capacidad para relacionar la actividad subterránea de los pueblos, cuyas actividades no son como es evidente conducidas exclusivamente por los grandes hombres

de la Historia, ni son tampoco un producto de un hoy, llevado a los altares por los que lo registran y lo transcriben. Bajo el sustrato del empirismo (o el positivismo) moderno que fundamenta ambas prácticas, el periodismo y la Historia, se desarrolla una nueva forma de relacionarse con ese pasado cuyas consecuencias pasan desapercibidas, porque se soterran bajo estas otras dos líneas de hibridación mayores. Esa línea es filológica, como digo, y tiene características peculiares que el historicismo no puede cubrir, porque se ocupa de seres humanos que no son ni grandes hombres de la historia ni frutos del “hoy”, sino una suerte de entidades secretas que ponen en marcha, casi de una manera anónima, cambios culturales que a la postre son decisivos. La consecuencia evidente de este proceso de mezcla entre literatura y filología es clara: surge el artista como héroe, y como problema, de la literatura moderna.

Aquí hay que hacer otra distinción fundamental: dentro de la tradición literaria hispanoamericana, y en concreto, dentro lo que se denomina novela modernista, el artista ocupa un lugar tan importante que toda ella podría llamarse, directamente, novela de artista, y así lo hace Aníbal González en su clásico estudio *La novela modernista hispanoamericana*. Y Domingo Ródenas de Moyá en *Los espejos del novelista* ha señalado, para el contexto de la novela española de principios de siglo XX, el surgimiento de la metaficcionalidad como marca de identidad moderna: las dos tendencias, pese a desarrollarse en orillas contrarias, son la misma. El artista es el vehículo de la metaficcionalidad, ya que la reflexión sobre el arte o la literatura tiene que tomar cuerpo en la ficción en un personaje específico, porque es a través de cuya vida la reflexión sobre su práctica es posible, visible (sin embargo, aquí hay que hacer una distinción crucial). El uso de la novela para la exploración de los mitos y límites del arte y la

escritura se debe encarnar en la vida del artista, y, pese a que las novelas de Bolaño no van a hacer otra cosa que esto mismo (crear escritores ficticiales) esto no es suficiente. Si se analiza con cuidado la línea de evolución de la novela de artista, del modernismo hacia delante, se llega con rapidez a una conclusión: cada vez la reflexividad es mayor, lo cual significa que cada vez el repliegue del artista hacia su interior es mayor, porque ese interior es el único mundo en el que puede sobrevivir. De hecho, desde Joyce hasta Mann, ese artista no ha hecho otra cosa que mostrarnos la posibilidad o imposibilidad de ese repliegue, en todas sus estrategias: monólogo interior, escape hacia el lirismo, etc... Imposibilitado para justificar su presencia social en un mundo que le rechaza, el artista se repliega hacia su interior, porque no le queda más remedio.

Sin embargo, además de la novela de artista, se creará otra manera de dar forma a la vida del artista: el retrato, que toma forma primero en el periodismo (la semblanza) y después en el cuento (ya como retrato). Aquí está la principal hipótesis de este trabajo: que las novelas de Bolaño surgen menos de la tradición de novelas de artista que de este género casi invisible de retratos que pululan por la literatura hispanoamericana del siglo XX. La diferencia entre el retrato de artista y la novela de artista es básicamente ésta: el retrato no cuestiona al artista, sino que se cuestiona a sí mismo. O dicho desde una lectura algo perversa del estudio Hutcheon sobre la novela posmoderna, *Narcissistic Narrative*: la novela de artista tiende inevitablemente a una circularidad patológica, mientras que el retrato de artista lo hace pero con el que retrata a ese artista. Se pregunta qué reglas articulan la representación de la vida de un ser humano, que autoridad se necesita para hacer este gesto, y, en cuanto artista, cual es la relación entre el arte y la vida, a través de los ojos del crítico que mira o construye, mediante su palabra, la figura de su escritor

modelo. Si la novela moderna y posmoderna se vuelve novela de artista, el retrato de artista se dirige hacia la objetivización de la relación entre crítico y escritor. La novela de artista se extenúa en la expresión de mundos interiores, cada vez más complejos e impenetrables, o es, al decir irónico del propio Bolaño sobre el estado de la narrativa española de principios de siglo en *El Gaucho insufrible*, un “club Mediterráneo hábilmente camuflado de pantano, de desierto, de suburbio obrero, de novela espejo que se mira a sí misma” (161). Por el contrario, el retrato crea una especie de escritor espectro, reflejo fiel del espectro que le mira. La narrativa de Bolaño evita el narcisismo que Hutcheon atribuía a la novela posmoderna gracias a la objetivización que produce esa relación (aunque, recordemos, Hutcheon negaba que ese narcisismo fuera necesariamente patológico, como afirmaba en el prefacio a *Narcissistic Novel*, 2). Esto, como veremos por extenso en el capítulo 2, será crucial para entender la novedad e importancia de las novelas de Bolaño: haber puesto al servicio de la novela los hallazgos y problemas que afronta el género del retrato durante más de un siglo.

Hasta aquí, distinguimos por tanto las dos grandes hibridaciones que se dan en el terreno de la novela y que posibilitan la aparición del retrato de artista: el periodismo y la filología (ya que la historia ha sido arrinconada por el posmodernismo, y con ella, el Realismo) El periodismo tiene una importancia menor: simplemente lo mencionamos como el marco perfecto para que las “semblanzas” de artistas tomaran un lugar en el discurso público de las naciones modernas. La clave es la relación e hibridación entre literatura y filología. Analicemos ahora, a través de las ideas de Foucault y Bajtín, dos formas de leer esa relación, dos conceptos diferentes de filología y crítica literaria, antes de pasar a ver qué tiene que ver el retrato con ellas.

Filología y literatura: la vertiente foucaultiana.

Para tratar de comprender las tensas relaciones históricas entre filología y literatura, el corazón de esta hibridación discursiva que queremos estudiar aquí, y aunque sin duda no son el motor de esta tesis, ni el marco teórico en el que quisiera ser encuadrada, no podemos empezar por dejar de lado las ideas expuestas por Michel Foucault, dada la trascendencia, además, que éstas han tenido en muchos de los pensadores (Ramos, González, etc...) que han tratado de iluminar esta problemática relación entre modernidad, filología, latinoamericanismo y literatura.

El Foucault de *Las palabras y las cosas* es uno de los primeros en haberle dado una cierta profundidad filosófica e histórica a la reflexión sobre las relaciones entre filología y literatura en la modernidad, y cualquier intento de replantear esa relación debe empezar por observar sus contribuciones, ya que han tenido, además, un gran alcance en críticos como Aníbal González. En *Las palabras y las cosas*, observaba el pensador francés que uno de los cambios epistemológicos modernos más radicales, y que han pasado más desapercibidos, es el cambio que se registra en el territorio del lenguaje, que pasa de instrumento o vehículo del conocimiento, a objeto de estudio en sí mismo. Esto se consigue cuando se rompe la forma lógico-mimética de concebir la palabra humana. Así, el lenguaje gana la capacidad de ser él mismo objeto de estudio; de un tipo de estudio histórico, además, porque los grandes gramáticos de finales del siglo XVIII y principios del XIX descubren leyes de evolución (históricas) que le son propias al lenguaje, en el territorio fonético y morfológico. Y así, el lenguaje pasa de contar una historia ajena (la de las naciones, la del ser, la de la ley, etc...) a empezar a contar, o mostrar, su propia historia. Con ello, instaura su propia ley, su propia ciencia: y en esto

consiste la nueva filología, en investigar hasta el límite de lo positivo esas regularidades históricas y esos principios de evolución que distinguen a unas lenguas de otras. Los estudios anteriores no cumplían esa función, porque el lenguaje era simplemente una herramienta (para el convencimiento, como la retórica; para la composición, como la poética; etc...). Sin embargo, hay que decir que una descripción histórica de la filología revela que su esencia no es simplemente positivista. En su desarrollo, la filología ha ido encontrando múltiples problemas para desarrollarse, y se ha visto obligada a reformularse una y otra vez.

Existen al menos 4 estadios diferentes por los que ha ido pasando la idea misma de filología: un primer momento, puramente positivo (como ciencia del lenguaje); un segundo momento, que consigue aliar las innovaciones de las lenguas como un producto de los pueblos (como filología de corte nacional); un tercer momento, en el que se empieza a ver ese vínculo como una rémora para el individuo, y se relativiza profundamente la práctica positiva en favor de un escepticismo cada vez más radical (la filología pasa a ser crítica cultural) ; y un cuarto momento, ecléctico, en el que se funden los momentos segundo y tercero, especialmente intenso en las culturas dominadas⁴.

Comencemos por el primero de ellos, tal y como lo describe Foucault, el momento en el que aparece la nueva ciencia conocida como filología. El cambio registrado en la manera de concebir el lenguaje humano, consiste básicamente en que las lenguas ya no serán denotativas, no son el recorte que perfila un mundo exterior a ellas, sino que pasarán a tener su propia materialidad, que es independiente del mundo representado por las palabras. Nacen de esta forma las ciencias del lenguaje. Se trata de

⁴ Para una explicación mucho más sistemática de esta problemática, consúltese “La crítica en el boudoir” de Juan Carlos Rodríguez. El artículo pertenece al libro *La norma literaria*. Granada: Biblioteca de Bolsillo, 1984.

un cambio radical, y, como el propio Foucault dice, que pasa casi inadvertido ante la magnitud de otras grandes novedades, algunas espectaculares, de la ciencia moderna (el desarrollo de la historia natural o de la economía política, entre otras), pero cuyo valor es trascendental, y que, como veremos a continuación, acabará por recolocar la literatura en una posición nueva dentro del nuevo marco de la modernidad.

Este cambio, que describiré a continuación, es un efecto fundamental de la conversión del lenguaje en objeto de estudio. Esa objetivización genera, a su vez, lo que el filósofo francés denomina “nivelación del lenguaje” (290 y siguientes). Dice Foucault que “conocer el lenguaje no es acercarse ya al conocimiento mismo, es sólo aplicar los métodos del saber en general a un dominio particular de la objetividad” (290). El lenguaje, sin embargo, no se presta con la facilidad que otros territorios abarcables por el positivismo a la naturalidad del mero dato. Su indocilidad la ve Foucault en tres vertientes fundamentales, dos de las cuales afectan directamente a la literatura.

En primer lugar, surge el problema más evidente de un estudio científico del lenguaje, que es el de con qué lenguaje hacerse cargo del lenguaje. Esa paradoja (especular) es crucial. Su manifestación se da cuando se afronta el intento de objetualizar el lenguaje, ya que se le obliga a estar en dos lugares al mismo tiempo: en el de objeto de estudio y en el de instrumento de escrutinio/descripción. La inevitablemente doble situación del lenguaje humano en el terreno filológico obliga, primero, a que toda descripción del lenguaje que aspire a científica “renazca en el sujeto cognoscitivo” (291), ya que todo lenguaje debe ser descrito lingüísticamente por alguien que lo observa. Ante ese monstruo de dos cabezas que es el lenguaje filológico, la nueva ciencia del lenguaje ofrecerá dos soluciones: se buscará un lenguaje “neutral”, capaz de eliminar ese efecto

especular y paradójico, lo cual redundaba en la creación de la terminología específica capaz de cortar de raíz este problema, un lenguaje único (o la aspiración a un lenguaje único) capaz de hablar del lenguaje sin ambigüedad (la creación de la jerga filológica, en este caso) sin reproducir el problema que se pretende solucionar con él; o bien, en la posibilidad de instaurar una lógica simbólica, que garantice y separe lo que es dicho de cómo se dice, es decir, las lenguas y su evolución pretenderán ir por un lado y el nivel del significado, por otro; así aparece el algebra lógica, que es casi un lenguaje simbólico; esta nueva forma, radicalmente diferente del estudio histórico de las lenguas, comparte una base con éste, ya que pese a parecer tan diferentes, pasan a formar parte del mismo sustrato positivo que las fundamenta a ambas.

La segunda forma con la que se compensa la objetivización del lenguaje consiste en el valor crítico que se presta a su estudio. Al ser dotado de su propia historia, el lenguaje se convierte en la forma no comprendida hasta entonces, secreta y enigmática, de la memoria (muda) de los pueblos. Por eso los hermanos Grimm, entre otros, no sólo contribuyen al desarrollo de la ciencia filológica moderna tratando de hallar leyes de evolución inherentes al lenguaje, sino que, como compensación (ya que la lengua parece moverse por sus propias leyes, sin importar la agencia de los individuos que las hablan o escriben), buscan restaurar la profundidad de las relaciones entre las lenguas y los pueblos a través de la recolección y acopio de materiales populares o folklóricos: y así se redescubre el cuento popular, por ejemplo, que se verá como la expresión más pura del imaginario genuino de las naciones, al mismo tiempo que proporciona ejemplos lingüísticos para la historia de las lenguas. La filología se parte en dos (lengua y literatura) y redescubre toda una gama de subgéneros asociados al mundo de la tradición

y de la oralidad (puestos en peligro, dicho sea de paso, por el poderío y el vigor de las nuevas disciplinas escritas). Además de esto, los nuevos científicos del lenguaje quisieron combinar las regularidades que observaban en la evolución de las lenguas con el nacionalismo decimonónico, y sin duda lo consiguieron hasta tal punto que hoy sigue siendo muy difícil separar nacionalismo y filología; no se habla de filología en sí, sino de filología inglesa, hispánica, o de archidisciplinas que nacen a través de una revisión de la filología, como el latinoamericanismo o el orientalismo.

Al mismo tiempo, Foucault ve en esa compensación de la objetualización del lenguaje, una faceta puramente negativa, una rémora para el individuo, que estará desde siempre (y sin saberlo) atrapado en las estructuras *a priori* de su lengua, vale decir, atrapado en la nueva visión del lenguaje propugnada por la filología y vinculada al misterioso, y no poco sospechoso, espíritu de los pueblos. Conectando las leyes específicas de evolución de las lenguas con los grupos humanos que las hablaron en el pasado se garantiza la diferencia de las comunidades.

El lenguaje pasa así de ser el elemento con el que se sojuzga una escena a ser actor por excelencia. Ese cambio hace necesaria una revolución exegética capaz de dar cuenta de ese drama especular, es decir, una nueva forma de investigar el lenguaje que acompañe a la filología moderna, y que alcanzará a los nuevos sabios (Marx, Freud y Nietzsche) que inauguran una nueva manera de mirar al mundo que consistirá en convertirse en exegetas de unas pocas palabras cruciales (como “valor” o “ser” o “bien”); para el filósofo francés, los nuevos pensadores modernos recurren a la historia de las lenguas, sólo que las regularidades que se observan no tendrán un carácter morfológico o

sintáctico, sino de evolución del sentido: en general, la continuidad histórica de las palabras será una continuidad en el prejuicio (económico, moral o psicológico).

La tercera forma de compensar la nivelación (la más importante y la menos estudiada, también) es el surgimiento de la literatura tal cual la conocemos hoy. Para el Foucault de *Las palabras y las cosas*, la literatura es una creación puramente moderna, que no tiene conexión directa con lo que en el pasado podríamos considerar literario (da el ejemplo de la *Divina Comedia*), y que carece de todo valor y todo movimiento que no sea hacia dentro de sí misma, en repliegue total ante la dominante de la filología. Ese repliegue se produce hasta conseguir aislar el acto mismo de escritura. Lo que se pretende con ese gesto es formular una modalidad lingüística nueva, capaz de descompensar el acto de conversión en un objeto, y que consiste en la “cauta deposición de la palabra en la blancura de un papel en el que no puede tener ni sonoridad ni interlocutor, donde no hay otra cosa que decir que no sea ella misma, no hay otra cosa que hacer que centellear en su propio ser” (294). Esa es la única forma de escapar de la suerte de prisión en la que se ha convertido el lenguaje con el albor de la modernidad, cuyo adjetivo por definición debe ser, según Foucault, el de “filológica” (294).

La literatura aparece entonces representada bajo la forma del pensamiento (si se le puede llamar así) en estado salvaje, como el doble oscuro (y derrotado desde siempre) de la filología moderna. Las palabras de Foucault en *Las palabras y las cosas* a este respecto son inequívocas:

La literatura es la impugnación de la filología (de la cual es, sin embargo, la figura gemela): remite el lenguaje de la gramática al poder desnudo de hablar y allí encuentra el ser salvaje e imperioso de las palabras. Desde la rebelión romántica contra un discurso inmovilizado en la ceremonia, hasta el descubrimiento de Mallarme de la palabra en su poder impotente, puede verse muy bien cuál fue la función de la literatura, en el siglo XIX, en relación con el

modo de ser moderno del lenguaje [como viene apuntando con Foucault: ese ser es el de objeto de estudio en sí]. Sobre el fondo de este juego esencial, el resto es efecto: la literatura se distingue cada vez más del discurso de ideas y se encierra en una intransitividad radical; se separa de todos los valores que pudieron hacerla circular en la época clásica (el gusto, el placer, lo natural, lo verdadero) y hace nacer en su propio espacio todo aquello que puede asegurarle la denegación lúdica (lo escandaloso, lo feo, lo imposible); rompe con toda definición de “géneros” como formas ajustadas a un orden de representaciones y se convierte en pura y simple manifestación de un lenguaje que no tiene otra ley que afirmar –en contra de los otros discursos- su existencia escarpada; ahora no tiene otra cosa que hacer que recurrirse en un perpetuo regreso sobre sí misma, como si su discurso no pudiera tener como contenido más que decir su propia forma: se dirige a sí misma como subjetividad escribiente donde trata de recoger, en el movimiento que la hace nacer, la esencia de toda literatura; y así todos sus hilos convergen hacia el extremo más fino –particular, instantáneo, y sin embargo, absolutamente universal: hacia el simple acto de escribir. (293-4)

Esta larga cita de Foucault debe servirnos para entender múltiples obsesiones que después se han visto desarrolladas en la crítica latinoamericana más actual, y es más que posible rastrear ecos de estas mismas palabras en la obra de Aníbal González, de Sylvia Molloy, o de Román de la Campa, por poner sólo algunos ejemplos. Llegará el momento de intentar centrar su impacto en el latinoamericanismo. Por ahora, basta con intentar pensar en las implicaciones directas de las ideas de Foucault, así como los problemas que presenta.

El problema fundamental es que las estrategias que Foucault expone para intentar romper la objetualización del lenguaje chocan ideológicamente entre sí. La primera, la de la circularidad del lenguaje filológico, es lateral y pertenece por entero al desarrollo de la filología como ciencia, pero se reproducirá en la literatura cuando ésta se acerca a las formas retóricas de la filología. De la segunda, la más compleja, se puede decir que pacta con la filología, entendida en sentido positivo, como “historia de las lenguas”, y que su oposición a una objetualización de la lengua no es tan radical como se podría pensar. La enmarcación del lenguaje como producto histórico de los pueblos, deriva en un tipo de

narración específica, el relato de los orígenes (y como relato, parece moverse con una cierta libertad entre lo que estudia, la literatura, y la mecánica misma del estudio, la filología) que analizaré más adelante. Esta alternativa aparece como posible memoria muda de los pueblos; lo que propone esta segunda alternativa, por cierto, es exactamente lo contrario de lo que propone la tercera de esas estrategias, la de dejar que el lenguaje se manifieste a través de la literatura, hacia dentro de sí mismo, en libertad absoluta y descorazonada, aunando escritura y subjetividad en una suerte de estilo desatado, concentrándose y adelgazándose de tal manera que acaba reducida al acto mismo de escribir.

Estas dos últimas estrategias, como vemos, no sólo se oponen, sino que convergen hacia puntos utópicos que son completamente diferentes. La revolución exegética que va más allá de las leyes regulares de los planos lingüísticos y acepta que hay algo, que llama literatura, cuyo estudio histórico permitirá establecer regularidades por el sentido, permite mantener el vínculo de la nueva ciencia con el emergente nacionalismo decimonónico. Propone entonces el estudio conjunto de lenguas y literaturas. Al mismo tiempo, refuerza el vínculo entre lenguajes y naciones, permitiendo potenciar la sensación de que los individuos se crean en torno a esas comunidades, es decir, aparece históricamente para proponer que es a través del estudio histórico del lenguaje y del imaginario literario que uno descubre su pertenencia a una comunidad, por medio de su participación más o menos activa en esas prácticas (como creador, crítico, o mero receptor). Por eso todos los estados modernos, desde el siglo XIX, potencian los estudios filológicos nacionales. Y por eso potencian también los de las comunidades más problemáticas para ellos, en su afán por comprender aquello que desde su propia óptica no tiene sentido, o puede llegar a

amenazar el orden de cosas existente. Incluso se puede argüir, siguiendo la línea abierta por Said en *Orientalismo*, que el interés por la cultura ajena y la creación de las instituciones culturales capaces de comprenderla (pero no sólo de comprenderla sino de objetivarla y controlarla) no es sino un impulso en gran medida colonizador, una fuerza nacida dentro de las culturas hegemónicas por un motivo específico: intentar controlar la representación de esas culturas y de sus tipos específicos, arrancándoles su propia voz en el proceso. De ahí la obsesión de Said con la problemática figura de Renan.

Esta institución reguladora ambigua, mezcla de positivismo objetualizador, afán nacionalista e identitario, y revolución exegética que es la filología, le prestará desde el siglo XIX a la nación lo que se espera de ella, en al menos dos ámbitos: será capaz de establecer continuidades entre el corpus de la imaginación nacional, donde se resuelvan al menos en parte los conflictos que se dan entre los individuos, clases, razas o sexos en los que se dividen los que forman dichas naciones; al mismo tiempo, debe ser capaz de dotar a los que pertenecen a ella de una identidad específica, que los distinga de los que no pertenecen a ella (y debe dar, al mismo tiempo, las reglas capaces de regular esa pertenencia). Su fuerza emerge del pasado, es decir de su carácter fundacional, pero también de su carácter prescriptivo, canalizador de los esfuerzos creadores. Ya que existe y es posible rastrear y estudiar los imaginarios nacionales, la comunidad que las ha formado existe también y no se le puede dar la espalda. La nación encuentra así su fundamento histórico y su vínculo con la cultura acumulada, como un archivo, vale decir, como un bien entre otros bienes. El dilema planteado por Martí en “Nuestra América” (165) de que la literatura hispanoamericana no existirá hasta que exista Hispanoamérica, encuentra una posible solución en esa disciplina mediadora que vendrá a ser la filología.

Por eso el escritor cubano, quizá el mejor de los ejemplos del intelectual americano que recibe el impacto de la filología, le da también un valor decisivo a lo que se enseñaba en las universidades, al gesto de volver al origen: “La universidad europea ha de ceder a la Universidad americana. La historia de América, de los incas a acá, ha de estudiarse al dedillo, aunque no se enseñe la de los arcontes de Grecia. Nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra” (161).

Contra la opinión de Martí, la tercera estrategia (literaria) moderna de superar la objetualización del lenguaje, entendida tal y como la describe Foucault, tiene un claro impulso individualista, y se puede decir que ha cambiado la práctica de la crítica literaria los últimos 30 años, hasta el punto de que no hay un solo crítico literario que adopte alegremente la denominación de filólogo. Se rompe así un vínculo entre las disciplinas y se produce la entrada en la era de la interdisciplinariedad, de la crítica literaria a lo Barthes (que rompe en pedazos la filología, que considera la lengua como “fascista”).

El fundamento de esa nueva práctica radica en una aporía insalvable. Ante el gran impulso homogeneizador que tomará el estudio de la literatura en el terreno filológico, la nueva práctica literaria se repliega hacia el territorio del individuo y desde él postulará la impotencia de su gesto (de hecho, la novela de artista hace lo mismo: replegarse hacia el interior del artista, como si la verdad estuviera en su interior y fuera accesible sólo en la expresión de esa interioridad). Se tratará de denegar lúdicamente la aspiración a la regularidad de los imaginarios heredados por los individuos, de confundirlo todo, y en última instancia, de ser el último bastión capaz de defender la libertad del individuo para moverse libremente en el lenguaje, de liberarse de una vez y para siempre de la Historia. Digo que este movimiento es completamente aporético, porque el individuo jamás podrá

sostener por sí sólo el lenguaje, sin el asidero de los otros, y que ese movimiento de las ideas de Foucault no puede sino dejar de postular algo que Wittgenstein ya demostró en sus *Investigaciones filosóficas* que no puede existir: un lenguaje absolutamente privado, es decir, individual (apartado 256 y siguientes). Ese lenguaje, además, produce un relativismo radical que es el fundamento del individuo moderno y más aún del posmoderno, ese monstruo capaz de legitimar la desigualdad en todos los ámbitos por medio (entre otras estrategias) de la capitalización de un lenguaje que considera como producto de su inventiva personal, o, por usar la palabra del siglo XIX, de su “genio”. Pero el lenguaje es un hecho social, y no puede dejar de serlo sin dejar de ser lenguaje. (Eso no quiere decir que tenga que inclinarse ante las comunidades, sean ellas imaginarias o no). El individualismo que está detrás del pensamiento de Foucault, sueña con esa posibilidad de crear un lenguaje privado, y es por eso que como ejemplo máximo de la literatura decimonónica elige a Mallarmé (en la mejor línea blanchotiana), y no a Balzac ni a Stendhal, los grandes maestros del Realismo, a los que Foucault pasa completamente por alto pese a que su impacto cultural es innegable. La denegación lúdica se convertirá en la justificación irreflexiva de la hibridación literaria como un valor en sí, que asegura *per se* la novedad de las obras literarias, la dignidad de su intento y también la dignidad de su estudio: es decir, se convertirá en un mérito innegable la no capitulación de las diversas fuerzas individuales ante las tendencias homogeneizadoras de los géneros del discurso, hacia las fronteras de las disciplinas, o hacia el pasado del canon. Se tendrá por ingenuo, si no por inútil, si no por anacrónico, cualquier análisis literario que parta de nociones como el género literario, y se tratará simplemente de llevar a los altares el entrecruzamiento de discursos, la hibridación (¡el mestizaje!), sin hacer

distinciones del tipo de entrecruzamiento y jerarquización de los discursos que se dé en esa literatura moderna.

Y se produce así, sorprendentemente, una nivelación de la hibridación literaria, que deja de ser analizada, porque se ha convertido en un valor en sí. O en una marca de la diferencia capital entre la literatura hispanoamericana (o nacional) y el resto de las literaturas. Como ejemplo de esta conclusión se puede ver esta declaración de Ricardo Piglia en *Crítica y ficción*, donde hace equivalentes la mezcla genérica y el espíritu argentino, desde *Facundo* en adelante, haciendo tabula rasa con las diferencias notables que presentan unas obras con las otras:

...es un punto de referencia esencial: la combinación de modos de narrar y de registros que tiene el libro [Facundo]. Esa forma inclasificable. Se inaugura ahí una gran tradición de la literatura argentina. Uno encuentra la misma mezcla, la misma concordancia y amplitud formal en la *Excursión* de Mansilla, en el *Libro extraño* de Sicardi, en el *Museo* de Macedonio, en *Los siete locos*, en *El profesor Landormy* de Cancela, en *Adán Buenosayres*, en *Rayuela* y por supuesto en los cuentos de Borges que son como versiones microscópicas de esos grandes libros. (141)

Codificada la “hibridación”, la “amplitud formal” y establecida la “concordancia” entre las obras, se obtiene como resultado el surgimiento de una tendencia del espíritu argentino hacia esa mezcla (que es absolutamente acrítica). Ya que esa hibridación no es analizada, sino comprendida como un hecho diferencial, es decir, sometida a la misión filológica de encontrar una continuidad en los imaginarios que garantice la estabilidad nacional, el análisis se detiene, porque ya ha encontrado lo que busca. Y sin embargo, esas obras, pese a ser todas híbridadas, son muy diferentes entre sí.

El siglo XX ha visto como esta tendencia de la filología, tomada primero completamente en serio, y después transformada en crítica literaria, florecía, y pendulaba entre la posibilidad de encontrar regularidades en el corpus literario capaces de formar

imaginarios nacionales, y capaces también (en última instancia) de aportar su granito de arena a la penosa tarea de darle una identidad histórica a las naciones, y entre la contraria (más tardía, y esencialmente foucaultiana), el cultivo de la diferencia radical, de corte individualista, de las contribuciones de los individuos que forman una cultura para deformar esa tendencia homogeneizadora.

Evidentemente, estas dos tendencias han chocado frontalmente a lo largo del siglo XX y han dado lugar a innumerables polémicas. Finalmente, se ha impuesto la segunda tendencia, la apoteosis del individuo, con total claridad; la relativización de los discursos nacionales (cuyo efecto es lo que hoy se denomina, con Anderson, un pensador de evidente corte foucaultiano, como “comunidades imaginadas”), los procesos de formación histórica de las naciones modernas y de las identidades nacionales, o la discusión teórica e histórica de la “agencia” (es decir de las posibilidades de un individuo para resistir el impacto de la historia, y de la filología, entre otros discursos homogeneizadores) entre otros fenómenos registrables en los estudios literarios, son muestras inequívocas del triunfo de esa tercera alternativa, de esa tendencia individualizadora. El análisis específico del uso hoy de estos conceptos en nuestro campo (vamos a pensar que existe un campo) daría para una tesis doctoral, o varias. Se podrían argüir dos cosas aquí; primera, que el sujeto no tiene la fuerza en Foucault que aquí se le atribuye; es, evidentemente, verdad, pero permanece en su pensamiento como único horizonte de expectativas, y por eso el gran problema para Foucault es lo que en “Self writing” llamaba “the arts of oneself” y “take care of the self” (en *Ethics, subjectivity and Truth*, 212); segunda, que argüir que Anderson, al relativizar la nación demostrando que es un efecto del discurso, no la niega, y es verdad. Pero al volverla “cultura”, la pone al

servicio del individuo, porque la cultura se elige, y sobre la cultura se actúa, pero sobre el origen no (no es el producto de una elección y no sufre evolución) y ese es el cambio crucial aquí, que la nación se pone al servicio del yo.

En última instancia, se ha dado un tercer movimiento conciliador, que es por naturaleza profundamente ecléctico, y que consiste en tratar de mostrar las posibilidades de satisfacer, con un solo discurso, ambas tendencias, la de corte nacional y la de corte individualista, la homogeneizadora y la desreguladora. Esa tendencia al eclecticismo es especialmente aguda en las culturas dominadas, como es el caso histórico de la hispanoamericana, porque escapar de la primera de ellas, la tendencia homogeneizadora, cuando se vive en un estado de opresión (económico, político, social, cultural, sexual) producido por una cultura ajena, es mucho más complejo. El trauma (y la conciencia del trauma) son casi siempre motores de la imposición de una identidad.

La visión de la filología que tiene Foucault, en definitiva, tiene consecuencias enormes para lo que al género específico del “retrato” se refiere, como veremos en detalle en el Capítulo 2. Resumámoslas antes de pasar adelante. Básicamente la ética y la estética que propondrían las ideas de Foucault nacerían de cómo puede el individuo resistirse a la disciplina, a la imagen que se construye; es decir, cómo el sujeto retratado puede capitalizar, y después utilizar, las estrategias del retratista, sean estas periodísticas, como en el caso de Darío, o filológicas, como en el de Alfonso Reyes. El problema se agudiza cuando el sujeto retratado es un artista y más específicamente, un escritor, por ser éste un maestro del lenguaje, y especialmente sensible a recibir un moldeamiento externo de varias disciplinas o discursos; por tanto, mucho más capaz de someter las reglas de composición del retrato a la suya propia (todos los grandes escritores, de Cervantes en

adelante, tienen una especial capacidad para autorretratarse). En la ética que se deriva del pensamiento de Foucault, el retrato es casi un pecado (disciplinar). En cambio, la atención que prestó a la escritura del propio ser es inmensa, porque la escritura autobiográfica es un lugar perfecto (no el único, pero seguramente el más importante) para que el sujeto pueda expresar las fracturas de los discursos que le forman desde fuera, y que después él interioriza, y a través de los cuales se juzga a sí mismo: la autobiografía se vuelve así el lugar donde interrumpir los flujos de poder (en el retrato, la voz del retratista, o el eco del deseo de ser retratado del artista), y recomponerse; o, en expresión que resume bien la ética que un última instancia propone el Foucault de las “tecnologías del yo”, moldearse a uno mismo, crearse un “estilo” propio. Para que eso sea posible, el biografismo tiene que verse desbordado por el autobiografismo. Es decir, el retrato se vuelve autorretrato. Pero esta idea será insuficiente para explicar la estética de Bolaño, como veremos en los capítulos siguientes claramente.

La revolución bajtiniana.

Antes de tratar de analizar esta tendencia el “estilo”, que viene dada como ética implícita en el pensamiento de Foucault, y ver cómo aparece específicamente en el latinoamericanismo, cabe concederle al siglo XX el haber sido capaz de generar otra forma de entender la relación entre la literatura y la filología diferente. Esa aportación se debe fundamentalmente al filólogo ruso Mijail Bajtín. En su fundamental artículo titulado “La palabra en la novela” Bajtín esboza un eje de relaciones entre literatura y filología completamente diferentes al propuesto por Foucault y al potenciado por la crítica cultural, ya en su vertiente individualista, ya en su vertiente ecléctica. La esencia de esa

relación se basa en que para Bajtín la naturaleza de la palabra novelesca no se halla en el estilo personal del escritor, en su “voz”, ni tampoco en las raíces nacionales de su ser, sino en la deriva social del lenguaje, que es donde se manifiestan con más pureza las posibilidades de la creatividad humana para superar un espacio de opresión.

La primera diferencia entre Bajtín y Foucault es que el segundo cree en la imposibilidad de diálogo entre las diferentes etapas históricas (de la literatura, o de cualquier otro ámbito cultural) porque los cambios epistemológicos introducidos por la nueva visión de la lengua son demasiado radicales para que ese diálogo sea posible: la literatura nace con la modernidad, intentar pensarla en un *antes* es cometer un error histórico, porque se proyecta sobre el pasado una imagen del mismo que es moderna, por no decir simplemente que es falsa. Por tanto, el corte epistemológico crea una discontinuidad insalvable entre las diferentes épocas, y la duración temporal que puede abarcar la investigación se achica, o simplemente deja de existir. Eliminar el tiempo no es eliminar el estudio del pasado, por supuesto. Foucault lo que hace es anular las relaciones entre pasado y presente. El análisis se convierte en una suerte de mapa de cada época, de geografía donde todo lo que el crítico tiene que hacer es comprender las relaciones entre los fenómenos detenidos, congelados, sin futuro, por los que el poder fluye determinando un tipo de equilibrio u otro entre ellos.

En cambio, Bajtín trata de analizar los grandes problemas del estudio de la literatura en períodos temporales mucho más extensos, y además, abiertos al diálogo entre sí. Para Bajtín, la idea, tan foucaultiana, de que mirar al pasado con los ojos de uno mismo es un error, o una falsificación, es completamente falsa. Ese error se produce porque se parte de la idea de que las diferentes épocas del pasado son etapas concluidas

que nada tienen que decirle al presente. En “Respuesta a la revista *Novy Myr*”, artículo contenido en *Estética de la creación verbal*, razona este problema, que para él fue siempre el problema más radical del estudio histórico de la literatura, de la siguiente forma:

Si es imposible estudiar la literatura en separación de toda la cultura de la época, es aún más nocivo encerrar el fenómeno literario en la única época de su creación, en su actualidad. Solemos tender a un escritor y sus obras precisamente a partir de su época actual y de un pasado inmediato (normalmente dentro de la época tal como la entendemos). Nos asusta alejarnos en el tiempo del fenómeno estudiado. Mientras tanto, cada obra tiene sus raíces en un pasado lejano. Las grandes obras literarias se propagan a lo largo de los siglos, y en la época de su creación solamente se cosechan los frutos maduros de largo y complejo proceso de maduración. [...] La cerrazón de una época no permite comprender tampoco la vida futura de una obra durante los siglos posteriores, y esta vida aparece como una paradoja. (348-9)

Esto es, a grandes rasgos, lo que Bajtín llama “gran tiempo” (349), un concepto que radica en que para que una obra sobreviva al paso de los siglos, debe estar vinculada orgánicamente a los siglos pasados. Si se compara la metáfora biológica que utiliza Bajtín (la literatura como un cuerpo que florece en el tiempo, que está vivo) con la metáfora que Foucault nos daba de la literatura moderna como un cuerpo celeste (la recuerdo otra vez: “cauta deposición de la palabra en la blancura de un papel en el que no puede tener ni sonoridad ni interlocutor, donde no hay otra cosa que decir que no sea ella misma, no hay otra cosa que hacer que centellear en su propio ser”) se apreciará quizá mejor la diferencia que media entre estas dos visiones diferentes del estudio histórico de la literatura.

El pensamiento de Foucault, al borrar la deuda de la literatura presente con la del pasado (que ni siquiera puede ser llamada “literatura”) rompe al mismo tiempo la deuda del escritor actual con los anteriores. Esta es otra de las metas del individualismo

foucaultiano, del cual se desprende una noción de estilo personal mucho más sólida que la de la antigua Estilística. Se podría pensar entonces que el pensamiento de Bajtín es reaccionario, pues no presenta ninguna oposición al problema de la objetivización del lenguaje (y del sujeto en el lenguaje) que era el gran mérito de la visión de la literatura, según Foucault: Bajtín caería así en la ingenuidad de la antigua filología, en el encumbramiento del *Volkgeist*. En realidad, la idea de estudio histórico de la literatura que maneja Bajtín es igual de contraria a la homogeneización del lenguaje que la de Foucault, sólo que por el contrario a lo que postula el pensador francés, no está basada en una apoteosis irreflexiva del individuo y sus fuerzas, sino en el hallazgo de que la naturaleza del lenguaje es social, dialógica (no heredada, sino activa). La innovación, incluida la literaria, se produce a un nivel no subjetivo sino intersubjetivo. Bajtín rompe el binomio en lucha (el pueblo o la nación frente al individuo) al postular que todo lenguaje, que toda lengua humana, está hecho de una manera plurilingüe, de numerosos adstratos en combate y mutua iluminación, cuando no polémica, entre ellos. Con ello encuentra algo que oponer tanto a la objetivación del lenguaje (en general o literario) de las comunidades idealizadas (las naciones, las lenguas de las razas, etc...) como a la postulación del mismo como la máxima expresión de la pura subjetividad desatada y salvaje; ese algo que por cierto no está en el medio, ni es una tercera vía que media entre las otras dos, sino que se opone por la base a ambas, Bajtín a veces lo llama “plurilingüismo” (cuando habla de la lengua), otras veces “heteroglosia” (cuando habla de la naturaleza del estilo novelístico), y otras veces simplemente “dialogismo” (cuando habla de la formación de la conciencia humana o de la ética). En general, se puede decir que la consecuencia de esta idea es que el estudio de los géneros literarios no debe

perseguir ni el establecimiento del canon con el que alcanzar el anhelado “espíritu nacional” de la filología, ni tampoco cae en el error de pensar la literatura como un lenguaje particular, subjetivo, y cerrado sobre su propia impotencia. Entre el individuo y el supuesto pueblo, Bajtín encuentra los géneros literarios, cuyo origen no se puede ubicar ni en entidades abstractas para el individuo, que no siempre está a gusto con determinados géneros, ni en el individuo mismo, que es incapaz históricamente de generarlos (la vanguardia lo intentó y fracasó).

La hibridación literaria de la modernidad, en coordenadas bajtinianas, pasa entonces a ser un síntoma no de la omnipotencia del sujeto para vulnerar las leyes del pasado, sino el motor mismo del lenguaje y de los géneros literarios. Deja también por tanto de ser patrimonio de la modernidad, porque si esa hibridación está en la base del lenguaje humano, difícilmente pudo empezar a finales del siglo XVIII. Eso no quiere decir que la literatura sea un todo aparte del resto de la vida y de la historia, pero sí implica que el discurso filológico no tiene la capacidad de vehicular el sentido y los objetivos de la literatura de una manera tan radical como pensaba Foucault. Otra idea, quizá la más importante de todas, se desprende aún más claramente de la hibridación tal como la entiende Bajtín, y es que debe ser descompuesta y analizada para ser comprendida, en vez de subsumida en las coordenadas nacionales o individuales que detienen un análisis fecundo de la misma.

Para Bajtín, el motor de esa hibridación discursiva es la novela, algo que resulta sencillo de comprender si atendemos a que la novela es el único género literario que se ha formado dentro de las coordenadas de la escritura: su forma escrita la hace ser mucho más apta para adaptarse a otras escrituras, y competir con ellas, que géneros como el

cuento o la poesía, que siguen lidiando (incluso hoy) con las reglas que le impone su naturaleza, que es oral, no discursiva o escrita; ese nacimiento en la escritura deja de ser un lastre en el momento en que se observa que la novela no sólo tiene capacidad para adaptar en su marco otras escrituras, otros discursos, sino también para registrar y llevar a otro plano (un plano letrado) los géneros del habla no-oficiales, que son tan lingüísticos y materiales como lo son los discursos que se registran. La novela se hace a sí misma en esa lucha y en la dinámica entre estas dos grandes fuerzas.

Al mismo tiempo, Bajtín aporta otra idea fundamental, cuando trata de entender qué supone la idea clásica de que la novela venga históricamente a sustituir a la épica, en el artículo “Épica y novela”. La novela no se funda en el espíritu nacional. Lo cual permite romper (y si no romper, al menos ampliar) el límite de “lo nacional” como marco utópico de la actividad creadora literaria, borrando los límites identitarios de las lenguas, y situando la heteroglosia como el motor de cambio histórico de la novela. El género de la novela consigue apartarse así de las “tendencias centrípetas de la vida ideológico-verbal” (90), entre las cuales figura, y no precisamente en segundo plano, el discurso filológico moderno. Así defiende Bajtín una idea diferente de la evolución literaria de la novela, que se genera sobre todo en la Edad Media, y lo describe así en su *Teoría de la novela*, concretamente en el artículo “La palabra en la novela”:

Al mismo tiempo que se iban desarrollando las variantes principales de los géneros poéticos en la corriente de las fuerzas unificadoras, centralizadoras, centrípetas, de la vida ideológico-verbal, se han formado históricamente la novela y los géneros literarios en prosa que gravitan a su alrededor, en la corriente de las fuerzas descentralizadoras, centrífugas. A la vez que resuelve la poesía, en los altos círculos ideológico-sociales oficiales, el problema de la centralización cultural, nacional, política, del mundo ideológico-verbal, en las capas bajas, en los escenarios de las barracas y las ferias, suena el plurilingüismo de los payasos, la ridiculización de las “lenguas” y dialectos, evoluciona la literatura del *fabliau* y de las comedias satíricas, de las canciones de calle, de los proverbios y chistes; no

existía en este caso ningún centro lingüístico, pero se desarrollaba un juego vivo a través de los lenguajes de los poetas, de los monjes, caballeros, etc; todos los “lenguajes” eran máscaras y no existía un rostro auténtico, indiscutible, de la lengua.

El plurilingüismo organizado de tales géneros inferiores, no era tan sólo un plurilingüismo simple, referido al lenguaje literario reconocido, es decir, referido al centro lingüístico de la vida ideológico-verbal de la nación y de la época, sino que se concebía como opuesto a él. El plurilingüismo estaba orientado, de manera paródica y polémica, contra los lenguajes oficiales de la contemporaneidad. (90-1)

Para Bajtín, la modernidad pone fin a este escenario utópico, en el que se forma la palabra específica del género de la novela, que bebe tanto de las escrituras como de los géneros orales. Esto se conseguirá cuando los estados modernos comiencen a preocuparse por cómo hablan los que lo componen; se buscará un discurso con el que establecer los lenguajes oficiales, y darles calidad de verdad, rompiendo por tanto el diálogo abierto entre lo oficial y lo no oficial que existía con anterioridad a la invención de las gramáticas de las nuevas lenguas romances. Bajtín y Foucault están de acuerdo pues en el vínculo indisoluble entre modernidad y filología, como antes de ellos lo expresara Renan, cuando decía que el espíritu de la modernidad era un espíritu filológico. Por eso el pensamiento de Bajtín sobre la novela, como el pensamiento de Foucault sobre la literatura en general, se opone frontalmente al purismo nacionalista de estas tendencias filológicas:

Sirviendo a las grandes tendencias centralizadoras de la vida ideológico-verbal europea, la filosofía de la lengua, la lingüística y la estilística buscaron, en primer lugar, *la unidad* en la diversidad. Esa exclusiva *orientación a la unidad* en el presente y pasado de la vida de los lenguajes, centró la atención del pensamiento filosófico lingüístico en los aspectos más estables, firmes, invariables y monosemánticos de la palabra. [...] porque estaban más alejados de la vida de las esferas semántico sociales, cambiantes, de la palabra. La “conciencia de la lengua” real, saturada desde el punto de vista filológico, implicada en un plurilingüismo real, quedó al margen de las preocupaciones de los investigadores. (92)

Así la novela aparece como una de las formas más importantes, quizá la que más, de impugnar (pero no desde la supremacía del sujeto que “impugna” sino desde una perspectiva social e igualitaria) la validez de los discursos centralizadores de la lengua. Al dotarla de una tarea histórica, Bajtín, como Foucault, establece una relación tremendamente tensa entre las formas de desplegarse como discurso que tiene la filología y las formas de apropiarse esas formas que puede tener la literatura en general y la novela en particular. La filología gana así, tanto en el pensamiento de uno como en el del otro, un papel central que se acentúa con la modernidad, y que permite pensar en la posibilidad de una cierta hibridación entre discurso filológico y géneros menores dentro del espacio de la novela, de la misma forma (o incluso de forma más decisiva) que otras discursividades, como el periodismo, la Historia o el discurso político, han penetrado en ella. En el retrato, como género específico, se darán todas ellas.

Si, hablando en términos muy generales, universales además, se puede afirmar (con Bajtín) que la realidad lingüística se debate entre el motor histórico del plurilingüismo y las tendencias centralizadoras del lenguaje que crean un espacio intersubjetivo (los receptores de un mensaje ponen límites a la innovación lingüística) y una fuerza filológica que trata de poner esa innovación al servicio de una representación de lo nacional capaz de asegurar (al menos en el plano simbólico) la estabilidad de la identidad nacional, hay que decir que este problema es especialmente agudo cuando lo trasladamos tanto al espacio latinoamericano como al meramente hispanoamericano. La tensión que crea el profundo plurilingüismo de esta cultura es tan profunda que su unidad no deja de ser un efecto filológico. Antes de abordar este problema fundamental, me permitiré citar un párrafo de Rodríguez Monegal que tengo como ejemplo máximo de dos

ideas: primero, del esfuerzo retórico del filólogo por dotar de una unidad a lo informe que garantice la unidad de la cultura; segundo, de la sublimación irreflexiva de la hibridación, realizada mediante la metáfora racial (ese “América mestiza” es más bien híbrida, en el sentido social, ideológico, estético, y no sólo racial). Así, en *Narradores de esta América*, el crítico uruguayo no puede empezar su discurso sin afirmar, con estilo bien paradójico, la indudable existencia...

...de *una* literatura por encima de la división de países y esferas de influencias, de ideologías contrarias y regímenes incompatibles, de acentuadas idiosincrasias nacionales y tradiciones que apuntan en su origen a centros opuestos. [...] una América mestiza, en el sentido cultural. (11)

Una vez hecho este esbozo de las diferencias entre la visión de Bajtín y la de Foucault, debemos preguntarnos cómo afecta todo esto a sus ideas específicas sobre el retrato, y de la autobiografía en general. Si miramos a las diferentes obras donde se va esbozando su teoría de la novela occidental, Bajtín, como Foucault, le concede una importancia mayor a la autobiografía también. Por ejemplo, en su clásico estudio sobre la poética de Dostoyevski. Sin embargo, si miramos al que quizá es su gran ensayo, su gran aportación a la historia del estudio de la novela, “Las formas del tiempo y del cronotopo”, encontramos esta misma idea de una forma completamente diferente. En ese ensayo, Bajtín propone un estudio común del surgimiento de los dos géneros (biografía y autobiografía: o mejor, pues ellas no existen todavía, las formas específicas en las que se despliegan, como los discursos fúnebres, profesionales, injurias, los encomios, las defensas judiciales, etc...) en la antigüedad (sobre todo en Grecia, mientras que el énfasis de Foucault fue siempre la Roma Imperial, porque el sujeto político se agotaba, debía replegarse hacia su interior) lo cual es, para nuestra mentalidad moderna, simplemente absurdo, porque nos es casi imposible concebir los dos géneros si no es en oposición.

¿Cómo es posible que Bajtín defienda esta idea? Porque para Bajtín, el cronotopo de la “plaza pública” vuelve completamente indiferente el hecho de que sea uno mismo el que hable de uno, o sean otros: la plaza pública no conoce al “hombre interior” y por tanto vuelve completamente indiferente el hecho de quién sea el que tome la palabra para describir en palabras la identidad real de un hombre. Por supuesto, cuando la plaza pública se desintegra, la (proto) biografía pasará a géneros como la Historia (que por supuesto, no existirá como tal hasta mucho más adelante) y la (proto) autobiografía quedará o bien en manos de la religión (la confesión), o de la medicina (el psicoanálisis), o de la literatura (la expresión singular del yo, o del genio). Sin embargo, esta especie de utopía que Bajtín, quizá sin quererlo, despliega en ese artículo sobre el surgimiento en común de ambos géneros, se vuelve crucial cuando observamos que, en muchas ocasiones, el uso del retrato como género autobiográfico en la modernidad (tanto si parte del periodismo como de la filología), lejos de buscar la rebelión contra las disciplinas que le conforman a uno, lo que busca es una objetivización del propio ser, que muchas veces es irónica: es lo que le ocurre a Darío muchas veces cuando habla de sí mismo; o, todavía con mayor claridad, de Borges cuando habla de Borges. Y, por supuesto, de Bolaño cuando habla de Bolaño (o de Belano). Al mismo tiempo, se produce otra confusión en paralelo, y es que cuando el artista afronta el retrato de otro ser, lo que acaba perfilando es su propio ser.

En conclusión, se puede apuntar esto: no se puede escribir una historia foucaultiana del retrato como género literario, porque la propia dinámica del pensamiento de Foucault imposibilita esto: obliga a ver el discurso biográfico como poder en estado puro, como dogmatismo y como disciplina (del Estado, de la Medicina, de la Filología,

etc...). Mientras que, para Bajtín, el problema radica en la constitución del sujeto mismo, pero no del “infinito hombre interior” de Dostoyevski, sino del hombre frente a los hombres, y por eso, la verdadera complejidad es comprender hasta qué punto es ideológica la separación entre géneros biográficos y autobiográficos, lo cual, en última instancia, abre una brecha para el estudio del retrato diferente. El problema se verá con total claridad cuando se afronte, a partir del capítulo 2, el estudio de la deriva del género del retrato, desde la “semblanza” modernista. Baste con apuntar ahora que en el motivo central de la narrativa de Bolaño, la persecución de un escritor, se dan aunados lo biográfico y lo autobiográfico. Como veremos a continuación, y como ya se derivaba de las ideas de Bajtín, éste en principio problema estético, la tensión entre lo biográfico y lo autobiográfico, es la tensión entre lo público y lo privado, que, como consignó en “Aparatos ideológicos del Estado” Althusser, es una falsa oposición, un producto del Estado gobernado por el capital. A continuación veremos qué supone esto para el latinoamericanismo como disciplina.

Filología y latinoamericanismo: del relato de los orígenes y la creación del héroe-guía, a la emancipación del intelectual y la apoteosis del estilo.

My hope was to illustrate the formidable structure of cultural domination and, specifically, for formerly colonized peoples, the dangers and temptations of employing this structure upon themselves or upon others.

Edward Said. *Orientalism* (25).

Este apartado lo voy a dedicar a describir cómo se produce la importación de la filología a Latinoamérica, así como a explicar las dos grandes tendencias en las que se ha partido la filología en la modernidad y la posmodernidad, generando formas discursivas y

representaciones del crítico que se pueden apreciar después en la obra de Bolaño, y en la literatura moderna hispanoamericana en general.

Llega el momento de discutir el problema del vínculo histórico entre la identidad y la filología en lo que toca al latinoamericanismo. Pero primero quizá convenga constatar un hecho: el ser humano parece estar como obligado a la identidad. La necesidad de esa identidad es en cambio tremendamente misteriosa. Nace de la voluntad de legitimar a una clase dirigente, que debe asegurar la correcta distribución de la plusvalía, una vez se supera el nomadismo y se desarrolla el monetarismo. Así lo ha consignado Luis Beltrán en *La imaginación literaria* (8-35), y el pensamiento de Bajtín (del que Beltrán bebe directamente) se ha movido siempre en esa dirección. Con esa idea en mente, se pueden poner bajo sospecha todas las tendencias identitarias que la crítica cultural detecta y analiza en la cultura, y que son tremendamente sospechosas de actuar no frente a una ideología dominante, sino precisamente reforzando esa necesidad de la identidad.

En uno de sus más brillantes ensayos, “Ideology and Ideological State Apparatuses”, Louis Althusser traza un vínculo entre “ideología”, formación del sujeto, e identidad, que se puede resumir de la siguiente forma. La reproducción de la estructuras de dominio del capitalismo no se basa en la base económica, sino que su continuidad en el tiempo la garantizan los aparatos ideológicos del Estado; el efecto por excelencia de esos aparatos (para Althusser el más importante de ellos es el aparato pedagógico, la educación) es la creación del sujeto, que se produce mediante la interpelación al mismo. Al atarse a las prácticas, el individuo se hace sujeto y gana una identidad. Tan poderosa

es esa interpelación que va más allá de los límites de la vida y la muerte de cada sujeto.

Dice Althusser:

That an individual is always already a subject, even before it is born, is nevertheless the plain reality, accessible to all and not a paradox at all. [...] It is certain in advance that it [the child who is coming] will bear its Father's name, and will therefore have an identity and be irreplaceable. (176)

Esa condición de sujeto, y esa identidad que le vuelve irremplazable, son para Althusser el motor auténtico del dominio, mucho más allá de donde llegan el discurso económico y sobre todo el discurso que se ha tenido como la práctica ideológica por excelencia, el discurso político. Pensar esa identidad como una ganancia de agencia, es para él un completo error y uno de los efectos inducidos del sistema por excelencia para perpetuarse. A la pregunta del por qué es necesaria esa identidad humana, Althusser respondería que esa necesidad es la única manera de garantizar la continuidad temporal de la explotación. La diversidad social es para él una ilusión, porque las luchas sociales nunca van al corazón mismo del problema que está en la base de la injusticia (económica, o de cualquier otro tipo) y ese corazón (Althusser se reiría de esta palabra) es el sujeto único e irrepetible, es decir el sujeto dotado de identidad.

Durante todo el siglo XIX, como ya hemos dicho al hablar del Realismo, aparece el problema general de tener que conciliar dos tipos de identidades: la individual y la nacional. Evidentemente, cada una depende de la otra; no se puede formar una comunidad estable, es decir, una identidad estable, cuando los individuos viven en disconformidad con la existencia de esa supraidentidad que los cubre a todos; tampoco se puede crear esa identidad individual si no es apartándose en parte del camino general. Quebrados los poderosos vínculos trascendentes que unieron religión y Estado en el pasado, en la tarea de legitimación de una clase dirigente, la tarea de la construcción de la

identidad pasa a la racionalidad práctica, en el siglo XVIII, y conoce su apogeo en el nacionalismo decimonónico, que da un marco en el que negociar las identidades individuales, con las cuales mantiene no pocas polémicas (aunque la trascendencia de esas polémicas sea ilusoria para Althusser). Esa racionalidad práctica extiende sus hilos hasta nuestros días, entre otras formas, bajo la forma filológica, que penetra en las escuelas y que forma a los individuos modernos en innumerables aspectos: les da un vínculo con el pasado cultural de sus naciones; les enseña a leer y a escribir; en parte, estimula el pensamiento crítico; y sobre todo, le da un lugar a la subjetividad mediante el estudio de la literatura, que tiende a verse como el último reducto del sujeto libre. De ahí en gran medida las profundas ambigüedades históricas de la filología como práctica, sus mutaciones, sus vínculos con la desigualdad, su bagaje ideológico.

Ocurre que la filología ha sufrido durante el siglo XX ataques en muchas direcciones; el más importante ha sido el ataque al positivismo; deslegitimado el mismo, la filología pierde en consecuencia su primigenio status de ciencia, y se ha tornado simplemente discurso. Sin duda, una de las grandes posibilidades de que la literatura se haya apropiado al menos en parte de esa práctica, y no de otras prácticas científicas, ha sido el hecho de que la filología se forma en el positivismo, como ya hemos visto al explicar (con Foucault) su surgimiento, y por tanto una crítica general al mismo implica una quiebra también en la mecánica de la filología, que se fragmenta en varias disciplinas, y que, para lo que toca a la literatura, acabará por derivar en una práctica que aúna varias de ellas al mismo tiempo, como es la crítica cultural, y cuyo objeto suele ser, desde Said, el análisis de un tipo de representación (identitaria). Se puede afirmar, sin

temor, que lo que la crítica cultural hace hoy, y la crítica literaria normalmente también, es discutir identidades, o bien sus representaciones.

Pero pese a esas críticas, la obsesión por cifrar la deriva histórica de la identidad cultural de pueblos y personas se mantiene firme; se puede afirmar, sin ningún temor a equivocación, que sigue siendo hoy la más recurrente de las obsesiones que se registran en la crítica literaria y en la crítica de la cultura hoy en día. Pero se echa de menos, en la gran mayoría de los casos, una reflexión histórica misma sobre la necesidad de la identidad misma. En lo que todo el mundo parece estar de acuerdo es en la necesidad de elaborar esa identidad, de darle una profundidad histórica que la confirme en el tiempo, y de dejar en el aire esta necesidad identitaria que afina sus recursos y jamás se detiene. E incluso en el caso de no poder dar cuenta de ella, los mismos intelectuales a los que se les otorga el privilegio y la peregrina tarea de construir, discutir, o hasta negociar dicha identidad cultural, se lanzan sin la menor vacilación a la tarea de formularla.

Este problema es mucho más complejo de lo que podemos mostrar aquí. En general, se puede decir que el siglo XX ha afinado las técnicas en la construcción de esa identidad del intelectual, más allá de los límites positivos. Con la entrada del postmodernismo, la frontera entre creadores y críticos ha terminado por diluirse; la metodología de la crítica literaria huye como de la peste de cualquier declaración dogmática y de cualquier atisbo de ciencia. Las humanidades ceden ante el impulso individualista. Todo es arte.

En el caso concreto del Latinoamericanismo, se puede hablar de dos tipos de intelectual y de dos tipos de metodología básicos. La primera podría identificarse con una reevaluación de los “relatos de los orígenes” que presidían la primera de las estrategias

que señalaba Foucault para evitar la total objetualización del lenguaje en la Filología, es decir, la reactivación del vínculo entre el pueblo, la nación y el lenguaje, con el intelectual que media (agónicamente) en el proceso. La segunda tendencia consiste en tratar de emancipar al intelectual de esa suerte de responsabilidad histórica (y de privilegio) que viene implicada en el Latinoamericanismo, haciendo surgir una figura de intelectual como componente de una élite técnicamente más preparada que el resto para entender los fenómenos que componen una cultura específica, y dotada de un estilo que les distingue del resto de sujetos. En general, las dos tendencias, la del estilo o lenguaje y la de los orígenes, han tendido a identificarse fundamentalmente en dos aspectos: verse a sí mismas como muy cercanas a la literatura, rompiendo los límites positivos entre el clásico objeto de estudio (el corpus literario) y la producción intelectual crítica que sigue a ese objeto (la bibliografía, que pasa a formar parte de la literatura); y a examinar críticamente su formación histórica, proyectando en el proceso una imagen de sí mismas, es decir, autorrepresentándose en el proceso, confundándose con el objeto que estudian: obras como *La ciudad letrada*, por ejemplo, gozan de un doble estatus, literario y crítico, al mismo tiempo, y González arguye lo mismo sobre *Myth and Archive*, por ejemplo, como comentaremos por extenso más adelante.

Ya sea por las coordenadas culturales del posmodernismo, que tiende a convertir en narraciones los grandes discursos emancipadores de ser humano, como apuntaba Lyotard (en *La condición posmoderna* 23-5) o por otras razones, ambas tendencias, pero especialmente la segunda, tienden a borrar la frontera entre literatura y filología, que a día de hoy es más borrosa que nunca. Los dos siguientes apartados son un intento de explicitar las consecuencias fundamentales de estas dos tendencias y del borrado de esa

frontera. Las novelas de Bolaño, sin presentar ningún tipo de conexión intertextual directa con las ideas que analizaré a continuación, chocan en el plano del sentido con estas representaciones del intelectual y invierten el flujo de esta tendencia a la de conversión de filología en literatura, haciendo explícita la diferencia entre una práctica discursiva y otra. Por eso están llenas de imágenes ambiguas del origen, y por eso también el “estilo” del intelectual es sometido a una dialogización muy profunda.

El relato de los orígenes: el crítico como héroe-guía y como mártir.

Quizá la primera forma que toma esta identidad cultural del intelectual es el examen de los orígenes, por no decir “el relato de los orígenes” directamente. Aunque parece tratarse de una etapa superada del pensamiento crítico, en realidad es mucho más recurrente de lo que se piensa. La razón de la recurrencia se explica porque en realidad no se ha acabado de formular una alternativa sólida a ella. Como prueba de esto tomaré aquí lo que observa Walter Mignolo en *The idea of Latin America*, un interesantísimo ensayo que podemos identificar con esta tendencia (revisada) que alcanza nuestros días. De acuerdo al examen histórico de Latinoamérica que hace Mignolo en ese libro, la identidad latinoamericana (criolla) se puede retrotraer hasta un origen, el Barroco de indias, es decir, hasta las grandes colonias de México y Cuzco en los siglos XVI y sobre todo XVII. Él estudia la formación de esa identidad criolla en su libro como un proceso casi natural: el criollo en la época virreinal está en una posición de crisis especialmente aguda; se ve impedido para gobernar la tierra en la que se cría, ya que esa tierra y todos los medios de producción con los que se cuenta, están en manos de fuerzas foráneas, de virreyes españoles; su posición no es la de un esclavo (negro o indio) sino la de una suerte de

desubicado, que no tiene un lugar específico ni entre los dominantes ni entre los dominados. Dice Mignolo en su libro que:

Creoles could not claim the past that belonged to the Spaniards, to the Indians or to the Africans. Creoles of Spanish and Portuguese descent were indeed closer than they imagined to African slaves and Creoles of African descent – they were all cut off from their pasts and they were living in a present without history. (66)

La identidad criolla es una identidad siempre en crisis consigo misma: eso produce un “ethos” (62) específico, una suerte de rebeldía contra el sistema español dominante y sus codificaciones discursivas, ya que ese sistema no tiene una ubicación para ese ser híbrido que es el criollo, y esa rebeldía deriva finalmente en la formación de una nueva conciencia de clase: la conciencia criolla (64). De hecho, es esa coyuntura histórica la que da lugar a la especificidad cultural del Barroco de indias, que se aparta así del Barroco español, adquiriendo una dinámica histórica diferente.

Para Mignolo, el gran problema histórico, la grave decisión que afrontó el criollismo, se tomará después, cuando se produce la independencia americana de España. En esa encrucijada histórica, la rebeldía contra el sistema de dominio, contra la colonización, en la que formó la clase criolla, queda en entredicho. La clase criolla aparece desconcertada pues su posición ya no es excéntrica, sino que ahora se ha tornado en poder centralizador mismo: y es ahí donde se empieza a producir lo que en verdad y rigor histórico puede ser llamado “latinoamericanismo”, que Mignolo entiende en gran medida como “colonización hacia el interior” (67). Los criollos del siglo XIX, la nueva burguesía americana, ante la necesidad de trazar el mapa de su territorio de dominio, se vuelven hacia Europa en busca de los saberes y técnicas necesarios con los que legitimar a las nuevas naciones; es decir, su tarea consiste en reclamar un ilusorio pasado europeo, en importar y desarrollar esas técnicas y darles forma en el nuevo contexto al que deben

ser aplicadas, formando lo que después será Latinoamérica misma (una ilusión discursiva formada por esa clase, según Mignolo; una ficción producida por claros intereses de clase).

Ese proceso de traición, como digo, se traduce en una importación de ideas europeas, de los saberes que la nueva positividad pone sobre el tapete de los poderosos. E implica que los criollos, ahora en el poder, acabarán dando la espalda a los grandes grupos de oprimidos, que seguirán siendo vistos, en gran medida, como lo que fueron siempre para los españoles: fuerza de trabajo, de dudosa calidad humana. Este proceso se desarrolla, con todos sus problemas, en el siglo XIX, y con el cual se acaba por dar la espalda a esos ingentes grupos de oprimidos, con lo cuales los criollos, desde el origen de su crítica conciencia de clase en la época virreinal, formaron un todo, sin percibirlo. La Historia de Latinoamérica es en gran medida el testimonio de esa “traición” criolla (el énfasis es mío) a la naturaleza histórica de su identidad:

The second reason to tell this *story* is to dispel an illusion [...] – the assumption that Latin America is the geographical entity where these things happened. My point here is, on the contrary, the “idea” of Latin America twisted the past, on the one hand, and made possible to frame the imperial/colonial period as proto-national histories, and, on the other, made it possible to “make” into “Latin America” historical events that occurred after the idea was invented and adapted. In this way, the Creole elite responsible for building nation-states according to the new dictates of the European idea of modernity needed to refashion their identity. [...] As a result, the debates among republicans and liberals worked together with the search for a subcontinental identity. The “idea” of Latin America allowed the Creole elites to detach themselves from their Spanish and Portuguese past, embrace the ideology of France, and forget the legacies of their own consciousness. As a consequence, Latin American Creoles turned their backs on Indians and Blacks and their faces to France and England. (9)

Mignolo construye aquí, como vemos, una historia revisada de los orígenes del latinoamericanismo. Lo declara abiertamente, y lo hace con la intención de aclarar el mapa de las humanidades referidas a estos territorios. Esta historia surge pues con el

objetivo de iluminar el carácter de ilusión de un pasado que legitime la identidad latinoamericana como identidad europea. Pese a la profundidad de alcance histórico de su análisis y a su valentía política (funde, por ejemplo, a republicanos y liberales en un todo, en una sola ideología, contra siglo y medio de tradición que viene afirmando sus diferencias) no hay apenas matices entre el recuento hacia los orígenes que hace él, y el proyecto alternativo que presenta. Su alternativa es si cabe pensar una alternativa a la traición criolla, lo cual, de hecho, legitima su escritura misma. Pero queda inalterada la idea de la necesidad de la identidad, y entonces, lo único pensable es hacia qué dirección se puede reconducir y representar la identidad latinoamericana. Queda impoluto y sin crítica el proceso mismo, aunque Mignolo advierte con mucha claridad que la necesidad de generar esa identidad reaparece súbitamente en un momento preciso, el que viene después de la Independencia, cuando se tiene que legitimar a una nueva élite dirigente, la élite criolla: es decir, advierte que esa obsesión identitaria responde a un intento de dominio que reproduce la “herida colonial”, como él la llama una y otra vez, pero no puede misteriosamente sustraerse a ella. ¿Cuál es la alternativa de Mignolo? Que el flujo hacia las identidades subalternas pueda servir como la panacea capaz de sanar esa herida. Pero el problema de esta idea es que no por ser subalternas dejan de ser identidades. La posibilidad de que resuelvan el problema del vínculo entre identidad y dominio es más bien nula.

En el caso de que el pasado cultural de las naciones se muestre insuficiente, o, como ocurre en las naciones latinoamericanas, demasiado complejo de entender y cribar, para dotar de una unidad específica (es decir, de una identidad) a las naciones que han tenido más problemas históricos para vehicular una imagen sólida de sí mismas, la tarea

de reafinar la historia de los orígenes, de contarla como una “traición”, se afina y se vuelve obsesiva, como ocurre en el texto de Mignolo. Por momentos se vuelve casi tiránica con los que la practican (y la padecen). Tiránica en el sentido de impedir y casi proscribir un examen crítico con la necesidad misma de la identidad, y no con las opciones de representación o acción que la misma permitiría o permitió. Tiránica también porque se convierte en una mera técnica de análisis histórico, en el momento mismo en que se disocia de esa crítica hacia sí misma, hacia la razón y necesidad de la existencia de una identidad (u otra). O bien, de una práctica genealógica que puede optar por tomar una alternativa histórica u otra, pero que, en el fondo, no parece postular una sola alternativa que difiera de la necesidad imperiosa de crear esa identidad. El Latinoamericanismo, como todas las formas evolucionadas de esa técnica o serie de técnicas de análisis discursivo histórico-filológico genealógicas, de esos relatos más o menos posmodernos de los orígenes de las culturas, no sólo no es una excepción, como se ve en el texto de Mignolo, sino que el elenco de posibilidades que ha venido dando para formular una verdadera crítica a este proceso es abrumador. Una de las cosas que Mignolo en cambio sí que es capaz de evitar en su análisis es que su relativización del concepto mismo de Latinoamérica sirva para reforzar al individuo mismo, al indómito sujeto foucaultiano que se liberaba de la otra gran tiranía (la gramática) por medio de su escritura, digamos, desatada. La alternativa de Mignolo radica en atender a que la formación de la conciencia criolla en el siglo XIX ignoró a culturas que podrían haber aportado algo importante a la modernidad latinoamericana. Es, en ese sentido, una modernidad alternativa. Y como todas las modernidades alternativas, una especie de café descafeinado (parafraseando a Zizek) pues lo que propugna es la posibilidad de un capitalismo sin sus efectos

secundarios. De nuevo, con Žižek, habría que recordar que la primera modernidad alternativa fue el fascismo.

El resumen de las ideas de Mignolo nos ofrece, además de un magnífico ejemplo de cómo es este “relato de los orígenes”, un marco en el que entender cómo y por qué se produce la importación de la filología europea al continente americano, aspecto que discutiremos en profundidad más adelante. Sirve también para comprender que la historia americana se ha convertido en la deriva de la agencia criolla (término éste que ha hecho fortuna en los últimos años, gracias entre otros a Mazzoti o Moraña) o en la búsqueda del ejemplo 1001 con el que ilustrar la diferencia latinoamericana respecto a Europa, idea que se funde en otro término-fetichismo como lo “transatlántico”, que preside tantos y tantos estudios hoy, y que básicamente consiste en explorar la construcción de la diferencia criolla respecto de España en el Barroco de Indias. Volviendo a Mignolo: aunque esa “fábula” o “historia” criolla, como la llama él, quizá involuntariamente, sea crítica consigo misma, y se presente a sí misma como una “traición”, no por ello deja el menor espacio para la agencia histórica de esas culturas que el criollismo decimonónico, cuando se transformó en latinoamericanismo, dejó fuera.

En ese sentido, la construcción de Mignolo de este recuento histórico, no deja de presentar una imagen de las culturas marginales que es puramente pasiva, por no decir victimizada. Por más posmoderno que sea su análisis, por más que cumpla con la caída de las grandes narraciones de las que hablaba Lyotard, y por más que se presente a sí mismo sin las ínfulas de la antigua ciencia filológica e histórica positivista, simplemente como una mera serie de historias enlazadas (*stories*) que quiere provocar un efecto de desilusión (mostrando como ficción un recuento histórico anterior), así como una

reevaluación de en qué culturas debe recaer la culpa colonial, la pasividad de esas culturas es clamorosa.

El europeísmo del que habla Mignolo, si atendemos al desarrollo histórico de la idea de Latinoamérica, encuentra sin embargo numerosos escollos históricos, y el primero que halla es sin duda el hecho de que la identificación entre criollo y europeo se produce en el plano simbólico o en el pedagógico, pero la realidad histórico material es bien diferente. La lengua americana se satura de diferencias, porque vive en un estado de hibridación tremendo, pero no sólo por la atracción de las lenguas indígenas o africanas sino también por efecto de la inmigración europea. El español de América proscribió ambas tendencias lingüísticas porque son fuerzas centrifugas. Además, es un hecho demostrable que en países como Argentina, la europeización, lejos de sustentar el criollismo, lo desestabiliza: la inmigración europea creará, por ejemplo, una inmensa gama de nuevos acentos (italianos, eslavos, etc...) con los que el purismo filológico, que casi siempre tiene un corte nacionalista en la época, no sabrá cómo lidiar. Por tanto, la oposición en la elección criolla entre europeísmo/culturas minoritarias (indias o negras) no es suficiente para explicar el problema en su totalidad y desarrollo histórico, pues enfrenta un realidad más compleja donde el europeo y el indio o el negro parecen igualarse sorpresivamente (sólo en el plano de la conciencia criolla y sus discursos, claro está: se igualan en el sentido de que son una amenaza a la centralización lingüística).

Hay otra preocupación que me parece más importante todavía: ¿en qué cambiaría realmente que el modelo social criollo, a partir de la independencia, hubiera elegido la identidad india o negra como lugar al que la conciencia criolla debería haberse acercado, en vez de elegir las discursividades europeas modernas? Fácilmente, podría haber

conducido a “otra” representación de la identidad, probablemente basada en la religión, pero no a una crítica o superación de ese modelo identitario, que asegura la continuidad de la ideología dominante perpetuamente. O, como dice Said en la introducción a *Orientalism*, a que un mero cambio en la agencia sirva para volver a legitimar los mismos mecanismos de dominio que rigieron el pasado: “My hope was to illustrate the formidable structure of cultural domination and, specifically, for formerly colonized peoples, the dangers and temptations of employing this structure upon themselves or upon others” (25).

Por lo demás, el gesto de Mignolo no es singular. Viene siendo una constante desde el impacto de *La ciudad letrada* de Ángel Rama analizar o, revisar, como hacían Molloy o el propio Mignolo, cómo se ha producido históricamente la constitución del intelectual latinoamericano, del “letrado”. Sin duda, analizar el vínculo histórico entre literatura y filología podría ayudar a dar una respuesta a esta pregunta, y es por eso que me la planteo aquí. Para estudiar el cruce específico entre literatura y filología en Latinoamérica, primero debemos fijar un límite cronológico del que partir. Éste es, para lo que toca a Hispanoamérica, el final del siglo XIX, que es cuando se produce su contacto. Rama hizo ya un intento de comprensión de este periodo histórico y de este proceso, en relación a la definición y desarrollo histórico de la filología en Hispanoamérica, al menos en parte, en su famoso libro. Y Rama es tan consciente como Mignolo de que el intelectual es tanto una solución como un problema en sí mismo. Pero la idea de la colonización lo tapa, porque el problema no será entonces la posición social del intelectual, sino su origen. Como dice en el prólogo:

Europa [...] dispuso de una oportunidad única en las tierras vírgenes de un nuevo continente, cuyos valores propios fueron ignorados con antropológica ceguera,

aplicándole el principio de “tábula rasa”. Tal comportamiento permitía negar ingentes culturas –aunque ellas habrían de pervivir e infiltrarse de solapadas maneras en la cultura impuesta- y comenzar *ex nihilo* el edificio de [...] una nueva época del mundo. América fue la primera realización material de ese sueño, y su puesto, central en la edificación de la era capitalista. (2-3)

Rama parece pensar que la ciudad es una ilusión, creada por la imposición del racionalismo europeo (sus prácticas y sus discursos) sobre el continente. Por tanto el ciudadano, construido a través de la escritura, también lo es. ¿Cuál es la relación entre esta idea de Rama y la filología? Sin duda, se puede apreciar que dotar a Hispanoamérica de una identidad basada en el hecho de que esa identidad es una ilusión, una construcción discursiva ajena (especializada en la ciudad, o en la ley, el pensamiento, y las diversas esferas de la cultura: entre ellas, la filología) inaugura la necesidad de otro tipo de filología de corte diferente: la que atiende menos a la escritura como tal, y más a eso que Rama llamaba un poco misteriosamente las “solapadas maneras de infiltrarse en la cultura impuesta” (5) que tuvieron las culturas primitivas propias de América. Que atienda, vale decir, a que en la identidad hispanoamericana hay un problema doble, que no puede solucionarse simplemente mediante el análisis de los documentos, porque en la escritura hispanoamericana hay algo que le es profundamente extraño, y ese algo es la fuerza que tienen los géneros orales. Rama, como digo, sólo se concentró en la faceta negativa de su idea, ver a Hispanoamérica como un sueño ajeno, pero se preocupó muy poco de los problemas que entraña soñarse a uno mismo: y así, puede reducir la poesía gauchesca, por ejemplo, a un mero ejercicio de control lingüístico de las urbes sobre el campo, una vez este segundo se ve abocado a la desaparición debido al ingente e imparable progreso moderno, cuando podría haber utilizado ese momento de hibridación

entre formas populares y cultura escrita que es la gauchesca para analizar este problema, y no reducirla a mero ejemplo del dominio de la modernidad sobre otras alternativas.

Veamos qué lugar le da Rama a la filología en este entramado de discursos modernos que se imponen sobre Hispanoamérica. Cuando el crítico uruguayo, en el capítulo 4, se lanza a hablar de las operaciones letradas en la época moderna (siglos XIX y XX) reconoce una ampliación de la misma que se da en torno a tres vértices: “la educación, el periodismo y la diplomacia” (73). La filología, perteneciente al primero de estos ámbitos, es así una nueva práctica de las universidades que viene a convertir a las letras, en su doble vertiente artística/crítica, en “palanca del ascenso social, de la respetabilidad pública y de la incorporación a los centros de poder” (74). La filología, sin embargo, se gana una cierta independencia respecto del estado que deviene en la aparición de un pensamiento crítico. Sin embargo, Rama se muestra escéptico, cuando dice que esta nueva actitud crítica “buscará abarcar las demandas de los estratos bajos, fundamentalmente urbanos, de la sociedad, aunque ambicionando, obsesivamente, infiltrarse en el poder central pues en definitiva se lo siguió viendo como dispensador de derechos, jerarquías, y bienes” (75). Un poco más adelante es aún más claro, cuando dice que la universidad era, a principios de siglo XX, “el puente por el que se transitaba hacia la ciudad letrada. [...] En una época agnóstica, asumía plenamente las funciones que le habían correspondido a la Iglesia.” (81) La filología aparece entonces como una práctica auxiliar del derecho: “se desarrolló, fortaleciendo el tradicionalismo, para compensar el trastorno democratizador que se vivía.” (81) Y esto queda más claro aún, cuando alude a las academias de la lengua americanas, que se desarrollan a finales del XIX precisamente para frenar otro trastorno lingüístico: el producido por la inmigración europea a países

como Argentina o Colombia y la migración de las poblaciones de ámbito rural al ámbito urbano, moderno.

El efecto más interesante para mi tesis de toda esta gama de causas y efectos, producidas por el auge de lo filológico en las universidades y en la sociedad moderna hispanoamericana, es sin duda el análisis que Rama hace de la formación de una literatura nacional, como la gauchesca, porque es ahí donde podemos ver una primera aproximación al problema capital, para lo que a nuestro tema compete, que produce esta obra de Rama: determinar cuál es el lugar de la literatura en el sistema letrado. El escritor moderno, para Rama ¿es un letrado, o no? Sin duda, tratar de explicar qué lugar ocupa la literatura entre la ciudad letrada y la ciudad real es cuando menos problemático. Veamos las razones de esa problemática.

Atendiendo a lo que Rama apunta sobre la poesía gauchesca, que ya hemos comentado, deberíamos entender que la literatura pertenece sin lugar a dudas a la ciudad letrada. Ya que el crítico uruguayo entiende esta tradición como la codificación antropológica de culturas que, en pleno proceso de desaparición ante las fuerzas modernizadoras, se convierten en signos, en códigos letrados, el lugar para el análisis se desvanece; Rama dice que “El imprevisible éxito de *El gaucho Martín Fierro* situó al libro en la frontera entre ambas comunidades; mientras unos –los menos- lo leyeron, los otros – los más- lo oyeron leer o recitar y comenzaron a conservarlo en la memoria como una lección fija que ya se rehusaba a los sistemas transformativos orales” (87). La última frase que cito está construida de una forma tan sutil que escamotea el hecho de que, precisamente porque un libro se transmite oralmente, ya es algo más, o algo menos, que un libro. En el punto mismo donde Rama debería reconocer una dimensión no letrada

para la gauchesca, se la niega. Y lo que es más: resulta inconcebible pensar que la gauchesca no está sometida a variaciones, simplemente porque pertenece al medio del libro, de la imprenta, de la escritura, es decir, de la cultura letrada; de hecho, se constituye como una serie de variantes sobre temas similares, desde Hidalgo a Hernández; y lo que es más evidente todavía, el siglo XX no sólo no la ha codificado y olvidado, sino que la ha reutilizado en numerosas ocasiones: parte de la obra de Lugones (a la que Rama, por cierto, se refiere), de Guiraldes, de Borges, de Di Benedetto, y también de Bolaño (en “El gaucho insufrible”) la han retomado y reacentuado de diversas formas. Por eso creo que Rama se equivoca cuando escribe: “La literatura, al imponer la escritura y negar la oralidad, cancela el proceso productivo de ésta y lo fija bajo las formas de producción urbana” (92). De hecho, esta tesis, llevada a todas sus consecuencias, “cancelaría” también la obra de Rama mismo, que no deja de ser un producto escrito y urbano.

Atendiendo, en cambio, a lo que Rama apunta sobre las relaciones entre la poesía moderna y la glorificación de las urbes modernas (derivada de un deseo por fundar la ciudad moderna futura, que a su vez es fruto de la disolución de las relaciones sociales *reales* entre los ciudadanos) se observa que el crítico uruguayo parece reconocerles a la literatura y por ende a los escritores una mínima capacidad de resistencia: “Se diría que no queda sitio para la *ciudad real*. Salvo para la cofradía de los poetas, y durante el tiempo en que no son cooptados por el Poder. En esa pausa indecisa se los ve ocupar los márgenes de la *ciudad letrada* y oscilar entre ella y la *ciudad real*, trabajando sobre lo que una y otra ofrecen, en un ejercicio ricamente ambiguo” (100-1).

Rama me parece tremendamente lúcido cuando analiza cómo y de donde procede la idea de la formación de una literatura nacional, en la que los efectos de la práctica filológica son ya plenamente visibles:

El concepto de literatura tomó cuerpo, sustituyendo al de las bellas artes, y [...] se legitimó en el sentimiento nacional que era capaz de construir. Como les ocurriera a los románticos, este diseño fue en parte consecuencia de, y en parte fortalecido por, las humildes producciones orales de las culturas rurales, pues la concepción nacional se acrecentó con el ingrediente popular, cuya larga historia y cuyo conservadurismo otorgaron amplia base legitimadora a la nacionalidad. [...] La constitución de la literatura, como un discurso sobre la formación, composición y definición de la nación, habría de permitir la incorporación de múltiples materiales ajenos al circuito anterior de las bellas artes que emanaban de las élites cultas, pero implicaba asimismo una previa homogeneización e higienización del campo, el cual sólo podía realizar la escritura. (90-1)

Esa operación de la formación de una literatura nacional, que Rama no explica, ¿se debe al efecto de un discurso literario o de un discurso filológico? Dado que el ejemplo que da es el de *El payador*, de Lugones, la respuesta es ambigua, por no decir paradójica: se trata de un escritor, sólo que metido a tareas de filólogo. Un poco más adelante, Rama concluye lo siguiente:

La constitución de las literaturas nacionales que se cumple a finales del XIX es un triunfo de la *ciudad letrada*, la cual, por primera vez en su larga historia, comienza a dominar su contorno. Absorbe múltiples aportes orales, insertándolos en su proyecto y articulándolos con otros para componer un discurso autónomo que explica la formación de la nacionalidad y establece admirativamente sus valores. Es estrictamente paralelo a la impetuosa producción historiográfica del período, que cumple las mismas funciones... (91)

De nuevo, el problema que se plantea es el mismo: ¿es la literatura misma la que produce este efecto, o es más bien este efecto producto de una operación filológica, la creación de una historia literaria nacional, que ordena una supuesta literatura “nacional”? El problema, para mí, se repite en otro texto canónico del latinoamericanismo que ya he mencionado anteriormente: *Foundational Fictions*, de Doris Sommer. El supuesto

carácter de fundación nacional de la novela decimonónica latinoamericana no se puede sostener desde los textos mismos: hacen falta toda una serie de mecanismos filológicos que transformen las aporías didácticas de estas novelas en “discursos fundacionales”, es decir, en herramientas pedagógicas; el más decisivo, sin duda, es la formación de un canon, que seleccione las más válidas y las interprete de acuerdo a una agenda política precisa, sea ésta liberal o conservadora.

Volviendo a Rama, en el capítulo 5, habla de una ideologización profunda en el escritor hispanoamericano; pero, ¿se produce esa “ideologización” simplemente por las excursiones de los modernistas por los géneros de la filosofía política y la invectiva (122-3), como él apunta, o se trata de un problema mucho mayor, que enlaza cuento, ensayo, poesía y novela con otros discursos, con otras disciplinas? Quiero decir, con Althusser, que si el sujeto (aquí, el escritor modernista) se forma ideológicamente, es por medio de su inclusión en algún tipo de práctica institucional; y aquí la práctica política no parece del todo pertinente, al menos en el plano de la producción de discursos. De hecho, aunque participaron en la vida política de sus países activamente, rara vez se practicó la filosofía política tal cual.

Mucho más fuerte, en cambio, parece la presencia del periodismo y la filología, es decir, la línea que seguirá Aníbal González en sus estudios sobre la prosa modernista, prácticas en las que participaron prácticamente todos los escritores del período modernista; idea ésta, por otro lado, de la que mi tesis parte y que expondré por extenso un poco más adelante. Valga decir que las dos prácticas tienen tanta fuerza o más que el mero discurso político para la formación/ideologización de los sujetos; Anderson y Sommer han insistido con frecuencia en este punto, aliando estos discursos,

especialmente el periodístico, con la formación de un sujeto específico, el que se forma en la nación emergente hispanoamericana en el siglo XIX, tras la Independencia.

Este grupo de observaciones sobre los “relatos de los orígenes” propuestos por Mignolo y por Rama sobre la posición de la literatura en la ciudad letrada, o en la formación histórica del Latinoamericanismo, debe servirnos para entender la importancia cultural de este tipo de intelectual, que se ve obligado a “contar los orígenes” de sus naciones y sus prácticas para elaborar un mapa cultural que nos permita al resto orientarnos en la variedad de fenómenos que pueden llegar a entrar en el análisis. Se puede decir que este discurso tiene, además, otro efecto: la creación del intelectual como una suerte de héroe-guía. Por momentos, ese héroe-guía se convierte en una suerte de médico, que proscribe la influencia extranjera en las literaturas nacionales. Por supuesto, esto ocurre cuando el nacionalismo es especialmente intenso: Juan Gelpí, por poner un ejemplo, lo ha estudiado en *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. La archirrepetida idea de que “Darío no es el poeta de América”, de Rodó, o el afrancesamiento/galicismo mental del que le acusaban Groussac y Valera (con motivaciones diferentes cada uno de ellos) responde perfectamente a la acción médica, prescriptiva, de estos filólogos heroicos.

Evidentemente, el vínculo entre la identidad y la fuerza de este héroe-crítico, así como de las narraciones que presenta y con las que se constituye, son muy claras. Said las ha percibido y analizado en *Representations of the Intellectual*, pero ni siquiera él ha sido capaz de ir más allá de esa imagen del intelectual como héroe, ya que aunque la ha analizado históricamente y criticado con amplitud en su obra, en último término, la ha sustituido por una imagen que no es ninguna locura calificar de mártir (el crítico es

una suerte de héroe que no triunfa pero que se sacrifica, alcanzando una nueva forma de triunfo). No es nada difícil ver el enorme problema ideológico de ese sacrificio, lo deliberadamente interesado del mismo, cuando esa construcción del intelectual, lejos de aniquilar la distancia entre esa figura martírica y el resto de sujetos que forman una comunidad, contribuye enormemente a acrecentarla. Si Althusser considera que el efecto ideológico por excelencia es la creación de un sujeto único e irrepetible, la formulación de en qué consiste ser un intelectual de Said no puede ser más declaradamente pro-ideológica. Por ejemplo, cuando afirma lo siguiente: “In fact, the attempt in these lectures is rather to speak of the intellectuals as precisely those figures whose public performances can neither be predicted nor compelled into some slogan, orthodox party line, or fixed dogma” (XII). El intelectual es único, y en gran medida es un filólogo también (por ejemplo, en el caso de Renan, al que Said le ha prestado una enorme atención en su obra). Es un sujeto especial, que es capaz de decirle la verdad al poder. Su fuerza es “crítica”, algo que Renan repetía también, como veremos, constantemente, sobre la naturaleza de la filología. Said reformula en estas palabras estas ideas: “The challenge of intellectual life is to be found in dissent against the status quo at a time, when the struggle on behalf of underrepresented and disadvantaged groups seems so unfairly weighted against them” (XVII). Su condición de héroe/mártir, además, no se refleja de una manera dramática, algo que parece (misteriosamente) chocar con nuestro espíritu hoy, sino mediante un mecanismo discursivo architépico, la autoironía o “self-irony” (XVIII); es decir, la forma más débil, más individual y más burguesa, del humorismo, según Luis Beltrán (*La imaginación literaria* 157). ¿Cabe alguna alternativa a esta dinámica histórica?

La emancipación intelectual/individual y la apoteosis del estilo.

La misma falta de reflexión genérica que se acusa en Mignolo o en Rama se aprecia también en los estudios sobre la crónica modernista, que han sido sin duda el motor primario de esta reflexión que presento. Uno de los que mayor atención ha prestado al género es Aníbal González, que lo definió así en *La crónica modernista hispanoamericana*:

La crónica se situó en la intersección de tres instituciones textuales: la filología, la literatura y el periodismo. Como género periodístico, la crónica tenía que comunicar noticias de sucesos recientes y estar sujeta a la ley de la oferta y la demanda; como género literario, tenía que ser original y entretenida; a la vez, debía poseer la índole sólida de una obra escrita... [...] Su principal rasgo definitorio es precisamente su posición de intermediaria entre los géneros y los discursos. [...] En general, careció de una poética estricta. (26)

Este género, que no se presenta como literario sino como un género fronterizo entre las diferentes discursividades, pasa por ser, junto con la “tradicción” de Palma, el primero en el que se registra un impacto notable de la filología en la creación literaria. La crónica modernista es un híbrido, con todos los problemas que eso conlleva. Y como ya he repetido en el apartado anterior, como ocurría también en *La ciudad letrada* o en *The idea of Latin America*, las tendencias de la crítica actual han acabado prácticamente por borrar la diferencia entre la crítica literaria y la literatura. Pero ese proceso no es de hoy, y hay que retrotraerlo por lo menos hasta el modernismo literario hispanoamericano. El trabajo de Aníbal González ha sido decisivo a este respecto, ya que es posiblemente el crítico que con mayor intensidad ha insistido en que la revolución literaria que supone el modernismo no se puede basar en una serie de rasgos sociológicos o económicos o políticos, como había hecho Rama en *Las contradicciones del modernismo*, ni tampoco, como Jitrick, en la personalidad de un autor (Darío) que hace que el lenguaje se

tecnifique hasta funcionar como una suerte de maquina (y que acabará por arrastrar al resto de escritores). El empeño de González en encontrar una instancia mediadora entre los tres aspectos fundamentales de esta problemática (revolución estilística, personalidad del autor y coordenadas económicas, políticas, sociales) es lo que le hace poner a la filología en el centro mismo de la innovación lingüística modernista.

Esta idea de González, que considero acertada y de la que yo quiero partir aquí también para explicar la importancia cultural de las novelas de Bolaño, debe ser examinada con mayor cuidado. Durante todo el siglo XIX, apunta González, hay una suerte de desfase entre los nuevos medios de producción que genera la modernidad y los sistemas de representación que surgen al hilo de esos nuevos medios en Hispanoamérica, lleva a los escritores (como Martí) a un desgarramiento más que visible en sus textos. González trata de entender cuál es la relación entre ambos en su contexto, Hispanoamérica. Y efectivamente, parece haber una suerte de escamoteo crítico de ese problema, que él resuelve proponiendo a la filología como institución mediadora entre medios de producción y sistemas de representación.

Para González, el impacto de la filología en el escritor moderno es sobre todo producto de la absorción de una ideología europea (la acción que sigue a la “traición criolla” de la que hablaba Mignolo) y más concretamente francesa, que tiene como escritor clave a Renan. Por lo pronto, hay que dejar claro que Renan, pese a ser un filólogo, se aparta del positivismo, generando un lenguaje específico, un estilo, que los escritores modernistas hispanoamericanos absorberán en sus creaciones. Esta absorción, genera pues un nuevo estilo literario, el estilo de la prosa modernista, según González, y crea una especie de malestar en el escritor, que parece sometido a las reglas de la

filología renaniana. Ésta impone una obsesión estilística y una suerte de gran capacidad especulativa: parafraseando a Said, ambas derivan en la creación del nuevo filólogo como una suerte de juez cultural.

Para González, la literatura imita a la vez que critica a la filología; se crea con ella y en oposición a ella. Dice González que “...la filología es la institución en torno a la cual el modernismo construye su literatura; es el lugar de donde se derivan el vocabulario, los procedimientos y la ideología crítica del modernismo” (12).

Se me permitirá un breve excursus aclaratorio: cuando González habla de “ideología crítica”, se refiere a la idea de Paz del modernismo como “crisis” apuntada en *Los hijos del limo*; a su vez, esta idea pertenece a Renan, que la expuso ya en 1848 en *El futuro de la ciencia* (4-26) y es la que nos puede servir para identificar al intelectual con el filólogo, ya que la esencia de sus prácticas es precisamente ejercer “la crítica”.

Hasta aquí no parece haber ningún problema, y se repite el esquema de evolución histórica de la literatura de González Echevarría, expuesto en *Myth and Archive*: la literatura carece de status de verdad y por tanto debe asumir la forma de los discursos que la ostentan. Pero, justo a continuación, Aníbal González añade lo siguiente: “La filología es también (y esto no debe sorprendernos) la antagonista del modernismo, el fantasma que el modernismo deberá echar fuera de su espacio para poder sobrevivir” (12). Es decir, que la dialéctica con el modelo se parece tremendamente a la resolución del conflicto edípico, en la que el hijo acaba por imitar al padre, pero no puede, de acuerdo con Freud, ser el padre; a la literatura le pasa algo parecido con la filología; González habla de la filología como “el modelo para la escritura modernista y como modelo al fin, está marcada por una dialéctica de adoración y rechazo”. Ese deseo le lleva a la idea de

“mediador” de Girard; y González remata su argumento diciendo que si esa lectura de la filología como medidor entre la literatura y su objeto de deseo (su status de verdad, o, como dice González, su fundamentación ontológica) es posible, no es sino porque el modernismo hispanoamericano es el período donde salió a relucir, como nunca antes, el deseo como fuerza impulsora del quehacer literario hispanoamericano” (13). Es decir, si la crítica que hace de este período es “novelesca” es porque ese deseo se manifiesta en esa época con toda intensidad; se podría pensar, en cambio, que a la filología le ocurre con la literatura un proceso similar, y que igual que la literatura aspira a tener un cierto status de verdad, la filología ambiciona la libertad creadora y por tanto la literatura puede ser (y de hecho es) su modelo también.

Los problemas de este esquema de deseo se complican aún más gracias a esta observación, tremendamente interesante, que el crítico portorriqueño toma en parte de Emilio Carilla, en *El Romanticismo en la América Hispánica* y reproduce en su estudio sobre la crónica modernista (el énfasis es mío):

De hecho, quizá más que sus ideas, fue *el estilo* de Renan lo que impactó sobremanera a los escritores hispanoamericanos; buena parte del éxito de la *Vie de Jésus*, por ejemplo, se debió no sólo al escándalo teológico de redactar una biografía del Fundador del cristianismo en la que se omitieran sus milagros, sino, además, el elevado valor narrativo del libro: la *Vie de Jésus puede leerse como una novela*, y merece notarse que en Hispanoamérica esa obra de Renan circuló, traducida al español, en forma de folletín. [...] No es paradójico afirmar que [...] para los modernistas hispanoamericanos, Renan vino a representar también, hasta cierto punto, a la Literatura. (43)

Lo que revela este párrafo es que no sólo la literatura “desea” a la filología, sino que la atracción/repulsión es mutua. Lo cual, en el esquema trazado por González Echevarría, donde la literatura es algo así como la hermana pobre del resto de las disciplinas, no tiene ningún sentido; simplemente las teorías no casan. Y sin embargo me

parece que este párrafo de González esconde una verdad interesante: que hay una forma entre filológica y literaria que los escritores hispanoamericanos han “leído” a través de Renan.

El “estilo” renaniano es pues el motor de las innovaciones lingüísticas del modernismo hispanoamericano. En el caso de Renan, ese estilo consiste en una depuración del valor de uso del lenguaje, una búsqueda de limpidez, claridad y brevedad en la palabra y una concepción “arqueológica”, es decir histórica, de la misma. El estilo de Renan (como el de Flaubert) elimina todo adorno retórico, y parece presentarse casi como un objeto perfecto y depurado. Y los modernistas heredan esa obsesión, aunque la adaptan de formas diferentes. El escritor, o el crítico (la frontera desaparece cuando el estilo de ambos se identifica) es aquel ser que gobierna su estilo de esta manera. A la pregunta de en qué consisten las innovaciones lingüísticas del modernismo, González respondería que para lo que toca a la prosa (y en gran medida también, para la poesía) la novedad se puede derivar de la atracción entre filología y literatura. Pero ese estilo renaniano no sólo vale para la literatura modernista: se prolonga en la historia de la crítica también, y acaba afectando poderosamente a la misma, haciéndola volver sobre sí misma, sobre la forma en que se escribe.

La importación del modelo filológico renaniano a Hispanoamérica, como la importación de cualquier sistema de pensamiento o disciplina, no es puramente mecánica. Es por eso que en este párrafo González habla del “valor narrativo” de *Vida de Jesús* (que es un ensayo biográfico). La lectura de este ensayo desde la óptica hispanoamericana da lugar a una suerte de transformación en la misma, en su conversión en obra literaria, en “novela”. Pero a los escritores hispanoamericanos parece haberles

importado más que la polémica específica que generó el libro, la forma que tomó esa polémica, y verán en el gesto desafiante de Renan a la filología una nueva posibilidad para el cuento y la novela: la de reescribir la cultura. ¿Pero cómo es posible que una obra filológica se lea como una novela? Una primera respuesta sería que nunca ha sido enteramente filológica; otra posibilidad es que lo que leen los escritores modernistas hispanoamericanos es, como acertadamente señala González, “una traducción” del texto de Renan; y donde Europa hace énfasis en los elementos polémicos del ensayo, Hispanoamérica hará énfasis en los elementos paródicos. Si la obra de Renan es para los europeos “anti-teológica”, para los hispanoamericanos será algo más: “anti-biográfica”.

Desde aquí se puede trazar la progresión de un género que combina el ensayo con la novela, vía el género del retrato, y que incluiría obras tan diferentes como *Los raros*, *Retratos reales e imaginarios*, *Historia universal de la infamia*, “El perseguidor” o *Lo demás es silencio* (y, en última instancia, *La literatura nazi en América*, de Bolaño). Analizaré estas obras en el capítulo segundo de mi exposición. Como conclusión, se puede decir que las ideas sobre la fusión de literatura y filología derivan en una confusión casi total entre ambas prácticas ya en el modernismo, y en el hallazgo de un estilo. Esa confusión no ha cesado hasta hoy, ramificándose no sólo en la literatura, sino también en la crítica literaria.

Para ver un ejemplo perfecto de esta tendencia a la fusión de ambas prácticas, y de este estilo, se puede encontrar un ejemplo aún mejor que los hasta aquí consignados. El segundo volumen de *The Cambridge History of Latin American Literature* (1996) registra un capítulo singular que puede iluminar ambos aspectos. Es un capítulo seguramente imposible de localizar en otras historias literarias, y que a mi entender revela

hasta qué punto son decisivas las tensiones entre filología y literatura dentro de las coordenadas de la cultura latinoamericana o hispanoamericana. Me refiero al capítulo 12, “Literary Criticism in Spanish America”, a cargo (y no por casualidad) de Aníbal González, y cuyo propósito parece radicar en un análisis histórico-literario de la crítica literaria hispanoamericana moderna.

La extrañeza del gesto puede pasar desapercibida, ya que el intento de trazar una historia de la crítica no es extraño a otras críticas literarias no latinoamericanas; Luis Beltrán, por ejemplo, lo ha hecho respecto del Hispanismo en *Estética y literatura* y, en general, la estética de la recepción (de Jauus) ha posibilitado y potenciado el interés crítico por cómo se han leído históricamente los textos, inaugurando una suerte de esfuerzo “metacrítico” de corte historicista. Sin embargo, esos intentos no suelen incluirse en las historias literarias; se desarrollan en estudios independientes, y se tiende a respetar la diferencia disciplinaria entre literatura y filología, porque el gesto de incluir dicho análisis junto con el de otros géneros literarios supondría afimar una de estas dos cosas: bien que no hay fronteras entre los géneros literarios y los discursos filológicos, y que esa frontera es aleatoria y debe ser eliminada, o bien que esa diferencia no existe históricamente en determinadas coordenadas, las del latinoamericanismo o las del hispanoamericanismo. En cualquier caso, en este capítulo la literatura y la filología comparten el mismo espacio de análisis, y aparece escoltado entre un análisis del género del ensayo (capítulo 11) y un análisis del teatro moderno (capítulo 13); yuxtaposición que parece querer garantizar, de entrada, la entidad literaria de la crítica literaria cuyo análisis histórico se va a emprender.

Entender este gesto no es nada sencillo. A lo largo de todo su capítulo, González defiende que la legitimidad de su análisis se basa en una cierta heterogeneidad (inadecuación, la llama él) histórica de la crítica literaria específicamente latinoamericana, lo cual queda claro desde el principio:

The inadequacy has often been real, of course, and Spanish American critics have been the first to point out the deficiencies and vices of criticism in Spanish America, as well as the obstacles it has had to face. Among the former, critics note its mimetic character, journalistic superficiality, lack of patience with serious scholarship and ideological tendentiousness; among the latter are censorship, exile, and sheer lack of financial and institutional support. The absence of any book-length history of Spanish American criticism is probably symptomatic of the unease Spanish American critics and literary historians share with regard to this subject. (425, II)

Como veremos, González se apropia de esa heterogeneidad y se convierte en el administrador de la misma de una forma tremendamente ambigua. Una vez establecido el problema, González pasa entonces a deslocalizarlo: “Feelings of inadequacy and belatedness are nevertheless endemic to literary criticism wherever it occurs, however much critics may try to hide it beneath an authoritarian rhetoric” (425). Y a continuación, ofrece otra razón de peso para estudiar la deriva histórica de la crítica literaria como un género literario más dentro de las coordenadas modernas:

In modern literature, which has absorbed literary criticism into its make-up to a very high degree, but without its institutional or ideological constraints, there is always a propensity to surpass the exegetes. This in turn has forced critics to compete with creative writers in the elaboration of ever more probing theories of what literature is and how it achieves its effects. (425)

Por lo tanto nos encontramos aquí con una tendencia general a proponer una tensión entre filología (entendida aquí como crítica literaria o como crítica de la cultura) y literatura dentro del marco global de la modernidad. Una tensión que no es peculiar pero sí especialmente intensa en el contexto hispanoamericano, ya que Hispanoamérica

es una creación de la época moderna, e importa metodologías ajenas, europeas, para entenderse a sí misma. Todo lo cual conduce a una especie de “redoble”, de tendencias metacríticas (concepto este muy similar al de las “tendencias archivísticas” manejado por González Echevarría en muchos de sus trabajos, aunque éste remite no a la filología sino a la antropología) en la literatura de este continente, con las que la crítica literaria no puede competir. Y que provoca, en definitiva, el hecho singular de que la obra de un Borges o de un Paz sea más interesante, en el terreno de las ideas puras, y para los críticos que aspiran a entrar a ese reino, que la propia crítica literaria, que pasa a pertenecer al terreno de la ficción. Eso no significa que no tengan relevancia histórica, pero esa relevancia es, como la de la literatura, la de una ficción:

The history of professional (that is, academic or journalistic literary criticism) in Spanish America is therefore a history of delusions, misreadings, and outright falsification [...]. Nevertheless, the history of criticism is essentially a history of ideas. Even erroneous ideas, if sufficiently widespread, can have an impact on real-world processes and must therefore be studied. (426)

Por las circunstancias específicas del desarrollo histórico hispanoamericano, encontramos pues una inversión de papeles: la literatura se convierte en piedra de toque para el desarrollo de las ideas, y la crítica literaria pasa a ser una pura ficción; una mentira, aunque reveladora, sin embargo, de las tendencias ideológicas de la época, que básicamente se reducen a una apoteosis de lo que Bajtín hubiera llamado “centralización lingüística” o “fuerzas centrípetas de las lenguas”, como ya hemos señalado anteriormente, y que están regidas, en última instancia, por el intento de dar una imagen coherente, es decir, única, de esa cultura. Para González, y en ello no le falta razón, esa obsesión es bien propia del segmento histórico que analiza (de Bello a Rodríguez Monegal y Ángel Rama) y se explica por razones de dominio: siendo desde su fundación

una cultura dominada, las tendencias centrípetas de la crítica van dirigidas al intento de oponerse a una fuerza ajena que domina desde fuera los medios económicos, políticos y, en última instancia, culturales de las naciones hispanoamericanas. Ahora bien, esa tendencia a centralizar la cultura choca violentamente con la realidad de la literatura, especialmente con la literatura “experimental” (es decir, con la literatura del Boom), que promueve la variación formal, sobre todo en la novela, y al hacerlo pone evidentes problemas a los intentos de centralización lingüística necesarios para producir esa imagen coherente de la cultura nacional o pan-nacional. La aparición de una literatura experimental es la que obliga por tanto a un nuevo esfuerzo metodológico que sea capaz de entender su naturaleza y su importancia histórica. De lo cual se deduce que esa literatura produce un efecto de crisis en la crítica literaria hispanoamericana, cuya tendenciosidad y falsedad aparece entonces como una evidencia que ya no se puede ocultar por más tiempo.

La solución a este problema radica en una profesionalización más radical de la tarea del crítico, y se basa, como se basaba el estilo literario modernista, en la idea del estilo. De pronto, el crítico necesita un estilo, lo cual le acerca a la literatura y le aparta de la tendenciosa historia de la crítica. La obsesión con el cómo escribir se vuelve clave, porque hace falta una frontera con la que González pueda separar su esfuerzo crítico del tipo de esfuerzos críticos que analiza, y que son para él meras ficciones condicionadas por la historia del continente, en un porcentaje muy alto al menos. En la formulación de esta noción de estilo la literatura hispanoamericana (especialmente escritores como Borges o Sarduy) son incluso más útiles que los críticos, pero al mismo tiempo, en esta noción de estilo, y de reflexión sobre la forma específica de la crítica literaria que

acompaña indefectiblemente a esta nueva formulación de la profesión y del intelectual, hay implícita una enorme cantidad de problemas. Primero, que no se ve nada claro cuál es ese estilo (algunas veces parece basarse en el rigor, como en el caso de Rama; otras veces, en una cierta tendencia a la experimentación). En segundo lugar, que la creatividad formal parece nacer de una cierta libertad respecto de los constreñimientos de la profesión del crítico (ya sean meramente técnicos o ideológicos), pero la obligación de tener un estilo (en singular) es la mayor forma de constreñimiento que existe. Tercero, que desde que Barthes en “La muerte del autor” enunciara la idea de que esa noción de estilo era básica para la formación de una escritura sobre la literatura, se han venido sucediendo toda una serie de críticas a esa idea que relacionan la noción de estilo con una latencia ideológica muy clara que está detrás de dicha noción. Parafraseando a Román de la Campa en *Latin Americanism* podríamos decir que en todo lo que se llama posestructuralismo late esa obsesión estilística (135), y que posiblemente (esto lo añado yo) esa obsesión estilística responde al intento del intelectual/filólogo por garantizar la continuidad de sus privilegios. Estilo e identidad intelectual se aúnan y se refuerzan, no sólo en de Man o Derrida, sino incluso en el caso de los pensadores postmarxistas (como Jameson, 136) que en principio deberían situarse en otras coordenadas.

El problema fundamental de este tipo de intelectual es que nunca acaba de centrar ni de definir su estilo. De hecho, un análisis serio del modernismo descubriría que no existe tal cosa como un estilo modernista: se trata de una mera reducción crítica. Darío no tiene un estilo, Silva tampoco. Tienen muchos, quizá hasta demasiados. El problema, en mi opinión, es que lo que le otorga la filología al modernismo no es un estilo específico, sino una posición desde la cual hacer acopio de toda la historia de la escritura. De ahí que

Darío escriba “medallones” pero también “himnos”, “profecías”, “loas”, y toda una enorme cantidad de formas poéticas que son absorbidas en su estilo pluriforme. Mohillo ha llamado a esta tendencia “voracidad”, y el término es de lo más sugestivo. En la novela ocurre el mismo proceso, e incluso en un grado mayor: el mejor ejemplo es *De sobremesa*.

Por lo tanto, cuando el intelectual emancipado que describe González se enfrenta al nacionalismo filológico, y sustituye su forma de heroificación clásica, el relato de los orígenes, por otra nueva y atemporal, como el estilo, reproduce un prejuicio reductivo que está en la base de innumerables estudios de la literatura hispanoamericana. En gran medida, la tarea de la crítica no puede salir de esta contradicción si no se abandona primero la idea de que existe tal cosa como una escritura “crítica” derivada de la escritura “literaria”. Si el “relato de los orígenes” exigía “fidelidad”, el de la tiranía del estilo exige que el crítico se comporte como un artista, aun cuando sabe perfectamente que no lo es.

Una posible alternativa: el estudio histórico de los géneros literarios.

Se puede, y se debe, plantear la idea de Mignolo de la traición criolla de otra manera diferente. Se puede atender no al acercamiento y fusión de la identidad india o a la identidad negra (de la subalternidad) con la identidad criolla, sino, en vez de esto, prestarle atención a los mecanismos a los que esas culturas han recurrido para no ser borradas del tiempo completamente, una vez se produce su exclusión del ámbito discursivo, su silencio en la letra, en un segundo momento de conquista (no ya militar, sino cultural). Se puede, y se debe, por tanto analizar aspectos no discursivos, que amenazan a los discursos europeos que los criollos importan de Francia e Inglaterra, entre

ellos la filología, y que llevan a una lucha con ellos, a una variación en los mismos. Se puede lanzar la siguiente hipótesis, indemostrable y puramente especulativa pero no por ello menos necesaria: si bien el daño histórico a los pueblos dominados es irreparable, esos mismos pueblos han dejado su marca diferencial en los nuevos discursos hispanoamericanos modernos, produciendo una variación dialógica en los mismos, de tal manera que la identificación con Europa es imposible para la conciencia criolla desde el principio. El mismo Mignolo ha defendido en numerosas ocasiones la vitalidad no discursiva de esas culturas que parecen haber sido borradas del espacio letrado. Por lo que a la literatura respecta, el cuento es el más importante de esos mecanismos. Y es por eso que las primeras parodias de la filología toman la forma de cuentos (en Lugones, Quiroga, Reyes o Borges) antes de pasar al terreno de la novela, como veremos sucintamente en el capítulo 2.

Sylvia Molloy, en *Acto de presencia*, llama a este proceso de una manera sugerente: “saqueo del Archivo europeo” (32). Y lo analiza en lo que toca a Sarmiento, es decir, no en los márgenes del intelectual latinoamericano, sino dentro de ese intelectual mismo, en el corazón mismo del canon argentino. Para ella, un intelectual europeizante como sin duda lo fue Sarmiento “traduce mal” (35) los discursos políticos franceses, y por más que se afane en imitar ese modelo y en identificarse con él, no deja de producir otro modelo diferente. Las citas erróneas de Sarmiento, sus malas traducciones del saber europeo, y su parodia (involuntaria) del mecanismo de la cita de autoridad, se convertirán en Borges no en un error creativo sino en un acto voluntario, muy preciso, de superación de las formas discursivas que toma la verdad filológica, que no deja de ser una verdad importada. Con Bolaño ese proceso pasa a la novela y se realiza plenamente, rompiendo

el efecto de identidad y unidad que permitía la asunción de la retórica filológica, y reintegrando esa diferencia en un todo que quizá no puede entenderse con parámetros ideológicos. Como es lógico, en Bolaño veremos claras muestras de un relato de los orígenes, solo que saturado de géneros orales que lo desestabilizan y lo llevan a un nivel ideológico completamente diferente.

La aproximación que presentaré aquí a varias obras de la modernidad hispanoamericana y a las novelas de Bolaño quiere tender no a borrar las fronteras entre las disciplinas, sino a hacer un esfuerzo por percibir las e interiorizarlas en el discurso crítico. Porque si no, la crítica se convierte en mera loa del hibridismo, de la interdisciplinariedad acrítica, del estilo, etc... Hay que percibir los géneros, y las tendencias ideológicas de los géneros; fundirlos en un todo al que cantarle o reducirlos a un problema político (como Rama) o incluso geográfico (como la vertiente nacionalista de la filología, que prescribe el afrancesamiento) es evitar el problema, no abordarlo. Y cuando esos géneros se dan fundidos, cuando el eclecticismo se manifiesta con toda su fuerza, en el posmodernismo, hace falta precisamente un esfuerzo crítico por expresar las relaciones de poder que se dan entre los diferentes discursos dentro de un mismo texto. De lo contrario se cae en una superficialidad que, lejos de resistir el poder, lo vehicula. Y lo reproduce. Paradójicamente, lo que haría mucho más sólido intelectualmente el estudio de la literatura es lo que más desprestigiado (por inútil, o por imposible) está hoy: el estudio histórico de los géneros literarios.

Como prueba de esto, y para terminar con este apartado, quiero describir someramente una idea latente en un extraordinario ensayo del crítico portorriqueño Julio Ramos, titulado “El don de la lengua”. En este ensayo Ramos realiza una descripción de

los problemas ideológicos que encuentra en la constitución de la gramática del español de América de Andrés Bello. Para Ramos, el filólogo americano se convierte en una suerte de administrador de la diferencia. Por un lado, tiene que afirmar la particularidad de las hablas americanas si quiere mantener la separación entre el español de América y el español que se habla en la (antigua) metrópolis, diferencia que justifica la necesidad de su intento, una gramática de la lengua americana; por otro, tiene que cuidar que esa diferencia lingüística (esa fuerza centrífuga, diría Bajtín) no sea tan radical como para destruir el intento del filólogo, que al final es un intento de producir un lenguaje con una nueva identidad y un marco histórico, geográfico y político preciso; las diferencias que presentan las hablas americanas son al mismo tiempo el soporte y la amenaza para el latinoamericanista. Todo lo cual lleva a Bello a una cierta tensión ideológica que nunca acaba de salvar. Pero además de esto, Ramos hace algo todavía más brillante: sitúa su análisis de Bello entre “dos escenas alegóricas” (13) como el mismo las llama. La primera es un cuento de Lugones aparecido en *Las fuerzas extrañas* (1926), titulado “Izur”, que narra la historia de un hombre que intenta hacer hablar a un mono, y al fracasar enloquece y lo tortura hasta que el mono muere (y habla). La segunda escena es la descripción de otro cuento, “La lengua”, de Quiroga, donde un dentista enloquece ante el acento italiano de uno de sus pacientes, e intenta arrancarle la lengua de cuajo, solo consiguiendo que esa lengua se multiplique y termine por atacarle a él.

La sugerente elección y disposición de estas dos escenas sirve para llevar el problema de Bello más allá de Bello mismo. Al superponer dos momentos históricos diferentes, Ramos produce una iluminación de los dos. Además de esto, su análisis sitúa claramente a la literatura por encima de la filología, que es comprendida por la primera, y

no al revés, es decir, permite sacar a la literatura del anillo letrado. A Ramos, quizá sólo le faltó preguntarse por qué esa súbita inversión se produce en el cuento modernista del Río de la Plata, que es el mecanismo a través del cual se vehicula esa crítica general de la filología nacionalista. Sin duda, hay algo en esa crítica que tiene que ver con la naturaleza misma del cuento, algo sobre lo que Ramos no se para a reflexionar aunque roce claramente ese punto desde el momento en que elige dos cuentos para ilustrar la aporía de Bello y darle una salida a través de la literatura.

Esta reflexión, que sería de corte genérico, está implícita, sin embargo, en el artículo de Ramos. Podría servir para reformular toda una historia de los géneros literarios hispanoamericanos que fuera capaz de lidiar con los diferentes tipos de hibridación que presenta la literatura latinoamericana. Podría también contribuir a entender que quizá la agencia de las culturas dominadas, bien por la conquista española, bien por la “traición” criolla, bien por el empuje del capital norteamericano, radica precisamente en el empuje que se le da a los medios de transmisión cultural no discursivos. Un crítico con suficiente vista u oído puede llegar a verlos, o a escucharlos, en el corazón mismo del canon letrado, en el corazón de la hibridación novelística, y al hacerlo puede superar las tendencias identitarias de todas estas narraciones. Por supuesto, esta idea general, aplicada al género del retrato, tiene una enorme productividad, como veremos a continuación.

CAPÍTULO 2

EL GÉNERO DEL RETRATO Y LA SEMBLANZA DE DARÍO A MONTERROSO

Hacia una poética histórica del retrato y la semblanza.

Terminaba el capítulo anterior señalando la necesidad de abandonar tanto las dinámicas de búsqueda del origen, como la apoteosis del estilo crítico, presentes en el Latinoamericanismo, como métodos para eliminar la tensión entre literatura y filología. El primero generaba la imagen de un crítico que era un héroe guía, una suerte de vínculo o de intermediario entre las comunidades y su historia (era el caso de Mignolo). El segundo se basaba en el respeto a las leyes de construcción discursiva, académica, de la crítica literaria. Después esas leyes eran disfrazadas de literatura, y se declaraba su independencia ideológica (era el caso de González). Ambas tendencias están abocadas a chocar, a limitar de hecho mediante la polémica otras formas posibles de enfrentarse al hecho literario. Señalábamos que ambas tendencias son formas de producir identidades. Y que ambas tendencias eran representadas y desafiadas por la poética novelesca de Bolaño.

En este segundo capítulo llevaré la alternativa que proponía al final del primero a su realización efectiva. Dicha alternativa consistía en examinar el significado del género literario y analizar su evolución histórica frente a los discursos disciplinares, y no ver a los géneros literarios modernos como un mero producto de ellos. Para este propósito, me voy a centrar en estudiar un género específico, lo que se ha llamado indistintamente

“retrato” o “semblanza” del escritor/artista, ya que es éste el híbrido textual fundamental desde el que se generan las novelas de Bolaño que estudiaremos en los capítulos 3, 4 y 5.

Proponemos llamar semblanza al retrato periodístico/crítico literario, y retrato, por el contrario, a su deriva literaria. La oscilación entre ambos términos se debe a la hibridez de la literatura modernista. La semblanza es un tipo específico de crónica periodística que cultivaron prácticamente todos los escritores modernistas hispanoamericanos, y que ha recibido la atención crítica de Aníbal González, Susana Rotker, y Julio Ramos, que le han dedicado estudios ya clásicos hoy. Como subgénero del discurso periodístico, su tarea consiste en concentrar la vida de un hombre en unas pocas páginas, construir una imagen pública de él destinada a un público que la recibe/consume. Fue, al periódico, lo que la biografía es al estudio histórico o histórico literario (cuando la persona retratada es un artista), o todavía más claramente, en las escuetas líneas que las historias de la literatura y las enciclopedias dedican a unos autores o a otros, en el afortunado caso de que dichos escritores alcancen ese privilegio, esa (modestísima) forma de inmortalidad.

Pero no hace falta indagar mucho para entender que la construcción discursiva de la semblanza de un artista, enmarcada y limitada por el espacio del periódico (una página o dos máximo) o al espacio enciclopédico (una, dos, tres columnas) presenta innumerables problemas constructivos, innumerables cuestiones de organización de los materiales, selección cribada y concentrada de detalles, así como de interpretación y conexión entre ellos... Sus problemas poéticos son, por tanto, innumerables, ya que de un solo hombre se pueden redactar infinitas semblanzas: qué rasgos de una vida elegir, cómo obtenerlos, cómo relacionar después la vida y la obra, etc... Dar cuenta de los rasgos más

notables de un ser humano, que ha producido una obra literaria, y que además tiene una dimensión personal, para acabar generando una imagen pública del mismo, es la tarea de este género, y dicha tarea esta constreñida a un espacio muy limitado. Además de esto, hay que añadir la variedad de tonalidades⁵ posibles que pueden legitimar dicha construcción pública de la vida de un hombre, y que puede variar del panegírico al encomio, de la invectiva a la mera indiferencia burlesca, de la neutralidad deliberadamente árida de la enciclopedia al juicio sumarísimo⁶.

La libertad del redactor de semblanzas, que parece completamente inagotable (de cualquier escritor se puede escribir cualquier semblanza, enfatizando unos motivos y ocultando otros) está sin embargo limitada por las condiciones de su propia tarea. Es decir, la gran libertad constructiva de la semblanza para dar forma a la imagen pública de un artista o escritor, se obtiene al precio que se paga al emprender dicha tarea, ya que el que la emprende puede perder y de hecho pierde (en principio) la capacidad de cuestionar la tarea misma que ejecuta efectivamente; cualquier semblanza es posible, salvo la posibilidad misma de efectuar tal operación⁷. Las condiciones que convierten al tipo de crónica periodística que llamamos semblanza en un género literario (cuya evolución acabará por llevarla a un subtipo de novela, con Monterroso y Bolaño) radica precisamente en esta cuestión: las posibilidades que el que la escribe tiene de plantearse, dentro de su propio discurso, la naturaleza y las posibilidades de esta, en principio, inocente construcción de la imagen pública de un artista. En el momento en que esto

⁵ Además del encomio o la injuria, las dos tonalidades más repetidas, el tono elegíaco es una constante en la semblanza, pues muchas se escriben con motivo de la muerte del retratado: por ejemplo, “José Martí” en *Los raros*.

⁶ Bolaño mismo practica todas ellas en *Entre paréntesis*, colección de piezas periodísticas recopiladas y publicadas como volumen después de la muerte del escritor chileno por su albacea Ignacio Echevarría.

⁷ Cuando este cuestionamiento aparece, la semblanza es retrato y excede al periodismo mismo, y al enciclopedismo, pues mina ambas tareas.

ocurre, la semblanza ya no opera simplemente en un registro periodístico (la divulgación de una obra y de una persona) o filológico (la acumulación concentrada de datos biográficos de autores en las historias literarias/enciclopedias, que puedan ser de interés para la investigación) sino que se convierte en una subforma literaria. La semblanza se convierte en una suerte de cuento, o con mayor precisión: de retrato.

La semblanza de un artista se relaciona con el cuento porque ambos géneros están sometidos a una tensión espacial similar: solo que en el periódico o la historia literaria, la naturaleza de esa limitación es económica (el gasto de papel, la brevedad con la que se puede contar la vida de un autor) y de proporción (una vida tiene un interés limitado, restringido; por tanto, el espacio dedicado a ella debe ser el relevante) mientras que en el cuento, esa limitación radica en su naturaleza oral, heredada y transplantada al terreno de la prosa: no se puede recordar algo, para ser transmitido de forma oral, si ese algo no tiene una forma concentrada e interconectada, una forma atravesada por la intensidad y la vivencia del que cuenta. Como la semblanza y el cuento comparten un problema “temporal” similar, no es extraño que la más moderna se apoye en la forma más tradicional, y someta a la palabra tensa, relevante del cuento literario, a las nuevas necesidades de construcciones discursivas como la columna del periódico o la de la enciclopedia. Y de ahí a la “poética” de este género solo hace falta dar un paso, y empezar a cuestionar la naturaleza de este discurso. Por eso decimos que cuando la semblanza se autocuestiona, se convierte en una forma que es literaria.

Ocurre entonces que este problema técnico, constructivo, de la semblanza, acabará por abrir un terreno nuevo en la ficción literaria; es decir, si bien la semblanza, como discurso filológico/periodístico puede aprovechar el bagaje del cuento, también la

otra posibilidad es válida: que el cuento literario comience a apropiarse de los materiales biográficos y de los problemas que le abren tanto el periodismo como la filología, no para construir la imagen pública (positiva, negativa, o neutra) de un escritor, sino precisamente para interrogar dicha actividad. Con ese desplazamiento de la semblanza al terreno de la ficción (del cuento) se ganará la posibilidad de cuestionar la naturaleza de la pregunta misma de la semblanza del artista: quién es/fue ese hombre, y cómo lo que fue nos implica al resto. Sin embargo, cuando el cuestionamiento de este discurso minibiográfico se radicalice (lo cual ocurre con Borges) acabará abriéndose del cuento a la novela, con lo que el rastro de la semblanza se pierde, salvo para críticos de gran agudeza como Celina Manzoni⁸: estudiar a Bolaño es por tanto recuperar la posibilidad de estudiar este género a una luz diferente.

A continuación, voy a mostrar cómo ese proceso de ficcionalización y problematización se va asentando en la literatura latinoamericana moderna y posmoderna, cómo y por qué pasa del cuento al terreno de la novela, y alcanza nuestros días, constituyéndose como la matriz social y literaria de las novelas de Bolaño. Lo haré a través del estudio interconectado de cinco obras: *Los raros*, de Rubén Darío; *Retratos reales e imaginarios*, de Alfonso Reyes; *Historia universal de la infamia*, y *Ficciones*, de Borges; y, finalmente, de “El perseguidor”, de Julio Cortázar; y *Lo demás es silencio*, de

⁸ Cosa que ella hace en su excelente artículo “Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño.” En *Bolaño salvaje*, ed. de Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Candaya, 2008 (335-357). Esta tesis doctoral le debe mucho al esfuerzo de Manzoni por comprender las novelas y cuentos de Bolaño en esta tradición del retrato, aunque ella no se refiere a él con este término sino con otro: “biografía mínima” que muestra una cierta incompreensión. Pese a ello, Manzoni conecta correctamente la narrativa de Bolaño con sus antecedentes más claros, y en diálogo con ellos, cosa que la mayoría de sus críticos (cuyo número está aumentando y va a seguir aumentando) suelen pasar por alto, prefiriendo otros debates como la contextualización política de sus ficciones, problemas de la memoria, de la melancolía, o de la rebeldía, cuando no glosas directas de la vida del autor, que se usa de una manera alarmante para justificar algunas interpretaciones de su obra. La paradoja es que Bolaño despliega una poética que cuestiona los usos de la vida del artista, y anula, de hecho, esas interpretaciones.

Augusto Monterroso. No pretendo ser exhaustivo con este estudio, pues muchas más obras podrían ser tenidas en cuenta respecto de la semblanza, pero sí ser lo suficientemente riguroso para establecer cuál es el origen, evolución y consecuencias del redoblamiento (literario) que sufre la semblanza, es decir, cuál es la tradición que Bolaño retomará en su narrativa, y el por qué de esta relectura.

Primeras operaciones con la semblanza: Rubén Darío y *Los raros*.

Pese a que el estudio de *Los raros* ha sido muy menor, en comparación con la ingente cantidad de libros y artículos dedicados a la poesía de Darío, hemos de decir que hay varias y notables excepciones a esta regla. En un artículo, que a día de hoy es un clásico dentro de este corpus, “Too Wilde for Comfort”⁹, la crítica Sylvia Molloy dio un ejemplo perfecto de la problemática y los límites del estudio de la semblanza en el modernismo. En su influyente artículo, Molloy quiere leer, entre otros textos, la semblanza de tono panegírico que Rubén Darío le dedicó a Oscar Wilde tras su muerte, en 1900, como reflejo de una problemática social, e intento de control ideológico/sexual, sobre la polémica y ambigua figura del escritor irlandés. Según Molloy, esa incomodidad se trasluce en la semblanza que Darío escribe, y su origen es una tendencia homofóbica cuya naturaleza es ideológica: parafraseando el comienzo de su artículo, el propósito de Molloy consiste en mostrar que la construcción de la figura y las reglas de formación (sexual, entre otras) del ciudadano latinoamericano, en varios discursos sociales, dependen del ataque al sujeto que supone la desviación de esa regla, en este caso, Wilde (187). Lo que Molloy propone, por tanto, es estudiar la semblanza de Darío, como reflejo puro de otra serie de textos sociales (por ejemplo, el texto de Adolfo Batiz, *Buenos Aires: la ribera y sus prostíbulos*) cuyo contenido homofóbico y propósito ideológico es

⁹ El artículo apareció por primera vez en *Social Text* (31-2): 187-201 (1992).

palpable e innegable, y, a través del análisis textual de la semblanza, la muestra como idéntica a estos textos de carácter homofóbico de la época.

Para demostrar la veracidad de esa operación, Molloy, además de realizar el consabido corte sincrónico de origen foucaultiano, comienza por citar el comienzo de la semblanza de Darío. El título del panegírico de Darío es “Purificaciones de la piedad”.

Reproduzco su comienzo aquí, tal cual lo hace Molloy en su artículo:

Tolstoi tells a story about a dead dog, found lying on the street. Passers-by stop and each comment on the remains of the poor animal. One says it had the mange, and so it was fitting that it died; another proposes that it had been rabid, and therefore that it was just and useful to club it to death; another said that it is disgusting and smells; another, that it reeks; yet another that this thing is hideous and foul and should be taken soon to the dump. Before the swollen, rank carcass, a voice suddenly cried: “Its teeth are withering than the finest pearls”. People thought: “This must be Jesus of Nazareth and no other, since only he could find something to praise in that fetid carcass. Indeed, that was the voice of the supreme pity.”

A man has just died, a great and true poet, who in the last years of his life, suddenly cut short, suffered pain and affront, and who, faced with misery, decided to leave this world (189).

El comentario implícito de Molloy es el siguiente: el perro podrido es, evidentemente, Wilde; las personas que pasan, los ciudadanos modernos, y un reflejo de los que destruyeron la vida del poeta; Darío es aquí esa voz de la piedad que se alza sobre la multitud, y que se identifica con Jesucristo. En otras palabras, el perro homosexual de Wilde será salvado por el justiciero Darío de las iras de la multitud. Pero si estas palabras, si tras esta “pseudo-parabola” (la expresión es de Molloy) se esconde, como dice Molloy, “an ultimately judgmental text” (189), que refleja otra serie de textos sociales homofóbicos, habría que responder a dos preguntas: primera, por qué el juicio homofóbico de Darío en este texto toma la forma declarada, no implícita, de una pseudo parábola (en realidad, es una reescritura sintética de un famoso cuento de Tolstoi, que

lleva por título “El perro muerto”); y segundo, si esa forma estética específica que toma el aproximamiento de Darío a Wilde, no entra en contradicción tanto con el supuesto propósito homofóbico, como con el grupo de textos sociales a los que después Molloy la asocia, que no dejan de ser estudios que quieren pasar por sociológicos; y que desde luego, no se reapropian de la obra de escritores rusos para ese fin.

La primera de estas preguntas es clave. Volvamos por un momento al texto mismo de la semblanza, que comienza así: “Tolstoi dice...” declarando desde el principio la naturaleza ficticia del discurso, y lo mismo ocurre en el cómo sigue. Su comienzo como anécdota, su organización enumerativa, y su resolución milagrosa, dejan pocas dudas de que se trata de un cuento, de una mera ficción. ¿Por qué para crear una imagen pública de un escritor, para evaluarlo como persona, Darío comienza por parafrasear un cuento? ¿Y por qué no hay transición de ningún tipo entre esa reescritura de un cuento, y el juicio de valor sobre Wilde que le sigue? Darío, al organizar la semblanza de esta manera, volatiliza en el discurso la separación entre ficción y realidad, o, mejor dicho, arrastra la realidad de Wilde a la ficción de Tolstoi. La artificiosidad retórica del texto de Darío deja pocas dudas al respecto. La consecuencia es clara: la semblanza se ficcionaliza y se convierte en retrato.

Vayamos ahora a la segunda pregunta. Molloy no se detiene, ni se puede detener, a analizar este problema de la forma, porque de hecho, señalar hacia el propio carácter ficticio del texto anularía cualquier posibilidad de leerlo seriamente como un “verdadero” juicio de valor (negativo) sobre Wilde, porque recordemos que el contexto de la semblanza no es literario, y por tanto, su artificiosidad no se percibe como una forma más profunda de señalar a la verdad (una verdad, digamos, poética) sino que la artificiosidad

del discurso juega en contra de la verdad que pretende establecer. Y anulado ese valor de verdad, el juicio moral público, ideológico, lógicamente subsiguiente, queda también suspendido, por consecuencia directa: no se puede juzgar a alguien y afirmar, al mismo tiempo, la falta de veracidad de ese juicio, sus deudas constructivas con la literatura de ficción, con el “Tolstoi dice...” que cita Darío. El problema de este artículo, y de los que lo han seguido (como Óscar Montero, por ejemplo), es que concibe todas las posibilidades de actuación social de una manera centripeta, es decir foucaultiana. La *episteme* moderna, en el contexto latinoamericano, obsesionada con formular la identidad del nuevo ciudadano latinoamericano, rige secretamente todo (la homofobia que subyace al texto) y absorbe, finalmente, cualquier tipo de desviación de todo aquello que no sea la definición de ese modelo de ciudadano, es decir, de todas aquellas agencias sociales que no sirvan a sus propósitos. Pero en esta semblanza de Darío hay, como ya he dicho, una operación que es completamente incomprensible dentro del contexto ideológico definido por Molloy, y es esta aproximación de la vida de un escritor real a la materia ficticia de un cuento de Tolstoi. Ese desplazamiento es crucial y queda sin explicar. El juicio se suspende; y sin juicio no hay regla de valor posible; las primeras palabras de Darío, éste “Tolstoi dice” señalan directamente no al contexto jurídico ni a la observación etnográfica, ni al juicio ideológico, sino a la literatura; cuando en realidad, para que la operación ideológica tuviera éxito, la literatura debería guardar un silencio sepulcral, como ya hemos dicho.

Si esta semblanza de Darío, escrita en 1906, fuera un caso aislado, habría que concederle a Molloy al menos el beneficio de la duda. Pero como ella sabe muy bien, Darío es un maestro del género de la semblanza, el primer maestro de Latinoamérica,

cosa que demostró con claridad en su libro *Los raros*, libro que se estudia dentro de un debate que no es estético, sino político o moral, como si se quisiera determinar hasta qué punto Darío es misógino, homofóbico, etc... y, lo que es de verdad grave: como si la forma específica de su discurso no tuviera nada que ver en esto.

La historia del texto es, en este sentido, ejemplar cuando de lo que se trata es de analizar la complejidad de la escritura en prosa del periodo modernista. El germen de *Los raros* está en un conjunto de semblanzas que Darío fue publicando por encargo en *La nación* de 1892 a 1895. En 1896, las recoge como volumen, rompiendo así con el marco periodístico primigenio. En 1906, publica el libro de nuevo, añadiendo otras 4 semblanzas y un prólogo, y eliminando todas las etiquetas que antes había adjudicado a los escritores sobre los que trabaja (por ejemplo, a Bloy le llamaba “el verdugo” en la primera edición: esa etiqueta desaparece en la edición de 1906)¹⁰. El efecto del texto, publicado por primera vez casi al mismo tiempo que *Prosas profanas*, catapultó la imagen de Darío en todo el continente. La segunda consecuencia es clara: nadie había escrito semblanzas en toda Latinoamérica de la manera en la que él lo hizo en este libro.

Quizá lo notable del esfuerzo de Darío en *Los raros* se vea más claro no frente al discurso alienista de la época, ni frente a sus antecedentes franceses más claros (como Mauclair, incluido en la segunda edición de *Los raros*, o como *Los poetas malditos* de su adorado Verlaine), sino de una forma indirecta, a través de una obra que Darío probablemente no conoció, pero que coincide por su sentido (y por su año de publicación también) con esta tendencia a la ficcionalización de la semblanza que ocurría en la ya comentada de Oscar Wilde, y que Darío va a llevar a cabo todavía con mayor intensidad

¹⁰ Tomo toda esta información del artículo de Benigno Trigo: “Los raros y el discurso alienista finisecular.” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* (18:2): 293-307 (1994).

en *Los raros*. En 1896, Schwob publica en Francia *Vidas imaginarias*, una colección de semblanzas¹¹ publicadas en periódicos, construidas artísticamente mediante la mistificación de materiales histórico-filológicos diversos y libre imaginación desatada, con el propósito de apropiarse para la literatura de un género histórico como el retrato. *Los raros* está más cerca de ese libro de Schwob que de otras colecciones de rarezas artísticas que se publican en Latinoamérica por la misma época, y que respondían a una especie de protosensacionalismo barato. Sólo que el libro de Darío es incluso más radical en su gesto de ficcionalización de la historia y de la vida de los escritores, porque en la mayoría de los casos a quien Darío retrata es a sus contemporáneos, que en muchos casos están vivos, con lo cual se elimina la distancia histórica que legitima su veracidad. Esta forma artística de proceder en la recreación, o simplemente creación, de seres humanos a través de la semblanza la resumía magníficamente Schwob así:

[El biógrafo...] no debe preocuparse en ser verídico; debe crear en un caos rasgos humanos [...] Desgraciadamente los biógrafos han creído por lo común que eran historiadores. Nos han privado así de retratos admirables. Han supuesto que sólo la vida de los grandes hombres podía interesarnos. El arte es extraño a esas consideraciones. (14)

La consecuencia del método descrito por Schwob es por tanto la iniciación de una lucha declarada entre historia y literatura, que intente romper una imagen sublime del hombre. Pero en la medida en que el objeto de la disputa es un artista (por ejemplo, Petronio), los contendientes se desplazan, y la lucha es entre literatura y periodismo, primero, y después entre literatura y crítica / historia literaria, o, por retomar los términos de Aníbal González, entre literatura y filología (21)¹². Es en este marco donde debe ser

¹¹ Nótese la paradoja del texto de Schwob, que todavía es mayor en Darío: el género practicado por Schwob es una semblanza en cuanto que su publicación es periodística. Pero esas semblanzas son ficticias, lo cual las acerca al cuestionamiento mismo del género, y por tanto, al retrato.

¹² Aníbal González. *La crónica modernista hispanoamericana*, Madrid: Porrúa, 1983.

entendida la asimilación y reelaboración de las formas discursivas filológicas dentro de la literatura, readaptación que se da como una forma de rehuir lo que Ángel Rama denominaba en *La ciudad letrada* como “la progresiva ideologización del artista moderno.” (163)

Rubén Darío, de manera paralela a Schwob, al publicar *Los raros* crea un género nuevo donde es posible rastrear la deriva futura, así como las razones de la deriva, de este subgénero histórico, periodístico y filológico de la semblanza. Darío no es tan explícito sobre este tema como lo fue Schwob, pero sin duda, percibió la posibilidad de un uso puramente literario de la semblanza, claramente, en su edición de 1906, que se abre precisamente con la semblanza no de un escritor, sino de un crítico literario, de Camilo Mauclair, autor de semblanzas y al que Darío considera “un artista silencioso” (21) parafraseando el título de su obra más influyente. Por supuesto, lo que dice de Mauclair es lo mismo que podemos decir del propio Darío: que *Los raros* es un texto literario, y que detrás de él hay una poética “silenciosa” es decir, oculta, no simplemente un intento de divulgar, como pretendía el autor en el prólogo, a una serie de autores ante el gran público hispanohablante.

Reflexionar sobre “la rareza” de un libro como *Los raros* es uno de los tópicos de la crítica dariana. Pero hay que entender que esa rareza no se le atribuye al libro por las libertades creativas que se toma Darío al redactar las semblanzas que lo componen. Lo que llama la atención es la subordinación de este aspecto crucial a otros debates, como hacía Molloy: el debate historicista, afortunadamente ya caduco, sobre la literatura decadente; el debate actual sobre la visión de la escritura y la homosexualidad; el debate

sobre el supuesto americanismo de Darío, etc¹³... Esta subordinación del debate sobre la forma estética a otras discusiones, no deja entender que precisamente si *Los raros* no ha de ser olvidado es precisamente porque su forma estética desborda las coordenadas de la problemática sobre el artista en la que surge. La discusión sobre la así llamada literatura decadente no agota un texto como el de Darío.

Por motivos de espacio, no voy a entrar con precisión en esta polémica, que ha sido descrita minuciosamente por Jorge Olivares¹⁴, pero sí debo consignar las dificultades que han tenido los críticos para colocar a Darío en cualquiera de los dos polos que se formaron: la denigración ético-médica del escritor, o la exaltación de la libertad absoluta del arte y su autonomía respecto de la sociedad burguesa. Ambas posiciones se construyen, para lo que toca a nuestro tema, desde la semblanza del artista: la primera sería una semblanza injuriosa o invectiva, la segunda una semblanza encomiástica. El hecho es que Darío no es uno más de los escritores o los intelectuales que participaron en esta polémica: es como si, a través de *Los raros*, intentara contener el debate mismo sobre el decadentismo, y sus dos formas, dentro de lo que debería ser el espacio de su actuación dentro del mismo, lo cual le lleva necesariamente más allá de las formas que debería tomar la mera respuesta a las interpelaciones injuriosas de Nordau o Lombroso, dirigidas contra el artista moderno. Al mismo tiempo, va más allá, también, del

¹³ Sin restarle a esos debates su importancia, habría que empezar por aceptar que esos debates están sobredeterminados por las exigencias del crítico en los estudios culturales, los cuales exigen una revisión del canon que democratice su construcción, bien mediante la crítica a las exclusiones que realiza, bien mediante la reivindicación de los escritores/as que ese canon deja fuera; tanto la crítica a la exclusión como la incorporación de todos los orbes de identidades marginadas al canon pretende solucionar las grandes incógnitas éticas y políticas que marcan el horizonte utópico de nuestro quehacer como críticos. La consecuencia de esta mecánica es que las obras quedan simplemente como la expresión de las necesidades de nuestra época.

¹⁴ Jorge Olivares. "La recepción del decadentismo en Hispanoamérica." *Hispanic review* (48-1): 57-76 (1980). Aquí da las claves y textos fundamentales para entender las dos posiciones básicas de este debate, así como sus matrices ideológicas y sus zonas más ambiguas.

polemismo inherente a toda escritura ensayística que vendría implicada en una defensa de ese nuevo artista. La posición de Darío es nueva, porque lo que está haciendo es utilizar esas formas para ir más allá, hacia otros problemas.

El hecho es que la interpelación denigrante de Nordau, de Lombroso, o de sus seguidores en Latinoamérica, al artista moderno justifica históricamente la existencia de un libro como *Los raros*, pero en ningún caso sobredetermina la respuesta de Darío a esos ataques. La inserción de *Los raros* en ese debate cultural no puede explicar, por ejemplo, que Darío rompa los límites del objeto de estudio que centra el debate mismo sobre el decadentismo, es decir, la imagen positiva o negativa del artista moderno, al incluir a Nordau, su gran adversario, entre los escritores que estudia en *Los raros*; tampoco puede explicar que rompa los límites cronológicos del debate, incluyendo a Fra Doménico Cavalca entre esos “raros” cuya modernidad la presencia de Cavalca contamina de irrealidad; ni los límites espaciales, que simplemente no existen. Queda por decir, además, que el paso del tiempo, que ha reducido a pieza de museo un libro como *Degeneración* de Nordau, haría lo mismo con *Los raros*, si este libro fuera una mera respuesta al libro de Nordau, pues declarada la insuficiencia pseudocientífica del contendiente por la práctica filológica posterior, la respuesta de Darío sería igualmente superflua.

Si es cierto que el debate sobre el decadentismo no es suficiente para explicar los contenidos del libro de Darío, no es menos cierto que *Los raros* no puede ser reducido a las formas didácticas del ensayo, vía transformación de las semblanzas darianas en respuesta artística, encomiástica, a las ideas denigrantes de Nordau sobre el artista

moderno, o, como intentó Óscar Montero¹⁵ en clara consonancia con Sylvia Molloy, vía reproducción involuntaria del discurso alienista en la escritura dariana. Las semblanzas de Darío no son ni encomios, ni fulminaciones inquisitoriales. Su forma y su estilo van más allá de esas formas didáctico-valorativas, sean positivas o negativas.

Así llegamos al gran problema que plantea el estudio estético del libro de Darío, y este es precisamente la inestabilidad de las semblanzas que lo componen, su heterogeneidad estilística radical, que se opone frontalmente a las simplificaciones del esquema de Nordau. Donde Nordau reduce la vida de los escritores a un esquema mecánico preciso, Darío reacciona no mediante la imposición de otro esquema mecánico diferente, sino mediante la mezcla de ese esquema madre utilizado por Nordau con todo género o subgénero a su alcance, multiplicando las formas lingüísticas de producir artistas, o mejor dicho, de producir esta suerte de espejos de artistas que son sus textos. El mecanismo de las semblanzas de Nordau, que responde al tipo médico (síntoma + diagnóstico + curación) es percibido por Darío e incorporado críticamente a la semblanza que de él realiza en *Los raros*. Digo mecanismo deliberadamente, porque en realidad la idea de Darío se puede traducir en que este discurso alienista manejado por Nordau es una suerte de máquina atroz, donde las vidas de los artistas se subordinan al método que vendría a explicarlas, y no a la inversa.

Así lo explica el propio Darío, utilizando una forma reiterativa que denuncia formalmente la tautología implícita a esa metodología: “Después de la diagnosis, la prognosis; después de la prognosis, la terapia. Dada la enfermedad, el proceso de ella; luego, la manera de curarla” (Darío 182). Al hacer explícita la forma de organización del

¹⁵ Consultar “Modernismo y degeneración en *Los raros* de Darío” revista *Iberoamericana* (62): 821-34 (1996).

discurso de Nordau, y al introducir la tautología misma de ese discurso paródicamente en su propio discurso, Darío demuestra no sólo que ha entendido esa mecánica, sino que está en posición de desabordarla, cosa que se hace no sólo parodiando el estilo de Nordau y reduciendo al absurdo sus ideas (convierte su listado de autores en un desfile hacia el manicomio, y el manicomio se derrumba), como hace en su semblanza, sino fundamentalmente mediante la introducción de otros géneros en la estructura de la semblanza. Por esto, hasta un crítico como Valera consignaba en la carta prólogo a *Azul*¹⁶ que Darío lo había confundido todo: eliminando el tono en parte peyorativo de la frase, la veracidad de su afirmación salta a la vista en el texto que nos ocupa.

Paso ahora a describir someramente esas diversas formas de crear artistas a las que recurre Darío en su libro. Las modificaciones se pueden agrupar en tres grandes tendencias.

1. La primera tendencia importante sería la exacerbación de los recursos propiamente didácticos de la escritura ensayística y de la semblanza. Una de las más interesantes es la exacerbación de la cita ajena: es lo que ocurre en el caso de Lautréamont, escritor al que Darío desaconseja leer al mismo tiempo que cita tan por extenso, que su texto y el del escritor citado acaban por fundirse en uno (165); exactamente lo mismo, ocurre al final de la semblanza que dedica a Rachilde, a la que también cita muy por extenso (113-6) cuando poco antes ha desaconsejado su lectura. Del mismo modo, otro recurso didáctico, las etiquetas que colocaba a los autores junto a su nombre en *La Nación*, desaparecen de

¹⁶ He aquí sus palabras: “Leídas las páginas de *Azul*..., lo primero que se nota es que está saturado de toda la más flamante literatura francesa. Hugo, Lamartine, Musset, Baudelaire, Leconte de Lisle, Gautier, Bourget, Sully-Prudhomme, Daudet, Zola, Barbey d’Aurevilly, Catulle Mendés, Rollinat, Goncourt, Flaubert y todos los demás poetas y novelistas han sido por usted bien estudiados y mejor comprendidos. Y usted no imita a ninguno: ni es usted romántico, ni naturalista, ni *neurótico*, ni decadente, ni simbólico, ni parnasiano. Usted lo ha revuelto todo: lo ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro, y ha sacado de ello una rara quintaesencia” (16). El texto aparece como prólogo a las primeras ediciones de *Azul*.

los títulos, pero no las definiciones de ambos escritores en el cuerpo del texto, que se vuelven completamente hiperbólicas, es decir, excesivas, y por tanto, increíbles: Lautréamont no es un loco, sino una “pesadilla tal vez de algún ángel a quien martiriza en el empíreo el recuerdo del celeste Lucifer? (163); Rachilde no es una pervertida (esa sería la palabra precisa de la época), sino una “satánica flor de decadencia, picantemente perfumada, misteriosa y hechicera y mala como un pecado” (107). El exceso “verbal” de estas definiciones es tan evidente que no deja de señalar hacia sí mismo, hacia su naturaleza de representación, lo cual anula su valor de verdad y el juicio ético subyacente porque ¿cómo juzgar éticamente o socialmente lo que no se presenta como una vida, sino como un artificio lingüístico? Lo que se impone es la duda sobre la tarea misma de la semblanza: “quién sabe nada de esta vida sombría” comienza diciendo de Lautréamont (163). E incluso podemos ir más allá: en la semblanza de Rachilde, Darío pregunta: “no tengo razón en llamar a Rachilde madama la *Anticristesa*? Ella comprende, ella sabe, y ella es también un Signo” (113). Signo en sentido apocalíptico, sin duda, pero también Signo en el sentido de falta de referente, de falacia, de vida construida a través de la palabra. Esta falta de referente es crucial si tenemos en cuenta la evolución posterior de la semblanza.

2. Una segunda línea de mixtificación de la semblanza sería la conversión de ésta en una suerte de proto-novela; esto es lo que se apunta a través de la semblanza dirigida a Edgar Allan Poe, que arranca de hecho como arrancaríamos una novela. Cito por su comienzo: “En una mañana fría y húmeda llegué por primera vez al inmenso país de los Estados Unidos” (Darío 23). La semblanza comienza de esta forma, con el propio Darío viajando al país de Poe. Al retratarle, Darío se inscribe como una suerte de personaje en

su semblanza, y hace entrar en ella una narración autobiográfica. ¿Por qué ocurre esto? La razón de ese desplazamiento espacial (que implica un desplazamiento genérico, del retrato a la crónica de viaje, y que es absolutamente impropio de un género como la semblanza) es que Darío ve en Poe la antítesis del país en el que surge, y por tanto, para revelar el verdadero rostro de Poe, se hace necesario marcar el profundo contraste que su obra marca con respecto a su sociedad. En otras palabras: Darío asume la imposibilidad de retratar a Poe, y su viaje es un mecanismo de compensación¹⁷. Esa antítesis radical que entraña el estudio de la vida de Poe, necesita de una forma estética preparada para recibir ese al menos doble discurso social (la vida de Poe/la descripción de la sociedad en la que surge un artista de esa magnitud), y de ahí el hecho de que la semblanza de Poe aparezca esta forma casi novelesca, que después será desarrollada por Cortázar, Monterroso y Bolaño. ¿Cómo recupera Darío el tono habitual de distancia biográfica propio de la semblanza? Por medio de una identificación radical con el autor: en mitad de Broadway, comienza a leer los versos de Poe, a recordar su obra, y su identificación con él es total (26-7). Esa identificación le permite concluir su sorprendente comienzo, su viaje y su aparte autobiográfico, recuperando el tono y estilo normales de una semblanza, cuando continua diciendo “La influencia de Poe en el arte universal ha sido suficientemente honda...” (27)

3. Una tercera línea de amplificación estética de la semblanza provendría de la adaptación de subgéneros que provienen del acervo tradicional del cuento a la misma: subgéneros que provienen del mundo de la oralidad, como la anécdota, que además son capaces de situarse a caballo entre lo real o lo irreal. La semblanza de Villiers de l’Isle

¹⁷ Esta “imposibilidad” de ejecutar la semblanza es capital para el desarrollo de la misma y su conversión final en un subgénero de la novela.

Adam respondería a esta última tendencia. Como dice Darío al principio de esta semblanza, la vida de este escritor parece un cuento, y por tanto sólo puede ser narrada como si de un cuento se tratara: así lo hace Darío, multiplicando las anécdotas sobre el escritor, y sacrificando, como Schwob, la veracidad de su discurso a la plenitud de los valores que revela. Pero al mismo tiempo, crea un espacio de ficcionalización, donde los valores (en este caso encomiásticos) se suspenden, porque la forma que se toma para realizar el retrato es comprendida dentro de las coordenadas modernas como ficcional, es decir, no veraz. Será entonces cuando aparezca una duda radical sobre la posibilidad misma del género, que de hecho acabará por transformarlo por completo: ¿se puede retratar realmente a un hombre? Por supuesto, esta pregunta une a las tres tendencias de la semblanza (lenguaje, espacio, contenido) señaladas hacia un mismo objetivo. Salvando el tiempo, veremos que las tres tendencias (el abuso de un lenguaje excesivo, la mecánica del viaje, el anecdotario como única forma de condensación de una vida) son claves en las novelas de Bolaño.

Quiero dedicarle finalmente, una atención especial a la semblanza de Nordau. Darío comienza por hacer el inventario filológico de sátiras contra los médicos, desde Moliere hasta él, lo cual revela dos aspectos cruciales: primera, que Darío es perfectamente consciente de que su espacio discursivo es el que corresponde a un género literario preciso (la invectiva contra los médicos); segunda, que el tiempo desde el que escribe Darío es un tiempo de emergencia estética, porque, como él mismo dice poco después, la medicina está invadiendo el territorio estético. Su respuesta no es la celebración brutal de esa primigenia interdisciplinariedad, que en realidad esconde la

invasión científicista del territorio estético, hasta hacer desaparecer de hecho ese territorio.

Lo que esperaría el lector es que Darío se reservara ese espacio para redactar una invectiva contra el crítico; pero lo que hace Darío, en realidad es convertir la exposición de su pensamiento en una fábula grosera, es decir, revertir el flujo y convertir la práctica médica en una forma estética. Esa forma es una especie de desfile carnavalesco que se inicia, y cito, en el “banquete del arte moderno” (174), donde Nordau aparece para injuriar a los que participan en él: “Tengo que anunciaros una noticia, señores míos, y es que estáis todos locos” (174); tanto el banquete como la injuria son formas clásicas del carnaval, tal como lo ha descrito Bajtín. En este sentido, se ha dicho repetidas veces que Darío construye la imagen de Nordau mediante la aproximación paródica de su persona al personaje de Bonhommet, el médico ficticio creado por Villiers, para caricaturizar los ataques contra el decadentismo; esto es otra caída en la idea de que lo que Darío hace en esta semblanza es lanzar una invectiva contra Nordau. Pero esa idea nos está apartando sensiblemente del texto de Darío. Basta con leer esta cita:

Mas cuando Max Nordau habla del arte con el mismo tono con que hablaría de la fiebre amarilla o del tifus; cuando habla de los artistas como casos y les aplica la thanathoterapia, quien le sonríe fraternalmente es el perilustre Tribulat Bonhomet, “profesor de diagnosis” que gozaba voluptuosamente apret ndoles el pescuezo a los cisnes de los estanques. (183)

La identificación con él es en realidad momentánea, una simpatía que no llega a identificación, y además Darío la deshace justo a continuación: “Pero el viejo Tribulat no era tan cruel, pues ofrecía dar a sus condenados a aplastamiento horizontes bellos, aires suaves, m sicas armoniosas...” (Darío 184) En realidad, la semblanza de Darío va, como vemos, mucho más allá de la parodia, y parece basarse en una hipérbole humorística, en

una multiplicación de las máscaras de Nordau. Al principio de la semblanza se refiere a él, por ejemplo, como “una endiablada y extraña Lucrecia Borgia” (Darío 174). La persona de Nordau toma así la forma del rey de un desfile carnavalesco. Tan profunda es esa tendencia hiperbólica que alcanza a la imagen de Darío en el texto, que no duda en mostrarse a sí mismo “enloquecido” por las ideas de Nordau y las de Lombroso:

Recuerdo que una vez, al acabar de leer un libro de Lombroso, quedé con la obsesión de una locura poco menos que universal. A cada persona de mi conocimiento le aplicaba la observación del doctor italiano, y resultábame que unos por fás, y otros por nefás, todos mis prójimos eran candidatos al manicomio. (174)

Pero el recurso a esa lógica hiperbólica (la misma que aparecía en “Rachilde” y “El conde de Lautréamont”) es menos didáctico que humorístico. Darío busca menos destruir a Nordau que divertirse a su costa, convirtiéndole a él en el más loco de los locos, y a su catálogo de escritores modernos en una fábula disparatada. El propósito de esa deriva estética, muy en general, sería liberar la potencia creativa del discurso didáctico-filológico, y detener la intelectualización del espacio estético. Esa hipérbole declarada y abierta, además, produce en el lector de hoy la ilusión de que la semblanza no remite a un referente real, el Nordau persona, sino a un Nordau que ha sido creado mediante un artificio estético. Lo cual llevará, con el tiempo, a la posibilidad de una semblanza directa y declaradamente ficticia, que pese a su carácter de falacia sea sin embargo capaz de convertir lo que no era sino polémica individualista, ensayística, en un género nuevo, antipolémico y humorístico, como el que Darío propone a través de esta semblanza.

El resultado final de esta deriva genérica es una portentosa amplificación de los límites de la misma como género, cuyas consecuencias siguen todavía funcionando, y dialogando, un siglo después, con la literatura actual, y ese diálogo fecundo es lo que

garantiza la vitalidad de *Los raros* todavía hoy, más allá de las coordenadas históricas en que se pudo escribir un libro así.

La confusión radical de órdenes: *Retratos reales e imaginarios* de Alfonso Reyes.

Si en *Los raros* se apuntaba ya la tensión entre una manera efectiva de construir, a través de la semblanza, la vida de un escritor, y otra manera, una manera literaria, que desplazaba los datos y juicios de esta primera a la categoría de vida imaginaria (a través de la combinación de los detalles de esa vida con las formas más importantes de la ficción narrativa, el cuento y la novela), esa tensión cobra una forma efectiva en varias de las obras del polifacético escritor Alfonso Reyes (1889-1959). Especialmente en un librito que ha pasado casi por completo desapercibido¹⁸, cuyos diversos “artículos” (así los llama el propio Reyes en el prólogo de 1929, a falta de un nombre mejor) fueron publicados de 1922 a 1924 por la prensa madrileña durante la estancia de Reyes en Madrid. Después, fueron recogidos como volumen, en 1929, y, a partir de 1956, en las obras completas editadas por el Fondo de Cultura Económica. Me refiero a los *Retratos reales e imaginarios*, que Bolaño admiraba¹⁹.

Como ocurría con *Los raros*, se observará que los avatares de ambos textos son paralelos: su origen primigenio periodístico, y su intención original de divulgación filológico-cultural; su posterior “recopilación” como volumen, y su reedición posterior; deriva de ediciones, toda ella, que obliga después a leerlo desde un contexto diferente, más allá del periodismo y la divulgación cultural, como si fuera otro texto. Y por tanto, su uso de la semblanza o “retrato” como forma de organización de cada una de las partes

¹⁸ Entre las más de 400 entradas de crítica sobre Reyes que registra la base de datos del MLA, no hay ni una sola que haga referencia a esta obra.

¹⁹ Se refiere directamente a ellos con admiración en una entrevista que ha sido después recogida en *Bolaño por sí mismo* (98). Lo señala como uno de los antecedentes de *La literatura nazi en América*.

que lo componen tampoco es convencional. Además de esto, hay que notar que el título se hace eco de las *Vidas imaginarias*, libro de Marcel Schwob que Reyes conocía y admiraba, igual que lo conoció, lo admiró y hasta lo reseñó después Borges, en la revista *El Hogar*.

Si Darío había empezado a confundir, voluntaria o involuntariamente, el orden de la ficción con la vida real de los escritores que trabajaba, en Reyes se puede afirmar que esa confusión se consolida, y de una manera plenamente consciente. Esta tendencia ha sido explicada magníficamente por Robert Conn en su estudio *The Politics of Philology: Alfonso Reyes and the Invention of the Latin American Tradition*. En este ensayo Conn pretende devolver el espesor histórico a la obra de Reyes, comparando su labor con la de intelectuales más orgánicos, y explicando su original visión del intelectual por medio de la variada influencia (y el libre eclecticismo teórico con que se las apropia) que sobre él ejercieron tanto las diversas escuelas filológicas europeas: la francesa, con Renan a la cabeza, que construye la idea de un intelectual-guía, capaz de asimilar y explicar todos los ámbitos de la cultura; la alemana, desde la más conservadora (Gervinus) a la más radical, sobre todo las críticas a la filología clásica y a la tradición alemana de Nietzsche, que ejecuta una crítica radical a los orígenes, y que concibe al filólogo como a un creador, y no como a un historiador; incluso la española, mucho más conservadora que las otras dos, y emparentada directamente con el positivismo, con Menéndez Pelayo a la cabeza, que retoma la idea de la filología como exploración de los orígenes, reedición cuidadosa de los textos históricos, y construcción de un canon nacional. También destaca la influencia de la nueva labor filológica latinoamericana (Rodó, y Henríquez Ureña, o el círculo del Ateneo), que básicamente combina libremente las tres anteriores.

Conn concluye que se puede dividir esta ingente y enormemente compleja tradición filológica en dos grandes tendencias. La tendencia intelectual a construir lo que él denomina “The Pedagogic State” y, como segunda alternativa, “The Aesthetic State”, términos ambos que define así:

By the first term, I mean to name the model of the intellectual who defines his cultural authority by positing a direct connection to a student whose consciousness he will either form or purposively refrain from forming (Gervinus, Renan, Rodó... [..]).By the second term, I mean to designate the intellectual who [...] presents himself as a member of a literary or artistic circle. As I argue, the Aesthetic State and the Pedagogic State are imagined against one another, and against [the idea of] discourse falling outside their own structures. (22)

Pero aunque sea posible hacer esta demarcación, bajo las coordenadas que expone Conn el resultado es exactamente el mismo: la creación de una élite cultural; solo que los valores de el “estado pedagógico” son didácticos, convencionales; y los del “estado estético”, puramente estilísticos. Nada impide que ambas formas de poder sean combinadas, y de hecho, como veremos en los capítulos siguientes, Bolaño demuestra esto en sus novelas una y otra vez. Volviendo a Conn, se debe afirmar que si ambos contendientes no se oponen, sino que pueden colaborar, en ese enfrentamiento no hay nada de revolucionario, y Bolaño mismo hará hablar a Pinochet como a un crítico literario, como veremos en el capítulo 4. Por lo demás, el propio Conn reconoce que Reyes nunca renuncia, como si renunciaba tajantemente Nietzsche, a la reinención de los orígenes de su cultura. El mejor ejemplo de esto es sin duda la conclusión de su ensayo más famoso, *Visión de Anahuac*.

En este ensayo, Reyes guía al lector utilizando la metáfora del viaje a través de la historia de México, desde la conquista española hasta hoy. El texto se abre con una invocación al lector como viajero; recompone, a través de los diversos autores y textos

históricos (Gomara, Cortés, Díaz del Castillo, y la recomposición/traducción de dos poemas en lengua Náhuatl...) la historia de la conquista de México, y en el proceso, trata de centrar la identidad mexicana por medio de la integración entre el mejicano y su historia, y entre los mejicanos y el paisaje (“la región más transparente del aire”). Pero en la conclusión, tanto el afán historicista, como el afán naturalista, como el lirismo que atraviesa todo el ensayo, se resuelven en una suerte de escepticismo consciente, porque Reyes expresa su duda respecto del vínculo del mejicano moderno con el mexicano antiguo; de hecho, lo que acaba por hacer, más que proponer una verdad apoyándose en el aparato de corte filológico que recorre el texto, es reivindicar la necesidad de imaginar este vínculo, es decir, reivindicar el lugar ético y político de su gesto, esté justificado por el vínculo con el origen o no: si el origen es ilusorio, o el producto de una reunión ilusoria a través del lenguaje, eso a Reyes le parece lo de menos. La radicalidad de esta idea, como muy bien recoge Conn en su introducción a *The Politics of Philology*, será después parodiada por Borges en “Tlon Uqbar Orbis Tertius”: Reyes aparece, como personaje, en ese cuento, y aparece además como uno de los intelectuales que, ante la imposibilidad de encontrar los originales del Orbis Tertius (una enciclopedia construida sobre un mundo ilusorio) aconseja al resto de pensadores americanos que emprendan la tarea de volver a escribirlos, que los “inventen”. La necesidad de falsear, de reinventar ese vínculo perdido e irrescatable (o incluso inexistente) es lo que lleva a Reyes a expandir el discurso filológico hacia el territorio de la ficción. También demarca su límite, que le viene de su inmensa confianza en la palabra. Ese límite ha sido señalado por Andrés Zamora, que en su artículo “Alfonso Reyes: el intelectual o la efímera magia de la palabra”²⁰ lo denomina, siguiendo al mismo Reyes de *El deslinde*, como “función

²⁰ Andrés Zamora. “Alfonso Reyes: el intelectual o la efímera magia de la palabra.” *Hispanic Review* Vol.

prospectiva” (directa) del lenguaje, es decir, “como una proposición utópica, destinada a procurar que exista lo que todavía no existe” (234). Con esa fuerza (y marcado por esa limitación) se encuentra en gran parte Reyes, Lo que se encuentra a partir de él, en escritores posteriores, no es sino la ruina de esta idea.

De acuerdo con Conn, la voluntad declarada, explícita, y ejecutada por Reyes es crear una élite artística que, en plena competición con una élite pedagógica, aproveche el legado de las diversas tradiciones filológicas europeas para, desplazándolas al terreno de la ficción, acabar por generar una identidad nacional sólida. Pero ésta estará basada no en la historia, sino en la necesidad histórica de un vínculo que nos una con el resto de los ciudadanos. Sin embargo, no es menos cierto que, en el proceso de desplazamiento del ensayo histórico-filológico al terreno de la ficción narrativa (el cuento y después la novela) Reyes produce otro efecto, que se confunde con este primero, y del que quizá no era del todo consciente. Y es un efecto estético que sólo se hace visible si se reflexiona sobre lo que supone el género literario en el que se incurre.

Volviendo cuentos sus ensayos, retratos sus semblanzas, Reyes no sólo activa una comunidad ideal, sino que actúa dentro de una práctica material que es imposible e incomprensible si no es dentro de una matriz intersubjetiva, donde el retratista será tan importante como el retratado. En el caso del cuento, la valoración que concentra los materiales es imposible de ejecutar retóricamente. Lo que le da al cuento su tensión no es la retórica, sino el hecho de que el cuento es siempre producto de una valoración dentro de la colectividad²¹. Con la novela ocurre lo mismo, pero por diferentes razones: porque

64 N. 2 (Spring 1996): 217-36.

²¹ Benjamin lo explicó perfectamente en “El narrador”: el arte del cuento no consiste en una retórica, sino en la experiencia de vivir en una comunidad; por eso, para Benjamin, la subjetivización radical de la experiencia humana destruye inexorablemente el arte de contar.

la novela está siempre mediada por el diálogo social, y la estilización viene siempre después. En el plano del contenido, Reyes postula la necesidad de reinventar un origen que dé estabilidad a una comunidad que no la tiene (México se halla en medio de la lucha contra el Porfiriato), y, al hacerlo, afirma su lugar de superioridad respecto a esta comunidad, una superioridad intelectual²²; pero en el plano de la forma que toma ese contenido, Reyes le concede a su comunidad, a través de las incursiones en el cuento, lo que en el plano del contenido le resta.

Este es un Reyes que Conn no tiene en cuenta, llevado, como Molloy, por la obsesión de politizar el contexto literario que trabaja (y renunciando a una politización más radical, que opera en el terreno de la forma estética que adquiere su discurso).

Retratos reales e imaginarios es la mejor prueba de esto. Es un libro que no se compone de retratos histórico-filológicos, por un lado, y de retratos ficcionales, por otro, sino que opera desde la confusión declarada, consciente y autorreflexiva de ambos órdenes. Reyes crea, a través de sus excursiones por el género, una nueva forma de cuento, que será capital para Borges, y no sólo una comunidad de escritores que comparten una serie de ideas, es decir, un Estado Estético.

Entre los personajes (o personas) que pueblan este libro, algunos pertenecen a la historia, como es el caso de Felipe IV o Napoleón, solo que Reyes estudia una faceta no falsa ni inventada por él, pero sí completamente desconocida de los mismos, que poco o nada tiene que ver con la entidad histórica de estos reyes (su afición a los deportes, o sus intentos de ser periodista, respectivamente), consiguiendo la apariencia de una suerte de

²² La naturaleza social de esta clase no es exactamente burguesa, pues los bienes que administran tienen un valor que se resiste al cambio burgués convencional; de ahí la dificultad de categorizar al intelectual y al filólogo socialmente. Aparte de los razonamientos clásicos de Gramsci, al respecto, Žižek se refiere a los intelectuales, por ejemplo, como “clase simbólica” (symbolic class) y no como parte de la alta burguesía, en *In defense of lost causes* (121).

creación original, porque la imagen que surge de ellos es completamente nueva. Si Reyes utiliza su enorme erudición para este propósito, tampoco vacila en realizar operaciones más problemáticas, que aluden directamente a una asimilación creativa de la práctica filológica, donde el escritor no se pliega ni a las condiciones de verdad del positivismo, ni a la crítica de las mimas por otros tipos de filología que buscan establecer algún tipo de jerarquía intelectual/idealista sobre los hechos históricos (como la crítica renaniana), sino que parece crear un universo de reflexión paralelo a éste, y cuya naturaleza, en el fondo, es estética (aunque su apariencia y su origen discursivo sea puramente filológico, erudito: una sarta de textos, como lo era la *Visión de Anahuac*).

Comencemos por una de las primeras perplejidades que depara esta colección de retratos. El libro recoge un retrato titulado “Fortunas de Apolonio de Tiro.” Este texto no es sino un resumen, cribado, y concentrado casi hasta alcanzar la intensidad de un cuento, del *Libro de Apolonio*, uno de los textos clave del canon medieval hispánico. Reyes prelude este resumen con la arquetípica introducción filológica, que después Borges reinventará en tantos de sus cuentos y ensayos (tanto en el plano de la sintaxis como en el del contenido²³):

Este poema se conserva en un defectuoso manuscrito de El Escorial; se ignora la fecha de su composición; la crítica acepta, casi unánime, que el poema es del siglo XIII; su texto ofrece formas de cuatro diferentes dialectos españoles. Todo ello complica considerablemente el estudio y edición del poema. El profesor Marden, en vez de reconstruir con hipótesis aventuradas al probable texto original, reproduce el manuscrito antiguo, y sólo se aparta de él en los casos en que la rectificación le parece evidente. (72)

²³ Por poner un solo ejemplo, compárese el fraseo de Reyes con este de Borges, en “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius”: “En marzo de 1941 se descubrió la carta manuscrita de Gunar Erjford en un libro de Hinton que había sido de Herbert Ashe. El sobre tenía el sello postal de Ouro Petro; la carta elucidaba enteramente el texto de Tlon. Su texto corroboraba las hipótesis de Martínez Estrada...” (25). En este caso, Reyes parte de un texto que realmente existe, y de obras críticas que realmente existen también: la radicalidad de Borges se encuentra en que se concede la licencia de inventar un archivo ilusorio de libros, críticos y hasta de escritores, gracias a la utilización libre de esta retórica positivista-filológica.

Y continúa en este estilo las 2 primeras páginas. En principio, este tipo de enumeración de datos positivos le sirve al crítico no sólo para informar al lector de los mismos, sino para construirse como tal, como crítico: es decir, para demostrar su dominio de la materia que va a tratar. La bibliografía, las citas, las menciones a otros críticos y profesores, las comparaciones con otros textos (con la *Odisea*, con la tradición del libro de viajes) aparecen como si se tratara de un texto de crítica convencional. Sin embargo, Reyes hace desaparecer, desde el momento en que concluye la introducción, toda referencia filológica al *Libro de Apolonio*, y comienza a hacer el resumen concentrado del texto, obviando el plano didáctico, informativo, y apropiándose desde un plano estético de la lectura del texto: como si la historia que está contando fuera suya. En la tercera página de lectura, el lector ha olvidado que está leyendo un resumen de un texto ajeno, y se ve llevado de un lado a otro por las desventuras de Apolonio. Al final del resumen, ocurre algo todavía más radical: el texto ya no es tratado por Reyes como un texto literario, sino como una materia histórica, y en cuanto que tal, Reyes se permite afirmar en las últimas líneas de la semblanza, sobre Antinágoras, uno de los pocos que ayudan a Apolonio, que “Antinágoras tuvo en Tarsiana el mejor premio a su virtud. Era hombre bueno este Antinágoras, y es lástima que no haya sido cristiano para que pidiéramos por su alma” (82).

Este disparate último tiene una carga irónica evidente, y esa ironía se ve por contraste con la introducción: el crítico que funda su autoridad en la filología acaba por dominar el texto literario de tal manera, que primero se lo apropia, y en un segundo momento, acaba por confundir los hechos que en él se cuentan, con hechos históricos, los personajes con personas reales. La actitud de Reyes en estas últimas palabras es la

declarar esto abiertamente, y de ahí está conclusión tan sorprendente. En este sentido, la propia historia de Apolonio le atrae, y por eso la narra. Como Apolonio, Reyes tiene que resolver un acertijo. Su solución es que el hecho de que la dirección de sentido de esta organización filológica del texto, acaba por volver ese texto “real” para el crítico que se la apodera. Pero declarar tal idea mina su posición de narrador del texto (lo mismo que Apolonio, en la leyenda, mina su posición y se pone en peligro de muerte si resuelve el acertijo del rey Antíoco, que es éste: “La verdura del ramo es como la raíz: de carne de mi madre engrueso mi cerviz” (75). La resolución del mismo equivale a acusar al rey de estar cometiendo incesto con su hija, y Apolonio será sentenciado a muerte (¡por resolverlo correctamente!). Y pese a ese peligro, Reyes lo hace. Estiliza el discurso crítico hasta desplazarlo del plano ficcional al plano real, con lo cual, cuenta dos historias: en una cuenta la historia de Apolonio, en la otra cuenta la de su propia locura (trata un texto como a algo real, pide por el alma de un personaje ficticio). Este Reyes ya no es el del Estado Estético de Conn, sino un Reyes que aprovecha las fracturas de la palabra, sus redobles paradójicos, que aparecen por la concentración estilística del cuento (la actitud de Reyes hacia su texto y la historia de Apolonio se deben leer en paralelo), para minar su propia posición en el discurso.

El titulado “Fray Servando Teresa de Mier” (que ha sido, irónicamente, utilizado como introducción filológica a la autobiografía del fraile perseguido) sigue un proceso de escritura similar, pues concentra también en diez páginas las andanzas contenidas en otro texto, en este caso, las *Memorias* de Fray Servando, ya no sabemos si persona o personaje (de su propio texto, y del texto de Reyes). En este caso, el proceso es el inverso: las

andanzas de Fray Servando son tan hiperbólicas que parecen producto de la ficción²⁴, y de hecho, responden a un patrón ficcional similar al del *Libro de Apolonio*, la novela de viajes y aventuras, con sus infinitas vicisitudes (que la llevan a la tradición picaresca), idea que Reyes condensa perfectamente en esta frase: “cien veces es aprisionado, y otras tantas logra escapar” (59). Reyes convierte aquí lo real en imaginario, y no sólo en el plano del contenido sino en el de la forma, pues este tipo de disposición sintáctica y de hipérbole con la que condensa sus andanzas es propia del cuento tradicional, y eso aproxima la vida del fraile a un cierto carácter de ficción. De nuevo, además, en el plano del contenido, se puede observar un reflejo de la misma declaración peligrosa para el que la efectúa, que está ejecutando Reyes desde su propio discurso: el comienzo de la persecución de Fray Servando Teresa de Mier se produce porque se atreve a reinventar el origen de la virgen de Guadalupe, que pasa a ser indio en vez de español, desafiando así a la autoridad dominante (la autoridad eclesiástica española de la época, la Inquisición). Y el gesto de Reyes es idéntico al de Fray Servando, pues está desafiando a la retórica filológica (la que efectivamente rige su labor intelectual) con este tipo de confusiones entre lo que la disciplina considera real, y lo que considera imaginario, que se dan fundidos y en un todo. Antes, en otro de los retratos del libro, Reyes afirmaba que “...el picaresmo, como el flamenquismo de nuestro tiempo, era una plaga social, no sólo una raíz estética de la Novela española” (46). La idea de la identificación entre lo ficcional y lo Real se refuerza todavía más que en el caso del *Libro de Apolonio* si tenemos en cuenta que Fray Servando fue reapropiado como un héroe de la protoindependencia mexicana, y Reyes escribe su retrato desde una posición similar, la del Ateneo de la

²⁴ Al hacer esto, Reyes abre una tradición de reescritura que consume Reinaldo Arenas en *El mundo alucinante*.

juventud. Pero en este caso, además de confundir deliberadamente un plano, el histórico, con el otro, el ficcional, o a la inversa, Reyes se permite ir incluso más lejos que hacía en el caso del *Libro de Apolonio*; no sólo dedica diez páginas a enumerar las andanzas del fraile, sus interminables encarcelamientos, escapatorias, huidas a otros países (incluida España, la boca del lobo), y nuevos encarcelamientos, reapropiándose las como si expresaran su propio destino intelectual, sino que, además de esto, se permite fabular libremente sobre ellas, cambiando su dirección y su sentido.

Una vez la máquina de la persecución de Fray Servando se detiene, al cabo de los años, con el triunfo de la subversión independentista mexicana, Fray Servando es recompensado por el General Victoria por su labor de oposición al régimen español. Las nuevas autoridades mexicanas le acogen en el Palacio presidencial. Y entonces Reyes se desata de toda atadura del texto, y escribe esto:

Fácilmente se le imagina, ya caduco, enjuto, apergaminado, animándose todavía en las discusiones, con aquella voz de plata de la que nos hablan sus contemporáneos; rodeado de la gratitud nacional, servido – en Palacio – por la tolerancia y el amor de todos, padrino de la libertad y amigo del pueblo. Acaso²⁵ en sus devaneos seniles se le ocurriría sentirse cautivo en la residencia presidencial y, llevado por su instinto de pájaro, se asomaría por las ventanas, midiendo la distancia que le separaba del suelo, por si volvía a darse el caso de tener que fugarse. Acaso amenizaría las fatigas del amable General Victoria con sus locuras teológicas y con sus recuerdos amenísimos (59-60).

Este devaneo senil, este sentirse prisionero, habiendo triunfado sobre las imposiciones políticas de la época, es de hecho la cara oscura del proyecto intelectual de Reyes, y la negación de, al menos, parte de la heroicidad de Fray Servando. A la luz de los textos posteriores de Borges, ese terror a que la resistencia individual se convierta o sea asimilada por la misma matriz a la que se opone (lo que Conn llamaba “estado

²⁵ Esta retórica del “acaso”, que marca el paso de lo real a lo imaginario, Borges la hereda y la multiplica hasta el paroxismo en infinidad de cuentos.

estético” frente a lo que llamaba “estado pedagógico”), se hará todavía más explícito cuando llegemos al Borges de *Historia universal de la infamia*.

“Don Rodrigo Calderón” es un anticipo clarísimo de esta atracción por la infamia histórica, y de lo que aparece en el retrato del personaje “infame”: que no será nunca un modelo para identificarse con él, pero que tampoco será un antimodelo; la narración de su existencia muestra el proceso histórico que lo determina, y, de una manera indirecta, produce una imagen de lo que es la Historia diferente. El personaje “infame” que utiliza Borges no siempre es un escritor, pero es siempre un producto de un texto ajeno. Lo mismo ocurre en Reyes. en este caso, tomado de Quevedo (de los *Grandes anales de los quince días*) y también una paradoja viviente. “Don Rodrigo Calderón” era el valido y favorito de Felipe III, que después fue llevado a juicio por Felipe IV, torturado y ejecutado, acusado de brujería, y de varios crímenes. Reyes utiliza su historia no para catalogarlo como infame, ni para dar un anti-modelo moral de comportamiento, ni para incurrir en la historización, sino para desvelar en qué consiste la matriz ideológica que envuelve y crea a este personaje y su misterio. La España de la época es un sistema político sin reglas, donde el más sagaz se beneficia, pero que en el fondo, nadie puede controlar y que acaba por ejecutar hasta a sus más hábiles conoedores, elevando al infame a una categoría moral tremendamente ambigua. De hecho, Reyes concluye este retrato de una forma general y autorreflexiva: no dilucidando el destino final de Calderón, sino comparando la “infamia española” con la “infamia francesa”, donde el “favorito” se transforma en “favorita”.

En otras ocasiones, como en “Gracián y la guerra”, la paradoja que forma el personaje infame es menos trágica, y también mucho más cercana al territorio de la

filología. El tema de este retrato es la confusión entre la retórica y los hechos históricos; Reyes actúa sobre una anécdota de guerra contada por el propio Gracián, donde el escritor actúa como un héroe, elevando la moral de las tropas españolas y siendo clave en la victoria de sus camaradas. Lo que Reyes analiza en este texto es la cantidad de tópicos literarios en los que Gracián incurre en su narración, es decir, hace explícita la “estética” que rodea a la composición de lo histórico; vale decir, en este caso, de lo real. Y al hacerlo, Reyes da lugar a una forma de análisis de texto paródica, humorística, que se acerca tremendamente al cuento tal y como después lo hará Borges, con una sola diferencia, que en el fondo es irrelevante: Reyes parte de ejemplos histórico-filológicos que existen (como el caso de Gracián aquí, o como en “En la casa de Garcilaso” donde entiende estéticamente la muerte del poeta), y Borges, en cambio, lo hará a través de la parodia de esas fuentes, llegando a crear ejemplos completamente imaginarios, para poder reflexionar libremente sobre ellos (y fuentes, bibliografías y comentarios de autores que también serán inventados la gran mayoría de las veces).

El más interesante de todos los retratos que componen este libro, para lo que a nosotros nos interesa, es sin duda “Chateaubriand en América”. Lo que hace Reyes en este retrato es explicar cómo la crítica literaria positivista estaba creando una imagen completamente irreal del escritor francés y de su supuesta visita a la jungla americana; viaje que resultó determinante, según el propio escritor, para la composición de las descripciones del paisaje que pueblan *Atala*. Lo que Reyes demuestra irónicamente en este ensayo, apoyándose en fuentes reales, es que Chateaubriand mintió sobre ese viaje (nunca estuvo en la selva amazónica) y que, por tanto, el uso de la biografía del escritor francés para explicar los largos pasajes descriptivos que pueblan sus novelas es,

simplemente, un disparate, sin duda, pero al mismo tiempo permite otro tipo de reflexión, y otro tipo de crítica. Lo que hace Chateaubriand, según Reyes, en estas novelas, no es simplemente falsear la realidad y los hechos, sino recomponer una tradición de descripción de la selva amazónica que se ajuste a sus fines: hay, por tanto, una verdad poética detrás de esta mentira. Reyes es explícito sobre ello en la conclusión del retrato:

Hemos cerrado ya el estudio de la mentira en la América de Chateaubriand; de la mentira biográfica, práctica. Nos falta el estudio de la verdad: la verdad trascendental del viaje, su verdad poética. La verdad de las cosas –ha escrito Aristóteles– no está en sus apariencias actuales, sino en el sentido de sus tendencias. (53)

De este análisis se puede concluir que el Reyes de los *Retratos reales e imaginarios* es un Reyes diferente al de *Visión de Anahuac*, y al descrito por Conn. Este tipo de resúmenes filológicos de textos que ya existen, de retratos de la “infamia”, y de parodias del uso biográfico de la vida de escritores dentro de la crítica literaria, que de pronto se vuelven formas casi independientes de la materia histórica real que tratan, y que derivan en cuentos, son irónicos. No nacen de la prepotencia de la palabra del intelectual, o de su capacidad como exégeta de textos (a la Renan), mucho menos de los datos mismos, sino más bien de las impotencias y locuras de ese intelectual, como confundir un texto con la vida misma, soñar escenas de las cuales no hay registro alguno, comparar la infamia de las naciones, o inventar viajes inexistentes de escritores para interpretar sus obras. Sus consecuencias se harán visibles en el siguiente apartado.

Borges. Las posibilidades del no poder retratar.

La intensidad con la que Borges se apropió de los experimentos con la semblanza o retrato de Darío, Schwob y Reyes es tan poderosa que prácticamente se podría decir de esta apropiación, o relectura, lo mismo que él dijo de los precursores de Kafka: que

parecían creados por el escritor checo. Así ocurre con la obra de Borges, muchos de cuyos cuentos, a partir de *Historia universal de la infamia* (colección de semblanzas/retratos, en una línea similar a la marcada por Schwob) parecen ser la culminación de este proceso de asimilación literaria del género, y no una pieza menor, como pensaban Jaime Alazraki y otros, que se concentraron en el Borges narrador de a partir de “El jardín de los senderos que se bifurcan”, despreciando un poco al Borges anterior; como ya apuntaba Molloy en *Las letras de Borges*:

...más que una ruptura, “Pierre Menard” marca una clara continuación de las ficciones previas, reconocidas o no como relatos. Si hay cambio, este se sitúa no en la elección de un género nuevo sino en la *mise a nu* de los procedimientos que solapadamente obran en sus textos anteriores: “Pierre Menard” no inaugura la ficción borgeana, simplemente la afirma. (53)

Como dice Molloy, la obra de Borges introduce una variante significativa respecto de esa tradición, dentro de la poética misma de la semblanza, y no por fuera, es decir, cuestionando constantemente sus propios límites, como la separación entre retratado/retratista, así como otras presuposiciones que se asumen en el género: por ejemplo, la alteración de la distancia temporal, espacial, o lingüística. Borges estuvo siempre como obsesionado con ese género (y no sólo en la literatura: recuérdese su asombrosa reseña sobre *Citizen Kane*, película que precisamente se basa en la dificultad del periodismo para capturar la imagen real del personaje), y por momentos da la impresión de querer agotar todas sus variantes posibles. Comprender las innovaciones de Borges es por ello muy complicado. A grandes rasgos, se puede decir que si Darío utilizaba la semblanza para resaltar la ficcionalidad de la vida del escritor, para hacer aparecer el lenguaje del retratista por encima de esa vida, y Reyes la aprovechó para vehicular todo un proyecto político e intelectual (y también para burlarse, al menos en

parte, de él) Borges la va a utilizar para hacer aparecer al mediador entre el artista retratado y el público que recibe la vida de un hombre hecha palabras. No rellena la brecha que se abre entre el artista y su imagen pública, al contrario: aprovecha la fractura para hacer aparecer al responsable último de la misma, que no es otro que el escritor, el que retrata.

No es sólo que muchos de los cuentos de Borges son retratos (“Pierre Menard, autor del Quijote”, “Funes el Memorioso”, “Herbert Quain”, “La busca de Averroes” o “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, por nombrar algunos); muchos de ellos, además, son al mismo tiempo reflexiones sobre el género, y esto, por supuesto, abarca también a su producción ensayística (como en *Otras inquisiciones*) e incluso a sus primeras obras en prosa, que ya muestran esta obsesión (sobre todo, *Evaristo Carriego*). De forma sintética, elaboraremos un pequeño mapa de en qué consiste esta reelaboración de la semblanza y esta reflexión.

El primer aspecto notable y novedoso de la forma en la que Borges compone sus biografías “ínfimas” radica en su directa oposición a la novela, que para Borges fue siempre un catálogo de detalles inútiles, un género profuso y definitivamente molesto. Esto es visible ya desde *Evaristo Carriego*, donde se afirma esto:

El entreverado estilo de la realidad, con su puntuación de ironías, de sorpresas, de previsiones extrañas como las sorpresas, sólo es recuperable por la novela, intempestiva aquí. Afortunadamente, el copioso estilo de la realidad no es el único: hay el del recuerdo también, cuya esencia no es la ramificación de los hechos, sino la perduración de rasgos aislados. Esa poesía es la natural de nuestra ignorancia y no buscaré otra. (*OC 1: 105*)

Esta oposición realidad/recuerdo, es la que después estallará en “Funes el memorioso” donde Borges se autorrepresenta a si mismo intentando componer el relato/recuerdo/retrato de un hombre que, en realidad, se ha transformado (por un

accidente) en una máquina de recordar²⁶: precisamente, el ideal del retrato consistiría en esto, en que el retratista tuviera la capacidad de recordarlo todo que tiene Funes, y lo que el cuento muestra es que esa posibilidad del retratista ideal, dotado de la memoria ideal, es simplemente atroz. ¿Qué tiene que ver esto con la tensión entre cuento/novela de *Evaristo Carriego*? A la novela (es decir, a la realidad) se la puede contestar desde el cuento, desde el recuerdo, y eso es lo que Borges hace en este relato. En realidad, lo que se opone son dos formas de componer y explicar la vida de un hombre, dos formas de verdad sobre el mismo. Si la novela se dirige hacia la expresión de la causalidad interna de los hechos, en toda su complejidad, y abunda, como la memoria de Funes, en detalles infinitos, el cuento procede de otra manera: desde un capital de hechos, elige uno y con él explica la totalidad de una vida. Borges todavía es más claro sobre este proceso en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, donde el narrador (que pretende ser el mismo Borges, pero no lo es, como veremos) afirma lo siguiente:

Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad *de un solo momento*: el momento en el que el hombre sabe para siempre quien es. Cuéntase que Alejandro de Macedonia vio reflejado su futuro de hierro en la fabulosa historia de Aquiles; Carlos XII, de Suecia, en la de Alejandro. A Tadeo Isidoro Cruz, que no sabría leer, ese conocimiento no se le fue revelado en un libro; se vio a sí mismo en un entrevero y un hombre.” (OC 2: 55)

Y sin embargo, aquí hay que detenerse y hacer una segunda precisión: el Borges que dice todas estas cosas, no es el Borges escritor, que está fuera del texto, sino un Borges interior a la narración, un Borges ficcionalizado por sí mismo, que toma el lugar del narrador, o de un personaje en la misma, y usualmente, de ambas cosas al mismo tiempo, como en “El Aleph” o “El Zahir”. Esta diferencia es capital cuando se trata de

²⁶ Para un análisis de esta conexión entre recuerdo y capacidad de retratar en este cuento, véase el artículo de Christina Karageorgou-Bastea: “Funes el memorioso” o de la memoria diálogo.” *Vanderbilt e-journal of Lusohispanic studies*, 3: 2006 (75-88).

establecer el sentido de estas declaraciones sobre la poética del retrato (muchas de las cuales han sido repetidas hasta la saciedad como enunciados de Borges mismo, y no de su imagen *dentro* de los cuentos, una imagen que definitivamente no puede ser identificada ni con las opiniones reales de su autor, ni con el sentido particular de cada uno de sus relatos). Borges, en cualquier caso, parece obsesionado con llevar hasta el final, hasta sus últimas consecuencias, como bien decía Molloy, la máquina de expresar diferencias que es el retrato/cuento que practica. Sus cuentos parten de una oposición entre memoria novelística (la de Funes) y memoria humana (rasgos aislados, la de Borges). Sin embargo, hay toda una serie de procedimientos que llevan a pensar que lo que Borges pretende es precisamente sabotear esta máquina diferenciadora que es el retrato (“captar la singularidad”, decía Schwob, como ya hemos repetido) y derribar este mecanismo de diferenciación. En definitiva, lo que pretende Borges es llegar al corazón del problema del género mismo, a su paradoja interna: el retrato o la semblanza aparece como forma de expresar la diferencia, pero en su elaboración, descubre que tal diferencia es tan solo una ilusión, y esa verificación abisma tanto la identidad del biografiado/retratado, como la del que retrata.

La forma en la que esta imposibilidad de construir la semblanza se entona en su obra es, por lo menos, ambigua; unas veces, se expresa una cierta desazón ante dicha imposibilidad. Esto ocurre, por ejemplo, en “Los teólogos” donde la identificación es entre dos personajes diferentes, y se produce, esto es esencial, en el momento de la muerte por el fuego de ambos (a uno lo queman, a otro le mata el incendio de un bosque). No hay que olvidar que la discusión entre los teólogos, Juan y Aureliano, que aparecen en este cuento radica en el intento de confutación de una secta, *los anulares*, que defiende

que la historia se repite infinitamente. Esto se puede leer como una reflexión sobre el meta retrato. Tras el propósito de los teólogos se esconde el propósito del retratista, que es el que debe mostrar la diferencia entre ambos. Sin embargo, ese propósito resulta imposible, a la luz del desarrollo del mismo (Juan y Aureliano, especula el narrador, son la misma persona).

Esa sumisión toma, sin embargo, un carácter más lúdico en otros cuentos, como en “Las ruinas circulares”, donde la identificación radical entre dos seres diferentes (el mago creador, y el hombre creado por su magia) se descubre en que el fuego, al final del relato, ya no quema, es decir, en que creador y creación comparten el hecho de ser ilusorios; de nuevo, como en la secta de los anulares de “Los teólogos”, tenemos la referencia a la circularidad (de las ruinas donde el hombre es creado por el mago); y de nuevo tenemos este carácter de metarretrato que abunda en su propia imposibilidad: el hombre que intenta crear a otro hombre soñándolo es análogo absolutamente al hombre que tiene que componer el retrato en palabras de otro hombre.

Llegados a este punto, cabe quizá hacer una precisión bibliográfica, A esta brecha diferenciadora que se anula (que se abre entre retratista y retratado), Sylvia Molloy la contrarrestó con la idea de *resto diferencial* en *Las letras de Borges*, concepto que expresa exactamente lo mismo que estamos exponiendo, con algunos matices. Esta idea del *resto diferencial* no se reduce a los juegos de Borges con el retrato, como se puede prever del uso de esta jerga deconstruccionista, sino que se aplica a muchos más ámbitos, no solo por Molloy sino por los que la han seguido: Beatriz Sarlo, por ejemplo, la usó²⁷ en el ya clásico *Borges, un escritor en las orillas* como reducto de la argentinidad de

²⁷ Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.

Borges, de su diferencia respecto al canon occidental que saquea; y Moraña también en su ensayo sobre “El etnógrafo²⁸”, para anular la posible identificación entre Fred Murdock y los indios a los que trata de explicar en su tesis, que nunca llegará a término.

Este resto diferencial, cuando se aplica al retrato, supone la escritura de algo (un elemento mínimo, una fractura en la representación del otro) que no es posible explicar en las propias coordenadas que el retrato demarca. Es una opacidad, o una ambigüedad, en el retratado, una resistencia del personaje al conocimiento total que de él tiene el que retrata. Restos diferenciales son, para Molloy, los “pensativos cigarros” que fuma Lazarus Morrell en *Historia universal de la infamia* (la pregunta sería: ¿por qué esta melancolía, en un hombre que parece absolutamente privado de emociones? Esa melancolía inexplicable del personaje es lo que se “resiste” a la visión del retratista) o, el ejemplo por antonomasia de esto, las últimas y ambiguas palabras de Hakim de Merv, el deforme tintorero enmascarado, que desafía (o trata de desafiar) la comprensión ajena de su deformidad afirmando que su belleza es invisible para los seres humanos que lo contemplan, una vez la máscara que le cubría cae y se ve su verdadero, atroz por deforme, rostro. Es decir, es este “resto diferencial²⁹” se salva la diferencia del retrato.

Y sin embargo, Molloy no tiene en cuenta que ese resto diferencial ha sido introducido por el narrador mismo de la historia. Y Borges decía que esos detalles los exige la época. Además repetía, una y otra vez (por ejemplo, en el prólogo a *Elogio de la sombra*) que algunas de las argucias retóricas narrativas que había aprendido a lo largo de

²⁸ Moraña, Mabel. “Borges y yo. Primera reflexión sobre “El etnógrafo.”” En *Heterotropías: narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*. Ed. de Carlos Jauregui y Juan pablo Davobe. Pittsburgh, IILI: 2003 (263-86).

²⁹ La similitud entre lo que Molloy llama “resto diferencial” y lo que Barthes llamaba “Biografema” es muy importante; este concepto de biografema, que aparece constantemente en los artículos dedicados a Bolaño, será analizado con detenimiento en el siguiente capítulo.

su vida eran, entre otras, “intercalar en un relato rasgos circunstanciales; simular pequeñas incertidumbres, ya que si la realidad es precisa la memoria no lo es; narrar los hechos como si no los entendiera del todo...” (OC 3: 165). Luego el “resto diferencial” es, como todo aquello a lo que se opone, una fabricación. La combinación de estos rasgos (misterio y contingencia) parece crear una vaga aura de secreto, de subversión, pero esto no es más que el último de los artificios de Borges.

Conviene recordar, entonces, y especialmente en este último ejemplo, que el resto diferencial, aplicado al retrato, es un acto de desafío, por supuesto, del personaje al orden dominante. En las coordenadas del retrato, esta resistencia significa lo siguiente: es el desafío al orden que ejecuta el que retrata con la pluma, el que determina totalmente al personaje (aunque sea una persona real) mediante el lenguaje; es como si el personaje le dijera: “retratas, pero no me comprendes, y todavía yo, dentro del retrato, puedo mostrar esto”. Pero también, al mismo tiempo, ese resto diferencial es la manera de esconder un fraude, un acto de infamia sostenido... Hakim de Merv se ha lucrado durante toda su vida de esta idea final que emite, aunque los que le escuchan ya no le creen, y le asesinan; Lazarus Morrell es simplemente un monstruo, y la supuesta melancolía de sus cigarrillos no obtura su monstruosidad, simplemente la complica o la mixtifica, tiñéndola de un barniz humano: todavía, pese a haber liberado a cientos de esclavos para después volver a venderlos, se permite estas sutilezas, es decir, todavía es humano. O todavía tiene como preocupación dar la apariencia de que lo es.

Por tanto, si ese resto diferencial, esa resistencia del retratado al gesto de inscripción del retratista, todavía pertenece al orden hegemónico, en cuanto que no es sino el retratista mismo el que lo introduce, la pregunta sería otra. ¿Por qué aparece? ¿Por

qué Lazarus Morell fuma melancólicamente o el tintorero enmascarado defiende las mentiras que desde el principio ha contado sobre su rostro divino hasta cuando la verdad aparece en todo su esplendor (en toda su deformidad/monstruosidad). Aparece porque Borges ha descubierto algo fundamental, que sin duda ni Reyes ni Darío vieron: porque es necesario dar una ilusión de realidad al personaje, en el sentido de que la hegemonía no acepta la constitución del ser humano simplemente como un monstruo. La apariencia monstruosa no es más que eso, una apariencia: y si el retrato es un mecanismo de investigación en la identidad ajena, para ser ideológico no puede sino acabar por mostrar, en último término, esa supuesta humanidad que de hecho es previa a la construcción del mismo. Borges inserta sus restos diferenciales, es decir, la supuesta humanidad de sus personajes, porque eso es parte de la ideología presupuesta en el género. Por eso, a partir de este libro, intentó deshacer esa diferencia por todos los medios.

Para concluir este apartado, mostraré algunos ejemplos más específicos, y más complejos, de ese *resto diferencial*, tomados de los cuentos a partir de *Ficciones*. Por ejemplo, el archiconocido “Pierre Menard, autor del Quijote.” Como se sabe, el argumento del cuento radica en el retrato de un escritor que ha intentado reescribir a principios del siglo XX nada menos que *El Quijote* de Cervantes. El narrador, que de nuevo es un Borges ficcionalizado, defiende la diferencia del intento de Menard (lo que hace Menard no es plagiar, sino recrear un texto, mostrando como el sentido de ese texto está atado al momento histórico en el que se creó) y la de Menard mismo. Sin embargo, casi al final del cuento, Borges añade un pequeño retrato final de Menard (¡en una nota a pie de página!) que hace saltar por los aires esta diferencia, porque revela lo que Menard hace con sus intentos de reescribir *El Quijote*, es decir, con la diferencia fundamental de

su persona sobre el resto de las personas (ser el autor del Quijote): “una alegre fogata” (40). Lo fundamental aquí es el adjetivo: alegre, porque anula la diferencia del personaje, anulando al mismo tiempo la necesidad de crear esa diferencia. Menard concluye con la famosa frase: “la gloria es una incomprensión, y quizá la peor” (40). No hay que olvidar que la gloria vendría a ser el efecto buscado por el retratista, al que el Borges del relato se había negado irónicamente a retratar, cancelando la construcción de la diferencia menardiana (de nuevo, en otra nota al pie del relato), por el contrario a los que sí persiguen retratar la gloria del supuesto autor: “Tuve también el propósito secundario de bosquejar la imagen de Pierre Menard. Pero ¿Cómo atreverme a competir con las páginas áureas que me dicen prepara la baronesa Bacourt o con el lápiz delicado y puntual de Carlos Hourcade?” (36). Páginas áureas... lápiz delicado y puntual... no son sino ironías a la luz de la negativa de Menard a dejar rastro visible de su obra, y se cancelan ardiendo en esta fogata alegre, como antes los teólogos.

Todavía hay una pieza que ejemplifica este proceso de abismación del retrato de una manera más clara, y con la cual concluiremos: “La busca de Averroes.” El relato se abre, no por casualidad, con una cita de Renan (el padre del estilo filológico moderno), tomada de la biografía que el escritor francés escribió sobre el filósofo árabe.

Literalmente, la cita que Borges toma de Renan dice (la traducción es mía): “se imaginaba que la tragedia no era otra cosa que el arte de alabar”³⁰ (91). La cita, por supuesto, tiene un contenido decisivo en el cuento, ya que el problema de Averroes es que al intentar traducir la *Poética* de Aristóteles, es incapaz de entender el arte de la tragedia, que no existía entre los árabes de la época, pero que nosotros, con muchos más materiales históricos y literarios delante, si entendemos, y Renan también. Esta

³⁰ Jorge Luis Borges. *Obras completas* vol. 3. Buenos Aires: Emecé, 1969.

imposibilidad de la traducción es en realidad una imposibilidad de la comunicación a través del tiempo y las culturas, una brecha histórica, temporal y cultural al mismo tiempo, pero Borges la usa en su retrato de Averroes exactamente al contrario de la manera (arrogante) en la que la usaba Renan, para afirmar su posición de poder, de saber, que se articula en el género biográfico; el tono de Renan en esa cita, y lo que ese tono (burlón) revela, es lo que realmente contesta el cuento, y es tan importante como el contenido del mismo. Por eso el narrador terminará diciendo:

En la historia anterior quise narrar el proceso de una derrota. Pensé primero, en aquel arzobispo de Canterbury que se propuso demostrar que hay un Dios; luego, en los alquimistas que buscaron la piedra filosofal [...]. Reflexioné que más poético es el caso de un hombre que se propone un fin que no está vedado a otros, pero sí a él. Recordé a Averroes... ” (101)

Es decir, lo “intraducible” o lo “imposible” del cuento, que Averroes comprenda qué es la tragedia ática, es en suma lo de menos. Lo importante es cómo Borges utiliza el caso de Averroes para minar la posición arrogante de Renan, cómo consigue derivar del caso (perdido en el tiempo) de Averroes no un accidente histórico específico que el biógrafo utiliza para establecer una posición de poder (Renan sí sabe lo que es la tragedia) sino una condición humana que afecta también (y quizá, en primer lugar) al biógrafo mismo, en este caso, el “narrador” (personaje, voz narrativa) que es representado dentro del relato, y que no es Borges. La conclusión (famosa) es, en este sentido, ejemplar, una reducción al absurdo del intento del narrador por representar a Averroes, que metaficcionaliza el retrato, que lo mina por dentro, volviéndolo sobre sí mismo en una espiral interminable:

Referí el caso; a medida que adelantaba, sentí lo que debió sentir aquel dios mencionado por Burton que se propuso crear un toro y creó un búfalo. Sentí que la obra se burlaba de mí. Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo,

queriendo imaginar a Averroes, sin otro material que unos adarmes de Renan, de Lane, y de Asín Palacios. Sentí, en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía y que para escribirla, yo tuve que ser aquel hombre y que, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta lo infinito. (101)

Entender la lógica de este párrafo, la manera en la que el narrador/retratista es en realidad el retratado, es enfrentar la problemática de la poética del retrato en su pureza, para Borges. Y aunque “el narrador”, el que intenta “imaginar” se autohumilla al final, reconociendo su imposibilidad de retratar, es notable la mención a Renan (a Lane, a Asín Palacios) que le sigue, porque nos permite comprender que esta supuesta autohumillación esconde, además, un ataque a estas “lecturas” en principio inocentes con la que el narrador compone su narración, que comparten (y amplían) el mismo pecado de arrogancia que el narrador se atribuye a sí mismo.

Así, la estructura patético-humorística del retrato de Averroes debe ser leída de otra manera que como en principio se lee. El narrador no sólo se conforma con representar al Averroes que no entiende qué es el “drama”. Ese drama aparece, en formas diversas delante de sus ojos todo el tiempo, constantemente, solo que Averroes no puede relacionar el problema de traducción que enfrenta con esas manifestaciones del drama. Los niños que juegan a parodiar la liturgia religiosa islámica, el relato de una verdadera exposición teatral por parte de un viajero árabe, están en el retrato de Averroes precisamente porque marcan la imposibilidad de entender del personaje. Ocurre que, al estilo filológico del narrador, le ocurre exactamente lo mismo que le ocurre a Averroes con esos “repentinos” encuentros con formas del teatro. En la textura del estilo esto se ve claramente. El primer párrafo del cuento (como en todo gran cuento) comprende ya todo

el problema del mismo, que es la imposibilidad de ese estilo filológico para describir otra cosa que a su propio estilo, desplegándose en toda su arrogancia:

Abulgulaid Muhámmad Ibn-Ahmad ibn-Muhámmad ibn-Rushd (un siglo tardaría ese largo nombre en llegar a Averroes, pasando por Benraist y por Avenryz, y aun por Aben-Rassad y Filius Rosadis) redactaba el undécimo capítulo de su obra *Tahafut-ul-Tahafut* (Destrucción de la destrucción), en el que se mantiene, contra el asceta persa Ghazali, autor del *Tahafut-ul-falasifa* (Destrucción de los filósofos) que la divinidad sólo conoce las leyes generales del universo, lo concerniente a las especies, no al individuo. (91)

Toda esta retahíla de nombres que Averroes ha ido conociendo a medida que avanzaba el estudio de su obra y su vida, su occidentalización, no es casual, pues prueba la inestabilidad misma de un estudio (el filológico) que intenta darle estabilidad a un hombre (a un nombre) pero que en realidad, lo único que acaba estabilizando es las coordenadas desde las cuales habla el saber filológico, perfectamente desplegado y parodiado en este párrafo. En ese sentido, el crítico que ejerce este discurso es exactamente el mismo dios descrito por Averroes que sólo conoce leyes generales, y el mismo cuento ataca la posición de un crítico que actúa o se concibe, a través de su despliegue de fuentes, archivos, adjetivos elegantes, y demás pedanterías, en una suerte de dios (fallido, por supuesto). Todo esto marca el final del juego, se puede decir (no del juego de la traducción, sino del juego del “retrato”). Por eso los ejemplos de teatro que aparecen en el cuento tienen que ser leídos no sólo patéticamente, no sólo frente a la ignorancia insuperable de Averroes respecto a la cultura griega (sus límites humanos, bellos y patéticos, como los llama el narrador: “Pocas cosas registrará la historia más dignas de memoria que la consagración de ese médico árabe a los pensamientos de un hombre de quien lo separaban catorce siglos”(100)) sino también humorísticamente (frente al retratista), en cuanto que en ellos se revela el exceso mismo de poder

desplegado en el retrato como género. Veamos los dos ejemplos que hemos comentado antes, el juego de roles de los niños, y la narración de los viajes.

Empecemos por el primero, el juego de los niños. Averroes, frustrado por no saber cómo traducir “tragedia” y “comedia”, se asoma a la ventana, y ve la siguiente escena:

...abajo, en el estrecho patio de tierra, jugaban unos chicos semidesnudos. Uno, de pie en los hombros de otro, hacía notoriamente de almuédano; bien cerrados los ojos, salmodiaba *No hay otro dios que el Dios*. El que lo sostenía, inmóvil, hacía de alminar; otro abyecto en el polvo y arrodillado, de congregación de fieles. El juego duró poco; todos querían ser el almuédano, nadie la congregación o la torre. (93)

Por supuesto, lo que Averroes contempla *es teatro*, en la forma de juego infantil.

Lo crucial aquí no es eso: lo crucial es el detalle final, cómo el juego se acaba porque todo el mundo quiere ocupar exactamente la misma posición en el juego. El episodio debe ser leído humorísticamente: el almuédano es el retratista; la torre, los materiales que sostienen al retratista; y el arrodillado (ante los poderes del retratista), es el retratado mismo. Esa brusca interrupción del juego una vez se revela la red de poder del mismo es la misma interrupción del cuento, al final: Averroes desaparece en mitad de la narración, se evapora.

Lo mismo ocurre con la reunión de árabes ilustres en la que participa Averroes al final del retrato, donde otro aspecto crucial del mismo es sometido a crítica, la construcción de la diferencia. Averroes escucha la descripción de una representación teatral que un viajero árabe ha presenciado, y en la que participaban activamente, hablando y moviéndose en el escenario, hasta veinte personas, a lo que Farach (otro de los invitados a la reunión) replica: “no se requerían 20 personas. Un solo hablista puede referir cualquier cosa, por compleja que sea” (97). De nuevo, podemos contemplar lo

patético del hecho de que Averroes no comprenda la relación entre lo que ve y el problema de traducción que enfrenta, pero de nuevo, aparece algo más: la crítica a eso que se contempla, y la relación de poder que se ilumina. Aquí, en este ejemplo, esa relación de poder es la de la diferencia particular respecto de la narración popular, del drama respecto del cuento (pero del retrato también); los griegos necesitan 20 personas para contar una historia porque creen en la particularidad; negada, por irrelevante, esa particularidad, lo que se impone es la igualdad, la narración folklórica. Pero negada esa particularidad, el retrato no puede sostenerse. La discusión posterior que, en esta misma reunión de árabes, hace Averroes de las metáforas antiguas (las defiende, frente a la innovación poética que se impone en la poesía árabe) responde exactamente al mismo problema y de la misma forma. La conclusión de Averroes es ejemplar: la palabra ajena, repetida, crece en el tiempo, se expande, y el ejemplo particular de una voz sirve, con el paso del tiempo, para cualquier voz, en cualquier lugar; lo mismo que Averroes sirve para entender al narrador que le retrata.

En definitiva, se puede decir de las semblanzas de Borges lo que Foucault repetía sobre el lenguaje (que es un molino de destruir diferencias: la cita era de Nietzsche); los retratos de Borges son esto mismo, pero desprovistos, las más de las veces, de la desazón foucaultiana por la pérdida de la diferencia subjetiva: sin melancolía, esa brecha abre la posibilidad de una identificación nueva. Es decir, esta pérdida de la diferencia, liberada de dramatismos, tiene unas posibilidades estéticas inmensas, y acaba por generar una suerte de solidaridad diferente entre los seres humanos, que se encuentran no en lo que son, sino en lo que no alcanzan a ser. Con sus cuentos, Borges abre esa brecha: la tapa con la risa, con la destrucción humorística del género que practica (el retrato, en los casos

que hemos comentado aquí). Sin embargo, al profundizar en esa brecha que se abre en el retrato, o que Borges abrió, se impone una dinámica nueva, que nos lleva, en último término a la novela. Y eso es lo que comprendieron, de forma diferente, Cortázar y Monterroso.

Cortázar y Monterroso. Tránsito del retrato a la novela.

La brecha que poco a poco se ha abierto en el retrato entre retratista y retratado es suficiente para el género del cuento, que se puede conformar con mostrar la pérdida de autoridad del retratista, debido a la resistencia que le ofrece su material, la vida ajena. Borges, como hemos visto, salvaba esta dificultad identificándolos. Sin embargo, la operación misma impele a elaborar de una manera más compleja las posibilidades de la imposibilidad de retratar. Básicamente, hay dos formas de hacer esto: la primera, utilizando la brecha en la autoridad del retratista para obligarle a confesar; esto es lo que hizo Cortázar en esa pieza a caballo entre el cuento y la novela llamada “El perseguidor”, obligar a confesar al cínico “retratista” (con mayor precisión: al “biógrafo”) todas las mentiras que ha escrito en su biografía sobre el saxofonista Johnny Carter; el efecto de esta confesión pone en funcionamiento un examen crítico de la profesión de crítico y de biógrafo. Bolaño emuló los cortos pero seguros pasos del cuento hacia la novela de Cortázar en “El perseguidor” claramente al menos en dos de sus novelas, *Estrella distante*, y sobre todo, en *Nocturno de Chile*, como veremos en los capítulos 3 y 4. Es un error, que conviene notar desde ya, asociar esta forma a la novela de artista, porque si fueran algo, serían, en todo caso, “novelas de crítico” ya que el artista no es sino el personaje que dispara la confesión, o la crisis de conciencia, no el que confiesa. El cambio es sutil pero radical, porque lo que se cuestiona en estas obras no es el arte o los

límites del arte, que es lo que ocurre en las novelas de artista por lo general, sino la posición social de los discursos que intentan describir al arte. Existe, sin embargo, otra manera todavía más compleja y fructífera de aprovechar esa brecha, que consiste en multiplicar las perspectivas sobre el retratado, en ausencia de un discurso (el del retratista convencional) que garantice la verdad del personaje. Eso es lo que hizo Monterroso en *Lo demás es silencio*: inventar a un escritor, Eduardo Torres, para componer toda una serie de visiones fragmentadas de su vida y de su obra. El efecto es que Eduardo Torres se convierte en una especie de fantasma que, precisamente por no ser aprehensible, desata una serie de respuestas sociales, diferentes entre sí, que son realmente el foco de la novela. Pues vemos cómo esas voces, al mismo tiempo que tratan de hablar del artista, nos hablan de sí mismas, de su tiempo, de su lugar, de su generación, creando una deriva que puede llegar a ser inmensa. La incompreensión del artista (general en todos los discursos que elaboran su vida, que intentan componer el retrato) en esta nueva forma novelística pone en marcha todo un examen social e histórico de esas voces, por tanto. Bolaño fue mucho más lejos todavía que Monterroso en este aspecto, tanto en *Los detectives salvajes*, como (aunque el retrato aparece allí desplazado en parte) en la que sin duda es su obra maestra, *2666*. Dedicaremos los capítulos 3 y 4 a examinar la primera de estas formas, y los capítulos 5 y 6, a examinar la segunda.

Aunque no podemos hacer, porque nos llevaría demasiado espacio, un examen detallado ni de “El perseguidor” ni de *Lo demás es silencio*, sí debemos mostrar cómo aparece la brecha entre retratista (s) y retratado en ambas obras. Empecemos por Cortázar, por el modelo confesional. En este primer tipo, el retrato se integra en la confesión, y lo que encontramos es que la confesión del retratista aparece por la

desestabilización en su conciencia que produce la voz del retratado. Esa voz, por descontado, se opone frontalmente a la imagen que ha sido creada de él. Recordemos que la voz narrativa de “El perseguidor” es una voz memorístico-confesional, la de Bruno, el biógrafo de Johnny Carter, que ocupa desde el principio de la narración el lugar del amigo “fiel” que intenta que Johnny no se deje llevar por sus impulsos autodestructivos: pese a ser un gran músico, Johnny es completamente caótico, adicto a la marihuana, y necesita de atenciones constantes. Carter es un músico negro de jazz, no un escritor, mucho menos un intelectual. El propio Cortázar, en una entrevista concedida en 1971 al programa de televisión española *A fondo*, justificaba la elección de este tipo de personaje, que ya no es, obviamente, ni el Mauclair de Darío, ni el Chateaubriand de Reyes, ni siquiera el Averroes de Borges, sino un personaje completamente en manos de las fuerzas que le “moldean”, que crean su imagen pública, y la de su arte³¹. Johnny Carter no es sino una especie de artista en el inframundo, comparado con sus predecesores, y que se opone directamente a las grandes palabras y grandes justificaciones de la alta cultura, es decir, de la novela de artista más convencional³².

Este personaje, y la forma que Cortázar le da a su voz, surge por una resistencia a la novela de artista, a su personaje central, y en esa entrevista lo declara claramente. El problema del tipo de escritor que aparece en novelas como *La montaña mágica*, para Cortázar, era que el artista se comporta al mismo tiempo como un intelectual, y por tanto

³¹ El propio Cortázar le dedica el cuento a la memoria de Charlie Parker, y aunque la referencialidad entre Johnny Carter y el músico real no es ni mucho menos directa, sí que hay una convergencia por el sentido, ya que las interpretaciones del jazz en general, y del de Parker en particular, son similares a las que Bruno hará de la música de Carter.

³² Si se comparan las palabras de Carter con las de un antecesor remoto como José Fernández en *De sobremesa*, la diferencia entre ellas es abismal. Fernández es capaz incluso de justificar su abandono de la poesía. Carter se expresa más bien por metáforas inconexas y sus excesos irracionales son un desafío declarado que prescinde de toda retórica convencional justificativa.

es capaz de poner las dudas sobre su arte en palabras; mientras que lo que Cortázar observa es una escisión, entre el artista que intenta darle forma a una obra, y sus justificaciones, que vienen de un crítico, no del artista, y esas justificaciones no están al alcance del personaje, que está en una posición de sumisión total al que “le escribe”; al no darse los dos momentos discursivos (arte en práctica y teorización-justificación de ese arte) en un solo personaje, sino que lo que tenemos es, por un lado, la obra, y por el otro, la justificación de la obra (y en medio, la vida de ambos personajes, artista y crítico, que se refractan) la novela de artista al estilo de Mann (al estilo de Silva, incluso al estilo de Joyce) salta en pedazos, y se abre hacia el terreno de la memoria confesional del crítico; el artista aparece entonces como un personaje secundario, no será más que el que ponga en el disparadero al crítico, auténtico garante de la metafísica del arte. Y auténtico objetivo de la crítica del relato.

“El perseguidor” nos muestra pues a Johnny Carter retratado (doblemente) por Bruno, que primero ha redactado la primera y la segunda versión de su biografía, y después, la confesión que es “El perseguidor.” La posición de Carter es de subordinación en la narración a su retratista, y es, por cierto, la misma que Carter ha sufrido en vida respecto a Bruno; por supuesto, Bruno presenta esto, en su confesión, al revés: como si él estuviera sometido a Carter, cuando es Carter el que está sometido a él. Es crucial tapar esto, presentando al crítico de una manera completamente irónica. Por ejemplo, cuando Bruno describe su profesión de crítico (musical) así³³: “Pasarán quince días vacíos; montones de trabajo, artículos periodísticos, visitas aquí y allá –un buen resumen de la vida de un crítico, ese hombre que sólo puede vivir de prestado, de las novedades y las decisiones ajenas” (625-6). O, de manera todavía más degradante: “Pienso

³³ Julio Cortázar. *Relatos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1972 (577-647).

melancólicamente que él está al principio de su saxo mientras yo vivo obligado a conformarme con el final. Él es la boca y yo soy la oreja, por no decir que él es la boca y yo... Todo crítico, ay, es el triste final de algo que empezó como sabor..." (585).

De declaraciones como éstas, y muchas otras, claramente autohumillantes, se observará la fractura tremenda que se abre entre las palabras del crítico y aquella persona que quisiera ser; no otra es la naturaleza de la confesión como género literario. Sin embargo, lo importante no es entender esa fractura, sino entender que pese a que Bruno es perfectamente consciente de la misma, sin embargo su actividad no se altera en ningún momento. Porque si bien es cierto que el texto aparece como una confesión, se observa una brecha terrible entre las palabras de Bruno y sus actos. En su confesión, Carter sale en último término siempre ensalzado, y Bruno se dedica atacarse a sí mismo y al resto de personas que "ayudan" a Johnny; por ejemplo, en este estilo: "en el fondo somos todos unos egoístas, so pretexto de cuidar a Johnny lo que hacemos es salvar nuestra idea de él, prepararnos para los nuevos placeres que va a darnos Johnny, sacarle brillo a la estatua que hemos erigido entre todos y defenderla cueste lo que cueste" (603). O, en un tono personal, expresa un remordimiento constante por no poder ser como es Johnny, caótico y suicida, completamente fuera de la realidad (burguesa): "Por qué no podré hacer como él, por qué no podré tirarme de cabeza contra la pared?" (604). La fractura es especialmente evidente cuando Johnny, convaleciente en el hospital por su enésimo *delirium tremens* le toca la cara a su retratista (invirtiendo la poética del retrato, que consiste en esto, en moldear una cara) algo que Bruno, su retratista, apenas puede soportar:

Dan ganas de decir que Johnny es como un ángel entre los hombres, hasta que una elemental honradez obliga a tragarse la frase, a darle bonitamente la vuelta y

a reconocer que quizá lo que pasa es que Johnny es un hombre entre los ángeles, una realidad entre las irrealidades que somos todos nosotros. Y a lo mejor es por eso que Johnny me toca la cara y me hace sentir tan infeliz, tan transparente, tan poca cosa con mi buena salud, mi casa, mi mujer, mi prestigio. Mi prestigio, sobre todo. Sobre todo mi prestigio.

Pero es lo de siempre. He salido del hospital, y apenas he calzado en la calle, en la hora, en todo lo que tengo que hacer, la tortilla ha girado blandamente en el aire y se ha dado la vuelta. Pobre Johnny, tan fuera de la realidad. (Es así, es así. Me es más fácil creer que es así, ahora que estoy en un café y a dos horas de mi visita al hospital, que todo lo que escribí más arriba forzándome a ser por lo menos un poco decente conmigo mismo). (617)

Se observará, al leer estas últimas líneas, que la economía de la confesión de Bruno no es convencional; Bruno se autoflagela de una manera excesiva, pero porque trata desesperadamente de ocupar el lugar del juicio del lector sobre su persona. De alguna manera, su confesión es reflexiva, en el sentido de que es precisamente esa confesión la que posibilita que las cosas no cambien nunca (con las cosas queremos decir, simplemente: que Johnny siga siendo el “esclavo” secreto de Bruno). Por eso, la narración avanza inexorablemente hasta el enfrentamiento entre ambos, que se dará precisamente en torno a la biografía que Bruno ha escrito sobre Johnny; Bruno querrá saber la opinión de Johnny sobre su libro, este responde que faltan cosas en la biografía, y, ante la insistencia de su biógrafo en saber qué es lo que falta, Johnny lo definirá de esta manera: “De lo que te has olvidado es de mi” (638). Lo cual desata el verdadero miedo de Bruno, que es que la estructura de poder entre ambos se invierta, pero no en su discurso, sino realmente, como se observa en este párrafo. Lo que teme Bruno es que Johnny empiece a hablar como un crítico, y no como habla:

Después de todo [su crítica a mi biografía] no ha sido tan terrible; por un momento, temí que Johnny hubiera elaborado una especie de antiteoría del libro, y que la probara conmigo antes de soltarla por ahí a todo trapo. Pobre Johnny acariciando un gato blanco. En el fondo, lo único que ha dicho es que nadie sabe nada sobre nadie, y no es una novedad. Toda biografía da eso por supuesto y sigue adelante, qué diablos. Vamos Johnny, vamos a casa que es tarde (638)

La confesión de Bruno se torna entonces una doble confesión. Por un lado, su economía simbólica tiende a crear una imagen de Johnny Carter más honesta que la de su (comercial) biografía, lo cual le degrada ante el lector, pero esto ocurre no por deseo del personaje por redimirse, sino precisamente por todo lo contrario. Esa confesión es la que posibilita que todo siga igual, que se pueda decir la verdad pero sin que eso cambie la relación de poder que se ha establecido entre Johnny y él, y que es patente en la frialdad del final del relato. Tras la muerte por sobredosis de Carter se produce la siguiente reacción en Bruno: “Todo esto coincidió con la aparición de la segunda edición de mi libro, pero por suerte tuve tiempo de incorporar una nota necrológica... En esa forma, la biografía quedó, por decirlo así, completa” (652). En estas líneas aparece la segunda, la auténtica confesión, que es completamente despiadada. Bruno se atisba como el “asesino” simbólico de Carter. Lo que es más: la defensa del arte de Carter que hace Bruno es la verdadera muerte de ese arte, de esa música, mientras que Carter, cuando habla de su música, acabará por denigrarla, y por denigrarse a sí mismo: “Y esto es lo peor, lo que de verdad te has olvidado de decir en tu libro, Bruno, y es que yo no valgo nada, que lo que toco y lo que la gente me aplaude no vale nada, realmente no vale nada” (639). Y un poco más adelante: “Para qué vamos a seguir discutiendo de tu libro? Una basura en el Sena, esa paja que flota al lado del muelle, tu libro. Y yo esa otra paja, y tu esa botella...” (640). Paradójicamente, Carter quiere destruir su propia imagen pública, su propio ensalzamiento, mientras su biógrafo no hace otra cosa que defenderla (para poder explotarla mejor). Y sin embargo, pese a todas las degradaciones, cuando Carter juega a crítico, o Bruno cree que eso va a ocurrir, emerge entonces una violencia inaudita, un auténtico impulso homicida que queda insinuado en algunas frases del personaje: “Sí,

hay momentos en los que ya quisiera que estuviera muerto” (635-6) afirma cuando Johnny empieza a expresar sus dudas sobre su libro, claro que automáticamente deben ser convenientemente matizados por frases de otro estilo como “Supongo que muchos en mi caso pensarían lo mismo” (636).

La gran lección de Cortázar en “El perseguidor” es haber “desnudado al desnudo”, para decirlo parafraseando a Vallejo; entendiendo la confesión como el desnudo, y a su desnudamiento como la abertura de las verdaderas grietas de esa confesión, que no son las que el personaje que “confiesa” pretende. Para finalizar, recordemos que el cuento se abre con una burla que Johnny le hace a Bruno y que expresa claramente este desnudamiento del desnudo. Bruno ha ido a visitar a Johnny a su casa, porque éste está enfermo de gripe, y temblando de fiebre debajo de su manta. De repente, Johnny se arranca la manta y le enseña su cuerpo (completamente desnudo) a Bruno, y se empieza a reír, cosa que obliga a Bruno a marcharse, pues no puede soportar ni ese gesto ni esa risa, y su lenguaje se vuelve violentísimo: “...y se ha reído con toda su boca, obscenamente manteniendo las piernas levantadas, el sexo colgándole al borde del sillón como un mono en el zoo, y la piel de los muslos con unas raras manchas que me han dado un asco infinito” (593). El gesto no es intolerable para Bruno porque la imagen de Johnny sea repugnante, sino porque invoca el gesto de “falso desnudamiento” del cual se compone la conciencia del personaje (Bruno) que confiesa, y es por eso que Johnny se ríe de él, ya que es él el que de verdad “retrata” a su retratista, a su biógrafo. Bolaño, como veremos, aprovechará esta estética del desnudamiento del desnudo y la llevará hasta sus últimas consecuencias en dos de sus novelas: *Estrella distante* y

Nocturno de Chile, donde aparecen críticos literarios que confiesan de una manera similar a como confiesa Bruno en este “relato”³⁴.

En *Lo demás es silencio*, el artista inventado Eduardo Torres, no confronta directamente a sus verdaderos retratistas sino que, lo que hace es lo contrario: refugiarse en una obstinada negación a hablar que es la que pone en marcha la imposibilidad de retratarlo. La multiplicidad de voces que hablan sobre él parte precisamente de ese apartamiento voluntario del artista. Lo cual pone en movimiento toda una parodia de la crítica literaria al uso que es bien evidente en la estructura de la novela, que cuenta (como *La literatura nazi en América* de Bolaño) de una bibliografía, de un índice onomástico, etc... Básicamente, la obra se divide en cuatro partes: los testimonios de las personas que le conocieron “íntimamente” (su hermano, su mujer, y su criado), claramente autoparódicas (esta parte será crucial en la estructura de *Los detectives salvajes*, y en la primera parte de *2666*). En ella se intenta dar cuenta de la “vida personal”, de la biografía del escritor, pero el testimonio se vuelve ambiguo y acaba por ser más una narración personal que otra cosa: el caso es que, si se insiste por esta vía (cosa que Monterroso no hizo), ocurrirá lo que ocurre en *Los detectives salvajes*: que toda una serie de testimonios acumulados siguen sin dar cuenta del personaje retratado, pero unidos por aquel a quien se intenta retratar, acaban por dar forma a todo un tiempo histórico preciso, por dar voz a toda una generación... La segunda parte de *Lo demás es silencio* cubre las propias palabras del autor, sus discursos académicos, que no son didácticos sino claramente humorísticos. La tercera parte se compone de sus aforismos, su obra puramente literaria, pero que suelen ser simplemente vueltas de tuerca a frases tradicionales, y que incluyen y

³⁴ “El perseguidor” es el más largo de los relatos de Cortázar, y su longitud (casi 70 páginas) expresa bien la tendencia del retrato a moverse al territorio de la novela, dada la imposibilidad del cuento para captar la fractura entre crítico y artista en toda su dimensión.

se combinan con todo tipo de materiales no literarios, incluidos varios dibujos infantiles. Finalmente, tenemos una sección titulada humorísticamente “Colaboraciones espontáneas” que se compone de un ridículo soneto (“El burro de San Blás”) y de su todavía más ridículo comentario crítico. Cada una de estas secciones compone una burla descarada a los diversos momentos de la canonización literaria (vida, obra intelectual, obra literaria) que se encuentran con su reverso paródico. Lo más notable de la obra, sin embargo, son las palabras finales del supuesto personaje retratado en vida y obra en la novela, Eduardo Torres; el cual, después de denigrar su obra intelectual y literaria, al autor que la ha compilado, y a los que han dado testimonio sobre su persona, concluye el libro de la siguiente forma:

...desde el primer momento, a quien de buena fe quiera internarse en lo que a mí concierne, no haya temor: al fin y al cabo, más tarde o más temprano, todo ha de dar al bote de la basura. Si de esa basura alguien fabrica algún día unas cuantas nuevas hojas de papel, confío en que la próxima vez ese papel sea usado en algo menos ambiguo, menos falsamente magnánimo, y menos fútil. (198)

Si en toda la historia del retrato hasta aquí trazada no hemos hecho otra cosa que observar cómo éste se volvía género literario, doblándose sobre sí mismo y autocuestionándose, aquí tenemos la vuelta de tuerca completa y la culminación de este proceso, que consiste en que es el artista el que acaba por retratar a los que pretendían retratarle a él, y que define ese proceso como ambiguo, falsamente magnánimo, fútil. Como pura basura... en palabras del propio retratado. Por supuesto, esta estructura propuesta por Monterroso es una estructura abierta, ampliable a todo tipo de géneros del discurso que entrarán en ella. Por eso, no merece la pena estudiarla aquí con profundidad, porque toma una dirección que no nos llevaría a Bolaño sino a otra cosa, salvo para decir que la imposibilidad del retrato es la que vehicula todas estas intervenciones

testimoniales y crítico literarias paródicas, y que esa innovación permitirá casi infinitas ampliaciones. Algo que Bolaño retomara mucho más y mejor que Monterroso, que se queda en el terreno de la parodia. Por supuesto que el escritor chileno le debe mucho a esta obra, y de hecho, *La literatura nazi en América* se abre con una cita de esta novela. Pero Bolaño utiliza esa obra, de hecho, para explorar caminos que le llevan más allá de la parodia. Hay otra diferencia capital: Bolaño no hará hablar a los personajes retratados; la burla, la parodia de la historia literaria, quedan siempre implícitas, y el personaje retratado insiste en su silencio hasta el final. Lo veremos en *Estrella distante*, donde Wieder es opaco, lo mismo que lo son Arturo Belano y Ulises Lima en *Los detectives salvajes* (no hablan, son otros personajes siempre los que refieren su voz) y todavía más en la última de las partes de *2666*, que es una biografía (ficticia) de artista, donde descubrimos que Hans Reiter se ha dedicado toda su vida a huir, a tratar de ocultarse, a escapar de la historia (lo mismo que hizo Cesárea Tinajero). Si hay una diferencia clara entre el proyecto de Monterroso y el de Bolaño, está aquí, en esta cuestión, que empezaremos a explorar en el siguiente capítulo.

La intención de una obra como *Lo demás es silencio* es simplemente paródica, y esta es la gran virtud del libro, lleno de pedanterías claramente irónicas, lleno de pliegues literarios, intertextuales (en el peor sentido del término), pero que componen una complejidad digna, posiblemente, de mejor empeño. Sin embargo, la tendencia paródica del libro es también su gran debilidad, que no es salvada simplemente con ser declarada al final. La obra, literalmente, tiene que renacer. Y en realidad, las grandes novelas de Bolaño no harán sino explotar las posibilidades de construir, con un esquema muy

parecido, un testimonio histórico real de la evolución de la literatura en la historia, y no una mera burla, como observaremos que hará Bolaño en *Los detectives salvajes* y 2666.

CAPÍTULO 3.

RETRATO LITERARIO EN *LA LITERATURA NAZI EN AMÉRICA*, Y *ESTRELLA DISTANTE*.

Estrella distante es el siamés, el siamés superrápido letal, de *La literatura nazi en América*, que es un siamés gordo, lento, torpe: una mole enciclopédica de una quietud bestial.
Bolaño por sí mismo, 113.

Ideología, vida y obra literaria en los retratos de *La literatura nazi en América*.

Bolaño se confirma como un escritor importante a partir de la publicación y recepción, en 1996, de *La literatura nazi en América* en Seix Barral, seguida, casi inmediatamente, por su secuela *Estrella distante* en Anagrama, editorial que desde entonces y hasta hoy ha publicado todos los libros de Bolaño (salvo alguna parte de su poesía). Esta novela, (cuya naturaleza como novela es problemática y pasaremos a continuación a discutir) *La literatura nazi en América* es crucial en la obra de Bolaño, pues es en ella donde él encuentra y desarrolla por primera vez³⁵ y con total intensidad el género del retrato refractándolo sobre un archigénero como la novela. Bolaño trabajará el

³⁵ En la novela escrita a dos manos con García Porta *Confesiones de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* y también en la breve *La pista de hielo* Bolaño se había acercado a la novela de artista y a una combinación de la novela de artista con la novela policial. Sin embargo, el retrato contrasta con la novela de artista por una razón fundamental: en el retrato (lo hemos visto en el repaso histórico del capítulo 2) se cuestiona cada vez con mayor intensidad la capacidad y la autoridad del retratista para retratar al artista, y esto deviene en una dialogización profunda de ese discurso; mientras que, por el contrario, la novela de artista objetualiza al mismo y lo utiliza como elemento de reflexión. Por eso el retrato genera un tipo de novela que sería más acertado llamar “novela de crítico” ya que el discurso central que se cuestiona es el de éste y no simplemente el que maneja tal o cual punto de vista artístico. En esta sutil diferencia se encuentra la discrepancia entre la obra de Bolaño, que se genera desde una forma del cuento hasta dar un tipo de novela en la que el artista está permanentemente en fuga, y la tradición de la novela de artista en *Latinoamérica*, de *De sobremesa* en adelante. Esto no quiere decir que la obra de Bolaño no dialogue con la tradición de la novela de artista. Quiere decir que si no se complementa ésta con la tradición del retrato y su evolución, no se puede comprender su desvío de ella, su resistencia a la misma.

retrato del artista como forma específica del cuento en infinidad de relatos cortos, cuyo ejemplo capital sería “Sensini”³⁶, y a veces combinándolos con otros géneros como la fábula (es el caso de “El policía de las ratas”³⁷). También lo hará en su poesía, como en *Los perros románticos*, *Tres* o la póstuma *Fragmentos de la universidad desconocida*. Sin embargo es en el género de la novela (y de ahí la cita de *Lo demás es silencio* que abre el libro) donde el retrato se manifiesta con mayor complejidad. En *La literatura nazi en América* lo que encontramos es una colección de retratos de escritores (fascistas o xenófobos, no todos ellos son nazis) inventados por Bolaño. Cada retrato tiene un valor *per se* y se podría pensar que su unidad es la de una mera colección de cuentos, unida por un mismo estilo de narrar, y poco más. Pero la obra es más que la suma de sus partes. Muchos de sus críticos dudan, ya que carece de unidad fabulística, a la hora de considerar la obra como una novela (de ahí que varios de sus críticos, incluido el editor de la obra, prefiera llamarla “libro” en la contraportada, por si acaso). Sin embargo, cabe recordar que existen muchas formas de la novela que carecen de esta unidad fabulística (por ejemplo, la novela de ciudad) y no por ello dejan de ser novelas; simplemente hay un elemento que une sus partes y que no permite que la historia se convierta en un conjunto de historias que hay que leer independientemente del resto o solamente en paralelo, sino unas frente a otras. La primera pregunta a contestar sería ésta: ¿qué hace de esta colección de retratos³⁸ una novela? ¿Qué es lo que le da unidad a este conjunto, que permite que la tratemos como una novela?

³⁶ Es el cuento que abre *Llamadas telefónicas* y el más mencionado por sus críticos. En adelante nos referiremos a él.

³⁷ En *El gaucho insufrible* págs. 53-87,

³⁸ Cecilia Manzoni prefiere hablar de “biografías mínimas” (*Roberto Bolaño: la escritura como Tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, pag. 17 y siguientes). El adjetivo “mínimas” le permite no referirse, en este primer acercamiento, al subgénero específico del retrato, que es el que de verdad está

José Miguel Oviedo, uno de los críticos que se ocuparon en reseñarla³⁹, no dudo en consignar su perplejidad y su “agradable desconcierto” ante *La literatura nazi en América*. Oviedo pensaba, a priori, observando sólo el título de la obra, y antes de emprender la lectura, que la obra se trataba de una colección de ensayos sobre escritores reales, es decir, de una antología seria, que trataba un problema bien real, y ampliamente conocido por los estudiosos del ensayo latinoamericano, como él, que habla de una obra capaz de romper “el piadoso olvido” al que han sido sometidos varios escritores latinoamericanos. Consignaba los nombres, entre otros escritores que esperaba encontrar en ella, de Lugones y de Vasconcelos, ambos excelentes autores que sin embargo derivaron hacia el fascismo en su madurez intelectual. Su decepción inicial, relata, se vio superada por el entusiasmo que le produjo la capacidad desplegada por Bolaño para inventar vidas y obras de escritores completamente ficticios. Sin embargo, tras este elogio se esconde evidentemente una cierta incompreensión de la obra. Oviedo se niega a verla como novela, aunque reconoce que se puede argüir en esta dirección (lo que no se explica es cuál es la importancia de denominarla de tal o cual manera), y él mismo lo hace cuando la vincula a *Historia universal de la infamia* (otra obra cuya unidad como novela nadie se atreve a afirmar). Sin embargo, este debate es crucial, y tras la sorpresa, el desconcierto, y la satisfacción final de Oviedo, se encuentra algo que es precisamente lo que hay que explicar: que la obra de Bolaño está vertiendo al género de la novela el discurso crítico con el que se escribiría esta obra si hubiera sido escrita en serio. El

operando en la novela. El problema de fondo es que es mucho más sencillo identificar novela con biografía que con el retrato, cosa que sí hizo después, en otros artículos.

³⁹ Su reseña se puede consultar en la edición digital de *Letras libres*, noviembre de 2005.

mismo punto ha sido defendido, en otro lugar, por Patricia Espinosa, que considera la obra entera de Bolaño, en expresión cortazariana, “un territorio por armar” (125)⁴⁰

Lo que le da unidad como novela a la obra no es su contenido. No es la filiación nazi de los escritores que la componen; de hecho, muchos de ellos no lo son, en el sentido preciso del término: algunos son simplemente fascistas; otros, xenófobos; otros, racistas; y otros, como Harry Sibelius o Ramírez Hoffman, ni siquiera queda claro lo que son, hablando estrictamente en términos ideológicos (por supuesto, eso no quiere decir ni mucho menos que no exista una conexión lógica entre el escritor nazi y el escritor xenófobo, racista, homófobo, etc, ... pero esta no radica en el nazismo, que es una forma estricta de aparición histórica de todo esto, sino en el hecho de volcar todos los problemas vitales personales o bien históricos en otro al que se le considera un intruso, un mal social). La obra tampoco tiene, pese a lo que el título podría hacer sospechar, una unidad espacial, pues aunque se centra en América, sus contornos se rompen en varias ocasiones; el “*América*” incluye entonces escritores de origen alemán; también incluye escritores colombianos como la pareja Zubieta/Fernández Gómez que emigran a España o Europa, etc...; ni el origen de los escritores ni el de la producción de sus obras son estrictamente americanos. En cuanto a su unidad temporal, se podría postular una unidad histórica de los contenidos, pero basta ver las fechas de nacimiento y muerte de algunos de ellos, como Heredia (2004; la obra se publicó en 1996) Harry Sibelius (2014) o Rory Long (2017) para descartarla también, es decir, que la obra fuera un examen de la tarea de la escritura literaria en un periodo histórico específico.

⁴⁰ En *Roberto Bolaño: la escritura como Tauromaquia*. Edición de Cecilia Manzoni. Buenos Aires; Corregidor, 2006.

Desechada (al menos en parte) la unidad ideológica de esos escritores, desechada la unidad espacial americana de la obra, y desechada la unidad temporal, quedaría como posible forma de articulación del libro como novela la postulación de una suerte de unidad paródica de los materiales, pues tras algunos de los escritores que aparecen en la misma, es posible vislumbrar anécdotas vitales de otros escritores famosos, o bien sus proyectos poéticos se parecen a los de otros. Por ejemplo, los “Mendiluce” se parecen, en algunos momentos, peligrosamente a los “Ocampo” argentinos (Edelmira a Victoria y Luz a Silvina; tanto por las fechas de nacimiento, como por su origen, argentino, como por algunas circunstancias vitales: alta burguesía como clase social de origen, fundación de revistas, en el caso de Edelmira; desengaño amoroso constante, en el caso de Silvina); Max Mirebalais, y sus diversos heterónimos, se parecen enormemente al proyecto poético de Pessoa; Rodríguez Masón, escritor cubano, copia el exilio norteamericano, previa estancia en la cárcel, de Reinaldo Arenas; Zach Sodersten parece un remedo norteamericano de Isaac Asimov, etc... Pero aunque Bolaño utiliza materiales biográficos de escritores reales, la verdad es que es prácticamente imposible trazar una ecuación paródica entre ellos y los modelos a los que en principio deberían parodiar; más bien, como observa también Oviedo en su reseña antes mencionada, y también Mazoni en “Biografías ínfimas y el equívoco del mal,” esas anécdotas vitales similares que se dan entre diversos escritores reales, y los inventados por él, le sirven simplemente a Bolaño de inspiración. Lo único que parece unir entonces a estos escritores es precisamente el hecho de que son escritores.

Esta es la opinión misma del autor, que en varias entrevistas, como por ejemplo la dada al programa de televisión chileno *La belleza de pensar* ha consignado lo siguiente⁴¹:

Los escritores de *La literatura nazi* no son más que una metáfora del oficio de escritor, de la literatura, que es, un oficio, a mi modo de ver, bastante miserable; con gente, o practicado por gente, que está convencido de que es un oficio magnífico. Y ahí hay una paradoja bestial, un equívoco bestial... Es un equívoco como si alguien ve a una persona muerta con 4 balazos en la cabeza, 10 en la espalda, y un cartel que reza: “Te maté por tonto” y al verlo, dice: “Uy, sufrió un accidente”. Es que es así el equívoco, no sé cómo no se dan cuenta... El oficio de escribir es un oficio poblado de canallas (eso más o menos todo el mundo lo intuye) pero es que, además, está poblado de tontos... que no se dan cuenta de la fragilidad inmensa, de... de... lo efímero que es. Es decir, yo puedo estar con 20 escritores de mi generación y todos están convencidos de que son buenísimos, de que van a perdurar. Y esto es de una ignorancia, aparte de un acto de soberbia, enorme... Porque a ver, se les podría preguntar: “Si tienes una ligera idea de la historia de la literatura, ¿cuántos escritores latinoamericanos sobreviven de la década de 1870 a 1880? A ver, nómbrame a 20”. Y ya no te hablo de un país, sino de todo un continente.

Sin embargo, volvemos al mismo problema señalado anteriormente; cuando se atiende a la caracterización de los escritores, muchos de ellos no son simplemente tontos. Algunos saben que no van a perdurar (como Amado Couto, que se vuelve loco y se suicida porque sabe que jamás alcanzará a su doble exitoso, el escritor brasileño Rubem Fonseca, creador de Madrake). Y por tanto la obra tampoco puede alcanzar unidad poética como novela en la parodia del oficio de escritor. Aunque, es evidente, casi todos comparten sueños o delirios de grandeza, como ha dicho Gonzalo Aguilar, el problema es más complejo⁴²: “Algo une a los personajes de Bolaño: todos son escritores o aspiran a serlo. [...] Pero el tema de las novelas es, más que la literatura, sus bordes perversos” (146).

⁴¹ Transcribo este fragmento directamente de una copia del programa de televisión *La belleza de pensar*, filmado en Mayo de 1999 en la Feria del Libro de Santiago.

⁴² Ver “Roberto Bolaño, entre la historia y la melancolía” (146-53). En *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

¿Dónde hemos de buscar entonces su unidad? Manzoni⁴³ aconseja buscarla en la ficcionalización, no de la vida del escritor (la llamada “biografía literaria”) sino de la crítica literaria, es decir, del hecho de que Bolaño busca hacer coincidir “el momento de la crítica con el de la ficción, sea en el interior de los propios textos, sea en la simultaneidad de ambos movimientos como se lee ahora en la colección de ensayos, artículos y discursos publicados por Ignacio Echeverría⁴⁴ bajo el título *Entre paréntesis*” (342). Es decir, lo que hace Bolaño en *La literatura nazi en América* es llevar a la práctica aquello que Borges, por ejemplo, hacía a menudo en sus relatos, inventar la cita, el libro, el autor, la cultura y a veces hasta el mundo en el que todo esto sucede. Lo que en Borges no pasa de cuento, y muchas veces no pasa de mención o de proyecto, Bolaño lo sistematiza, lo lleva hasta sus últimas consecuencias: la crítica literaria (que no la literatura) deviene una ficción más entre otras.

Esta sería la lectura posmodernista (y posmoderna) del libro. La crítica literaria y la historia literaria también son metarrelatos, no menos que la Historia con mayúscula, o que la Estética (de la belleza: que aunaría a todos los partidarios del estilo o la forma literaria) y como tales, sufren el mismo efecto de caída que, de acuerdo a Lyotard⁴⁵, han sufrido el resto de discursos emancipadores desde la década de los 40, ya sean estos “la

⁴³ “Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño.” El artículo, posiblemente el mejor escrito sobre la obra del escritor chileno, se encuentra en la colección *Bolaño salvaje* (335-357).

⁴⁴ Se refiere al albacea de Bolaño, y editor de varias obras póstumas del autor chileno; entre otras, de *2666*. La referencia posterior a *Entre paréntesis* es acertada, ya que en esa obra se mezclan todo tipo de textos; Bolaño ya había hecho esto antes en la colección de cuentos *El gaucho insufrible*, donde aparecen, como también comenta Manzoni, 5 cuentos largos, pero unidos a 2 conferencias, la segunda titulada “Los mitos de Chuthulu” donde Bolaño literalmente masacra a varios escritores “sencillos” de gran éxito en 2003, entre otros, Pérez Reverte, Sánchez Drago, o Isabel Allende, y ya de paso, a filósofos de lo “débil” como Vattimo. La resultante de esta concatenación de géneros es que esta suerte de *performance* increíblemente agresiva que cierra el libro aparece no como una simple declaración del autor contra otros escritores, sino que incita a la reflexión: ¿qué hay detrás de ese ataque feroz? ¿En qué medida esta declaración, esa defensa de la literatura, no proviene del mismo lugar que proviene lo que ataca: la literatura mercantilizada, convertida en una pieza más del mercado global? ¿Cómo es posible que el cuento y la conferencia ocupen el mismo espacio, cómo se contaminan mutuamente los géneros al aparecer unidos en el mismo libro?

⁴⁵ Jean F. Lyotard. *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra, 2000.

dialéctica del Espíritu, la hermenéutica del sentido, la emancipación del sujeto razonante y trabajador” (9). Sólo que al ser la crítica literaria un mero comparsa de estos (u otros), su caída es más lenta y tardía, cabría argumentar, siguiendo esta misma línea de pensamiento. Una vez el curso de la historia nos lleva al posmodernismo y con él a la desconfianza ante las narrativas legitimadoras de esta u otra disciplina (o de tal o cual existencia que representa a esas disciplinas, si se quiere) ¿qué derecho tiene la crítica literaria, tanto concebida como historia de la literatura, como concebida como estudio de la poética o del discurso, a mantenerse todavía en pie? De acuerdo a todo este argumento, el texto de Bolaño sería una imitación de las antologías literarias al uso, estaría construida como parodia, e iría directa a minar la autoridad todavía remanente de la crítica literaria en la posmodernidad, una autoridad evidentemente anacrónica, pues caídos los grandes metarrelatos, no tiene tampoco sentido alguno, y es un blanco (fácil) para cualquier artista posmodernista.

Manzoni pretende superar esta lectura, que situaría a Bolaño como un epígono algo exagerado de Borges, volviendo a una idea de “lucha por el canon”, y aunque su intento (y su esfuerzo) es encomiable y tiene puntos muy valiosos, sin embargo cae en un error bastante grave. Bolaño no puede estar luchando por redefinir un canon, cuando los escritores que crea en sus libros no existen, lo mismo que sus obras, en el 99% de las ocasiones. Sin embargo, sí hay una lucha en todas sus novelas: pero no es entre un artista que se salva, que es incluido en el canon, y otro que no aparece en él y se hunde en el olvido, sino que es entre el crítico que retrata y el artista que intenta escapar del retrato que (en principio) promete su salvación, su canonización, y es ahí donde Bolaño se aparta de toda una línea de pensamiento y también de escritores que asumen esa canonización

de una manera tibia, pensando que el problema es quién está en el canon, y quién no. Cuando el verdadero problema está en la necesidad de ese canon. La crítica al mismo es mucho más radical, entonces. Esa lucha entre crítico retratista y artista que intenta escapar aparece en *La literatura nazi en América* de manera menos clara que en otras novelas de Bolaño, porque el escritor todavía está experimentando con el retrato, explorando todas sus posibilidades expresivas. Se puede decir, de hecho, que *La literatura nazi en América* fue el campo de experimentación poética en el que Bolaño fraguó toda su narrativa posterior, que gira en torno al anterior problema. Todo lo que hará después está ya en este libro: desde las andanzas de Monsieur Pain tratando de salvarle la vida a César Vallejo, hasta las infamias de Urrutia Lacroix en *Nocturno de Chile*, pasando por la búsqueda de la escritora Cesárea Tinajero en *Los detectives salvajes* o la de Archimboldi en *2666*, hostigado por sus propios fantasmas y por los críticos de la primera parte de la novela, que le buscan porque está a punto de ganar el Premio Nobel.

Ahora, ¿cómo aparece esta lucha, esta “persecución” que invierte la que soñaba Cortázar⁴⁶, en *La literatura nazi en América*? ¿En qué consiste su “experimentación con el género del retrato” en la sucesión de vidas que componen la obra? Por el lado del estilo, tenemos a escritores ideológicamente marcados como “infames” (por su adscripción directa o indirecta con grupos radicales de derecha⁴⁷), frente a otros escritores

⁴⁶ Cortázar, en “El perseguidor” representaba al artista como al que realmente “busca”; es el crítico el que aparece inmovilizado o directamente aburguesado, como Bruno, el narrador confesante del cuento. En Bolaño, la dialéctica entre estos dos personajes prototípicos es mucho más compleja (recordemos además la deuda reconocida de Bolaño con Cortázar, al que nunca dejó de admirar ni de aconsejar leer). El que busca, en sus obras, es el crítico; lo que busca no es la expresión de nada, sino al artista, que es el que intenta substraerse, apartarse (inútilmente) del crítico; la historia concluye de la única manera que puede concluir, con la muerte del segundo. Esta oposición fatal se mantiene estable incluso cuando el marco espacio-temporal de las novelas cambia radicalmente: Chile, México, España, Alemania, Israel, Ruanda; el comienzo del siglo XX, la década de los cuarenta, de los setenta, de los ochenta, el nuevo milenio, etc...

⁴⁷ La paradoja es todavía mayor cuando se la compara con la siguiente observación de Bolaño, que parece cierta en escritores de la antología, como Luz Mendiluce o Harry Sibelius: “En *La literatura nazi en*

que, pese a su supuesta infamia e inclusión en el libro, no son tales, o no podemos calificarlos directamente como tales, ni como ninguna otra cosa, pues nunca se nos da acceso a su vida ni a su interioridad. O lo que se nos da es tan poco, que ningún juicio se puede sostener. Considerando el estilo, en cambio, tenemos un discurso sublimador, el de la enciclopedia o antología crítica; un discurso que protege del olvido, el discurso del canon, que defiende, y que heroifica al escritor descrito/incluido. La pregunta que cada una de las vidas descritas en los retratos del libro lanza al lector es clara: ¿cómo juzgar a la persona y las obras aquí descritas, aunque sea de forma somera y condensada? La respuesta no es, evidentemente: todas tienen algo salvable, y es por ello que figuran en la antología (su misma presencia es la que les otorga algún tipo de valor positivo, la forma de la antología es la que dota a las vidas y obras descritas de algún valor perdurable); pero tampoco es la contraria: todas son condenables o “infames⁴⁸” por entero, precisamente por figurar en ésta antología. La obra no permite un punto de anclaje al lector en ninguna de las dos ideas: esto es lo que conduce realmente a la perplejidad del lector y del crítico que la abordan, mucho más que el carácter ficcional de los escritores que la componen. *La literatura nazi en América* no es simplemente una antología de la infamia, como tampoco lo es, tan claramente como su título enuncia, la obra homónima de Borges. No es ni sublime ni paródico sino que parece moverse pendularmente, sumiendo al lector en una tremenda confusión, pues no sabe qué conclusión sacar de todo este proceso.

América yo cojo el mundo de la ultraderecha, pero muchas veces, en realidad, de lo que hablo allí es de la izquierda” (Bolaño por sí mismo, 111). La confusión ideológica se vuelve entonces extremadamente radical.

⁴⁸ El término remite evidentemente a *Historia universal de la infamia* de Borges, y lo registra el título del último retrato, “Ramírez Hoffman, el infame”. Este retrato es el que genera *Estrella distante* y hablaremos ampliamente de él en la segunda parte de este capítulo.

La yuxtaposición del estilo de la antología con la figura del nazi crea en el retrato una especie de explosión. Condensadas las vidas y obras de escritores en las pocas páginas toleradas al retrato, el juicio (del tipo que sea: ético, político, estético) sobre el artista y su obra se vuelve enormemente complejo, y la radicalidad de la novela se basa en este problema. De hecho, existe toda una ideología moderna, teórica y práctica en lo que se refiere a la crítica literaria, montada sobre esta fragmentación de la vida en pequeños instantes, pequeños detalles, que ya habíamos observado (aunque no teorizada, sino expuesta como poética interna) en varios cuentos de Borges en el capítulo 2.

Roland Barthes le dio dimensión teórica a esta poética del biógrafo en el concepto de “biografema⁴⁹” que desarrolla el pensador francés en el final del famoso prefacio a *Sade, Fourier, Loyola*, y que Manzoni utiliza también para explicar en qué consiste la poética de Bolaño (y que se podría utilizar para explicar en qué consiste la poética del retrato en líneas generales). Su manera específica de construir vidas de escritores. La asunción o discusión de este concepto de biografema es capital para la lectura de la obra, como lo había sido, anteriormente, en el caso de los acercamientos críticos a retratistas anteriores, como Cortázar o Monterroso, y también para cómo se habían acercado a él, indirectamente (sin intentar teorizarlo) Borges, Reyes, Darío y Schwob, tanto en la teoría como en la práctica.

¿Qué entiende Barthes por biografema, y cómo utiliza Manzoni este concepto?

Este problema es fundamental para entender la innovación sobre el retrato que propone Bolaño, así que le dedicaremos un aparte algo extenso, pues la idea es más compleja que

⁴⁹ Pese a que los críticos que se refieren a las obras no suelen reconocerlas como retratos, no deja de ser curiosa la recurrencia constante de esta referencia al biografema barthesiano aplicada a *Lo demás es silencio* por Wilfrido Corral, como hemos visto en el capítulo 2, o a la obra de Bolaño, como hace Manzoni en el artículo ya citado.

la simple definición de biografema. Hay que entender, antes de pasar a esto, de dónde parte Barthes, por qué utiliza esta noción. Esta es la descripción del crítico francés, que Manzoni aplica en su artículo a novelas y cuentos de Bolaño:

Were I a writer, and dead, how would I love it if my life, through the pains of some friendly and detached biographer, were to reduce itself to a few details, a few preferences, a few inflections, let us say: to a few “biographemes” whose distinction and mobility might go beyond any fate and come to touch, like Epicurean atoms, some future body, destined to the same dispersion; a marked life in sum, as Proust succeeded in writing his in his work, or even a film, in the old style, in which there is no dialogue, and the flow of images (that *flumen orationis* which perhaps is what makes up the “obscurities of writing”) is intercut, like the relief of hiccoughs by the barely written darkness of the intertitles, the casual eruption of *another* signifier: Sade’s white muff, Fourier’s flowerpots, Ignatius’s Spanish eyes. (9)

Lo que está describiendo aquí Barthes no es sólo un sueño narcisista (de autodestrucción, valga la paradoja) sino que es, a la manera barthesiana, un método diferente de biografiar; lo que se consigue con esta técnica es recuperar lo que él llama “the author” (8) y también “the body (of the author)” (8); idea ésta cuyas conexiones con el intertexto de Bolaño y con la obra de Bolaño mismo, Manzoni acierta perfectamente a trazar, porque lo que está describiendo aquí Barthes es bien similar a la manera de retratar a los escritores que hemos visto ir emergiendo en el capítulo 2: pequeños detalles de vidas que destruyen la imagen cerrada de tal o cual ser.

La obra de Barthes que sigue a este prefacio es precisamente esto, una manera completamente diferente de leer y de recuperar la vida de tres autores a través de imágenes microscópicas y fragmentadas de ellos, esparcidas aquí y allá en sus obras; construyendo así, finalmente, una imagen (y si no una imagen, un grupo de apariencias reunidas) de los tres completamente diferente de la que se tiene, clásicamente, de ellos. Parfraseando a Barthes mismo: es un intento de lectura antiacadémica del Marqués de

Sade, de Fourier, y de Ignacio de Loyola; es un intento, también, de destruir lo que él denomina como héroe biográfico (8). El autor para él no es ni la figura clásica que se tiene de los mismos, ni su refutación, sino que es una subjetividad a la que la escritura descompone: “that subject is dispersed, somewhat like the ashes we strew into the wind after dead” (9).

Lo fundamental aquí es comprender lo que pretende Barthes con todo esto, que es, en sus propias palabras, liberarlos de ellos mismos, de su ideología específica, y hacer aparecer así lo que denomina. Y su técnica, la disolución en fragmentos, no es más que la aplicación de su concepto de “placer del texto” al género de la biografía. Es una manera de hacer crítica diferente a la de las instituciones, eso es evidente, y genera un modelo de escritura que se acerca a la literatura (para Barthes no existe tal división: todo es escritura). Por eso el libro, la obra, se degrada en texto (es decir, pierde su historicidad específica, es tratada como lenguaje en el vacío). Él no estudia libros sino que lee textos. Oigamos al propio Barthes explicando la conexión entre el “placer del texto”, que produce la que yo considero degradación del libro a texto, y la intención de esta técnica biográfica que está creando, para descubrir exactamente por qué lee las obras de estos autores de esta forma:

Reading texts and not books, turning upon them a clairvoyance not aimed at discovering their secret, their “contents”, their philosophy, but merely their happiness of writing, I can hope to release Sade, Fourier and Loyola from their bonds (religion, utopia, sadism); I attempt to dissipate or elude the moral discourse that has been held on each of them; working, as they themselves worked, only in languages, I unglue the texts from its purpose as a guarantee: socialism, faith, evil. (9)

Si se observa detenidamente este párrafo, se verá claramente una ambigüedad extraña, pero necesaria, dentro de lo expuesto por Barthes aquí. No queda nada claro si,

para él, la religión (para Loyola) el sadismo (para Sade) y el socialismo (para Fourier) fueron asumidas por estos sujetos específicos como la sustancia misma de su ser, o impuestas después, tras su muerte y canonización, por un discurso ajeno, que las lee crítico-históricamente a través del tiempo: esos discursos serían, para Barthes, “history and courses of literature, philosophy, church discourse” (8). La ambigüedad es necesaria estructuralmente porque permite a Barthes trazar un vínculo entre ellos (o lo que queda de ellos, una vez se les arranca su sustancia ideológica) y él mismo, formando un grupo que se alía frente a los discursos institucionales, que son los que crean una imagen rotunda (falsa) de estas vidas. La verdad, o lo que quede de ella enmascarada en el placer, reside en el detalle: en los ojos españoles, húmedos, de Ignacio.

La radicalidad de Barthes (y su sentido del humor) es notable, puesto que los sujetos elegidos por él para hacer esta operación no son ni mucho menos casuales. Lo que une a estos tres autores es que su obra parece mirar precisamente en sentido contrario hacia donde mira Barthes (y ahí está la clave de su reunión en un volumen), en cuanto que el pensador francés pretende destruir el valor burgués de esta búsqueda del sentido y del significado de las disciplinas (la historia literaria, la filosofía, el discurso religioso institucional), mediante ésta técnica biográfica del biografema, que desarma su efecto de sentido... y ellos son precisamente esto, fundadores de disciplinas: la del libertinaje de Sade (que es bien férrea, dicho sea de paso. Y aquí el crítico francés tiene toda la razón, pues el libertinaje de Sade está perfectamente orquestado y disciplinado, no es ni mucho menos una práctica libre), la del falansterio de Fourier (como forma de disciplina social, representada en un modelo de vida y un espacio diferente al espacio burgués), o la del ejercicio espiritual de Loyola (y, que, no habría ni que decirlo, acabó generando la base

de la orden religiosa más poderosa e intrigante de la historia, los jesuitas). Barthes elige estos sujetos para desarmarlos, y no otros: precisamente para desafiar a esas prácticas institucionales, que son burguesas.

Destruir la biografía oficial y reemplazarla por esta técnica del biografema, no es, para Barthes, una práctica que haga desaparecer la responsabilidad social del texto, sino precisamente todo lo contrario. Es la única garantía y posibilidad de generar un contradiscurso real contra el poder, porque el reino de la ideología dominante no deja espacios fuera del lenguaje. La pelea se tiene que dar dentro del lenguaje mismo:

In fact, today, there is no language site outside bourgeois ideology; our language comes to it, returns to it, remains close up in it. The only possible rejoinder is neither confrontation nor destruction, but only theft: fragment the old text of culture, science, literature, and change its features [...]. Faced with the old text, I try to efface the false sociological, historical, or subjective efflorescence of determinations, visions, projections; I listen to the message transport, not the message. [...] The social intervention [...] of a text is measured [...] by the violence that enables it to *exceed* the laws that a society, an ideology, a philosophy establish for themselves, in order to agree among themselves in a fine surge of historical intelligibility. This excess is called: writing. (10)

Resumiendo: la idea del biografema barthesiano consiste en destruir la consistencia de la biografía, del héroe biográfico, del autor, de la disciplina que lo estudia, y finalmente, de la coherencia entre esas disciplinas y la sociedad burguesa en la que se forman, y su técnica consiste en utilizar el detalle de la vida contra la imagen “falsamente ideológica” del autor en cuestión. En cuanto al “exceso”, veremos como la propia obra de Bolaño se puede entender como una crítica a este concepto, sobre todo a partir de *Estrella distante*.

Una vez comprendida la naturaleza ideológica del concepto y la técnica biográfica que propone Barthes, la pregunta a plantear sería esta: ¿es esto lo que hace Bolaño? ¿Se podría leer *La literatura nazi en América* como un texto similar a *Sade, Fourier, Loyola*?

Sin duda, Manzoni está muy cerca de esta idea. Y sin duda, la técnica de Bolaño es similar a la descrita aquí, con algunas diferencias, porque Barthes se entrega totalmente a ella, mientras que el narrador que compone los diferentes retratos de *La literatura nazi en América* recurre constantemente a la parodia, a la imitación; lo que imita el estilo de la disciplina (en este caso, clarísimamente sería la historia literaria) que se supone, intentaría desestabilizar. Esa imitación para Barthes no sería, al menos necesariamente, contraburguesa. Pero al mismo tiempo, Bolaño compone los retratos con momentos, con pequeños detalles de la vida de los escritores, y cada uno de ellos es una libre combinación de anécdotas, pequeñas descripciones, resúmenes de sus obras, etc... Es decir, la parodia de la historia literaria, tan visible en la novela, se encuentra con el biografema barthesiano en la forma semienciclopédica de la antología, que permite esta unión de contrarios: por un lado, el estilo de la disciplina de las enormes historias literarias, solo que parodiado; por otro, la técnica sesgada y fragmentada, como inacabada, de componer vidas de autores que propone Barthes y en la que Manzoni, como crítica de la obra de Bolaño, también se apoya. La obra del chileno, al combinarlas en una, está produciendo ya desde el inicio un efecto de sentido, y es que ambas pueden convivir sin ningún problema.

Al entender esto, la aparición de los escritores nazis se vuelve transparente, porque lo que ocurre cuando se aplica la técnica fragmentadora del biografema al nazi, al fascista, al xenófobo, etc...; cuando se le libera de sus constricciones ideológicas, como pretende hacer Barthes, cuando se piensa que la verdad reside en el detalle, el resultado puede ser perfectamente la humanización de un ser que se comporta de manera inhumana. Y ahí está el límite de la técnica de Barthes. Al mismo tiempo, el escritor

nazi puede hacer explotar la forma de la historia literaria, ya que lo que se canoniza es el horror, y esto lo han comprendido prácticamente todos los críticos de Bolaño: la misma Manzoni utiliza a Barthes precisamente para iluminar este punto. El nazi, entonces, hace explotar no sólo la historia literaria, sino también su supuesta confutación explicada por Barthes⁵⁰ en el prefacio a su libro y contenida en la técnica del biografema, que no es, en sí, una técnica revolucionaria *per se*, y que se puede volver fácilmente lo contrario: una técnica para lavarle la cara a un monstruo.

El filósofo esloveno Slavoj Zizek explica este uso hegemónico del biografema con la siguiente broma, que gusta de repetir en sus intervenciones públicas, y que propone al lector en la introducción de un libro, *In Defense of Lost Causes*, que bien podría ser considerado el reverso (involuntario⁵¹) en el tiempo de *Sade, Fourier, Loyola*. Explica Zizek la falsedad de esta declaración, que suena tan profunda, y que para él contiene toda la ideología liberal en estado puro, la misma a la que se quería oponer Barthes: “An enemy is someone whose story you have not heard” (11). Y a continuación

⁵⁰ Bolaño, lo sabemos, conocía perfectamente a Barthes, como tantos latinoamericanos. La obra de Barthes, sobre todo en el cono sur, ha tenido un impacto tremendo en la crítica literaria hispanoamericana. En uno de sus cuentos de *Putas asesinas*, “Vagabundo en Francia y Bélgica” el narrador, que busca a un escritor francés desaparecido, va explicando la vida de diversos escritores que aparecen en un número perdido de la revista literaria *Luna Park*, todos ellos desconocidos, y al final de ese catálogo, al aparecer Barthes, se mofa de él diciendo: “Roland Barthes, bueno, todo el mundo sabe quién es Roland Barthes.” *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2001 (82).

No es la única vez que aparecen en las obras de Bolaño estas bromas dirigidas contra críticos literarios específicos. Por ejemplo, en el cuento póstumo “Laberinto”, aparecido en *El secreto del mal*, la parodia del grupo *Tel Quel* alcanza una agresividad inusitada.

Sin embargo, aquí no estamos defendiendo que *Sade, Fourier, Loyola* sea parte del intertexto de la obra, o que la obra vaya dirigida contra la de Barthes. Simplemente se señala la conexión por el sentido entre ambas, la posibilidad de leer la novela de Bolaño no sólo frente a obras más convencionales, típicas de la historia literaria, como la reaccionaria *The Western Canon* de Harold Bloom (obra que Bolaño sí leyó y que admiraba; y odiaba, al mismo tiempo) sino también frente a textos en principio contrahegemónicos, como éste de Barthes.

⁵¹ Aclaro esto porque el sentido del libro es defender la necesidad estructural de lo que, desde un punto de vista liberal, parece absolutamente indefendible, sea esto el estalinismo, la vertiente nazi de la filosofía de Heidegger, la defensa de Foucault de la revolución iraní, etc... Mientras que Barthes lo que intenta es destruir una imagen ideológica que le resulta burguesa e incómoda, es decir, en palabras de Barthes: disciplinar.

añade esto, que debe ser leído precisamente frente al biografema barthesiano, para describir que se esconde realmente tras los ojos acuosos y españoles de Ignacio de Loyola (o tras los de otros), o tras cualquier biografema que nos cuenta la verdadera historia de alguien, por ejemplo, un nazi, o por ejemplo, un escritor:

There is, however, a clear limit to this procedure. Can we imagine inviting a nazi thug to tell us his story? Are we ready to affirm that Hitler was our enemy because his story had not been heard? [...] One can well imagine Hitler washing Eva Braun's hair –and one does not need to imagine, since we already know that Heydrich, the architect of the Holocaust, liked to play Beethoven's late string quarters with friends in the evenings. Recall the couple of "personal" lines that usually conclude the presentation of a book: "In his free time, X likes to play with his cat and grow tulips..."- such a supplement which "humanizes" the author is ideology at its purest, the sign that he is "also human like us." (I was tempted to suggest for the cover of one of my books: "In his free time, Zizek likes to surf the internet for child pornography and teach his small son how to pull legs of living spiders..."). (12)

Valga esto como ejemplo de que el biografema no tiene, en sí, una carga ideológica precisa. Puede ser utilizado para humanizar lo inhumano. El ejemplo de Zizek, además, es interesante por la mención del nazi y de la biografía microscópica del autor, temas ambos en los cuales radica la problemática de una novela como *La literatura nazi en América*. En ella, tanto el estilo del biografema de Barthes como el de la historia literaria se deshacen, porque el escritor nazi les marca su límite. Separar a un ser humano de la ideología que lo envuelve podía parecer, a ojos de Barthes, liberador. A ojos de Zizek (y de Bolaño también) puede ser la manera de tapan el horror, de volver humano lo inhumano y cancelar su enjuiciamiento ético y político; es una manera ideológica de cubrir la distancia social que se establece en un acto específico, como el Holocausto, pero también la escritura de un libro: ambas crean jerarquías precisas, distancias entre unos y otros, que el biografema puede servir para encubrir después. Del mismo modo, el biografema no tiene por qué tener una carga ideológica burguesa, por naturaleza. Se

puede usar exactamente en la manera contraria. Bolaño demuestra en *La literatura nazi en América* que se puede hacer ambas cosas (lo cual le lleva más allá de Barthes, evidentemente). Ambos estilos de narrar la vida de un escritor (el más convencional, sublimador, de la historia literaria canónica; y su supuesto opuesto, el biografema barthesiano) encuentran en este personaje-tipo, el escritor nazi, su límite, o dicho en términos bajtinianos, el nazi representa una prueba para estos estilos, que, evidentemente, ellos no pueden superar. Ni se puede sublimar la imagen del nazi, ni se la puede fragmentar, humanizándola, sin que esto cree un disparate intelectual. Cuando Bolaño yuxtapone los actos ideológicos con los actos mínimos, personales, de los escritores (o con su percepción de sus propios actos) la distancia entre ambos es tan grande que causa perplejidad y también risa (aunque los actos sean increíblemente atroces). El abismo que media entre ambas visiones es tan enorme que resulta casi incomprensible, y esa yuxtaposición se da, y sólo se puede mostrar, en el lenguaje del crítico literario que retrata, por que es allí donde se las aúna. Dicho discurso crítico, por tanto, acabará abismándose con la entrada del escritor nazi, que crea una especie de cortocircuito entre la forma y el contenido. Por supuesto, el biografema humanizador aquí aparecerá, como en Barthes, de formas diversas, pero su función es la misma: humanizar al personaje, encontrando (siempre) elementos discordantes entre su identidad real y la ideología que se supone mantiene.

Tomemos, por ejemplo, el comienzo del retrato del escritor Amado Couto:

AMADO COUTO (Luz de Fora, Brasil, 1948- París, 1989)

Couto escribió un libro de cuentos que ninguna editorial aceptó. El libro se perdió. Después entró a trabajar en los Escuadrones de la Muerte y secuestró y ayudó a torturar y vio cómo mataban a algunos, pero él seguía pensando en la literatura y más concretamente en la literatura brasileña. Vanguardia, necesitaba, letras experimentales, dinamita, pero no como los hermanos Campos que le

parecían aburridos un par de profesorazos desnatados, ni como Osman Lins que le parecía francamente ilegible (¿entonces por qué publicaban a Osman Lins y no sus cuentos?) sino algo moderno pero más bien tirando a su parcela, algo policíaco (pero brasileño, no norteamericano), un continuador de Rubem Fonseca, para entendernos. Ése escribía bien aunque decían que era un hijo de puta, a él no le constaba. Un día pensó, mientras esperaba con el coche en un descampado, que no sería mala idea secuestrar y hacerle algo a Fonseca. Se lo dijo a sus jefes y éstos lo escucharon. Pero la idea no se llevó a cabo. Meter a Fonseca en el corazón de una verdadera novela nubló e iluminó los sueños de Couto. (126-7)

Observar la parodia del estilo de la historia literaria en este párrafo, como se ve, no es nada difícil (nombre, lugar y fecha de nacimiento y muerte: el paratexto es exactamente el de cualquier antología de literatura). Obsérvese el detalle en principio puramente bibliográfico, que sin embargo cubre la rabia que después desencadena Couto. Pero obsérvese también la distancia increíble entre el entorno ideológico del escritor, entre sus actos o los de los que le rodean, y la naturaleza de sus reflexiones, que son literarias, una exposición paródica de su búsqueda estética, pero que, en semejante contexto, se vuelven monstruosas; lo mismo ocurre con la afirmación de las novelas “brasileñas, no norteamericanas” que, puesta en este contexto, parece una idea fascista, por la concomitancia, entre el exterminador y la tendencia de la crítica literaria, a la hora de formar un canon nacional para ese tipo de novela u otras. La coincidencia en el mismo párrafo de ambos estilos, uno contextual-ideológico, el otro personal-literario, es evidentemente grotesca. Del libro no publicado, pasamos sin transición ninguna a su ingreso en los Escuadrones de la Muerte. Couto pasa de la influencia que le causa Fonseca, a la idea de secuestrarlo, torturarlo, asesinarlo, idea ésta que Couto tiene mientras espera en un inocente descampado, en la mejor tradición de *El padrino*: posiblemente, alguno de sus compinches está haciendo desaparecer a algún disidente político en ese mismo momento. Y cómo expresa Couto para sí mismo, esta idea, cómo

se representa el asesinato de una manera elíptica: “hacerle algo” (¿el qué?) y también “meter a Fonseca en el corazón de una verdadera novela” (de terror, cabría añadir). Tanto el narrador de la semblanza como Couto esconden elípticamente la rabia que, entre líneas, siente Couto, amago de escritor fracasado y miembro de la extrema derecha brasileña, por Fonseca, creador del personaje de Mandrake, de gran éxito. Sin embargo, el estilo indirecto libre, es decir, el estilo en que la voz del personaje es refractada dentro de la voz del narrador, hace su aparición para señalar la distancia irónica entre ambos: “Vanguardia, necesitaba. Letras experimentales...” y también la pregunta retórica “(¿entonces por qué publicaban a Lins...?)”. Esta aparición del biografema, contenido en las aspiraciones literarias de Couto, su deseo de triunfar, de cambiar la historia literaria, solapa sus crímenes políticos. Y se une a la parodia de la historia literaria (paratexto, sumario de ideas, etc...) ya que el deseo de Couto es algo más que suyo, es una tendencia social. La combinación de biografemas y parodia de la historia literaria es un ejemplo perfecto de cómo funciona, en líneas generales, la articulación de estos retratos. El retrato de Couto se podría leer, además, como una parodia salvaje del concepto de ansiedad de la influencia de Bloom, ya que Couto pretende superar a Fonseca no mediante la interiorización, superación o desviación de su estética, sino mediante su eliminación física. En otras palabras: la ansiedad de la influencia se supera gracias a la ayuda histórica de la represión fascista.

La historia de Couto es ejemplar cuando se trata de comprender la enorme distancia que aparece entre la conciencia de los escritores y sus actos dentro del retrato mismo. En la progresión de su historia, sin embargo, aparece un detalle muy interesante. Couto, al no conseguir convencer a sus compinches de secuestrar a Fonseca, se obsesiona

tanto con él, que se vuelve loco e ingresa en un manicomio. En el internado, sueña una novela policial, *Nada que perder*, pero bastante diferente a las de Fonseca... Al salir, la publicará: el protagonista no es un detective, sino que tiene una doble vida, es chófer, y también es un muerto viviente, un esqueleto (Paulinho) y no está claro que resuelva ningún crimen. Anota el narrador, en el mismo estilo que antes, es decir, combinando el detalle patético aislado, literario, con el detalle político-ideológico, que “sus compañeros leyeron la novela y ninguno la entendió. Para entonces ya no salían en coche juntos ni secuestraban ni torturaban aunque alguno todavía mataba. Tengo que despegarme de esta gente y ser escritor, escribió en alguna parte Couto” (127). Hay algo en esta escritura que ayuda a Couto a comprender la distancia enorme entre sus actos y la manera (imaginaria) en la que se representa sus propios actos, sus propias ambiciones; esa revelación le llega a través de la literatura, aunque no le salvará. El autor escribirá dos novelas más, todas ellas policiales, pero donde el elemento monstruoso del personaje central, y de su entorno, es cada vez mayor. En *La última palabra* todos los personajes, no sólo Paulinho, son esqueletos. En *La Mudita* “las principales ciudades de Brasil eran como esqueletos enormes, y también los pueblos eran como esqueletos pequeños, infantiles, y a veces hasta las palabras se habían metamorfoseado en huesos” (128). En la práctica literaria del autor, entonces, aparece lo que no asoma en la conciencia del propio Couto (hasta que la situación política da un vuelco y se empieza a buscar a los miembros de los escuadrones: el personaje acaba exiliándose a París, donde se cuelga en un motel). Sin embargo, no podemos escapar a la verdad que se nos pone delante de los ojos en este retrato: la “persecución” de la obra de Fonseca, su obsesión enfermiza, acaba permitiéndole a Couto generar una obra cuya descripción resulta tener bastantes más méritos literarios que las

novelas de Mandrake, es decir, escribir novelas donde lo “policial” aparece como puro horror (y que da la imagen perfecta del momento histórico en el que Couto vive y participa).

Comprender la interrelación de estos tres fenómenos (biografemas, contexto ideológico, y obra literaria) es crucial. Por un lado, tenemos la vida de Couto reducida a mínimos biografemas: sus ideas sobre la literatura brasileña, sus sueños, su rabia (escondida) por no alcanzar ningún reconocimiento ni de crítica ni de público; por otro, tenemos su actividad política, su “profesión”, es un asesino a sueldo, posiblemente conectado con algún grupo político, dada la descripción que da el narrador; finalmente, tenemos su obra literaria, en la que se manifiesta la monstruosidad de la relación entre ambas cosas. Si Couto es un ser despreciable, que evidentemente lo es, como escritor no lo parece, y aceptar esa paradoja (que moralmente resulta sangrante) es lo que propone este retrato. Luego la práctica literaria aparece aquí no para diluir al sujeto, como pensaba Barthes, sino para unificar al sujeto (doble) que realiza dos actos tan disímiles como escribir las mejores novelas policiales de su país, y matar a sueldo.

Sin embargo, no siempre la relación entre el biografema, que se articula casi siempre como en Couto (el escritor fracasado), y la ideología que el autor encarna se resuelve en la literatura que éste o aquel consiguen crear. De hecho, el caso de Couto es una de las excepciones, no la regla. Otras veces (las más) lo que ocurre es exactamente lo contrario: que la obra es sólo una marca más del abismo entre lo que viven y hacen y cómo se representan aquello que viven y hacen.

El ejemplo máximo de esto último es sin duda el primer retrato que aparece en la novela, “Edelmira Thompson de Mendiluce”. La escritora argentina (1894-1993), ya lo

hemos dicho anteriormente, es una suerte de mecenas a lo Victoria Ocampo, algo así como su doble siniestro o como una acentuación grotesca de ella (y también el de Eva Perón, en cuanto que la odia y se opone a ella). Como Victoria Ocampo, pertenece a una clase social alta, y tiene todos los rasgos de las clases altas bonaerenses de la época; pero Edelmira es amiga de Hitler; funda y dirige *La argentina moderna*, una revista de actualidad cultural, y después *Letras criollas* (en 1948), cuyo título habla bien claro de los prejuicios sociales de su fundadora. Su historia es la de una progresiva reclusión. Por sus ideas fascistas, resulta culturalmente arrinconada, aunque sigue, hasta el final de su vida, financiando obras “de escritores jóvenes y de buena familia” (24), normalmente poetas “entre cuyos objetivos estéticos está el de no utilizar cacofonías ni palabras disonantes ni groserías cotidianas” (24).

En su vida, Edelmira es simplemente alguien que no tiene talento para la literatura, que fracasa una y otra vez en todo lo que publica, pero que nunca abandona su obsesión, y deriva hacia el mecenazgo para garantizarse algún apoyo exterior en la realidad (comprando voluntades a través de su apoyo a los jóvenes). Embellecer lo podrido podría ser su lema; y su obra máxima, es la expresión de ello. En ella vemos cómo la articulación de ideología, vida, y literatura es diferente aquí que en el retrato de Couto; la obra de Edelmira es una versión, amplificada, de “Filosofía del moblaje” de Poe. Edelmira, que no entiende la tremenda carga irónica del texto de Poe, sino que lo toma literalmente, intenta describir en su gran obra (y después la construirá literalmente) un vasto y estúpido ensayo, titulado *La habitación de Poe* (que el narrador de su vida dedica tres páginas para describir pormenorizadamente, imitando la ridiculez del intento de Edelmira) la sala perfecta, con la decoración perfecta, y hasta el último detalle de la

misma. En dicha habitación se implica, por supuesto, el gusto perfecto, que viene de la clase social, el origen y las ideas políticas “perfectas” y que son, cómo no, las de Edelmira. Los detalles de esa habitación, como digo, están cargados de preciosismo y delicadeza, es un lujo contenido y vacuo; veamos un ejemplo: “Las paredes están revestidas de un papel satinado de una tonalidad plateada grisácea, en la que figuran menudos diseños arabescos del tono carmesí dominante, pero de un matiz más suave” (20); y ella se obsesiona con esos detalles (y el narrador, paródicamente, con el resumen de ellos) hasta la náusea, pero son precisamente esos detalles los que le impiden ver su acto en el contexto específico en el que se realiza, es decir, en su significación social.

Este espacio perfecto de la intimidad, del sujeto, no es sino el único lugar donde Edelmira puede sostener sus prejuicios, (le permite aislarse) y lamentablemente, la escritura es la que le proporciona ese “espacio de resistencia” como se suele decir hoy en el argot crítico (y no de derechas, precisamente). Por eso, una vez su obra pasa completamente desapercibida (“La obra se publica sin pena ni gloria. Esta vez, sin embargo, Edelmira está tan segura de lo que ha escrito que la incompreensión ni siquiera la afecta”, anota el narrador (22)) acabará por construirla en su mansión, y terminará sus días recluida en ella. El final del retrato es, en este sentido, simbólico y revela cómo la literatura, lejos de forzarla a ver la verdad, la ayuda a aislarse de ella: “Sus últimos años los pasó en la estancia de Azul, recluida en la habitación de Poe en donde solía dormir y soñar con el pasado, o en la amplia terraza de la casa principal, sumida en la lectura o la contemplación del paisaje. Mantuvo la lucidez (“la rabia” decía ella) hasta el final” (24). Esta inflexión de la voz de Edelmira, valiente hasta el final e invulnerable a la voz de los otros, es el equivalente de los ojos españoles de Ignacio de Loyola, pero lejos de

desintegrar al sujeto, lo reafirma en su locura, y la literatura colabora en ello. Y lo mismo que ocurre con Edelmira, ocurre con la mayoría de los escritores del libro, para los cuales la literatura es una suerte de trinchera. La lección es doble: ni el biografema, el detalle humanizador específico, aislado, es ideológicamente contraburgués por naturaleza, ni la literatura (o la práctica literaria) es garantía de salvación para ese sujeto (muchas veces, ni siquiera de su conciencia) una vez ese biografema deshace la ideología específica de tal sujeto.

Por lo general, cuanto más condensados aparecen estos tres elementos (biografía, práctica literaria y fascismo), más fuerte es el choque que se produce entre ellos. Esto, con mayor claridad que en los retratos, se ve en el final de la obra. La novela se cierra con un aparte a los retratos incluidos, titulado “Epílogo para monstruos”. Tiene la apariencia de una suerte de conclusión pseudoacadémica, y de nuevo, se ve la parodia del estilo de la historia literaria en él con total claridad. En este epílogo aparece, además de una bibliografía (de 12 páginas) de las obras mencionadas, completamente inventada por supuesto, y un índice de revistas, asociaciones y editoriales a cual más disparatada (*El cuarto Reich argentino*, la revista folkórico-nazi *La castaña*, o *Las fabulosas aventuras de la nación blanca*, revista de la Hermandad Aria, así como muchas otras de este estilo). Tenemos también un compendio de mínimas entradas biográficas sobre los personajes que, en algún momento, se han cruzado con los escritores nazis, pero sobre los que no se daban mayores detalles en los retratos; como por ejemplo ésta, dedicada a “Otto Haushofer, Berlín, 1871-Berlín, 1945. Filósofo nazi. Padrino de Luz Mendiluce y padre de varias teorías descabelladas: la Tierra hueca, el Universo sólido, las civilizaciones primigenias, la tribu aria interplanetaria. Se suicidó después de ser violado por tres

soldados uzbekos borrachos” (227). Por supuesto, no todos estos nuevos y mínimos retratos son de escritores o intelectuales. Aquí tenemos el de “Antonio Lacouture, Buenos Aires 1943-Buenos Aires 1999. Militar argentino. Ganó la guerra contra la subversión, perdió la guerra de las Malvinas. Experto en aplicar el “submarino” y la picana eléctrica. Inventó un juego con ratones. Sus prisioneras temblaban al reconocer su voz. Obtuvo varias medallas” (227). Valgan estos dos ejemplos como prueba de cómo media, en líneas generales, la creación literaria entre la vida “humana” de estos personajes, y sus prácticas ideológicas, y cómo es mediante la concentración de pequeños detalles que estos personajes aparecen como lo que de verdad son. Lacouture es, simplemente, un monstruo: los detalles humanizadores del tipo “inventó un juego con ratones” son más bien espeluznantes. Haushofer es un monstruo también, pero además, ridículo. Y lo más ridículo de todo es el estilo que pretende condensar sus vidas en dos, tres, cuatro líneas, pues presupone un mérito (aunque sea mínimo) y lo que hace es, básicamente, retratar a locos o criminales con un par de pinceladas rápidas.

Casi toda la obra funciona de esta manera: los escritores nazis practican, por lo general, géneros literarios que les mantienen a salvo de poner su ideología en choque con la realidad que viven, y con su propia realidad (psicológica o de otro tipo), como la novela “telúrica” o la novela de ciencia ficción. Los mejores retratos, sin ninguna duda, son los más ambiguos, como el ya mencionado de Couto, aquellos donde la literatura no es sólo una mediadora oculta, que aparece para encubrir la relación entre los detalles ínfimos de la vida privada de estos autores, y la realidad de lo que hacen políticamente, sino que la ilumina, y de alguna manera, la contesta. Con lo cual, habría que decir, esa

escritura “arriesgada”⁵² escinde más al sujeto retratado en dos, que la técnica desideologizadora del biografema o, por descontado, que la historia literaria al uso, que ni siquiera pretende esa división del sujeto, sino su unidad sublimadora. Por eso los mejores retratos son aquellos en los que aparecen personajes cuya obra literaria no es ridícula, y las vidas de estos escritores acaban normalmente fuera del mundo literario. Willy Schurholz (102-7), por ejemplo, es un hijo de exiliados alemanes (con toda probabilidad, nazis), que viven aislados en una colonia a las afueras de Santiago, la Colonia Renacer. Schurholz practicará una suerte de poesía vanguardista que consiste en el diseño de complicados campos de concentración, una suerte de poesía visual para ser vista desde el aire. La clave de su arte es que varios de esos “campos” imitan el modelo de la Colonia Renacer. Es decir: el sujeto creador tiene que poner en peligro su lugar de origen (los campos del escritor son una metáfora del lugar en el que nació y se crió) para crear. Lo cual mira absolutamente en dirección contraria a la ideología que tiene o que hereda, como es el caso de Schurholz. Déjesenos comentar brevemente, a modo de conclusión, uno de estos retratos, posiblemente el más interesante del libro, el de Harry Sibelius, y cuyo retrato es en realidad una metáfora que contiene el libro.

La vida de Harry Sibelius desaparece del retrato; queda, en el mismo, reducida a simplemente tres detalles: uno, que leyó a Norman Spinrad, a Philip K. Dick, y a Borges⁵³ (130), es decir, que compartía las mismas lecturas y admiraciones que Bolaño;

⁵² Una escritura arriesgada es aquella que intenta alcanzar una verdad cuya aparición descompondría al sujeto que la anuncia. En ese sentido, algunos de los escritores nazis de Bolaño son artistas de riesgo, como el artista del trapecio de Kafka. Sin duda, el caso más claro, palpable, es Ramírez Hoffman, como veremos en *Estrella distante*.

⁵³ Por supuesto, ninguna de estas alusiones es casual. La de Spinard, por su novela *The Iron Dream* en la cual Hitler ha emigrado a América en 1919 y se ha convertido en un autor de ciencia ficción; la de Dick, por sus profecías (negativas, o entrópicas, como las llamaba Bolaño) sobre el futuro, disfrazadas de ciencia ficción; y la de Borges, por “El jardín de los senderos que se bifurcan”, cuento en el que se describe una

dos, que nació en Richmond, Virginia, en 1949 y murió (o morirá) en la misma ciudad, en 2014; y tres, que tras la publicación de su primera y única novela, se retirará de la escritura para siempre, dedicándose a escribir artículos y reseñas sobre complicados juegos de estrategia (este tipo de juegos que invitan a repetir batallas del pasado) o *wargames* (es decir, juegos que crean un mundo diferente, y batallas imaginarias dentro de él), participando, además, en el diseño de algunos juegos nuevos (134). Eso es todo lo que se nos cuenta de su vida. El resto (4 páginas) es la descripción detallada de su única novela, *El verdadero hijo de Job*, que resulta ser un “espejo negro de *La Europa de Hitler* de Arnold J. Toynbee⁵⁴” (131). Y marca el tránsito del ensayo histórico a la literatura, a la novela (es decir, la novela de Sibelius sirve para contestar a la historia, para explorar los límites del texto de Toynbee). El apunte del narrador a este respecto no puede ser más irónico, pues a la obra de Sibelius parece ocurrirle exactamente lo mismo que le ha ocurrido a *La literatura nazi en América* en su recepción crítica: “La novela, pues se trata de una novela y no de un libro de historia...” (130). La novela es claramente paródica: imita la forma y los apartados de cada uno de los capítulos de este ensayo histórico contra el régimen nazi. Con una diferencia crucial, claro está: que la novela de Sibelius parte del presupuesto de que la Alemania nazi ganó la Segunda Guerra Mundial y que acabó tomando no sólo Inglaterra (en 1941) y la Unión Soviética (en 1944), sino también los

novela china que explora la capacidad de bifurcación del tiempo, su plasticidad para tejer historias diferentes o alternativas, que es lo que hará Sibelius en su novela.

⁵⁴ Autor británico (1889-1975). Historiador y filósofo de la historia. Su método comparativo y de grandes dimensiones ha sido severamente atacado por sus generalizaciones y su énfasis en los elementos religiosos de las culturas y civilizaciones. Su obra abarca más de 140 artículos y estudios. Entre sus obsesiones estaba la de la circularidad de la historia, como prueba negativa del progreso. Para Toynbee, la tarea del historiador consistía básicamente en tratar de evitar que la historia se repita. Esto, en parte, es lo que la conecta a *La literatura nazi en América*. Recordemos que la novela de Bolaño se abre con la siguiente cita de *Lo demás es silencio*, que es, claro está, una parodia del fragmento de Heráclito: “Cuando el río es lento y se cuenta con una buena bicicleta o caballo sí es posible bañarse dos (y hasta tres, dependiendo de las necesidades higiénicas de cada uno) veces en el mismo río (7). Sibelius parece pensar que esa tarea está condenada de antemano al fracaso.

Estados Unidos (en 1948), y lo que hace Sibelius es describir el funcionamiento de esa nueva América nazi, igual que Toynbee describía el funcionamiento de Alemania.

El narrador del retrato apunta esto mismo al comparar la diferencia de intención de ambos escritores: “El profesor británico en última instancia trabaja para que el crimen y la ignominia no caigan en el olvido. El novelista virginiano por momentos parece creer que en algún lugar “del tiempo y del espacio” aquel crimen se ha asentado victorioso y procede, por tanto, a inventarlo” (131). Este entrecomillado de “tiempo y espacio” es una alusión al prólogo de la obra, donde el historiador británico afirma la relatividad e inconclusión de la Historia. El propio narrador cita así el prólogo del texto de Toynbee, que aparece a su vez comentado en el prólogo a la novela de Sibelius: “como el tiempo y el espacio están cambiando constantemente, ninguna historia, en el sentido subjetivo del término, podrá ser nunca un relato permanente que narre, de una vez y para siempre, todo de una manera que sea aceptable para todos...” (131). La obra de Sibelius parece aceptar esa idea, pero expresando con ella su lado más negativo posible: no que el horror se repite cíclicamente, sino que, como no podemos narrarlo, vivimos permanentemente en él (por eso se habla del verdadero hijo de Job, el doliente incapaz de explicar su sufrimientos).

Así, cada apartado de la obra de Toynbee, tiene su reflejo paródico en la América nazi de Sibelius. Por ejemplo, el capítulo “La estructura política de la Europa de Hitler” es sustituida por “La estructura política de la América de Hitler” y ambas se subdividen en los mismos apartados. Pero la diferencia entre ambas no es meramente geográfica, porque, aunque Sibelius es tan técnico y meticuloso con sus descripciones históricas o pseudohistóricas como lo era Toynbee, además realiza un trabajo de ampliación sobre la

forma del ensayo histórico, pues empieza a insertar en cada uno de los apartados historias y sobre todo personajes de otros escritores norteamericanos, es decir, reescribiendo una parte importante de la literatura norteamericana, que aquí aparece a una luz que definitivamente la transforma en algo diferente. Y de esta forma, su obra se convierte en un plagio constante de las letras americanas, en una suerte de reescritura atroz de toda la historia literaria, un palimpsesto salvaje e indisimulado puesto a funcionar en un contexto inhabitable:

Sus historias no siempre son originales. Sus personajes casi nunca. En el capítulo tercero de la segunda parte, *La industria y las materias primas*, podemos encontrar a Harry Morgan y Robert Jordan, de Hemingway, con figuras de Robert Heinlein y argumentos del *Reader's Digest*. En el capítulo séptimo, *Las finanzas*, apartado b, *La explotación alemana de los países extranjeros*, el lector avisado reconocerá (¡en ocasiones Sibelius ni siquiera se toma la molestia de cambiarles el nombre!) a varios Sartorius, Benbow, y Slopes de Faulkner, a Bambi de Walt Disney y Mira Breckinridge y John Cave de Gore Vidal... (133)

Y así ocurre con una lista interminable de personajes de la literatura norteamericana, tanto canónicos como populares (nótese la yuxtaposición de Faulkner y Disney) que aparecen puestos a funcionar en este nuevo contexto histórico nazi, allá donde más o menos encajan temáticamente con las nuevas facetas del mundo creado por Sibelius: personajes de Highsmith, Hammett, Capote, Vonnegut, Fitzgerald. Y por supuesto, esa recontextualización hace que esos personajes aparezcan a una luz diferente, pues uno se obliga a preguntarse que tienen que ver estos personajes y estos autores con la América nazi propuesta minuciosamente por Sibelius, en las 1333 páginas que abarca de la obra (1333: justo la mitad de 2666, la obra cumbre de Bolaño cuya estructura se parece, al menos en parte, a la de ésta).

La recomposición que hace Sibelius de la literatura norteamericana es totalmente libre y caótica. Apunta el narrador que “lo que en Toynbee es la realidad en Sibelius es

un reflejo distorsionado en medio de un caos de historias” (132), un caos de retratos completamente desiguales y por momentos incoherentes: “No es raro que a un personaje le dedique veinte páginas únicamente para presentarlo ante el lector [...] y luego no aparezca más a lo largo de la novela, y que otros personajes a quienes apenas nombra como de pasada, reaparezcan una y otra vez, en sitios geográficamente distantes y en ocupaciones disímiles...” (132).

Según el narrador, la obra de Sibelius (y así la presenta en las primeras líneas del retrato) es “una de las más complicadas, densas, y posiblemente inútiles de su tiempo” (130). Sin duda es así: pero la reflexión que introduce es sugestiva. Por un lado, Sibelius relee “la conciencia” de Toynbee y donde él pretende describir el horror, Sibelius lo representa, porque sus historias “suceden porque suceden, sin más, fruto de un azar liberado a su propia potencia, soberano, fuera del tiempo y del espacio humanos” (134). Y la literatura que aparece dentro de ese mundo, que es reinsertada en él, actúa simplemente como la decoración interna del contexto atroz que se describe. Ante semejante percepción del mundo, lo único significativo que se puede hacer es lo que hace Sibelius: dejar de escribir. De ahí que una vez concluida la novela, arroje la pluma y se dedique a inventar otros juegos donde poder darle la vuelta a la historia. Ese biografema no es como los anteriores: está cargado de humor, y contiene al menos un fragmento de redención.

Bien observado éste retrato, se ve hasta qué punto es diferente del resto de la obra. Nunca se nos dice qué piensa Sibelius, ni su opinión sobre nada, ni su contexto familiar, ni su vida personal. Tampoco se nos cuenta la menor anécdota patética y grotesca; ni tenemos tampoco señas de a qué ideología pertenece. Esta especie de Rimbaud

posmoderno es un fantasma, en el sentido de que su retrato no es tal. La descripción de su obra, literalmente, devora el espacio diseñado para la aparición de esos pequeños detalles y de la manifestación de su ideología. En esta semblanza, la literatura no es una mediadora entre la vida personal y la ideología, sino que sustituye a ambas y de alguna forma las contesta. Sibelius no es, desde luego, un escritor nazi. Y por poco no es ni escritor. Es más bien una suerte de profeta jugueteón, como su apellido indica en clara referencia a la Sibila. Pero representa una estética que va más allá de los problemas apuntados por los retratos anteriores, en los cuales la literatura era simplemente una mediadora entre vida y conciencia ideológica. Con Sibelius, la literatura se rearma de fuerza y con ella se estructura un escenario diferente.

En conclusión, *La literatura nazi en América* es una novela en cuanto que busca todas las variaciones posibles (los límites) de la compleja interrelación entre los detalles de la vida privada de los autores, su ideología, y la literatura que elaboran. Lejos de buscar una identificación con una subjetividad reducida a fragmentos, a biografemas, lo que la narración de las vidas de los escritores demuestra casi siempre es la distancia enorme entre ellos mismos y lo que hacen, entre su conciencia y sus actos. La falta de comprensión, por su parte, entre lo que su ideología les obliga a hacer y sus vidas particulares, así como la compleja tarea de mediación de la literatura en el proceso, sus tareas como escritores, es el centro de la obra. Mostrar esa distancia, es lo que se demuestra una y otra vez, yuxtaponiéndolas: el resultado ha sido denominado algunas veces como “grotesco literario” aunque se trata, también, de un “grotesco crítico”, pues la distancia que separa la forma en la que estos escritores perciben sus vidas, obras y contextos históricos, y la realidad de lo que les rodea, no sólo es opaca para ellos, sino

para el que narra esas vidas, es decir, para el crítico. La unidad de los materiales radica en esta doble crítica, al autor, y al crítico. Por eso, cuando Bolaño abandona esta tendencia, en pro de una forma novelística más compleja, apuntada en el retrato de Sibelius, y también en el último de los retratos del libro. Ese último retrato, “Ramírez Hoffman, el infame” acabará generando otra novela diferente a *La literatura nazi en América*, y otro tipo de novela también: lo cual nos lleva a otro texto, publicado pocos meses después del primero, *Estrella distante*.

1- *Estrella distante*, o el laberinto de retratos.

¿Qué cambiaba exactamente en el último retrato de *La literatura nazi en América*, del cual *Estrella distante* no es sino una reescritura amplificada, respecto al resto de los retratos que aparecían en *La literatura nazi en América*? El retrato titulado “Ramírez Hoffman, el infame” es la encarnación y síntesis de todas las tensiones entre vida, ideología y obra que latían en el resto de retratos. Al nivel del análisis, el primer cambio fundamental que se observa es la transformación de la voz narrativa que construye el retrato. Pasamos de este narrador que parodia la historia literaria y la técnica del biografema, del detalle humanizador del monstruo, a otro completamente diferente: un narrador testigo, por momentos autobiográfico, por momentos confesional, y también policial. La vida y la obra de Hoffman no vienen dadas por este narrador-crítico literario típico, ajeno en principio a la vida y obra que representa, y cuya responsabilidad en esas vidas era simplemente la ordenación de los datos significativos, no es solamente responsable del estilo del retrato. La vida de Hoffman es formulada de otra forma que contradice el punto de vista de un crítico literario al uso, *neutral*. Viene dada por alguien que conoció a Hoffman, que se formó (literariamente) con él, que lo vio transformarse (o

aparecer con su verdadera cara) en un poeta-asesino, que se obsesionará con él, y que, finalmente, colaborará en su eliminación final. La aparición de este narrador-testigo (que responde, en el retrato de *La literatura nazi en América*, al sugestivo nombre de “Bolaño”) permitía releer el resto de retratos de la obra a contrapelo, destruyendo la neutralidad del narrador omnisciente que resumía vidas, obras y crímenes de los personajes, obligando al lector a examinar la participación del narrador ajeno a la historia en ese proceso. “Ramírez Hoffman, el infame” hacía saltar por los aires, por lo tanto, la supuesta neutralidad del narrador, tanto en su versión más empática (los retratos de Schurholz, o Sibelius, o Couto: aquellos donde el escritor conseguía alcanzar un estadio de conciencia diferente gracias a su inmersión en la escritura y en sus riesgos) como en su versión más paródica (como el de Edelmira Thompson); es decir, lo que se hacía explícito en este último retrato era la responsabilidad de la historia de la literatura y de la crítica literaria con respecto a la Historia. En este último retrato se da por tanto una ruptura radical con ambos modelos, porque lo que se cuestiona es la capacidad del crítico para juzgar (tanto para bien, como para mal) al personaje, y esta dialéctica afecta, por supuesto, al personaje mismo, cuya identidad ya no viene dada por ese estilo, y que huye, literalmente, de su “autor”. La novela es la narración de esta persecución (implícita) y esta imagen de la persecución se repite en otras novelas de Bolaño.

Lo que Bolaño encuentra en *Estrella distante* es una forma narrativa basada en el retrato, pero que se vuelve contra el que lo emite, dialogizando el género, y volviéndolo novela (una novela “de crítico”, se podría denominar, proceso que culmina con total claridad en *Nocturno de Chile*) en la que una voz confesional, la del crítico, organiza toda una serie de pistas sobre su personaje, y que incluye voces diferentes a la suya propia,

para retratar a un escritor cuya característica más importante es precisamente que se resiste (por unas razones u otras) a ese mismo proceso de representación; Lo que aparece es su opacidad, su falta de transparencia, que marca al mismo tiempo la imposibilidad del que nos cuenta su vida para contarla con la neutralidad con la que lo hacía el anterior tipo de narrador. Además, la presencia del narrador-testigo vuelve concreto el espacio y el tiempo, los localiza históricamente (mientras que en los retratos de *La literatura nazi en América*, el espacio y el tiempo se volvían enormemente abstractos, ya que el mismo proceso se repetía siempre en ellos), captando sus variaciones históricas: algo que ya no se puede hacer desde el cuento, que hay que novelar. *Estrella distante*, desde su mismo título, es una referencia histórica precisa: a Chile y a su bandera. Luego el crítico no sólo es rebatido en su poder para definir al personaje (su voz ya no es ajena, sino parte de la historia, se le relativiza), sino que además, él se vuelve personaje también. Y como tal aparece en un contexto espacio-temporal específico, en el cual es puesto a funcionar, entendido por el lector, y juzgado, del mismo modo que el juzgaba al autor representado por él. El contexto cambia: en el caso de ésta obra, es el Chile de los 70 a los 90 (en el caso de *Los detectives salvajes*, será México, en la misma franja histórica; en el caso de *2666*, la Ciudad Juárez de finales de siglo XX, y a partir de ahí, todo el siglo XX).

La historia contada es resumible así: Ramírez Hoffman es un poeta que, como el joven Bolaño (el ficcionalizado en la obra, no el Bolaño real) participa en los talleres de literatura de Concepción. En realidad, es un teniente de la fuerza aérea chilena, un espía que se interna en los círculos literarios para localizar y tener controlados a objetivos políticos precisos (sus propios compañeros de taller, casi todos pertenecientes a la izquierda más radical chilena, y que después serán asesinados por Hoffman y sus

secuaces). Una vez Allende es derrocado por el golpe militar, Hoffman, que es un poeta experimental, libera su estética del horror, que consiste, entre otras cosas, en “retratar” a las víctimas que asesina, en hacer poesía visual con el momento mismo de su agonía y muerte, o en escribir poemas en el cielo de Concepción o de Santiago, poemas performativos (que desaparecen al instante) con el humo que lanza desde la avioneta que es un maestro en pilotar. Por supuesto, sus experimentaciones poéticas, cuando se hacen explícitas, ponen de manifiesto aquello que al régimen de Pinochet no le interesaba que lo fuera: la tarea de represión salvaje, limpieza ideológica y desaparición que se estaba produciendo en el país. Los excesos de Hoffman le llevan a ser juzgado por sus propios compañeros del ejército, y el personaje huye de Chile y se esconde en Europa. Bolaño ha sido testigo, directo o accidental, de todo esto. Y se ha exiliado (como Hoffman) a Europa. Pasan más de 15 años, y hace su entrada en escena el antiguo policía (condecorado por Allende) Abel Romero, que se ha convertido en una especie de detective privado, y que contrata a Bolaño para que le ayude a encontrar rastros “poéticos” del fugitivo Hoffman. Romero, a su vez, ha sido contratado por alguien en Chile para asesinar al poeta fascista (nunca sabremos por qué). Bolaño le ayudará en esto, con un cierto remordimiento de conciencia. Finalmente, le encuentran, y Romero se encarga de eliminarle. Bolaño (el Bolaño que cuenta la historia, no el autor real) pasa del poeta que intentó ser, al crítico en el que se ha convertido, un crítico con una suerte de aura policial, y es recompensado económicamente por ello, al final de la historia.

Lo que hace Bolaño en *Estrella distante* es simplemente recontar, con mínimas variaciones⁵⁵, lo contado en las veinte páginas que cierran *La literatura nazi en América*.

⁵⁵ Cambia el nombre de los personajes, incluido el de su supuesto alter ego que se vuelve anónimo. Y modifica los detalles de la búsqueda de Hoffman, multiplicando las máscaras con las que este se esconde, y

La gran amplificación de la novela, lo que la convierte en tal, radica no en la historia misma, que es más o menos idéntica, sino en la interpolación de toda una serie de retratos que se refractan en el de Hoffman (Carlos Wieder en *La literatura nazi en América*) y que no figuraban en la primera versión del personaje, la de la primera novela. Esos retratos resumen el destino de los dos directores de los talleres de poesía en los que participó Hoffman y el grupo de poetas de izquierda del que formaba parte el narrador antes de ser derrocado Allende: los poetas Juan Stein (a su vez, el retrato de Stein se bifurca en el de Cherniakowski, el militar ruso del que es descendiente) y Diego Soto, más un tercero, que se refracta en el de Soto, el de Lorenzo, un artista homosexual y sin brazos... Estos retratos, que interrumpen el retrato de Hoffman y que a su vez son interrumpidos por otros retratos, ocupan las secciones 3 y 4 del libro (más de 30 páginas), difiriendo el retrato matriz, que es el de Wieder. Además, la segunda gran amplificación de la novela, que aparece casi al final de la historia, vuelve a consistir en la construcción de otros dos retratos: el de Abel Romero, el policía que dará muerte a Wieder, y el de Joana Silvestri, la actriz porno que pondrá al narrador de nuevo tras la pista de Wieder... No debemos olvidar a las hermanas Garmendia, en el primer capítulo de la obra, que también son retratadas con amplitud; a Bibiano, a la Gorda Posadas, testigos de los primeros actos de Wieder, etc... El gran cambio de una obra sobre la otra radica, por tanto, en toda esta interpolación de retratos, que a veces se bifurcan respecto al que los genera, y dentro de sí mismos, a menudo, también. La novela no es más que una sucesión de retratos, un caos de retratos, solo que su ordenación proviene de las idas y venidas de la memoria del personaje, y no de la forma de la antología, que es lo que ocurría en la

que, así, pasa a ser Carlos Wieder, Ruiz Tagle, Defoe, etc... También se toma más tiempo en describir los detalles de la vida de Hoffman, y sobre todo, su obra, a la que añade numerosos manuscritos.

primera novela, y daba orden (un orden no menos caótico) a los retratos que contenía la primera versión que publicó Bolaño.

Sin embargo, como la novela no deja de ser, en gran medida, la reescritura del final de *La literatura nazi en América*, Bolaño introduce la obra al lector con un prólogo ficcionalizado, al estilo cervantino, medio justificativo, medio humorístico, y que aquí resulta de gran valor:

En el último capítulo de mi novela *La literatura nazi en América* se narraba tal vez demasiado esquemáticamente (no pasaba de las veinte páginas) la historia del teniente Ramírez Hoffman, de la FACH. Esta historia me la contó mi compatriota Arturo B, veterano de las guerras floridas y suicida en África, quien no quedó satisfecho del resultado final. El último capítulo de *La literatura nazi en América* servía como contrapunto, acaso como anticlímax del grotesco literario que lo precedía, y Arturo deseaba una historia más larga, no espejo ni explosión de otras historias, sino espejo y explosión en sí misma. Así pues, nos encerramos durante un mes y medio en mi casa de Blanes y con el último capítulo en la mano y al dictado de sus sueños y pesadillas compusimos la novela que el lector tiene ante sí. Mi función se redujo a preparar bebidas, consultar algunos libros, y discutir, con él y con el fantasma cada vez más vivo de Pierre Menard, la validez de muchos párrafos repetidos (11).

Como se ve, la obra se abre con un autorretrato paródico del propio escritor, tratando de arreglar lo que ha hecho mal. La referencia al supuesto Arturo B es clara: es el que después será el alter ego de Bolaño en *Los detectives salvajes*. El autor se escinde en dos y directamente representa la reescritura de la obra por medio de la crítica que Arturo le hace. Lo que está representando Bolaño aquí es la posición del crítico como matriz de la obra (por encima de cualquier otra cosa, el retrato de Wieder era al mismo tiempo, el autorretrato paródico y por momentos, confesional, de su propio retratista). Además, esta escisión del autor en dos es exactamente igual que las que Wieder hará durante toda la obra, transformándose (o escondiéndose), mediante una larga serie de pseudónimos que va acumulando (máscaras, o por momentos, incluso metamorfosis

reales), en numerosos escritores cuya pista el narrador de la obra, en la posición del crítico, debe desentrañar, hasta encontrar al verdadero Wieder, para que Romero pueda asesinarle. Esta fractura interna, evidentemente, rebaja al propio autor, que se convierte en el “camarero” de su crítico, o en su secretario, y es B el que reescribe la obra. En cuanto a la referencia a Pierre Menard, es por lo menos, ambigua: no sabemos si se refiere a la tendencia del escritor inventado por Borges de reescribir obras ajenas (cuya copia ya no puede ser el original, sino que es original en sí misma) que es lo que Bolaño parece hacer aquí, o, más bien, a la técnica misma usada por Borges: “Pierre Menard, autor del Quijote” es un retrato, contado por un Borges ficcional que evalúa críticamente a Menard, a su obra, y por momentos, al contexto que le rodea. Volveremos sobre esta escisión, que es clave, más adelante.

No deja de ser irónico, sin embargo, que el gran reproche de B al autor sea, como ya hemos citado anteriormente, que “Arturo deseaba una historia más larga, no espejo ni explosión de otras historias, sino espejo y explosión en sí misma” (11), pero que, al tratar de alargarla, recurra, más que a ninguna otra cosa, a la técnica de interpolar retratos, que a su vez se bifurcan en otros retratos, aunque volviendo al retrato mayor que guía los vaivenes de la memoria del narrador. Lejos de evitar los reflejos y refracciones entre los retratos que tanto molestan a Arturo B, lo que se consigue es una asombrosa multiplicación de sentidos, un auténtico laberinto vivo de retratos, que a su vez, refractan la historia de Chile de los 70 a los 90 (la historia que entonces, no era, ni podía ser, la historia oficial hasta la derrota democrática de Pinochet en las urnas), y que ahora pasaremos a descomponer, no sin antes mencionar que es en esta aparente paradoja (la multiplicación de retratos, y de refracciones de unos en otros, cuando lo que se intenta es

aislar a uno de ellos del resto) donde está sin duda la clave para comprender la obra. ¿No es *Estrella distante*, igual que *La literatura nazi en América*, una sucesión de retratos? Por supuesto, pero es una sucesión cuya matriz ya no es la historia literaria (o su parodia, o la parodia del biografema barthesiano; ni ambas a la vez), sino que lo que hace aparecer es la confesión del poeta-crítico-policía que la narra, lo cual causa que esa sucesión sea mucho más dinámica, y, definitivamente, cambia el resultado final de la obra completamente.

Entender la obra es entender la articulación (aparentemente libre) de esos retratos en la memoria que los va elaborando, interpolando, pero también jerarquizando. La tesis que vamos a defender es que ese laberinto de retratos, infinitamente complejo y riquísimo de detalles, no ilumina, sino que aparece para tapar la vida que no debe ser contada: que no es otra que la del que narra. El propio narrador se refiere irónicamente en algún momento a su técnica de contar vidas como “el triste folklore del exilio” (75), expresión rebajadora ésta, que debería ser leída junto al “grotesco literario” (11) del prólogo con el que se refería a *La literatura nazi en América*. ¿Qué es lo que la catarata de retratos que es la obra pretende no iluminar, sino ocultar? Lo que oculta es la complicidad del que narra con el horror; aunque lo siguiente que debemos decir es que es esa misma colección de retratos la que obliga, finalmente, a hacer aparecer la confesión (ficcionalizada, novelizada) del que narra, y por tanto, la marca de su complicidad con el orden existente de cosas, y las relaciones entre el orden anterior y el que le ha sucedido.

Los teóricos de la confesión real, no novelada, suelen constatar la brecha en la que está debe ser inscrita. Luis Beltrán dice esto en *La imaginación literaria*: en la confesión “el sujeto se ve a sí mismo sin acuerdo entre su entonces y su ahora.” (166) Tomada

como forma de la crisis del espíritu, no cabe duda de que “el abismo entre dos épocas es el momento idóneo para el género” (166). Su técnica difiere de otras narraciones en cuanto que “no hay argumento propiamente dicho” sino que lo que vehicula la historia de la vida contada viene dado por la necesidad de otro valorativo que ayude en la salvación del que rinde cuentas: en otras palabras, el lector debe ser “el juez que habría de juzgarme como yo me juzgo” (166). Finalmente, hay que añadir que la confesión trata de hacer emerger a un hombre nuevo, “una forma superior de ser hombre” (167), y que esa es la utopía para cuya aparición se escribe. Por eso María Zambrano, en *La confesión: género literario* decía sugestivamente, en este mismo sentido, que “la confesión es una acción, la máxima acción que es dado ejecutar con la palabra” (31).

Beltrán anota otra idea, que toma de Bajtín, y que resulta crucial para entender cómo funciona una confesión no literal, sino novelizada, como *Estrella distante*, y cuál puede ser, por tanto, la relación entre confesión y retrato literario en el terreno de la obra. Une la necesidad estructural de que el retrato interrumpa constantemente la confesión, la rendición de cuentas, diciendo esto: “Hay en la confesión (en las memorias) una lucha constante con la posible postura valorativa del otro. Sin esa lucha las memorias defraudan la expectativa del lector. Toda calma, toda demora -dice Bajtín- en la autocondena, o en la exculpación la percibimos como un desvío de la pureza de la actitud hacia uno mismo, como la intromisión del otro” (166).

La relación entre confesión-memoria y retrato literario (el de Wieder, pero también el resto, que surgen al hilo del de Wieder) puede ser entendida, entonces, de esta manera: el retrato es el que marca la demora de la confesión, la posibilidad de conservar la impureza moral del sujeto que narra, es decir, de desviar su culpa hacia otro lugar.

Como confesión, *Estrella distante* es un auténtico fraude, y es como tal que Bolaño la hace aparecer. Porque ese “fraude”, la constante interposición de vidas, y más vidas, sobre la que las rige a todas (la del narrador) y debería ser la que está puesta a examen, es, precisamente, la que no aparece salvo de soslayo, camuflada entre el resto de vidas (y espacialmente, la vida de Wieder).

¿Pero culpabilidad del narrador, exactamente respecto de qué? ¿Qué es aquello que el narrador debe confesar y trata de evitar? Respecto de aquello que no debe ser dicho en la década de los 90. En apariencia, aquello que no debía ser dicho, es la monstruosa represión del régimen dictatorial-militar que toma el poder el 11 de Septiembre de 1973, y que pone las bases del capitalismo chileno reinante hoy. Esa ha sido la clave interpretativa unánime de todos los críticos de la obra: *Estrella distante* sería una manera de articular la memoria de los sujetos reprimidos entonces (en los 70 y los 80), las voces que no debían ser escuchadas, ni dentro ni fuera de Chile, hasta el triunfo de la “Concertación” en 1990. *Estrella distante* se escribe en 1996, en plena época de revisionismo histórico, estando Chile bajo la presidencia de Eduardo Frei Ruiz Tagle, y aunque Bolaño vivía (desde los 80) en España, evidentemente sabía perfectamente lo que estaba ocurriendo en Chile, y también, cómo no, lo que había ocurrido durante los años 70 y 80, eventos en los que él mismo participó, siendo detenido por breve tiempo, y exiliándose (a México) después.

Sin embargo, la confesión demorada del narrador, oculta tras la profusión de retratos, especialmente el de Wieder, el poeta-teniente-asesino que guía gran parte de la narración, nos habla, además, de algo más traumático, que no consiste solamente en articular los crímenes atroces del régimen de Pinochet (que también). Consiste más bien

en comprender la relación entre esos crímenes y la democracia chilena capitalista emergente: el vínculo entre ambas. Un análisis de cómo funcionan esos retratos, y las máscaras que Wieder se va poniendo y quitando, revelan esto, incluida la primera. De las muchas identidades asumidas por Wieder, la que inaugura el proceso será la “Alberto Ruiz-Tagle”, en claro eco del hijo de Eduardo Frei Ruiz-Tagle, jefe de la Concertación, y presidente de Chile en el momento en que se escribió *Estrella distante*. Si la nueva democracia chilena es la que ha abierto la brecha en la represión del pasado, y ya caduco, régimen dictatorial de Pinochet, es decir, la que permite que lo que no se podía contar entonces (por razones evidentes: la represión política era brutal) fuera contado a mediados de los noventa, entonces, ¿por qué esa identificación entre el presidente democráticamente elegido que desbancó a los militares, y el teniente-poeta que, a las órdenes de los militares, ejecutó parte de esos crímenes políticos? Evidentemente, este en apariencia inocente apellido señala claramente hacia una continuidad de un régimen político en el otro, que, en principio, aparece históricamente para contestarlo (la democracia derrocando a la dictadura en las urnas). La paradoja es máxima cuando se nota que la confesión, como género, debería partir de la discontinuidad, y aquí lo que aparece es una forma de continuidad disfrazada de brecha: entre el represor fascista y el nuevo dirigente democrático. Simplemente, la brecha tiene que ser aparente, para que el nuevo orden aparezca a nuestros ojos como legítimo. Y esto es exactamente lo que ocurre, dentro del retrato, con conceptos que ya hemos revisado, como el de biografema de Barthes, o resto diferencial de Molloy⁵⁶.

⁵⁶ En el sentido de que esos términos pretenden ser la mínima parte que contiene un más allá de la ideología que los personajes representados encarnan, se pueden volver fácilmente aquello que los disfraza de humanidad, como hemos visto anteriormente. Del mismo modo, la brecha aparente que supone el

Las máscaras con las que Wieder, el teniente-poeta-asesino, se va vistiendo durante la obra, son numerosas, y cada una de ellas merece análisis. Pero lo primero que llama la atención es el exceso mismo de máscaras, que equivale al exceso mismo de retratos, al exceso mismo de la poesía que hace Wieder, como veremos. Lo mismo ocurre con el resto de retratos que difieren la narración de la vida de Wieder, pero el de Wieder es el central, el que vehicula la entrada de todos los demás, el que dirige la memoria del narrador, que ve en él a una suerte de doble. Todos ellos funcionan como una demora, la de la confesión del narrador. Este juego de dobles (y triples, y cuádruples) que propaga la narración, responde al intento de evadir una responsabilidad justo en el espacio donde se debería asumir tal responsabilidad: el espacio de la confesión. Vayamos al análisis específico de esos retratos, y se verá claramente cómo funcionan, y la demora que sufre esa responsabilidad del narrador.

Empecemos por Hoffman, el antecesor de Wieder. Hoffman, claramente, es una referencia al escritor alemán, autor, entre otros, de “The sandman,” es decir, uno de los mejores artistas del horror. Ya hemos analizado lo que se esconde tras el apellido de Ruiz Tagle. Con Wieder, sin embargo, los problemas son más complejos. Cuando el narrador, su amigo el poeta Bibiano, y la Gorda Posadas (otra poeta chilena amiga de Ruiz Tagle), los tres conocedores de los actos macabros de Wieder (que se ha confesado a la Gorda Posadas con anterioridad) descubren que tras Ruiz Tagle se esconde un macabro agente a las órdenes de Pinochet, tratan de aclarar sus motivaciones, y Bibiano apunta esto, sobre la etimología de este nombre, Wieder, intentado centrar el misterio de una identidad que se les escapa de las manos (no saben si es un poeta, un asesino, o las dos cosas a la vez):

advenimiento de la democracia en Chile supone algo similar: la recuperación de lo humano en su fundación, que es inhumana y bestial (fascista).

“...*Wieder* [...] quería decir “otra vez”, “de nuevo”, por segunda vez”, “de vuelta”, en algunos contextos “una y otra vez”, “la próxima vez”, en frases que apuntan al futuro” (50) Los derivados de esa raíz germánica del apellido del poeta-asesino (cuyo origen germánico, por supuesto, no es casual) son todavía más sugerentes, aplicados a los actos de *Wieder*. Pero sobre todo, es sugerente la profusión de ellos:

Widerchrist, “anticristo”; *Widerhaken*, “gancho”, “garfio”; *Widerraten*, “disuasión”; *Widerlegung*, “apología”, “refutación”; *Widerlage*, “espolón”; *Widerklage*, “contraacusación”, “contradenuncia”; *Widernatürlichkeit*, “monstruosidad”, “aberración”. Palabras todas que le parecían altamente reveladoras. [...] E incluso *Weiden* también quería decir regodearse morbosamente en la contemplación de un objeto que excita nuestra sexualidad. [...] Y también recordaba que el sustantivo *Widder* significaba “carnero” y “aries”, y aquí uno podía sacar todas las conclusiones que quisiera. (50-1)

Por supuesto, cada uno de estos derivados germánicos del apellido “*Wieder*” nos dicen algo del personaje, mucho más si los comparamos con sus primeras “obras poéticas”. Tomemos, por ejemplo, el “anticristo”. *Wieder* es el anticristo, en el sentido de que su arribo como poeta marca un cambio temporal, la encarnación y expresión del Mal; de hecho, este rango teológico del personaje, y este marco temporal del advenimiento de una nueva época que marca el anticristo, es asumido por el propio *Wieder*, el cual, en una de sus *performances* poéticas recontadas por el narrador (36-39), reescribe desde su caza *Messerschmitt* (el caza nazi por excelencia) con humo, en el cielo de Concepción, los primeros versículos del Génesis, para que los lean los presos políticos de Pinochet, que lo observan todo, perplejos y aterrорizados, desde el patio de la cárcel, y entiendan que han entrado en una nueva época. En su pluma aérea⁵⁷, por supuesto, los versículos del Génesis se vuelven aterradores. Desde el primer verso, el mundo en tinieblas (el gobierno

⁵⁷ Este episodio parece tener ecos en un episodio real, protagonizado por el escritor Raúl Zurita en 1982, en Manhattan. María Luis Fischer anota esto en su artículo “La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño.” En *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008 (152-3).

de Allende) pasando por la creación de la luz (el golpe de Estado) y la confirmación final de que todo este acto de “creación” de algo nuevo ha sido para bien (“ET VIDIT DEUS... LUCEM QUOD...ESSET BONA...”) aunque tenga que haber sacrificados en el proceso de advenimiento de lo nuevo (“ET DIVIST... LUCEM A TENEBRIS”), es decir, desaparecidos, muertos, torturados, presos, o todas estas atrocidades a la vez. Sin embargo, los excesos poéticos de Wieder, al hacerse explícitos, funcionan al revés de cómo parecen querer funcionar. Primero, hacer el equivalente entre Dios y el régimen de Pinochet es una defensa ridícula del régimen... como lo es también la violencia con la que se cierra esta reescritura monstruosa de la Biblia, que hace explícita la necesidad de “dar una lección” a los presos, y al mismo tiempo, la impotencia del mensaje que se lanza: “APRENDAN” (39). Por eso hay que corregir, al menos ligeramente, la opinión del narrador, que opina que Wieder intenta demostrar que “el nuevo régimen y el arte de vanguardia no estaban, ni mucho menos, reñidos” (86), porque la verdad es que la poesía de Wieder si muestra un exceso que prueba su desunión. Ahí vemos la extraña coincidencia, en la lista de Bibiano, de “apología” y “refutación”, incluso “contradenuncia” otros de las palabras que se derivan de Wieder y que, definitivamente, chocan entre sí, igual que la poesía de Wieder, en su exceso por defender a Pinochet (“es dios”) muestra una suerte de fractura interna. La conclusión de todo esto es desconcertante. No sabemos exactamente dónde está ideológicamente la poesía de Wieder. Wieder, como poeta, es opaco. Como persona, está bien claro dónde está; ha asesinado, torturado, y hecho desaparecer los cadáveres de numerosas personas (20-36) por orden de sus superiores, entre ellas, las hermanas Garmendia, amigas personales del narrador (33).

Por tanto, ¿no es la serie excesiva y contradictoria de etimologías y derivados del nombre de Wieder, propuesto por Bibiano, algo similar a la poesía de Wieder, que contiene una defensa del régimen, pero cuyo mismo “exceso” (en este caso, teológico) parece señalar exactamente en sentido contrario? *Estrella distante* se hace de estos excesos, de estos abusos. Al mismo tiempo, esos abusos sirven para desviar la atención del lector de la conciencia que cuenta todo esto, a lo que cuenta (con lo cual, el narrador nunca tendrá que explicar su parte en esta historia).

Veamos otro ejemplo de cómo se combinan el “exceso” (de la escritura, diría Barthes) con la confesión y con el retrato. Analicemos con detenimiento el segundo poema que Wieder pinta en el cielo con su avioneta, esta vez, no ante los presos políticos, sino ante una audiencia de altos mandos del ejército en Santiago. Ese poema, reconstruido como tal (pues Wieder va pintando cada verso despacio, en el cielo, y una tormenta cada vez más peligrosa se va formando, borrando el poema, hasta obligarle a aterrizar) dice, exactamente, esto: “La muerte es amistad / La muerte es Chile / La muerte es responsabilidad / La muerte es amor / La muerte es crecimiento / La muerte es comunión / La muerte es limpieza / La muerte es mi corazón / Toma mi corazón / Carlos Wieder / La muerte es resurrección” (89-91). El poema, o más precisamente, la *performance* de Wieder, tiene un sentido claro: no es un poema metafísico, no es una descripción de la muerte, ni mucho menos, sino que insinúa, de manera cada vez más clara, el proceso histórico que está sufriendo Chile. La repetición del sintagma nominal “La muerte” es, por tanto, bien referencial: se refiere a las muertes causadas por el régimen, por el estado, y por eso “La muerte es Chile”. En ese mismo sentido histórico, la muerte es “amistad” (entre los militares) y es comunión (crea una comunidad, un nuevo

poder) y es “responsabilidad” (el país estaba en peligro de que el socialismo de Allende lo destruyera”) y es “crecimiento” (el país crecerá económicamente gracias a ello, esa fue, y es, la realidad de la situación) y, sobre todo, es “limpieza” (ideológica). Hasta aquí, el hermetismo del poema que se deshace cuando se entiende en su contexto histórico. Cabe preguntar lo siguiente: este poema, ¿apoya al régimen de Pinochet, o precisamente, denuncia lo que está pasando en el país en ese momento, diciendo, de forma poética, lo que no podía ser dicho? Esta es, de acuerdo al narrador, la lectura del verso “La muerte es limpieza” que hacen los militares que quedan en la pista (el resto se ha refugiado de la lluvia y ni siquiera presta atención a lo que Wieder escribe) tratando de leer (y de entender) el poema en el cielo:

...y Carlos Wieder escribió *La muerte es limpieza* pero lo escribió tan mal, las condiciones meteorológicas eran tan desfavorables que muy pocos de los espectadores [...] comprendieron lo escrito. Sobre el cielo quedaban jirones negros, escritura cuneiforme, jeroglíficos, garabatos de niño. Aunque algunos sí que lo comprendieron, y pensaron que Wieder se había vuelto loco. (90)

Evidentemente, hay que estar “loco” para escribir ese verso ante los militares que están dando precisamente las órdenes de limpieza, pero sobre todo, de discreción: las operaciones de exterminio tienen que ser secretas, o su efecto sería el contrario al deseado; luego la poesía es incompatible con ellas, algo que Wieder o no entiende, o no quiere entender. Valga esto como ejemplo del “exceso” que comete Wieder al intentar defender las muertes causadas por el nuevo régimen, y que puede ser leído como defensa y como acusación.

La parte final del poema es todavía más interesante, porque vuelve la descripción confesión: “La muerte es mi corazón / Toma mi corazón / Carlos Wieder / La muerte es resurrección.” Es, primero, una autoacusación, o una rendición de cuentas: toma mi

corazón significa que el personaje se ve a sí mismo como otra de las víctimas necesarias para consumir tanta belleza (y en este sentido, es profético, acabará siendo asesinado también). La firma (aunque casi borrada por la tormenta, que no es sino una metáfora de la dificultad histórica de decir lo que Wieder está diciendo y asumiendo) evidentemente es el equivalente a la de una confesión legal, firmada por el autor, un acto performativo: “yo, Carlos Wieder, he hecho esto” (matar a las hermanas Garmendia, etc...). Y finalmente, tenemos el momento de resurrección, la utopía de la resurrección de un hombre nuevo.

Ese constante “exceso verbal” se hace evidente (e insoportable ya) otra vez en la exposición fotográfica que Wieder muestra a estos militares poco después, y que el narrador recuenta desde su presente gracias a la lectura de, precisamente, una confesión, que responde al sugestivo título de *Con la soga al cuello*, y que ha sido escrita por el teniente Julio César Muñoz Cano, testigo de estos hechos, y que merece la siguiente opinión del narrador: “especie de narración autobiográfica y autofustigadora sobre su actuación en los primeros años de gobierno golpista.” Pero, y aquí está la clave que la diferencia de la confesión “poética” de Wieder, la “publicaría años después” a esos hechos, no en el momento mismo de los hechos, es decir, cuando el régimen no se podía revolver contra él, como se revolverá contra Wieder por hacer explícito en sus versos lo que debía quedar oculto.

Esa exposición fotográfica de Wieder consiste en la formación de una suerte de cámara de los horrores, diseñada solo para los ojos de los militares y sus más allegados. La suerte de poesía visual o fotografía experimental de Wieder funciona de forma diferente a sus versos escritos en el aire: los que quieren ver su exposición, tienen que

entrar de uno en uno, solos, en la habitación, y las fotografías de Wieder la decoran por entero. En la casa donde se encuentran, hay una gran fiesta. La primera que entra, Tatiana von Beck Iraola (de nuevo, la raíz germánica en el nombre) sale “pálida y desencajada”, “vomitó en el pasillo, y después, trastabilleándose, se fue del departamento” (95). Aquí se acaba la fiesta (de nuevo, como en el entorno de la tormenta que rodea al poema aéreo de Wieder, esa fiesta simboliza el regocijo de los militares tras el golpe) y empieza la pesadilla, pues los militares invitados descubren en qué consiste la poesía visual de Wieder: en inmortalizar, con una serie de retratos, la agonía o muerte de cada una de sus víctimas políticas, que ahora aparecen también como víctimas poéticas. Esta es la descripción que da el narrador de estos retratos, y el efecto “desautomatizador” (vamos a llamarlo así) que tiene en los asistentes a la fiesta:

Según Muñoz Cano, en algunas de las fotos reconoció a las hermanas Garmendia y a otros desaparecidos. La mayoría eran mujeres. El escenario de las fotos no variaba, por lo que deduce es el mismo lugar. Las mujeres parecían maniqués, en algunos casos maniqués desmembrados, destrozados, aunque Muñoz Cano no descarta que un treinta por ciento estuvieran vivas en el momento de hacerles la instantánea. [...] El orden en que están expuestas no es casual: siguen una línea, una argumentación, una historia (cronológica, espiritual...), un plan. [...] Una epifanía de la locura. [...] Los símbolos son escasos pero elocuentes.[...] La foto de la foto de una mujer rubia que parece desvanecerse en el aire. La foto de un dedo cortado, tirado en el suelo gris, poroso, de cemento. [...] Parecía como si una corriente de alto voltaje hubiera atravesado la casa dejándonos demudados, dice Muñoz Cano en uno de los pocos momentos de lucidez de su libro. Nos mirábamos y nos reconocíamos, pero en realidad era como si no nos reconociéramos, parecíamos diferentes, parecíamos iguales, odiábamos nuestros rostros, nuestros gestos eran los propios de los sonámbulos y los idiotas. (97-8)

Por supuesto, lo que captura Wieder en sus fotografías⁵⁸ es el momento máximo de crueldad del régimen. La fragmentación de los cuerpos en los retratos (el dedo

⁵⁸ Para un análisis detenido de la relación entre la fotografía en la obra de Bolaño en *Estrella distante* y 2666, véase “Mapas y fotografías en la obra de Roberto Bolaño” de Valeria Ríos, en *Bolaño salvaje*.

cortado, separado de su cuerpo) no hace sino reflejar la violencia política del régimen que ha ordenado esos mismos asesinatos, cuyo efecto condensado (narrado) ahora tiene que contemplar. Evidentemente, el efecto en la mayoría de los militares⁵⁹ que los contemplan es, psicológicamente, devastador, y todos acaban por balbucir excusas y marcharse de la casa, porque esos retratos les obligan a confrontar sus propios actos (u órdenes) pero sin el revestimiento justificativo y los silencios de la ideología fascista (“la muerte es limpieza”), y eso es simplemente imposible de soportar. Wieder ha retratado en sus fotografías aquello que no podía (ni debía) ser retratado, la muerte de aquellos que no tenían derecho a aparecer, ni siquiera como cadáveres. La reacción de Wieder a la reacción de sus camaradas es una enigmática sonrisa, tras la cual puede ocultarse cualquier cosa, o quizá nada.

Después de esto, Wieder será detenido y juzgado militarmente (¿pero cómo juzgar al que no ha hecho otra cosa que cumplir órdenes?), y después puesto en libertad. Sin embargo, a partir de ese momento ya no actúa como Ruiz Tagle ni como Wieder, sino que va asumiendo toda una serie de pseudónimos nuevos. Evidentemente, lo hace para huir de la responsabilidad de lo que ha hecho, y va firmando sus diversas “obras” con ellos. Esos pseudónimos, reinenciones de Wieder como otros seres, implican nuevos retratos, y son máscaras que se superponen a otras máscaras, por supuesto. Pero tienen un cierto sentido, también, como los anteriores. Con el nombre de “Octavio Pacheco” escribe una pieza teatral cuyos personajes son dos hermanos siameses, que viven en un mundo de hermanos siameses, y que se dedican, alternativamente, a torturarse; la única

Barcelona: Candaya, 2008 (237-258). La autora reflexiona sobre el tema, pero vinculándolo (en parte) a la novela policial, no al subgénero del retrato en Latinoamérica.

⁵⁹ Anota el narrador, en una cita aterradora: “una extraña sensación de fraternidad quedó flotando en el piso entre los que optaron por quedarse” (98).

manera de romper ese circuito sadomasoquista es ‘tocar fondo’ (104). Pero “La pieza no finaliza, como era de esperar, con la muerte de uno de ellos, sino con un nuevo ciclo de dolor” (104). De nuevo, ese pseudónimo está completamente en relación con la obra, pues José Emilio Pacheco y Octavio Paz son esos dos adversarios, esos dos siameses que se odian y alternativamente se torturan.

Con el pseudónimo de Masanobu (otro retratista, éste japonés), firma un artículo en el que reflexionará “sobre el humor, sobre el sentido del ridículo, sobre los chistes cruentos e incruentos de la literatura, todos atroces, sobre lo risible, sobre la desmesura inútil y concluye que nadie, *absolutamente nadie*, puede erigirse en juez de esa literatura menor que nace en la mofa, que se desarrolla en la mofa, que muere en la mofa. Todos los escritores son grotescos...” (105). Esa reflexión sobre la desmesura inútil, de la que se compone su obra y ese intento de escapar de toda crítica, de ser, de alguna manera, ajeno a la historia misma, es el corazón mismo de todas sus fugas, poéticas y reales. También creará (como Harry Sibelius) *wargames* anónimamente, que remedan episodios cruciales de las guerras chilenas, como la batalla de la *Esmeralda*.

Finalmente, y antes de tener que exiliarse de Chile (cuando es acusado de sus crímenes por la criada de las hermanas Garmendia, a las cuales asesinó) el crítico fascista Ibacache⁶⁰ le dedicará un retrato en su libro *Las lecturas de mis lecturas* en el que el ensayista chileno, adalid de la crítica de su país, se ve incapaz de dar cuenta de Wieder: “Ibacache, en la soledad de su estudio, intenta fijar la imagen de Wieder. Intenta comprender [...] la voz, el espíritu de Wieder, su rostro entrevisto en una larga noche de charla telefónica, pero fracasa, y el fracaso es además estrepitoso, y se hace notar en su

⁶⁰ Protagonista y voz narrativa de *Nocturno de Chile*, novela que estudiaremos en profundidad a continuación.

prosa, que de pizpireta pasa a doctoral [...] y de doctoral a melancólica, perpleja” (114). Ibacache trata de salvar esto haciendo acopio de las lecturas de Wieder, pero esas lecturas son incapaces de explicar quién es Wieder. El resumen de este retrato concluye así: “El fragmento referido a las lecturas del “prometedor poeta Carlos Wieder” (114) se interrumpe de pronto, como si Ibacache se diera cuenta de que está caminando en el vacío” (115). El propio poeta Bibiano, amigo del narrador, escribe una especie de sucedáneo de *La literatura nazi en América*, titulado (en *Estrella distante*, claro está: el libro no existe) *El nuevo retorno de los brujos*, donde también es incapaz de retratar a Wieder, “al que adjetiva sin ton ni son” (117). Tras su fuga, según el narrador, la leyenda creciente del ambiguo poeta asesino se evapora, y “Chile lo olvida” (120).

La fuga de Wieder a Europa no detiene la profusión de pseudónimos, de máscaras con las que se tapa, como la de R.P.English, fotógrafo en películas pornográficas, o Jules Defoe, sucedáneo de los “poetas bárbaros” franceses, y al que el narrador identifica “estilísticamente” como Wieder en una de las revistas nazis francesas que Romero le entrega para que examine), consiguiendo siempre eludir el retrato del crítico que, pese al supuesto olvido, no dejará de buscarle ni de perseguirle, aunque para ello tenga que transformarse en otra cosa: ahora, en el policía Abel Romero, que buscará la ayuda del narrador para reconocerlo como Wieder cuando lo localice. Si la narración memorístico-confesional del narrador, se había convertido en un recuento histórico de Chile tras el golpe (a base de acumular retratos) y también en un recuento literario (las descripciones de obras e intentos de otros personajes por retratar críticamente a Wieder) ahora a lo que asistimos, es a la conversión de ese discurso histórico y crítico en un remedo del género policial. El encuentro del narrador con Abel Romero abre la puerta a esa parodia.

Romero es, como el narrador, un chileno exiliado que está intentando juntar el dinero para volver a su país, pero fue (durante el gobierno de Allende) un policía condecorado en dos ocasiones por resolver asesinatos y secuestros. Es, en pocas palabras, un héroe. Encontrar y matar a Wieder es para él la forma de recuperar su vida y su patria. Del héroe nacional pasamos al paria, que no se resigna a serlo. Y del paria⁶¹ a algo peor: al matarife a sueldo (nunca sabremos de quién). Uno de los detalles que hacen de Romero un personaje claramente paródico es el negocio que tiene planeado montar cuando vuelva a Chile: “Me haré empresario de pompas fúnebres”, sentencia, y a continuación pasa a describir todos los pormenores de su negocio (146-7). El destino del héroe policial, además de representar el intento “extremo” de retratar a Wieder, es, además, una parodia divertidísima del héroe policial; la historia de Chile ha transformado al hombre que resolvía casos imposibles, a lo Dupin, en un administrador de cadáveres y velorios.

La ambigüedad de esta búsqueda final, añade todavía más ambigüedad al personaje de Wieder, que será asesinado en las últimas páginas de la novela por Romero. El narrador simplemente participa en la búsqueda como el crítico que consigue unir un estilo a una persona, y una cara (envejecida, la de Wieder) al rostro joven de Ruiz Tagle que conoció a principios de los 70. Después de identificarle, Romero “elimina” a Wieder, y recompensa económicamente al narrador por sus esfuerzos críticos, lo cual hace emerger en él un cierto remordimiento de conciencia que, sin embargo, no es óbice para que proteja a Wieder de Romero.

⁶¹ La figura del paria ha sido motivo de análisis en “Tres tentativas sobre un texto de Bolaño” de Ezequiel de Rosso. Se puede consultar en *Roberto Bolaño, la escritura como tauromaquia* (55-63). Pero el autor trata el exilio por fuera de la poética del retrato, lo cual lleva a incomprendiones y patetismos a los cuales la obra de Bolaño es extraña.

Mientras el narrador está todavía decidiendo si va a ayudar a Romero en su búsqueda o no, tiene un sueño que, de alguna manera, le decide y que condensa su relación con Wieder, así como la relación de los dos con su contexto histórico. Ese sueño (que es en realidad, casi una alegoría de la novela entera) ha sido comentado por casi todos los críticos que se han acercado a la obra, y su análisis es crucial para entenderla:

...cada vez [estaba] más involucrado en la historia de Wieder, que era la historia de algo más, aunque entonces no sabía de qué. Una noche incluso tuve un sueño al respecto. Soñé que iba en un gran barco de madera, un galeón tal vez, y que atravesábamos el Gran Océano. Yo estaba en una fiesta en la cubierta de popa y escribía un poema o tal vez la página de un diario mientras miraba el mar. Entonces, alguien, un viejo, se ponía a gritar ¡tornado!, ¡tornado!, pero no a borde del galeón sino a bordo de un yate o de pie en una escollera. Exactamente igual que en una escena de *El bebe de Rosemary*, de Polansky. En ese instante el galeón comenzaba a hundirse y todos los sobrevivientes nos convertíamos en naufragos. En el mar, flotando agarrado a un tonel de aguardiente, veía a Carlos Wieder. Yo flotaba agarrado a un palo de madera podrida. Comprendía en ese momento, mientras las olas nos alejaban, que Wieder y yo habíamos viajado en el mismo barco, sólo que él había contribuido a hundirlo y yo había hecho poco o nada por evitarlo. Así que cuando volvió Romero, al cabo de tres días, lo recibí casi como a un amigo. (130-1)

Por supuesto, el sueño es interpretado alegóricamente, en líneas generales así: el galeón que se hunde en las profundidades es el mismo país de Chile; el tornado que lo hunde es el golpe militar; Wieder contribuye a hundirlo por su filiación con los militares, por participar en las acciones represivas; el narrador no puede evitarlo y por eso se siente culpable. La referencia a la película de Polansky es bien irónica: la historia del Chile de esos años sólo acepta analogías con el género de terror⁶² porque sólo es contable de esta manera: como una pesadilla. Y podríamos seguir: la tabla podrida a la que el narrador se agarra es su tarea crítico-literaria; el barril de Wieder, su arte del exceso.

Sin embargo, con esta explicación, dos incógnitas quedan sin resolver. Primero: ¿por qué hay dos barcos en el sueño? Y segundo: ¿cómo se puede hablar del naufragio de

⁶² Bolaño en *El secreto del mal* cuenta su biografía apoyado en una película de zombis.

Chile, si el país no ha hecho más que medrar, en términos políticos y económicos, y hoy hasta se usa como ejemplo para el resto de naciones democráticas latinoamericanas? Se puede responder a la segunda pregunta hablando de un supuesto “naufragio moral” de la nación, estabilizada políticamente mediante métodos de una violencia extrema, pero aun aceptando esa lectura, ¿no redime la postrera derrota en las urnas de Pinochet al país como tal?

Se debe hablar entonces del naufragio de otra cosa: del naufragio de la izquierda chilena, del proyecto socialista encarnado en Allende; eso es lo que ha naufragado, y por eso hay dos barcos en el sueño, uno un galeón de madera, que se hunde, y otro, el yate, al que no sabemos qué le ocurre (probablemente, nada). El Chile hundido en las profundidades del Gran Océano, el Chile que parece perdido, es ese otro Chile; el del proyecto político que muchos de los asesinados y desaparecidos encarnaban. Pero, si esto es así, ¿cómo sostener entonces la idea de que el narrador y Wieder viajaban en el mismo barco? La respuesta a esta pregunta sería, recapitulando todo lo que hemos dicho, que la poética del “exceso” que practica Wieder y todos los escritores/artistas/pensadores tras los cuales se oculta, es, en el fondo, una poética de izquierdas, antifascista... pero una poética de izquierdas cuyo exceso sólo contribuye a hundir a la izquierda en el fondo del mar. Y si bien se piensa, ¿no es Wieder algo así como el fascista llevado al extremo? ¿El fascista “fuera de lugar”, operando en la poesía? ¿Y no ha sido ese extremo teorizado por el pensamiento de pensadores de izquierdas, como Judith Butler, cuando habla precisamente de los lenguajes “que hieren”? Ella apuntaba, en *Excitable Speech*⁶³ lo siguiente a este respecto: “The political possibility of reworking the force of the speech act against the force of injury consists in misappropriating the force of speech from those

⁶³ Judith Butler. *Excitable Speech*. New York: Routledge, 1997.

prior contexts” (40). Las acciones poéticas de Wieder, parecen responder a este patrón. Y sin embargo, no consiguen cambiar las cosas, posiblemente porque los problemas hacia los que apunta Wieder con sus excesos no son lingüísticos, mucho menos son poéticos, y su solución no depende solamente de discursos, sino de otros actos. En su vida como poeta, Wieder (se podría decir) es progresista; pero en su vida “oficial”, es un fascista; y no hay más verdad en su poesía que en su vida. La izquierda se hunde por no entender esta lección: que lo segundo es mucho más determinante que lo primero.

El sueño es interesante por otra razón: por contener la culpa del narrador, que siempre aparece soslayada por la figura abrumadora, excesiva, de Wieder. Sin embargo, el narrador es culpable del hundimiento de esa izquierda, él lo afirma claramente (cómo negarlo) pero lo disfraza en la culpa de Wieder, que es mucho mayor. Y la metáfora del naufragio de la izquierda, en definitiva, es la que organiza el caos de retratos del libro, porque eso es lo que une a todos los escritores retratados tras el golpe: que son esos náufragos, como opinaron Ródenas y Echeverría⁶⁴, los cuales no conseguirán sobrevivir. ¿Qué es Juan Stein, el director del taller poético, sino una suerte de Che Guevara mítico, que aparece y reaparece como un fantasma por toda Latinoamérica, allá donde se da una lucha extrema entre la izquierda y la derecha, sin que siquiera sepamos nunca si su figura es un mito, o si en realidad se retiró a su pueblo y su leyenda es una pura invención (56-73)? ¿Quién es Iván Cherniakovski, más que el mejor general del Ejército Rojo, y probablemente de la Segunda Guerra Mundial (59) un héroe grande de verdad, y cuyo nombre no recogen los manuales de historia por las intrigas del estalinismo (60)? ¿Quién

⁶⁴ El tópico del naufragio, en ésta y otras novelas de Bolaño, enlaza con el del “huérfano” y ya tuvo un cierto desarrollo en la primera recepción, entre crítica y periodística, de la obra. Sin embargo, su lectura es restringida y bastante sentimental, por no decir elegíaca. Consulté, a este respecto las reseñas de estos dos críticos contenidas en *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia* (51-4), tituladas “Relatos de la vida inexplicable” y “Relatos de supervivientes.”

es Diego Soto, el director del segundo taller poético de Concepción más que el reverso de Stein, un hombre que ha abandonado sus convicciones políticas, y se dedica durante años a “aburguesarse” (77) a hacer su vida de profesor exiliado en Francia, pero que, ante la agresión de unos jóvenes neonazis a una vagabunda en la estación de trenes de Perpignan, se enzarza en una pelea con ellos en la que morirá apuñalado (80)? ¿Quién es Lorenzo, más que un niño pobre, desgraciado, y homosexual, que huye de Chile e intenta sobrevivir (y lo consigue) como artista callejero en Francia (85)? ¿Quién es Joana Silvestri, más que una actriz porno pobre y hermosa que se muere de SIDA en un clínica en Niza (136)? Todas estas figuras trágicas son los náufragos de ese galeón de la izquierda que se ha hundido para siempre en las fosas de la historia.

En esa demora constante, donde un retrato sustituye a la confesión, y es a su vez interrumpido por otro retrato, se consigue ganar un espacio y un tiempo extraño a la confesión real, la cual, como apuntaban Bajtín y Beltrán, tiene que avanzar inexorablemente hacia la salvación del que la hace, tiene que avanzar hacia la rendición de cuentas. *Estrella distante* es esta especie de paradoja de Zenón, donde la memoria no alcanza su redención, donde la confesión es Aquiles, la rendición de cuentas la tortuga, y los retratos el espacio que se subdivide hasta el infinito. La memoria del personaje narrador se centra en las peculiaridades de la vida ajena, no en las culpas propias, porque es esa la única forma en la que el sujeto que sufre esta crisis puede sobrevivir sin acabar nunca de rendir cuentas por sus faltas. Al llevar la confesión al género del retrato, Bolaño está desenmascarando esta actitud, que es, en el fondo, casi un juego infantil: la técnica es como la del niño al que el padre hace culpable de algo, y, en vez de autohumillarse (confesarse) empieza a señalar (y por tanto, a retratar) las culpas de sus hermanos,

maquillando la suya propia. *Estrella distante* juega a esa subdivisión infinita de un ser en otros seres, de reflejos entre retratos, pero esconde precisamente la pregunta clave: por qué un hombre (el narrador) que empezó como poeta termina siendo un crítico literario de corte policial, a sueldo, cómplice de un asesinato orquestado desde Chile, posiblemente para tapar la historia misma del, ya por los noventa, feliz país: su raíz sangrienta. Sin embargo, la misma entidad trágica (todos los retratos del libro son historias de derrotas) de los personajes retratados, y la misma tendencia del narrador a ocultar su culpa tras ellos, como hace con Wieder, tiene otra cara. Este “triste folklore del exilio” crea una suerte de empatía final en el lector, una empatía que devuelve cierta energía social a esa utopía naufragada. Por eso, quizá, la cita de Faulkner con que se abre la obra es justa: ¿qué estrella cae sin que nadie la mire? Esa estrella era una idea particular del país, y los retratos contenidos en el libro acaban formando una imagen global de los que naufragaron defendiendo esa idea, esa estrella. Por eso mismo, también, el narrador del libro las observa, distantes en el cielo, desde la calle, mientras en el piso de enfrente Romero elimina silenciosamente a Wieder.

CAPÍTULO 4. RETRATO Y CRÍTICA LITERARIA EN *NOCTURNO DE CHILE* (O DE LA LITERATURA COMO MÁSCARA DEL HORROR).

A mí lo que me gusta es observar la
relación entre los hombres y sus
trabajos, que aparentemente carece
de misterio pero que resulta
determinante a la hora de juzgar un
destino...

Bolaño por sí mismo (100).

No hay ninguna novela de Bolaño, con la excepción de la primera parte de *2666*, donde la tensión entre la crítica literaria y la literatura sea tan explícita, ni tan brutal, como en esta breve novela publicada en el año 2000, en plena reconsideración, no sólo en Chile, sino también fuera de Chile, de los sucesos históricos que llevaron a Pinochet al poder, y, por supuesto, que le mantuvieron en él durante más de una década. *Nocturno de Chile* es la candidata perfecta a ser estudiada como una novela sometida a su contexto histórico. Dedicaremos este capítulo a demostrar lo restringido de esa lectura⁶⁵ y a poner otra, que, sin negar esa contextualización, intentará ir más allá de ella.

En apariencia, *Nocturno de Chile* es una novela autobiográfica, confesional, y también, a su manera, testimonial. Autobiográfica, en el sentido de que el narrador y el personaje central de la narración, el cura Sebastián Urrutia Lacroix, alias cura Ibacache, el crítico literario con más poder durante los años de la represión, coinciden y son el

⁶⁵ Pese a que todavía no se han publicado monografías sobre Roberto Bolaño, varias tesis doctorales en los Estados Unidos apuntan claramente en la dirección de leer a Bolaño como el máximo exponente, o uno de los máximos exponentes, de lo que oscuramente se denomina “narrativas post-utópicas”, denominación que no es estética sino histórica: el tipo de narrativa que surge para responder a las demandas del presente o de un pasado inmediato que no se puede reprimir, por un lado; el tipo de narrativa que se escribe desde la convicción de que el proyecto “utópico” (de la izquierda, por supuesto) ha fracasado y la cuestión radica entonces en cómo seguir escribiendo, o para qué, una vez la hegemonía del capitalismo es aplastante. En este sentido, cabe la pena mencionar a Lisa R. Digiovanni, que intentó este tipo de lectura en *Longing for resistance: Nostalgia and the Novel in Postdictatorial Spain and Chile*. University of Oregon, 2008. También a Eun-kyung Choi, en *La recuperación de lo imaginario utópico: Literatura, film y movimientos sociales durante el neoliberalismo bajo las dictaduras y las posdictaduras en el Cono Sur, también para lo que toca a Estrella distante*. Por supuesto, la estructura de esta novela tiene mucho que ver, como veremos, con *Nocturno de Chile*.

mismo (la misma conciencia que se despliega en la narración, que autoexamina su pasado). Éste recuenta los momentos que considera cruciales de su vida, se autorretrata para nosotros en el momento de su muerte. Confesional, porque la motivación del recuento de su vida se halla en la supuesta invectiva pública que el “joven envejecido” (un poeta exiliado del Chile de Pinochet que vuelve a finales de los noventa a Chile para poner al descubierto las verdaderas acciones del crítico, su afinidad al régimen y su complicidad con el mismo) ha vertido contra él, a su vuelta al país. Así arranca la novela, como una suerte de picaresca donde el pícaro vendría a ser este crítico literario:

Estaba en paz conmigo mismo. Mudo y en paz. Pero de improviso surgieron las cosas. Ese joven envejecido es el culpable. Yo estaba en paz. Ahora no estoy en paz. Hay que aclarar algunos puntos. Así que me apoyaré en un codo y levantaré la cabeza, mi noble cabeza temblorosa, y rebuscaré en el rincón de los recuerdos aquellos actos que me justifican y que por tanto desdicen las infamias que el joven envejecido ha esparcido en mi descrédito en una sola noche relampagueante. Mi pretendido descrédito. (11)

Por supuesto, como en la picaresca, los momentos recontados no sólo no sirven como defensa del “acusado” sino que lo que despliegan es precisamente los secretos horrorosos que el poder le ha hecho cometer. La historia va desde sus orígenes hasta su complicidad con torturadores y con Pinochet mismo, pasando por la manera en la que asciende socialmente y se convierte en el crítico que fue. Aquí entra la carga testimonial de la novela. Detrás de Urrutia Lacroix/Ibacache se postula al crítico Ignacio Valente; por supuesto, detrás del “joven envejecido” se halla al propio Bolaño, que no hace sino urdir como falsa defensa del personaje los hechos atroces que por aquel entonces se iban sabiendo, algunos de ellos produciendo auténtico escándalo. No son los únicos personajes a los cuales podemos refundir (o intentarlo) con un referente real. Por ejemplo, es el caso de Mariana Callejas (“María Canales” en la novela), la gran animadora de la vida cultural

de Santiago tras el golpe, y en el sótano de cuya casa se torturaba, se mataba, y se hacía desaparecer a las personas secuestradas por el régimen. El propio Bolaño dijo⁶⁶ una vez de ella esto: “Con Mariana Callejas y otras mujeres se podría hacer una enciclopedia de las damas negras de la literatura chilena. Sería un libro policial y erótico, un seguro *bestseller*, con escenas de sexo y torturas: algo así como “todo lo que quiso saber de la monstruosidad y no se atrevió a preguntar” (95).

En la combinación de los tres componentes, el autobiográfico, el confesional y el testimonial, parece radicar la complejidad estética de la novela: su verosimilitud está siempre como en trance de romperse, porque hasta como defensa errónea, resulta excesiva; la dificultad técnica de la novela parece radicar en que es necesaria una cierta sutileza en la recapitulación de Ibacache, porque el recuento viene del propio Ibacache. Su discurso está como partido en dos: por un lado tiene que servir como defensa verosímil del personaje, y por otro lado tiene que enfrentar el horror que Ibacache no quiere afrontar. El equilibrio de esas fuerzas no es sencillo y a veces se nota una cierta ferocidad paródica en la adjetivación que rompe su verosimilitud como defensa (“mi noble y temblorosa cabeza...”).

En apariencia, por tanto, *Nocturno de Chile* es una memoria de uno de los intelectuales más afines al régimen que se presenta como una suerte de defensa, pero que en el fondo vendría a ser exactamente lo contrario: un recuento de los atroces hechos cometidos por la represión del régimen de Pinochet, vistos desde la perspectiva de uno de los más importantes intelectuales colaboracionistas con la dictadura militar; un relato que vendría a reactualizar la memoria del horror sobre el que se asienta políticamente el Chile

⁶⁶ Bolaño *por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.

democrático actual, bajo la máscara de la defensa que el personaje que narra trata de articular para justificar sus actos dentro del desarrollo histórico de la represión fascista.

La correcta y cabal exposición de esta idea, y de esta interpretación historicista de la novela, ya ha sido percibida por la naciente crítica literaria sobre la obra de Bolaño.

Concretamente, la ha señalado Paula Aguilar:

Considerar el contexto histórico en el cual Roberto Bolaño ha escrito su obra es explorar el escenario de los debates en torno a las herencias de las últimas dictaduras latinoamericanas. En el campo de lo literario, la experiencia dictatorial significó un quiebre en la figura del escritor comprometido y de los ideales utopistas; un reposicionamiento frente a maestros y pares; y una revisión de los vínculos entre literatura y política. En este marco, propongo una lectura de *Nocturno de Chile* que articula el par duelo/melancolía en relación con el problema de la memoria en el Chile de la dictadura y la postdictadura. Asimismo, la reflexión en torno a las significaciones de la memoria conlleva el análisis de los posibles modos de relatar la experiencia de las dictaduras y sus significaciones en el presente, el “cómo narrar.” (128)

La lectura de Aguilar defiende pues esta lectura, de corte historicista, y su circunscripción a las narraciones que siguen a los golpes dictatoriales. Sin embargo, no se detiene aquí, sino que pasa a explicar en qué consiste esa nueva forma de narrar. El primer problema es que esta combinación de testimonio de denuncia y confesión autobiográfica no tiene nada de nuevo. Para ella, la estética novedosa que Bolaño pone en juego en *Nocturno de Chile* radica en lo que ella llama “melancolía”: esa melancolía revela “que el duelo es inacabable” (141) es decir, revela la fractura interna del personaje que ha contemplado el horror del renacer chileno, y esa fractura interna no es a su vez otra cosa que la fractura interna de un país. Esa melancolía insalvable es un arma político/estética que va más allá de lo que Nelly Richards llamaba “estéticas testimoniales de la denuncia” (denunciadas públicamente a ojos de todo crítico como “ideológicas”, o aun peor, como “totalizadoras”) y otras “estéticas de la ruptura, la diseminación y la

fragmentación” (que llevan al relativismo posmoderno, la imposibilidad de contar, la pérdida del referente, etc...). La melancolía estética que describe Ortiz, pareciéndose a ambas, no es identificable con ninguna de ellas: “Roberto Bolaño no está ni en un extremo ni en el otro” (140) y la razón es que su escritura se hace en alianza con la melancolía: “Memoria y escritura, signadas por la melancolía, se revelan así como acontecimientos de búsqueda y elaboración de significación”. También, como un acto de desenmascaramiento, porque esa melancolía revelaría quién es realmente el personaje. Es decir, la lectura se opone al psicoanálisis: donde el psicoanálisis clásico freudiano (que es evidentemente de donde se genera la pareja duelo/melancolía que funciona aquí, en esta lectura) trataría al sujeto eligiendo el duelo sobre la melancolía, a saber, la asunción simbólica de la pérdida del objeto de deseo, y con ello la aceptación final de esa pérdida; en vez de la perpetuación obsesiva del mal que te destruye, Ortiz, por el contrario, opta por la preservación de lo que destruye a ese sujeto que sufre la pérdida: porque sólo en esa insistencia melancólica hay una oportunidad política, la de perpetuar un “margen de resistencia al poder” (139) idea en la que concuerda de nuevo con Nelly Richards⁶⁷. En palabras más sencillas, se trata de encontrar una poética capaz de expresar la necesidad de recordar los orígenes horrorosos del nuevo estado chileno (es decir, sin pactar, sin identificarse, con el relativismo de las narrativas posmodernas) pero al mismo tiempo evitando la acusación de estar produciendo un panfleto político, un testimonio confiado en la magia del referente, cuando todos sabemos ya (salvo los que escriben estos panfletos) que el referente se ha perdido para siempre. De ahí la ardua negociación final de Ortiz para expresar, sin incurrir en un error de balanceo entre una posición y otra, esa

⁶⁷ En “Lo político y lo crítico en el arte: ¿quién le teme a la neovanguardia?”. *Confines* 15 (2004). Y también se puede consultar la conclusión de *La insubordinación de los signos*. Santiago: Cuarto Propio, 1994.

nueva poética: “la memoria aparece disruptiva, fragmentaria; no interesa el dato documentado, verificable, sino las incidencias del horror en los sujetos y en qué medida es posible dar cuenta de ello” (141). Al mismo tiempo, en el mismo párrafo, concluye: “La dimensión del arte como instrumento de resistencia deviene inutilidad; no hay transición válida que negocie la pérdida; la memoria – en el mar de la culpa y el fracaso- invade el yo “y entonces se desata la tormenta...”” (142).

Esta melancolía estética, sin embargo, funciona exactamente al revés: no es la que devela la máscara del personaje, sino la que la encubre. Es una máscara mejorada del poder. O mejor dicho: es la forma que tiene que tomar el poder para no hundirse en el horror de lo que ha producido.

La pregunta que se lanza a través de *Nocturno de Chile* no se refiere tanto a la situación histórica específica del Chile de los últimos años. Se refiere a otro problema, que al mismo tiempo es más sencillo de plantear, pero mucho más complejo de resolver. Esto es lo contrario que el problema de cómo dar cuenta de la memoria del trauma que plantea Ortiz, que es muy complejo de desarrollar, pero sencillísimo de resolver: basta con mezclar lo mejor de la estética de la denuncia patética de los abusos de Pinochet, con las innovaciones formales de la literatura posmoderna. No es un problema de memoria: todo el mundo en Chile sabe lo que ocurrió durante la dictadura, y sin embargo, Chile ha llegado a ser una referencia para el resto de democracias latinoamericanas, además de un país relativamente estable y económicamente próspero (al menos, más próspero y más estable que otros como Bolivia o Argentina); lo que Urrutia Lacroix cuenta no añade, a este respecto, prácticamente nada. Lo que es más: el poder político vigente en Chile, con sus vaivenes, por supuesto, no sólo no reprime esa memoria del horror, sino que la

reactualiza a menudo para sus intereses; me refiero a cómo las fuerzas progresistas, como las encabezadas hoy en día por Michelle Bachelet, no sólo no reprimen lo ocurrido durante el golpe de Estado y los años subsiguientes, sino que siguen alimentando la revisión histórica de ese proceso, siguen intentando llevar ante la justicia a militares y colaboracionistas de todo tipo por su participación en las matanzas, torturas, desapariciones, y abusos cometidos durante la época de la estabilización ideológica del país...

Quiero decir con esto que la novela de Bolaño no tiene que hacer un esfuerzo por recordar nada, porque el recuerdo del horror está plenamente vigente, operativo, y funcionando en la escena política de una manera evidente, no sólo cuando se publicó la novela de Bolaño en el 2000, sino hoy en día también; y no sólo en Chile, sino en toda Latinoamérica (hasta en España esto ocurre también con la memoria de la guerra civil, aunque es mucho menos efectivo políticamente, porque la distancia temporal es cuarenta años mayor). Esa supuesta memoria perdida que la no menos supuesta melancolía estética de Bolaño intenta reactualizar, ya ha sido reactualizada incontables veces por el poder, por el estado de cosas actual en estos países, no sólo en Chile. Invocarla o tratar de encontrar la manera de expresarla es un gesto tautológico, porque la narración de los hechos atroces de esos años de dictadura militar ya se ha hecho y es conocida y asumida hasta por parte de los que cometieron crímenes cuya atrocidad varía de grado.

Se podría decir, para replicar a esa melancolía estética, lo mismo que Urrutia Lacroix, con una ironía aterradora, replica al joven envejecido (justo cuando está a punto de convertirse en el crítico más importante de Chile) cuando éste le ha acusado de pertenecer al Opus Dei (¡y de ser homosexual!): que todo el mundo sabe lo que ha

ocurrido; que el misterio no está en que el horror, el mal, o simplemente el abuso sean secretos, sino precisamente en que está a la vista de todo Y sin embargo esto no produce la catástrofe esperada. He aquí el reproche del cura al “joven envejecido”, y como éste enmudece ante la verdad que contiene la réplica del sacerdote/crítico:

El comienzo de una carrera brillante. Pero no todo fue tan fácil [...] Fui probablemente el miembro del Opus Dei más liberal de la república. Ahora el joven envejecido me observa desde una esquina amarilla y me grita. Oigo algunas de sus palabras. Dice que soy del Opus Dei. Nunca lo he ocultado, le digo. [...] Pero él no me oye. De vez en cuando alguna de sus palabras llega con claridad. Insultos, qué otra cosa. ¿Maricón, dice? ¿Opudeista, dice? ¿Opudeista maricón, dice? [...] Yo nunca oculté mi pertenencia al Opus Dei, joven, le digo al joven envejecido [...] Yo nunca lo oculté. Todo el mundo lo sabía. Todos en Chile lo sabían. Sólo usted, que en ocasiones parece más huevón de lo que es, lo ignoraba. Silencio. (70-1)

El problema, como digo, no está en el recuento del horror. Está en otro lugar. No en mostrar las fisuras del sujeto que colaboró con la represión para mostrar las fisuras del poder vigente, del orden actual, en nombre de un cierto progresismo, sino precisamente, en intentar entender lo que de verdad es aterrador del caso: que la claridad de la falta, va unida a la ausencia de culpa. Intentar hacer explícitas las fisuras morales es, en el fondo, un gesto melancólico, porque lo que intenta es devolverle al personaje algo de su humanidad, cuando en realidad su monstruosidad no viene de su carencia de sentimientos personales (por ejemplo, su melancolía, que tiene y en abundancia) sino que viene de la brecha absoluta que existe entre sus actos y sus palabras (su conciencia y la realidad que describe).

Bolaño lo expresó claramente cuando dijo que “En *Nocturno de Chile* lo que me interesaba era la falta de culpa de un sacerdote católico”, frase recogida en *Bolaño por si mismo* (114). Pero ni siquiera hace falta irse hasta el autor. El mismo personaje de Ibacache se asombra y se cuestiona sobre esta brecha entre sus actos y la conciencia de

las personas que los van conociendo. Por ejemplo, vemos su asombro tras acceder a dar clases de marxismo a Pinochet y toda su junta militar. Ebrio de culpa, se confiesa ante un moribundo Farewell (el crítico más importante de la literatura chilena, y su mentor) y le pide que le guarde el secreto de lo que ha hecho. Sin embargo, alguien no lo guarda porque “a la semana siguiente la historia empezó a correr como un reguero de pólvora por todo Santiago” (119). Y, pese a la inicial paranoia del personaje, que cree que todo el mundo le volverá la espalda al conocer que se ha prestado a *eso*, y que empieza a imaginar llamadas telefónicas de sus propios amigos para reprocharle lo que ha hecho, lo que ocurre es, paradójicamente, que “nadie me llamó. Al principio achaqué este hecho a una actitud de general rechazo hacia mi persona. Luego me di cuenta de que a nadie le importaba un pepino” (120). Después, el personaje se queda completamente fascinado, tal vez aterrado, por esa indiferencia social y reflexiona de esta manera sobre ella, hasta casi perder el control:

Ninguna discusión, ninguna investigación. Nos dirigíamos acaso hacia nuestras almas o hacia las almas en pena de nuestros antepasados [...]. Así que resultaba hasta natural que a nadie le importaran mis clases de introducción al marxismo. Todos, tarde o temprano, iban a compartir el poder. Derecha, centro, izquierda, todos de la misma familia. Problemas éticos, algunos. Problemas estéticos, ninguno. Hoy gobierna un socialista y vivimos exactamente igual [...] ¡Sólo un poco de fiebre! ¡Sólo tres actos de locura! ¡Sólo un brote psicótico excesivamente prolongado! (121)

Básicamente, Ibacache tiene razón: este divorcio inexplicable entre la conciencia de los chilenos y la realidad histórica de lo que están viviendo es lo que profanamente se conoce en la tradición psicoanalítica como psicosis (en este caso, colectiva). Pero aunque Ibacache percibe la psicosis ajena, es incapaz de comprender la suya propia, y tampoco comprende lo que la causa, aunque su divorcio con la realidad que le rodea se hace cada vez más claro. Y así es como Bolaño soluciona el misterio de la “falta de culpa del

personaje”, porque lo concibe y lo hace hablar como a un psicótico. En la novela, no hace falta escarbar mucho para hacer rastreable el trauma infantil que podría haber generado esa psicosis, la presencia en su infancia de un padre abusivo:

A los trece años sentí la llamada de Dios y quise entrar en el seminario. Mi padre se opuso. No con excesiva determinación, pero se opuso. Aún recuerdo su sombra deslizándose por las habitaciones de la casa, como si se tratara de la sombra de una comadreja o de una anguila. Y recuerdo, no sé cómo, pero lo cierto es que recuerdo mi sonrisa en medio de la oscuridad, la sonrisa del niño que fui. Y recuerdo un gobelino donde se representaba una escena de caza. Y un plato de metal en donde se representaba una cena con todos los ornamentos que el caso requiere. Y mi sonrisa y mis temblores. Y un año después, a la edad de catorce, entré en el seminario, y cuando salí, al cabo de mucho tiempo, mi madre me besó la mano y me dijo padre, o yo creí entender que me llamaba padre y ante mi asombro y mis protestas (no me llamé padre, madre, yo soy su hijo, le dije, o tal vez no le dije su hijo sino el hijo) ella se puso a llorar o púsose a llorar y entonces yo pensé, o tal vez sólo lo pienso ahora, que la vida es una sucesión de equívocos que nos conducen a la verdad final, la única verdad. (12-3)

Los abusos del padre son invisibles (deben serlo, dentro del discurso que los refiere, el discurso del psicótico) pero son rastreables metafóricamente: el padre es “una comadreja” o “una anguila” que se desliza por la noche de habitación en habitación (¿por qué? Buscando su objeto de deseo), entre escenas de caza (la presa es el hijo) y representaciones de cenas (la cena es el hijo). Por otro lado, tenemos las sonrisas y los inexplicables, súbitos “temblores” del pequeño Sebastián en la cama, yuxtapuestos con sonrisas (aterradoras) ; tenemos también la negativa del padre a separarse de él, suave para no hacer explícita su desesperación, suficiente para sospechar algo detrás de ella más allá del desacuerdo paterno con la decisión del hijo; la negación de todo lo ocurrido de la madre, que se postra de rodillas ante él a su regreso (regresa, significativamente, transformado en el padre, dispuesto a hacerle a otros lo que su padre le ha hecho a él); y por supuesto, la de Sebastián, que no parece entender nada. Finalmente, y crucialmente, tenemos el lenguaje ambiguo a más no poder con el que se refiere esto: el doble equívoco

de llamar padre al hijo, y del hijo que no dice “soy su hijo” sino “soy el hijo”, negando la propiedad materna; las palabras de Ibacache recordándolo, que da la vuelta sin aparente explicación a los verbos, cometiendo una especie de arcaísmo (su puso/púsose) y las lágrimas finales de la madre, que tampoco se explican. La conclusión es crucial, porque apunta a que el significado profundo de todo este extraño recuento de sucesos se hará comprensible cuando ya no sea necesario mantener un equilibrio psicológico, es decir, en el momento de la muerte. La novela termina, de hecho, con el moribundo Ibacache diciendo esto: “Y después se desata la tormenta de mierda” (150). El padre de Sebastián desaparece casi completamente de la novela, y sólo reaparece en momentos de gran angustia, como una especie de figura espectral que entra, ilumina, y desaparece de la narración como a fognazos.

Pero si Bolaño sólo hubiera conseguido recurrir a la vulgaridad del trauma personal para explicar la naturaleza del horror, si hubiera reducido a “psicosis” particular el problema histórico-social que azotó a Chile, a mero trauma personal, la novela no tendría mayor valor, y ninguna validez fuera de esas experiencias personales; más bien lo perdería entero, lo vulgarizaría, lo accidentalizaría. La manera de darle una validez social a todo esto es, sin embargo, increíblemente simple, y al mismo tiempo, increíblemente grosera (e hilarante). Consiste en conectar esos acontecimientos de la vida del pequeño Sebastián con su sacerdocio, primero, y con su profesión de crítico literario, después, como si las dos dedicaciones vitales (la crítica y el sacerdocio) fueran, en parte, la misma, y sobre todo, como si fueran estas dos profesiones las que produjeran la escena del trauma, y no a la inversa. Es decir; la “escena originaria” del trauma que produce la psicosis no es realmente originaria; sino que se genera desde el futuro y se mueve hacia el

pasado, defendiendo al personaje (ser la víctima de un abuso secreto le exculpa; pero hay trazos clarísimos de otros abusos más adelante). Es retrospectiva, pero también retroactiva; y lo que la causa y la ilumina es la profesión del crítico literario. Si Sebastián Urrutia Lacroix es un psicótico, es porque es un crítico literario (su profesión le fuerza a ello); por lo mismo que es a la vez padre e hijo; por lo mismo que tiene que cambiar de nombre cuando se convierte finalmente en crítico, reforzando con una escisión verbal su identidad y reforzando su carácter psicótico. Pseudónimo, en su caso, significa psicosis, y así se convertirá en “el cura Ibacache”.

En palabras profanas, se podría decir que de *Nocturno de Chile*, de la memoria de Ibacache (que jamás sería capaz de expresarlo así, con toda crudeza, por motivos obvios) mucho más que una confesión y más que un testimonio del Chile de la época, lo que se puede extraer es la siguiente lección: ser crítico literario consiste, digámoslo ya, en ser capaz de ejercer un tipo de violencia, y después, en encontrar el lenguaje capaz de tapar o de justificar esa violencia. Vayamos a lo primero, a la violencia, que debe ser entendida literalmente dentro de la novela, pero también en un sentido metafórico, y después analizaremos las formas con las que se encubre esta violación y vejación, que es mediante el lenguaje del crítico/sacerdote.

Hagamos primero un comentario más general para orientarnos en el examen de la novela. En su forma estética, y aunque se producen avances y retrocesos en la memoria de Ibacache, ésta va de delante hacia atrás (comenzando por la escena ya comentada) y avanza más o menos uniformemente hacia el punto desde el que se origina y en el que concluye, se entiende, con la muerte del personaje (el lecho de muerte del sacerdote/crítico); pero se divide en pequeñas secuencias cuya conexión interna no es

sólo temática (todas ellas despliegan la violencia contenida en la profesión de crítico literario) sino también formal: son como pequeños retratos del autor. En apariencia, son autorretratos; y de ahí el codo cervantino en el que Ibacache se apoya para contar, el mismo codo en el que se apoyaba Cervantes en el prólogo del Quijote; pero un autorretrato se vuelve retrato en el momento en el que entendemos que el que se autorretrata sufre una psicosis, porque ya no es el dueño de sus palabras, o su palabra alcanza un doble significado; por un lado, el retrato simbólico que se hace, el mundo simbólico en el que habita; por otro, el mundo real del que trata de escapar.

Recordemos un momento la definición de retrato que daba Borges en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”: una selección de un momento, o una serie de momentos, de la vida de alguien, que se torna crucial, porque en ellos se condensa algún valor que hace aparecer la verdadera identidad de los personajes. Cada una de las escenas que Urrutia Lacroix/Ibacache va relatando, tanto si hace referencia a la memoria de Ibacache, como si hace referencia a la memoria anecdótica referida por otros personajes (Salvador Reyes, Pinochet, Farewell...) compone una suerte de retrato particular de sí mismo, y de la profesión del crítico literario en general. Esto es así incluso cuando alguien en principio tan alejado de la crítica literaria como Pinochet toma la palabra en la novela, como veremos más adelante (habla como un crítico). Por supuesto, Ibacache permanece siempre ciego a todo: no sólo a esa conexión entre las partes, sino a la violencia que despliega su discurso, que es lo que da unidad a los diversos momentos que va recontando de su vida y de la de otros. Esa es, básicamente, la conexión entre la estética del retrato y la aparente forma memorística que toma *Nocturno de Chile*.

Las partes en las que se divide la narración de Urrutia Lacroix/Ibacache son básicamente las siguientes, y forman parte de una cierta secuencia biográfica evolutiva (del nacimiento a la muerte, pasando por numerosas crisis y reinenciones).

- 1- La conversión (o el bautismo) de Urrutia Lacroix en Ibacache, del seminarista en crítico literario, mediante el viaje al fundo de Farewell y su posterior recuerdo del mismo (13-37).
- 2- La inversión de poder entre Ibacache y Farewell, que se despliega en una triple escena muy compleja: primero, la historia del pintor guatemalteco de París, referida por Salvador Reyes (37-50); segundo, la contestación de Farewell a esa historia, por medio del cuento de La Colina de los Héroes (51-62); y tercero, la consolación del desolado Farewell, mediante las narraciones de las vidas de papas, por parte de Ibacache (63-71).
- 3- La crisis espiritual de Ibacache y su viaje a Europa para estudiar los métodos de conservación de las iglesias europeas (71-95).
- 4- El golpe de estado, el funeral de Neruda, y las clases de marxismo a Pinochet (96-123).
- 5- Las noches de fiesta de los intelectuales en casa de María Canales (123-47).
- 6- La escena final: identificación con el joven envejecido (148-51)

Los seis episodios, aunque no tienen la misma complejidad y desarrollo, parecen estar conectados por una serie biográfica precisa; cada uno de ellos representa (ya lo hemos dicho) un momento clave en la biografía del personaje (pese a que el texto no es biográfico, debido a las largas interpolaciones, es posible reordenar los episodios que se cuentan e inferir una biografía particular de ellos). Esa biografía no tiene nada de

singular: es la típica historia del ascenso meteórico de una persona, con sus inflexiones y crisis (o aparentes crisis) que se ha hecho a sí misma, y cuya verdad “final” se revela en el momento de la muerte. La historia va de los abusos del padre, al magisterio igualmente abusivo de Farewell, pasando por la conversión de Lacroix en Ibacache hasta que éste se transforma, u ocupa, el puesto de Farewell como el crítico literario más importante de Chile. Y finalmente, su envejecimiento y su muerte.

Pero existe una conexión entre los episodios que la aparente “defensa” melancólica que hace el personaje de sus acciones. Y tampoco tiene que ver con su “carrera” profesional/vital, sino con la relación que los diferentes episodios presentan entre sí. Esa conexión se resume en cómo la literatura se utiliza para tapar el horror histórico que rodea constantemente al personaje. Basta examinar con un poco de detenimiento cada uno de esos momentos para entender por qué una historia anecdótica como la que le contó Salvador Reyes sobre un pintor guatemalteco que se moría orgullosamente de hambre en París ocupa, en puros términos textuales, quiero decir, en número de páginas, las mismas que la intimidad del personaje con Pinochet, equivalencia que no tiene sentido ni dentro de la lógica confesional, ni biográfica, ni autobiográfica ni testimonial. Lo que Ibacache cuenta sirve para probar que la literatura (con todas sus ramificaciones) sirve básicamente para soportar o contener o quizá sublimar (que no para tapar: los crímenes y abusos están siempre a la vista, y el que los cuenta es consciente de ellos) el trauma y la destrucción psicológica del personaje que deberían acarrear, y no acarrear. Cada uno de los episodios biográficos tiene su lado monstruoso, y en todos, ese lado monstruoso aparece conectado a la literatura como tal o como práctica social. Basta

examinarlos con cuidado para darse cuenta de ello, y de cómo funciona la literatura tapando ese horror.

La visita al fundo de Ibacache con la que se abre la novela va acompañada de la muerte, en el baldío que rodea a la lujosa mansión de Farewell donde se produce su reunión con el crítico, de un niño de los campesinos que trabajan como sus criados, y cuyo funeral (el del niño muerto) Urrutia se niega a atender, acuciado por la urgencia de dar buena imagen ante su nuevo protector, y sus solicitudes amorosas. De ese horror se protege discursivamente, gracias al recuento bucólico de la vida campestre chilena, ayudado por la aparición en la casa de Neruda. La afectación literaria con la que Ibacache recuenta el episodio, cuando, en mitad de un paseo, los campesinos le invitan a que entre en su cabaña (y el cura acepta) y sobre todo la burla *del lenguaje de los criados, de su dicción* es lo que contiene el horror implícito en esta situación, y cómo ese lenguaje bucólico y afectado, acompañado de la burla por las incorrecciones gramaticales de los otros, impide que el personaje se rompa psicológicamente: el lenguaje literario divide la sociedad en dos, una sociedad para los que controlan ese lenguaje, y otra (atroz) para los que no. Cuando Urrutia Lacroix (todavía no se ha convertido en Ibacache) es recibido en la cabaña de los criados, recuenta el episodio así y todo esto se hace visible:

Y alguien me habló de un niño enfermo, pero con una dicción tal que no entendí si el niño estaba enfermo o si ya había muerto. ¿Y a mí para qué me necesitaban? ¿El niño se estaba muriendo? Pues que llamaran a un médico. ¿El niño hacía tiempo que ya se había muerto? Pues que le rezaran, entonces, una novena a la Virgen. Que desbrozaran su tumba. Que quitaran la grama que crece en todas partes. Que lo tuvieran presente en sus oraciones. Dios mío, yo no podría estar en todas partes. Yo no podía. ¿Está bautizado?, me oí decir. Sí, padrecito. Ah. Todo conforme, entonces. (21)

Hasta aquí, la conciencia remordida del cura, que todavía no se ha convertido en crítico literario, pero que está a punto de ingresar “discursivamente” en esa comunidad.

¿Cómo? En la mejor tradición cristiana: comiendo un trozo de pan rancio (una parodia evidente del sacramento de la comunión, es decir, de la entrada de Urrutia Lacroix en una nueva comunidad), en la misma cabaña de los campesinos, y recontando el episodio ya no con el lenguaje de un cura atormentado y frustrado, que cae casi en la violencia verbal ante la solicitud de ayuda inocente por parte de los campesinos, tarea que no se ve capaz de cumplir, como se ha visto en la anterior cita; sino con un lenguaje pomposo y recargado que, tras ingerir “el pan”, se apodera de él (el énfasis es mío):

¿Quiere un poco de pan, padrecito? Lo probaré, dije. Pusieron delante de mí una lasca de pan. Duro, como es el pan de los campesinos, horneado en horno de barro. [...] ¿Le gusta el pan, padre?, dijo uno de los campesinos. Lo humedecí con saliva. *Bueno, dije, muy gustoso, muy sabroso, grato al paladar, manjar ambrosino, deleitable fruto de la patria, buen sustento de nuestros esforzados labriegos, rico, rico.* (22)

Toda esta pomposidad verbal, acumulación de descripciones ridículas (“rico, rico”) para embellecer el trozo de pan duro y que es casi imposible de ingerir, marca el paso de un estado de conciencia (el cura) a otro (el crítico literario). Por lo demás, el resto del episodio funciona de una manera similar. Cuando Farewell vuelve a la casa, ya es de noche. Sale al jardín y descubre que el invitado para la cena es Neruda, que está completamente ensimismado, solo, y recitándole versos a la luna enfrente de una estatua ecuestre (la descripción es, evidentemente, tremendamente irónica, y el énfasis ridículo de Urrutia Lacroix al describir la figura de “el gran escritor de nuestra república”, el “esencial” (24) es simplemente hilarante): “Qué importa lo que pasara antes y lo que pasara después. Allí estaba Neruda recitando versos a la luna, a los elementos de la tierra y a los astros *cuya naturaleza desconocemos mas intuimos*” (24). Tras la cena, Farewell se aproxima al tímido Urrutia Lacroix, y, con la excusa de darle una lección sobre la poesía italiana de los trovadores, comienza a manosearle sin más. La yuxtaposición de

ambas cosas, es, evidentemente, grotesca; por un lado, la lección magistral del crítico literario consagrado a su nuevo discípulo; y por otro, la carga sexual de la escena, a caballo entre la seducción y el abuso, mezclando el lenguaje crítico con el acoso sexual más explícito. Ese abuso avanza o retrocede en función del saber o no saber de Urrutia Lacroix. Su no-saber de qué está hablando Farewell es lo que le otorga el derecho a este de abusar físicamente de él:

Farewell me preguntó que me había parecido Neruda. Qué quiere que le diga, respondí, es el más grande. [...] Luego Farewell dio dos pasos en dirección a mí y vi aparecer su cara de viejo dios griego desvelado por la luna. Me sonrojé violentamente. La mano de Farewell se posó durante un segundo en mi cintura. Me habló de la noche de los poetas italianos, la noche de Iacopone da Todi. La noche de los Disciplinantes. ¿Los ha leído usted? Yo tartamudeé. Dije que en el seminario había leído de pasada a Giacomo da Verona y a Pietro da Bescapé y también a Bonsevin de la Riva. Entonces la mano de Farewell se retorció como un gusano partido en dos por la azada y se retiró de mi cintura. ¿Y a Sordello?, dijo. ¿Qué Sordello? El trovador, dijo Farewell, Sordel o Sordello. No, dije yo. Mire la luna, dijo Farewell. Le eche un vistazo. No, así no, dijo Farewell. Vuélvase y mírela. Me volví. Oí que Farewell, a mi espalda, musitaba: Sordello, ¿qué Sordello? [...] (¡y entonces la mano de Farewell volvió a presionar mi cintura!). [...] Sordello, ¿qué Sordello? Repitió con retintín la voz de Farewell a mis espaldas, el Sordello cantado por Dante, el Sordello cantado por Pound [...] y entonces la mano de Farewell descendió por mi cadera hacia mis nalgas y un céfiro de rufianes provenzales entró en la terraza e hizo revolotear mi sotana negra... (26-7)

La lección que recibe Urrutia Lacroix es simple pero precisa, y al mismo tiempo aterradora. Si quiere convertirse en el protegido de Farewell, tendrá que asumir su posición de poder y aceptar sus juegos sexuales abusivos, el retintín de superioridad de su voz; o bien, alcanzar o superar su nivel de conocimientos (algo que ocurrirá a mitad de la novela, cuando los roles se inviertan). Éste “Sordello, ¿qué Sordello?” que marca la ignorancia del Urrutia Lacroix joven, puerta que se abre al abuso que comienza, se repite incesantemente en la novela porque en él se contiene toda la ironía y el abuso del crítico afamado, del sabio, que se ríe malignamente de sus ignorantes semejantes, a los que

explota directamente o cuyos sufrimientos rebotan contra esa risa de superioridad, y cuya violencia la ironía del “Sordello, ¿qué Sordello? desplaza. Al mismo tiempo, recibe otra lección todavía más crucial: la de cómo resistir el horror de ese abuso; es muy simple: haciendo literatura; mirando la luna en vez de al horror (como hace Neruda⁶⁸); describiendo el viento que te levanta la sotana como “céfiro de los trovadores”. Al día siguiente se produce la conversión: Urrutia Lacroix, huyendo de Farewell, sale a pasear y a leer (¡una historia de la literatura de los trovadores italianos!) por las afueras de la mansión de nuevo, describiendo el paisaje campestre, horroroso por su pobreza, con el lenguaje bucólico sublime: “Más allá de los sauces había árboles de gran altura que parecían taladrar el cielo celeste y sin nubes. Y todavía más allá destacaban las grandes montañas. Recé un padrenuestro. Más no podía pedir. Si acaso, el rumor de un río” (29). También hay que notar que el paseo concluye con el (ya) crítico literario riéndose de la dicción de las campesinas que encuentra, y cuya ayuda y asistencia ellas vuelven a intentar solicitar. Pero él las ignora, exactamente como Farewell se ha reído de él, por su ignorancia la noche anterior, cuando Urrutia Lacroix intentaba conseguir su apoyo, su amistad. Es la misma escena pero invertida, con Urrutia Lacroix haciendo el papel de Farewell:

Una de las mujeres quiso acompañarme. Me negué. La mujer insistió, yo lo convojo, padrecito, dijo, y el verbo convoyar, dicho por tales labios, me provocó una hilaridad que recorrió todo mi cuerpo. ¿Tú me convoyas, hija?, le pregunté. Yo misma, dijo. O: yo misma. [...] En cualquier caso me estremecí de risa, tuve escalofríos de la risa. No es necesario, dije. Suficiente por hoy, dije. Y les di la espalda y me marché con energía, a buen paso, moviendo los brazos y con una

⁶⁸ Sin embargo, al final de esta escena Neruda irrumpe para detenerla, y cuando pregunta quién es Sordello, Farewell se ríe también de él, repitiendo la pregunta “Sordello, ¿qué Sordello? A lo que Neruda le replica: “eso es lo que quiero saber” (27). Y después: “No lo sabes, ¿Pablo?”. Y Neruda “no, huevón, no lo sé”. La estrategia para resistir el ansia lingüística de superioridad de Farewell consiste en ignorar la implicación de su discurso, y en insultarle, lo cual acaba con el juego del crítico. Es como si la lección fuera ésta: todo lo que tiene que hacer un artista para resistir esto es obligar al crítico a dejarse de ironías, metáforas, y lenguajes no literales, y obligarle a responder literalmente a lo que de verdad está diciendo.

sonrisa que nada más traspasar la frontera de la ropa tendida se transformó en franca risa, así como el paso se transformó en un trote con una ligera reminiscencia marcial. (33-4)

La lección de iniciación del joven Urrutia Lacroix concluye pues con la certidumbre, que le devuelve el aplomo, de que también él podrá cometer los abusos contra otros que Farewell comete contra él: de ahí la crueldad de su risa, la misma que Farewell apenas podía contener mientras abusaba físicamente de él. El final es sorprendente, porque el paso de Urrutia Lacroix se convierte en “marcial”: el crítico literario y el militar se identifican. El sentido de esta identificación se hará todavía más evidente más adelante, cuando Pinochet aparezca, casi al final de la novela. Si hay una imagen que sintetiza todo este proceso de aprendizaje implícito sobre cómo funciona la profesión de crítico, qué derechos otorga, y que realmente marca la estrategia para resistir el horror que la acompaña, ésta viene dada en la evocación de la fiesta final que se le da a Neruda en la mansión de Farewell. En ella, todos los invitados del crítico (todos de alta sociedad, todos relacionados con la literatura) acaban bailando “la conga”, es decir, el baile festivo que mejor representa la forma social jerárquica de esta lógica del poder implícita en las dos escenas, y que consiste en dejarse violar (por la generación anterior) para después poder tener el derecho a violar (a la generación siguiente), y que igual levanta una pierna “hacia la izquierda” que “hacia la derecha”, porque aquí la ideología importa poco, el poder funciona igual; todo lo cual, finalmente, termina por llevar a Urrutia Lacroix a la evocación de su infancia, de su padre abusivo, y a escapar de todo este absurdo de puro horror, disfrazado de “relevo generacional”, concentrándose desesperadamente en su nuevo trabajo de crítico, y consiguiendo (deliberadamente)

sepultar así todo este horror que ha descubierto en el fondo de Farewell, el “cómo funcionan las cosas”:

La serpiente sincopada de la conga indefectiblemente se acercaba a mi rincón, moviendo y levantando al unísono primero la pierna izquierda, luego la derecha [...] y luego yo distinguía a Farewell entre los danzantes, a Farewell que asía por la cintura a una señora de la mejor sociedad chilena de aquellos años [...] mientras él, a su vez, era asido por la cintura por un anciano cuyo cuerpo estaba a punto de desmoronarse, un viejo más muerto que vivo pero que sonreía a diestra y siniestra y que parecía disfrutar de la conga como el que más. [...] y veía la sombra de mi padre escurriéndose por los corredores de la casa como si fuera una comadreja o un hurón o más propiamente una anguila encerrada en un poco adecuado recipiente. Toda conversación, todo diálogo, decía una voz, está vedado. ¿Era la voz de un ángel? [...] era la voz de mi superego que conducía mi sueño como un piloto con nervios de acero [...] mientras el ello gemía y hablaba en una jerga que parecía micénico. Mi ego, por supuesto, dormía. Dormía y laboraba. Por aquella época empecé a trabajar en la Universidad Católica. Por aquella época comencé a publicar mis primeros poemas, mis primeros poemas y luego mis primeras críticas de libros, mis apuntes de la vida literaria en Santiago. (35-6)

Es bajo la premisa del intento de controlar el horror *de forma totalmente consciente* que el lenguaje de este episodio tiene que ser comprendido. El personaje sabe lo que está haciendo, y lo dice explícitamente: dejar que su “superyó” pilote su sueño, su evocación; es decir, que la experiencia de su vida quede alienada en un lenguaje literario cuyas marcas de género son la abundancia de epítetos absurdos, repetitivos, de tópicos, de hipérbolos no menos absurdas, de ironías abusivas para los que no participan de ese lenguaje, y finalmente, de metáforas que al mismo tiempo que testimonian un horror, ayudan a contenerlo.

Así se inaugura, finalmente, también la “memoria literaria” que empieza a recontar el personaje, el catálogo de nombres ilustres que su nueva profesión le abre, nombres de poetas que siguen a nombres de poetas en otra nueva conga (la de la historia literaria del Chile de esa época), infinita, hasta el fin, porque su naturaleza es repetirse

hasta el infinito; no puede hacer otra cosa que repetirse, que ampliarse, ya que ese catálogo de nombres de poetas aparece para diferir constantemente, que no para negar, el encuentro con el trauma mismo que esa sucesión contiene. Gracias a esta serie, Urrutia Lacorix se convierte en Ibacache, es decir, en crítico literario:

Me apoyo en un codo, estiro el cuello y recuerdo. Enrique Lihn, el más brillante de su generación, Giacone, Uribe Arce, Jorge Tellier, Efraín Barquero, Delia Domínguez, Carlos de Rokha, la juventud dorada. Todos bajo el influjo de Neruda [...] o Nicanor Parra. [...] Hice críticas de todos ellos: de Rosamel del Valle [...] de Díaz Casanueva, de Braulio Arenas y de sus compañeros de la Mandrágora, de Tellier [...] de Donoso, de Edwards, de Lafourcade. Todos buenas personas, todos espléndidos escritores. De Gonzalo Rojas, de Anguita [...] de Manuel Rojas, de Juan Emar [...] de María Luisa Bombal, de Marta Brunet [...] de Blest Gana y Augusto D'Halmar y de Salvador Reyes. [...] Y entonces adopté el nombre de H. Ibacache. (36)

Todos los episodios de la novela contienen exactamente el mismo proceso de sublimación, de búsqueda de la “pureza” como la llama el personaje (43) que se da en el momento del retrato de la vida del artista (no sólo de Urrutia Lacroix, sino de muchos otros) porque en ella es donde se produce, por un lado, el encuentro con el horror, o la certidumbre del horror inminente, y por otro, la aparición de un lenguaje literario que aparece para encubrirlo todo.. Ocurre con la historia que le contó a Ibacache Salvador Reyes sobre el pintor guatemalteco que muere de hambre, y al cual el escritor chileno deja de ayudar (le llevaba comida de la embajada en la que trabajaba periódicamente) porque éste pintor se niega a leer uno de sus libros. Pero el problema de fondo se encuentra en el lenguaje con el que Urrutia Lacroix recuenta cómo Salvador Reyes le describe a este pintor chileno que habita en una miseria total en París, justo antes de que se desate la segunda guerra mundial. Lo describe de esta forma: “y luego volvió a hablar del pintor guatemalteco, cenceño, escuchimizado, magro, macilento, depauperado, consumido, feble, afilado, en una palabra, delgadísimo” (42) donde la abundancia del

léxico contrasta de una forma tremenda con el hambre del pintor, al mismo tiempo que la encubre.

El retrato del artista es el que da pie a la aparición de este lenguaje que todo lo sublima, hasta lo más atroz. Pero no sólo trata de la vida misma del artista, su estado físico o de salud, sino que éste lenguaje también alcanza las descripciones de las obras de ese artista recreado en el retrato de Salvador Reyes, que encuentran cabida en el mismo por pura continuidad espacial (algo que por supuesto, Bolaño ya había hecho en *La literatura nazi en América*, que repite incesantemente este gesto de inventar vidas para inventar obras o planes de obras, y también en *Estrella distante*, en recuento de obras compuestas por Tagle/Wieder). Por eso dentro del retrato que se compone sobre la vida del pintor guatemalteco, se describe también (pero la descripción es, por supuesto, una interpretación) uno de los cuadros que Salvador Reyes contempla (junto con Ernst Junger, que ha ido con Salvador Reyes a visitarlo), y cuyo sugerente título es *Paisaje de Ciudad de México una hora antes del amanecer*:

Era un altar de sacrificios humanos [...] un gesto de soberano hastío [...] una aceptación de su derrota, pero no de la derrota de la cultura europea briosamente dispuesta a incinerarse a sí misma, ni la derrota política de unos ideales que el pintor vagamente compartía, sino la derrota de él mismo [...] y la lucidez con que el guatemalteco aceptaba su derrota, una lucidez que infería otras cosas que trascendían lo puramente particular y anecdótico, hizo que a nuestro diplomático se le erizasen los pelos de los brazos o que, como dice el vulgo, se le pusiera la carne de gallina. (48)

El cuadro (que es una panorámica atroz de Ciudad de México) no tiene nada de resurrección, como el elemento del amanecer podría sugerir, sino que contiene el punto temporal en el que la resurrección y el apocalipsis (la derrota) convergen; tampoco ven la conexión entre la obra y el momento histórico que están viviendo (el amanecer... de la expansión nazi en Francia, como ya se veía en otra novela de Bolaño, *Monsieur Pain*). Ni

Junger ni Reyes entienden que la verdadera monstruosidad de la pintura que están viendo radica en la conjunción de lo que se opone, y que su naturaleza no está “en los pozos ciegos de la memoria” (47) como dice Junger, sino en el hecho de que el que lo pinta sabe que está cogido dentro del panorama atroz que pinta, que no hay escapatoria (y por eso se deja morir, mientras la pareja de escritores que juegan a interpretar su cuadro discute inútilmente, y los dos acaban por irse a cenar y emborracharse). De nuevo, la metáfora crítica de Junger ciega la comprensión de lo que de verdad está ocurriendo, no es más que “la telaraña de los pensamientos inútiles” (48) que envuelve el hecho atroz de que hay un hombre muriéndose de hambre ahí, enfrente de ellos, y una guerra mundial a punto de estallar. Incluso, una vez han abandonado el cuarto del escritor, es posible expresar esto: que el pintor se va a morir, que mucha gente va a morir, porque ya hay una distancia respecto a lo traumático suficiente.

Ocurre otra vez con la historia de la Colina de los Héroes de Farewell, que éste utiliza para que Ibacache comprenda lo que les ocurre a los críticos que tratan de invertir un curso histórico abusivo (recordemos la simbología implícita de “la conga” en casa de Farewell). Éste describe al mismo tiempo el destino trágico del que intentó construirla y, también, otra vez, aunque de una manera más ambigua, la necesidad de que Ibacache se someta a Farewell no sólo en alma, sino también en cuerpo, abandonando cualquier intento de rebeldía contra el horror que les rodea y envuelve, el mismo horror que contempla el pintor guatemalteco (que, como los dos críticos chilenos, se hallaba ante un umbral histórico). Básicamente, la historia que cuenta Farewell, que debe responder al retrato del pintor guatemalteco (retrato que previamente ha llevado a Ibacache a componer un poema loando la imagen de este artista sacrificado al orden social

dominante) consiste en lo siguiente, según sus propias palabras en la novela: “Impresionarse es malo” (51). Por supuesto, el objeto que impresiona es el artista que se sacrifica, que se deja morir, y la respuesta a esa impresión no es que Ibacache vaya a hacer crítica sobre ese pintor, sino a escribir un poema sobre el destino de ese artista “sacrificado.” Farewell cuenta entonces su historia para contrarrestar esa “impresión” como él la llama. Un zapatero vienés de gran éxito, a finales del siglo XVIII (acosado por la misma solidaridad que siente Ibacache por el pintor guatemalteco) le propone al emperador austriaco la construcción de La Colina de los Héroes (Heidelberg); este proyecto consiste en construir, en una montaña vienesa, un museo con estatuas en honor a los héroes de la patria; el emperador, emocionado por la descripción del zapatero rico y la generosidad con que acepta financiarlo, accede a ayudarlo en la realización de tan justa empresa; por supuesto, el zapatero nunca recibirá esa ayuda. Se arruinará en la adquisición de la montaña que compra para construir ese mausoleo y en la primera fase del proyecto; dos siglos después, las tropas soviéticas que han destrozado el frente militar nazi encuentran a las afueras de Viena lo que queda de él. Y éste es el final de esta historia (en realidad, un retrato de este zapatero al que destruyen sus buenas intenciones), es decir, lo que encuentran los soldados soviéticos que acaban de liberar Viena cuando escalan la montaña, tal cual se la refiere Farewell al todavía conmovido Ibacache:

Y no vieron estatuas de héroes ni tumbas sino sólo desolación y abandono, hasta que en lo más alto de la colina descubrieron una cripta similar a una caja fuerte, con la puerta sellada, que procedieron a abrir. En el interior de la cripta, sentado sobre un sitial de piedra, hallaron el cadáver del zapatero, las cuencas vacías como si ya nunca más fueran a contemplar otra cosa que el valle sobre el que se alzaba la colina, la quijada abierta como si tras entrever la inmortalidad aún se estuviera riendo, dijo Farewell. Y luego dijo: ¿entiendes?, ¿entiendes? Y yo vi otra vez a mi padre... (62)

Lo que Farewell intenta decir, evidentemente, es que el crítico que intenta evitar el curso histórico de destrucción, desaparición y olvido de la heroicidad (de los vieneses, del artista guatemalteco, de Ibacache tratando de escribir un poema sobre ese destino que anule ese olvido) acaba enterrado en su propio intento; por tanto, lo que Ibacache debe “entender” es que el único destino posible para él, si no quiere su propia ruina, es someterse a él. La historia es ejemplar: la risa irónica del zapatero, la pérdida de los ojos por no ver lo que le iba a pasar, etc... pero Farewell desliza el verdadero sentido de ella en la obsesión que tiene con que Ibacache la “entienda”, en el sentido de sollicitación sexual entre homosexuales, y no solamente “hermenéutico” del término “entender”, claro está: por eso vuelve la imagen del padre, el principio del abuso que sufrió el niño Urrutia Lacroix. Justo cuando aparecía ante Ibacache la posibilidad de redimirse, Farewell le recuerda la necesidad de su sumisión.

Sin embargo, algo más ocurre en esta escena que es importante notar: Ibacache, mientras cenan en el restaurante en el que se encuentran, advierte en los ojos de Farewell una inquietud creciente, que al principio no es nada pero que después califica de “terror disparado hacia el infinito” (63) y sobre el que medita con su estilo pedantesco, ridículo, falsamente melancólico, pero que consigue desplazar con una referencia literaria (la cursiva es nuestra): “el destino del terror, elevarse y elevarse y no terminar nunca y de ahí nuestra aflicción, nuestro desconsuelo, *de ahí algunas interpretaciones de la obra de Dante*” (63). El terror le viene a Farewell del hecho de que la situación política en Chile está a punto de cambiar radicalmente, lo cual para el anciano crítico supondrá una doble ruina (de ahí su terror): como crítico literario, por su alianza con el conservadurismo y las clases altas chilenas, que serán desplazadas del poder; y económicamente, porque el

gobierno de Allende expropiará su fundo chileno, su mansión y su fortuna. La idea del cambio histórico va asociada también al cambio literario, y al final de la historia Farewell acaba transformado en el zapatero vienés:

Y entonces Farewell abrió la boca y cuando yo pensaba que una vez más me iba a preguntar si entendía, dijo: Pablo va a ganar el Nobel. Y lo dijo como si sollozara en mitad de un campo de cenizas. Y dijo: América va a cambiar. Y dijo: Chile va a cambiar. Y luego se le desencajaron las mandíbulas y aún así afirmó: no lo veré. (63-4)

Es un momento crucial en la novela, donde se revela que toda la fuerza de Farewell reside en su asociación con la clase dirigente, con la “Historia”, como dirá Ibacache al final de la novela, y que sin ese apoyo en la Historia, no es nadie. Por eso, mientras cenan en el restaurante, Farewell se asusta tanto ante la sombra proyectada de las personas que cruzan la calle, el pueblo chileno que le va a quitar sus privilegios; pero ese terror de Farewell se contiene de nuevo porque Ibacache compara la escena a las sombras del mito de la caverna de Platón, o porque el propio Farewell consigue convertir su azoramiento en poesía (¡de César Vallejo!): “quiero decir, pero me sale espuma” (64). Es un momento crucial también para Ibacache, que en vez de reírse del “melancólico” y aterrizado Farewell, le consuela y profetiza que no, que no morirá, que ese orden nuevo nunca llegará, y que por tanto los privilegios de Farewell no serán suspendidos. Es decir: hace exactamente lo contrario que había hecho Monsieur Pain cuando descubría la asociación entre su amigo mesmerista, y los interrogatorios de los fascistas españoles. Lo notable, aquí, es de nuevo cómo consigue consolarlo. Se impone a él para sustituirlo, no para destruirlo, y comienza a recitar, con un estilo de nuevo pedantesco (que esta vez supera culturalmente al Sordello de Farewell en la primera escena de la novela, donde Urrutia Lacroix es un crítico literario novicio), las reseñas biográficas de los diversos

Papas (Pío II, Adriano II, Landon) que memorizó durante su educación en el seminario, y que ahora le valen para reducir a Farewell en la escala cultural que él mismo había trazado, afirmando su superioridad sobre él.

Las sombras que aterrorizan a Farewell desaparecen, dispersadas por la pedantesca narración de las vidas de Papas que recita Ibacache, que, como siempre, abundan en detalles completamente inútiles. Lo que se mantiene es su estilo alambicado (que es el que las hace desaparecer), que antes, en Farewell, Ibacache ha definido como horrible “inmovilidad”, y le compara finalmente, también, al doctor Johnson (65). Y así, todo el horror de Farewell a esas sombras, al pueblo chileno a punto de sublevarse, es aplastado bajo el peso de ese imaginario cultural de los críticos. La escena de la narración de esas vidas de papas contadas de forma enciclopédica, y de esa comparación de Farewell con el doctor Johnson, concluye así:

Fíjese, las sombras chinescas han desaparecido. Y yo: en efecto, han desaparecido. Y Farewell: qué cosa más extraña, ¿qué habrá pasado? Y yo: probablemente no lo sabremos nunca. Y Farewell: ya no hay sombras, ya no hay velocidad, ya no hay esa impresión de estar dentro del negativo de una fotografía, ¿lo hemos soñado? Y yo: probablemente no lo sabremos nunca. (68)

Nótese, de nuevo, la acumulación de imágenes para describir una situación, propia del lenguaje de los críticos, así como el paralelismo anafórico de las frases: “Y.../ ya no hay...”. Lo que provoca todo este estilo es una sensación de irrealidad que es la que tanto Ibacache como Farewell necesitan para contener su horror ante lo que se revela aquí (que los críticos son esclavos del poder, o mártires absurdos) y su sentimiento de culpa (porque ellos dos han elegido ser lo primero, participar en la conga): “y luego Farewell pagó la comida y yo lo acompañé hasta la puerta de su casa, donde no quise entrar *porque todo era naufragio*, y luego me encontré caminando solo por las calles de Santiago

pensando en Alejandro III y en Urbano IV [...] señal inequívoca de que una parte de mi conciencia aún soñaba o voluntariamente no quería salir del laberinto de los sueños”(68). Una vez alejado del peligro de que el horror se imponga, Ibacache puede admitir “melancólicamente” que está soñando, disfrazando la realidad del abuso constante bajo su estilo de “crítico literario”. Si se observan con detenimiento todas las escenas hasta aquí comentadas, se descubre exactamente el mismo proceso detrás de la serie biográfica y de la supuesta defensa que Urrutia Lacroix hace de sí mismo. Una escena que contiene un elemento horroroso; un estilo lingüístico constante (el de Farewell, el de Salvador Reyes, el de Ibacache...) que lo enmascara y lo contiene, y finalmente, una aceptación melancólica de que ese estilo es una farsa, así como una contemplación del encuentro traumático desde lejos, una vez éste ha pasado y con él el peligro de que cause una transformación en la conciencia de los críticos. Y así es también con el resto de las escenas de la novela.

La crisis espiritual de Ibacache que sigue a esta escena concluye con el episodio de los halcones (posiblemente el más comentado de toda la obra de Bolaño) y no es sino otro ejemplo más de esta lógica. La escena es la siguiente: Ibacache, atenazado por la culpa, huye a Europa gracias a una beca que le facilitan dos empresarios (Oido y Odeim: odio y miedo, claro está). Esa beca consiste en que el cura Ibacache examine el proceso por el cual los párrocos europeos consiguen proteger sus iglesias y catedrales de las cagadas corrosivas de las palomas. Allí descubre que su táctica consiste en entrenar halcones para aterrorizar y eliminar a las palomas. Por supuesto, la lógica alegórica del episodio es evidente y ha sido notada por los críticos de Bolaño de forma unánime: tras las palomas se esconden los revolucionarios latinoamericanos, cuyas cagadas no son sino

su ideología marxista, que destruye la imagen de la cultura dominante, la catedral o iglesia, y tras los halcones, los militares latinoamericanos, que evitaran que ese proceso de deterioro continúe (evidentemente, de la manera más brutal: la asociación entre las aves rapaces y los militares trae ecos históricos siniestros, como la famosa operación cóndor). Estos halcones atroces que cazan palomas avanzan proféticamente el destino histórica de Chile (y no sólo de Chile, evidentemente) durante la década de los 70 y de los 80. Es una escena profética. Por eso, al final de su visita a Europa, Ibacache sueña que una bandada de halcones “viaja” cruzando el Atlántico hacia Latinoamérica, en clara alusión a la exportación del fascismo.

Sin embargo, algo falta de ser observado en esta escena, y es, de nuevo, la posición de la crítica literaria en todo este proceso de protección del orden dominante que se va a llevar a cabo en toda Latinoamérica, una vez Ibacache retorne a su país (estamos, históricamente, cerca de que Allende se convierta en presidente electo de Chile) y se produzca el golpe de Estado de Pinochet. La posición de la crítica literaria se revela progresivamente (y con un humor negro sensacional) en los nombres de los halcones de los diversos países e iglesias que Ibacache visita: el primero se llama Turco (86); hasta ahí, ningún problema. Pero el segundo, que habita en la misma ciudad (Turín) que el primero, se llama Otelo y esto es una clara referencia literaria a Shakespeare: Otelo es el moro que combate a las tropas turcas en el drama del escritor inglés para proteger Venecia; por eso el párroco que ha entrenado a Otelo (86) “pensaba que no estaba lejano el día del enfrentamiento entre ambos halcones” (86). El tercer halcón se llama Jenofonte (86): el historiador griego que al mismo tiempo era soldado, otra imagen de la hibridación que se está produciendo entre militarismo y “cultura”. El cuarto se llama Ta

gueule (87), es decir, “cállate” al que Ibacache se refiere como “la paz” (88) y cuyas masacres de estorninos describe como “movimientos de paleta de pintor expresionista” (88) y, que evidentemente, denuncia la represión a la que el halcón da cuerpo, al mismo tiempo que la disfraza artísticamente. El quinto se llama Rodrigo y lo encuentra en Burgos, es decir, es el Cid Campeador, otro ilustre soldado de las letras universales (a este halcón, el cura Antonio que lo cuida decide matarlo, pero muere antes de hacerlo, e Ibacache lo libera de su jaula; el halcón escapa)... El sexto es Ronnie (90), que en principio no significa nada especial, pero lo encuentra a cargo del padre Charles en Namur, Bélgica, y resulta cuando menos curioso que otro Charles, Baudelaire, sufriera en una iglesia de Namur su primer ataque serio de sífilis, cuando se encontraba en Bélgica dando unas conferencias en 1866 (esto es el final de la estetización del poder represivo). Y finalmente, el último, que culmina todo este proceso, y que se llama, increíblemente, Fiebre (93). El mensaje que se extrae es claro: la literatura se superpone al efecto de “eliminación” de las palomas que causa el halcón, permitiendo la elevación de lo atroz; pero esa estetización literaria lleva al desastre, a la fiebre. No hay discusión entre las armas y las letras: las letras embellecen la labor atroz de las armas. La literatura ayuda a mistificar la cuestión real expuesta aquí, que no es sino la legitimidad de ese uso violento de la fuerza. Por eso el padre Antonio, dueño de Rodrigo, el único de los curas que siente remordimientos por el uso de las aves rapaces, tiene que morir, como la culpa de Ibacache (que muere con él), sepultado en su culpa mientras se sucede toda esta retahíla o catarata de referencias literarias. El propio Ibacache, cuando siente esa culpa, se distrae precisamente así: gracias a la literatura. Por ejemplo, cuando el padre Joseph, dueño de Jenofonte, que “decía misa con el halcón posado en la parte más alta del órgano” (86) e

Ibacache “sentía en la nuca la mirada del halcón, sus ojos fijos” reacciona de esta manera: “me distraía y pensaba en Bernanos y en Mauriac, a quienes el padre Joseph leía incesantemente, y también pensaba en Graham Greene, a quien sólo leía yo...” (86). Luego este episodio de los halcones, además de dar una imagen precisa de la historia de la represión político-militar latinoamericana de los 70, y más específicamente, chilena, también señala (como hace toda la novela, y ahí está la clave) a la complicidad entre una representación de la literatura dentro de la conciencia del mal que acaba por “distraer” de la verdadera culpa, recuperándola después en forma melancólica: el padre Antonio se le reaparece constantemente en sueños. Recordemos que, en su viaje en trasatlántico de Chile a Portugal, Ibacache buscaba curarse de su crisis espiritual, encontrando “un espacio donde dejáramos de ser, pero el único espacio donde podemos ser lo que de verdad somos” (83) y ese espacio lo encontraba entre otros lugares, en la recitación de “el *Nocturno*” de Silva (82). En un lugar menos sublime, menos melancólico, el horror sería simplemente insoportable.

Cuando Ibacache regresa a Chile tenemos otro ejemplo clarísimo y explícito de cómo la culpa se disfraza tras una representación literaria. Con la victoria de Allende, primer presidente socialista, los mismos cimientos de Chile parecen tambalearse, y por supuesto, el prestigio de los críticos como Farewell desaparece con esa victoria (nadie contesta ya a sus llamadas telefónicas). ¿Qué hace Ibacache ante esta súbita interrupción? Encerrarse en su casa a leer “a los griegos” mientras los acontecimientos se suceden a un ritmo vertiginoso:

Después vinieron las elecciones y ganó Allende. [...] Que sea lo que Dios quiera, me dije. Yo voy a leer a los griegos. Empecé con Homero, como manda la tradición, y seguí con Tales de Mileto y Jenófanes [...] y luego mataron a un general favorable a Allende [...] y yo leí a Tirteo de Esparta y a Arquíloco de

Paros [...] y el gobierno nacionalizó el cobre [...] y se organizó la primera marcha de las cacerolas y yo leí a Esquilo y Sófocles y Eurípides [...] y la Reforma Agraria expropió el fundo de Farewell [...] y yo leí a Tucídides [...] y luego casi medio millón de personas desfiló en una gran marcha de apoyo a Allende, y después vino el golpe de Estado, el levantamiento, el pronunciamiento militar, y bombardearon La Moneda y cuando terminó el bombardeo el presidente se suicidó y acabó todo. Entonces yo me quedé quieto, con un dedo en la página que estaba leyendo, y pensé: qué paz. (97-9)

En este extraordinario párrafo, se recuenta al mismo tiempo las lecturas de Ibacache y los acontecimientos que se sucedieron en los años de gobierno de Allende, pero también cómo se relacionan ambas cosas, cómo la lectura frenética de Ibacache literalmente se detiene (en paz) cuando muere el presidente. Y sin embargo, aquí la literatura no sólo sirve para escapar de la atrocidad de la historia, sino que esa lectura que en principio le sirve para evadirse, en el fondo lo que hace es repetir en un espejo aquello de lo que está tratando de escapar: Tucídides, que cuenta la historia de la guerra entre Atenas y Esparta, entre “los hombres armados de Tucídides y los hombres desarmados” (98) es también una imagen similar a la que trata de reprimir. Y en el fondo, lo que ocurría en el episodio de los halcones anteriormente comentado era esto mismo: Otelo y Jenofonte y el Cid son imágenes de militares, luego hay en la literatura un efecto de verdad histórica (para el lector) al mismo tiempo que un enmascaramiento de esa verdad (para Ibacache).

Para concluir, debemos señalar dos escenas más en las que este proceso de mixtificación ideológica y embellecimiento histórico se ve plenamente reflejado. El primero es la conversación de Ibacache con Pinochet, donde, tras concluir las sesiones de pensamiento marxista que el cura ha impartido a la junta militar por voluntad del general (que aspira a conocer mejor a sus adversarios “para saber hasta donde serán capaces de llegar”, como dice) descubre la condición de letrado agónico del dictador, que se queja

de que sus enemigos políticos presenten a Allende como a un intelectual, cuando el verdadero intelectual es él: “Y el general me dijo: todo el mundo lo presenta ahora como un mártir y como un intelectual, porque los mártires a secas ya no interesan demasiado, ¿verdad?” (115). Y un poco más adelante: “Y qué cree usted que leía Allende? Revistitas. Sólo leía revistitas. Resúmenes de libros. Artículos que sus secuaces le recortaban” (115). Pinochet habla como un crítico literario (o un escritor resentido) hablaría contra otros que tienen menos méritos, por eso también otros presidentes eran, para él, como Allende, lo siguiente: “Usted recuerda algún artículo de Alessandri que no escribieran sus negros? [...] Nunca escribió nada. Lo mismo se puede decir de Frei y de Allende. Ni leían ni escribían. Fingían ser hombres de cultura, pero ninguno de los tres leía ni escribía” (116). Ante estas quejas, Ibacache sólo asiente prudentemente a todo lo que dice Pinochet. Y luego viene la revelación final: “¿cuántos libros cree que he escrito yo? Me quedé helado [...] No tenía ni idea. [...] Tres, dijo el general. E innumerables artículos que he publicado incluso en revistas norteamericanas, traducidos al inglés [...]. Nadie me ha ayudado, los escribí yo solo” (117). Pinochet no sólo habla como un crítico resentido, y también orgulloso, sino que además confiesa que lo hace “para que sepa usted que yo me intereso por la lectura, yo leo libros de historia, leo libros de teoría política, leo incluso novelas”. Y aquí hablan de *Palomita blanca*, que Ibacache ha reseñado muy elogiosamente con anterioridad, lo cual cuenta a Pinochet, y a lo que el general replica: “Bueno, tampoco es para tanto”, mostrando mejor criterio que el propio Ibacache, que anteriormente ha confesado que su crítica era exagerada. Si Ibacache es entonces el crítico de mayor prestigio de Chile, Pinochet, como crítico, le supera en sus apreciaciones. El tirano y el crítico son una y la misma figura. ¿Por qué? Por supuesto la

ironía de esta escena es exactamente igual que la de las anteriores: Pinochet tiene que construir como un problema de “autenticidad intelectual” propio del mundo de las letras, lo que en realidad no es sino un problema político y jurídico. Por eso su fórmula para ganar prestigio social es absurda, porque está completamente sacada de contexto y resulta grotesca: “a mí no me da miedo estudiar. Siempre hay que estar preparado para aprender algo nuevo cada día. Leo y escribo. Constantemente” (118). Al mismo tiempo, el hecho de que el estilo de este crítico resentido aparezca en boca de Pinochet explicita la relación entre ese discurso, en apariencia completamente ajeno a la realidad histórica de la violenta represión que sufre el país, y los militares que la están causando.

Finalmente, tenemos las reuniones intelectuales en casa de María Canales, aspirante a artista e intelectual, y que está casada con James Thompson, un agente de la D.I.N.A.. que está en Chile para colaborar en la represión. Si hay una imagen que concentra simbólicamente de forma perfecta cómo funciona la literatura en la conciencia de Ibacache, que también es la del Chile de esa época, es esa casa, a la que acuden los intelectuales leales a Pinochet para celebrar sus fiestas nocturnas una vez se ha restablecido la paz social, sin saber que en sus sótanos se tortura a los detenidos y desaparecidos. En la conciencia de Ibacache se ve exactamente, durante toda la novela, lo mismo: en el plano de la conciencia, trabajo literario, discusión, grandes cenas y comidas, diálogo festivo (la conga, etc...); en el de la inconsciencia, el horror y el silenciamiento del horror. María Canales es durante años la gran dama de la literatura chilena. Sin embargo, cuando el gobierno militar reinstaura la democracia y pierde las elecciones, la verdad sale a flote y María Canales cae en desgracia, vive sola y los antiguos propietarios quieren arrebatárle su casa, e igual suerte corre su marido que es detenido en

EEUU y juzgado por sus torturas y crímenes. Ibacache visita a María Canales una última vez y descubre su completa locura: “ella hablaba de periodistas, la mayoría extranjeros, que iban a veces a visitarla. Yo quiero hablar de literatura, dijo, pero ellos siempre sacan el tema de la política, del trabajo de Jimmy, de qué sentía yo, del sótano” (144-5). Su obsesión literaria, en la que aliena su culpa y tapa su sadismo, reaparece cuando Ibacache le sugiere que deje que le arrebaten su casa y empiece una nueva vida en otro lugar, a lo que Canales responde repitiendo su misma obsesión, y haciéndole repetidas veces una oferta extraordinaria:

¿Y mi carrera literaria?, dijo con expresión retadora. Use un *nomme de plume*, un pseudónimo, un remoquete, por amor de Cristo. Me miró como si la hubiera insultado. Después sonrió: ¿quiere ver el sótano?, dijo. De buena gana la hubiera abofeteado allí mismo, en lugar de eso me senté y negué varias veces con la cabeza. Cerré los ojos. Dentro de unos meses ya no será posible, me dijo. Por el tono de su voz, por su aliento cálido, supe que había acercado su rostro en exceso al mío. Volví a negar con la cabeza. Echarán la casa abajo. Demolerán el sótano. Aquí mató un empleado de Jimmy al funcionario español de la UNESCO. Aquí mató Jimmy a la Cecilia Sánchez Poblete. [...] ¿Quiere ir a ver el sótano? Me levanté, di unos pasos por la sala en donde antes se reunían los escritores de mi patria, los artistas, los trabajadores de la cultura. Y dije no con la cabeza. Me voy, María, me tengo que ir, le dije. Ella se rió con una fuerza incontenible. Pero tal vez sólo fue mi imaginación. (145-6)

Detrás del ofrecimiento de María Ibacache ve el sadismo incontenible de la escritora. Simplemente, es demasiado fuerte para confrontarlo directamente. Cuando Ibacache se niega, el estallido en carcajadas de María Canales prueba lo que Ibacache no puede aceptar: que no es quien aparenta ser, que disfruta sádicamente del dolor ajeno, como le enseñó a hacer Farewell, y que ella le ha desenmascarado con su petición insistente. De ahí su explosión de risa incontenible, demoledora, y que Ibacache quiera mandarla (junto con su significado) al limbo de los sueños, recordar la escena posteriormente como si la hubiera imaginado. Además es de notar que el primer

ofrecimiento para compartir el placer sádico de la contemplación del sótano se presenta cuando Ibacache le sugiere a María Canales que haga lo que él ha hecho tras recibir su iniciación como crítico en el fundo de Farewell: cambiarse de nombre, es decir, entrar al mundo de las letras. La conclusión de María Canales no puede ser más sugestiva: “Así se hace la literatura en Chile” (146). Tras de ese “así” se ven todas las miserias del mundo de las letras en este período histórico. Y esa declaración de María Canales antes de que Ibacache abandone su casa es lo último que el crítico, en su lecho de muerte, le dice al joven envejecido en las últimas páginas de la novela:

Así se hace la literatura en Chile, así se hace la gran literatura de Occidente, métetelo en la cabeza. El joven envejecido, lo que queda de él, mueve los labios pronunciando un *no* inaudible. Mi fuerza mental lo ha detenido. O tal vez ha sido la historia. Poco puede uno contra la historia. El joven envejecido siempre ha estado solo y yo siempre he estado con la historia. (148)

Durante todo este largo examen, se han visto numerosos ejemplos de cómo el crítico literario consigue esconder su complicidad con el régimen y su culpa contenida; este último descargo “yo siempre he estado con la historia” no puede ser más irónico, porque si en algo ha sido un auténtico especialista Ibacache, y hemos visto un ejemplo tras otro de esto a lo largo de este análisis, es en esconderse de ella, cada vez que dicha historia (la de Chile, que se parece tanto a la de Latinoamérica) le llamaba a actuar (como durante los meses antes del golpe) o a negarse a hacerlo (como cuando los secuaces de Pinochet le piden que les de clases de marxismo), y cómo la literatura, que no la historia, ha sido siempre la mediadora oculta que le ha ayudado a sostener la tensión entre su conciencia y sus actos en el correr de su vida.

El final de la novela hace esto explícito. Al desaparecer el joven envejecido, Ibacache no puede seguir manteniendo la ilusión de una contestación. Ya no puede seguir

hablando. El personaje, en ese momento (cuando la ilusión del joven se desvanece, y con él la posibilidad de seguir generando una mentira tras otra a través de su discurso crítico, de su lenguaje pegajoso y recargado, con todos sus subterfugios culturales) descubre su propia soledad en el momento mismo de su muerte, lo que le iguala con el joven envejecido “y después se desata la tormenta de mierda” (150) porque esa “mierda” en la que ha estado viviendo desde siempre ya no puede ser barnizada con autores griegos, ni con los héroes épicos, ni con la colección de poetas chilenos que conoció, ni siquiera con los versos dedicados y recitados a la Luna, aunque sean de Neruda. Nadie escucha. En conclusión, se puede decir que en esta novela, como en ninguna otra, Bolaño ha dado un ejemplo de estilización y parodia enormemente hábil y compleja del lenguaje crítico y de su uso social e histórico específico del mismo en la encrucijada histórica de Chile en los setenta. Precisamente por eso, la novela debe ser leída solamente en su contexto histórico, pero también fuera de él, en abstracto, como muestra de la tensión entre la crítica y la literatura para hacerse con la verdad (histórica).

¿Está entonces lanzando la obra el mensaje de que la literatura es simplemente una máscara de la atrocidad? Aquí conviene recordar que cuando Urrutia Lacroix escribe poesía, se acerca cada vez más a la verdad insoportable de su vida, como por ejemplo cuando, justo antes de su viaje a Europa, en plena crisis espiritual, “cesó mi actividad de poeta, o mejor dicho mi actividad de poeta fue objeto de una mutación peligrosa, pues lo que se dice escribir, seguía escribiendo, pero poemas llenos de insultos y blasfemias y cosas peores que tenía el buen sentido de destruir apenas amanecía, sin mostrárselos a nadie” (72). Urrutia Lacroix, como poeta, no puede soportar su propia creación, sus propios “poemas cuyo sentido último, o lo que yo creía ver en ellos como sentido último,

me sumían en un estado de perplejidad y conmoción que duraba todo el día” (72). La lección final de la novela parece ser pues una aparente paradoja de brillante sutileza dialéctica: la literatura y la crítica no luchan la una con la otra, sino que la única manera de seguir escribiendo literatura dignamente es renegar de la literatura, mientras la crítica literaria, lejos de querer destruirla, no hace otra cosa que ensalzarla.

CAPÍTULO 5. *LOS DETECTIVES SALVAJES: DIARIO DE ARTISTA, TESTIMONIO ORAL, Y RETRATO.*

Hasta ahora, hemos visto cómo una tensión inherente entre crítica literaria y literatura se manifestaba en el momento de darle forma a la vida de un escritor en la forma específica del retrato, y cómo esa tensión se resolvía (confesionalmente) dando lugar a un tipo de novela “de crítico”, y no “de artista” como en principio se podría pensar. Éste era el gran descubrimiento narrativo de Bolaño, su aportación estética al género de la novela. La resistencia del escritor a ser retratado, su fuga (en *Estrella distante*), o bien el retrato injurioso del escritor que regresa a su patria contra el crítico que se quedó en ella (en *Nocturno de Chile*) ponían en marcha toda una serie de brechas en la autoridad del crítico, brechas por las que emergía una verdad histórica diferente a su representación interna de la misma, y esto era visible en su propio lenguaje. Tanto en el caso de *Estrella distante* como en *Nocturno de Chile*, el Chile de Pinochet y el advenimiento posterior de una democracia que se basaba en la represión política de otro proyecto diferente de país, emergían como la última verdad de la vida del crítico-perseguidor. Dicha verdad histórica, para aquel que se dedica al estudio de la literatura, no dejaba de ser terrible y patética por lo que descubría en relación a su objeto de estudio: que el funcionamiento social de dicho objeto (lo literario) era una forma de escapar, o de encubrir, lo que Peter Elmore⁶⁹, parafraseando a Stephen Dedalus (ilustre antecesor de los

⁶⁹ Peter Elmore. *La fábrica de la memoria. La crisis de la representación en la novela histórica hispanoamericana*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2007 (11). La cita de Elmore interesa además por lo que las novelas de Bolaño tienen de reescritura de la novela de dictador: recordemos que el Pinochet de *Nocturno de Chile* habla y se expresa como un escritor, no como un político. Y que esto viene a ser otra vía por la que la “novela de artista” sale de su campo (el debate sobre la naturaleza del arte y la vida del artista) y se interna en otros, como el político o histórico.

personajes de Bolaño), llamaría sin dudarle “la pesadilla de la historia”, de la cual tratamos desesperadamente de despertar.

Pero veíamos también emerger algo más en estas tres primeras novelas de Bolaño: una cierta deriva narrativa en la confesión del crítico-retratista, que llevaba a captar toda una serie de dinámicas sociales, de voces diferentes a la suya, que eran capturadas dentro de pequeños retratos con los que se componía su historia. Luego un retrato genera la narración del crítico, y a su vez, la voz del crítico literario se desplegaba creando otra serie de retratos. Solo que esos nuevos “retratos” todavía venían dados por la voz narrativa de la novela, la voz confesional del crítico, y hasta un cierto punto, eran la expresión de su posición, un intento de defensa.

En *Los detectives salvajes*, esa autoridad del crítico, que ya aparecía minada por la fractura parcial a la que la sometía la confesión en las dos anteriores, desaparece completamente, y la estructura sufre una apertura profunda, aunque el intento de producir un retrato prevalece y tiene una importancia decisiva, en términos estructurales: solo que el retrato no es explícito, como lo era en las primeras novelas, especialmente intensa en *La literatura nazi en América*, sino que late a través de las formas novelescas con las que el autor trabaja, sometiéndolas a una tensión especial que acaba cambiando radicalmente su sentido originario.

Lo que encontraremos en *Los detectives salvajes* será un torrente de voces que se van recopilando y cruzando unas con otras, intentando componer el retrato (o más bien, una multiplicidad de ellos) de dos poetas concretos: en el caso de esta novela, el retrato doble de Arturo Belano, alter ego del propio autor, y de Ulises Lima, alter ego de Mario

Santiago⁷⁰, que son las figuras sobre las que pivota la narración. Este torrente de voces, de intentos de retratar a los siempre fugitivos Lima y Belano, abarca más de 20 años (de 1975 a 1998) y una infinidad de países, narrando, una tras otra, las grotescas aventuras de ambos. Éstas son contadas sin excepción de forma indirecta, testimonial, a través de terceras personas, que o bien las comparten con ellos, o que funcionan simplemente como testigos de las mismas. Si algo define a estos dos personajes es su fuga permanente, que en términos narratológicos se resuelve en esto: ellos nunca toman la voz en la novela, son siempre “narrados” por terceras personas; son como personajes en una película muda, pues incluso cuando hablan, es como si no lo hicieran (no se sabe por qué dicen lo que dicen). Entender este gesto, este silencio misterioso, es la clave para la interpretación de la novela, en términos de su estructura y organización, así como del diálogo que mantiene con las formas novelescas que la componen.

A la dimensión del retrato parcial que adquieren cada una de las múltiples voces que aparecen en la novela, sin embargo, se le añade otra dimensión, que es la autobiográfica, en cuanto que varias de esas voces que intentan capturar la esencia de los personajes, de la novela, no sólo dan testimonio de momentos precisos de las correrías de

⁷⁰ Que estos dos personajes, como muchos otros en la novela, responden a modelos reales tiene sin embargo poca importancia para el juicio crítico sobre la estructura de la obra. Aunque esto ha llevado a muchos críticos a defender el carácter minoritario del movimiento que ambos poetas encabezaron en México D.F. en la década de los 70, esta interpretación en clave un poco patética choca, como veremos, frontalmente con la verdad que emerge sobre ese movimiento, y sobre la literatura en general, una vez se entiende cómo está organizada la novela. Por tanto, el comentario sobre la suplantación de personas reales por personajes ficticios no deja de ser, para nuestro análisis, puramente anecdótica. Y si importa, importa pero desde un punto de vista histórico, o incluso ético, pero desde luego, no estético. Como decía Borges, el sufrimiento personal, o el de una generación entera, no es ninguna corona de gloria, y mucho menos estética, literaria.

Sin embargo, hay algo más que debemos notar sobre este proceso de ficcionalización: y es que las figuras ficcionales de la novela aparecen para suplantar a personas reales (como el propio Roberto Bolaño) sólo cuando han sido excluidas del diálogo social. Las personas-personajes de la novela que poseían esa voz (Octavio Paz, Carlos Monsiváis, etc...) figuran en la novela con su nombre, y no con otro. La única excepción a esta regla es la serie de escritores españoles que cierran la novela, pero su ficcionalización es jocosa: la parodia que la novela lanza contra algunos de ellos (Pérez Reverte, de Prada, Sánchez Dragó...) viene a demostrar que son entes de ficción.

Belano y Lima, sino que, al mismo tiempo, narran también su propio contacto con ellos y, al hacerlo, narran su propio destino, que va ligado al menos en parte al de ellos. Es decir, expresan sus luchas internas por hacerse con una verdad que otras voces les disputan (de una misma historia/suceso se refieren varias versiones, en liza, versiones que chocan y que pelean entre sí por hacer emerger su propia verdad frente a las otras); al mismo tiempo, esto posiciona ideológica y socialmente a las diversas voces de la novela, revelando su propia posición en una escala social e histórica específica (el México de los 70, la España de los 90, etc...). Y finalmente, toda esa suma de registros narrativos, de personajes singulares con su propia voz y un mismo tema (los momentos de contacto vital con Belano, Lima, o ambos), funciona como una especie de historia literaria secreta o de enciclopedia grotesca de la cultura, cuyo tema sería la historia del nacimiento, renacimiento, y muerte de un movimiento poético marginal (movimiento, por cierto, no enteramente ficticio tampoco⁷¹), el llamado “realismo visceral” en la novela (13). Este movimiento fue refundado por Belano y Lima en la década de los 70 a imagen de otro realismo visceral (el original, por supuesto, enteramente ficticio) que fue ideado cuatro décadas antes por la misteriosa poeta Cesárea Tinajero. Vendría a ser el eslabón perdido del Estridentismo mexicano, como veremos, y supone un momento de verdad en mitad de las ficciones generadas por una historia de la cultura y la literatura occidental; un momento que surge para refutar históricamente las aspiraciones utópicas del estridentismo y el drama que lleva aparejado, y, que ha sido enteramente figurado por Roberto Bolaño: Cesárea Tinajero, o Tinaja (como Don Quijote) nunca existió, y

⁷¹ Roberto Bolaño y su amigo Mario Santiago realmente fundaron un movimiento poético neovanguardista, al estilo de Zona en México en la década de los 70, el llamado “infrarrealismo” y el propio Bolaño editó una antología, antes de abandonar México y marcharse a España definitivamente, con varios de los poetas que lo formaron: *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego*.

tampoco el realismo visceral, pero su aparición sirve para revelar el destino final de una idea de la literatura que se está perdiendo, así como las consecuencias de esa pérdida.

El argumento básico de la novela es más o menos sencillo de describir, aunque la verdadera complejidad de la misma no está, como ya hemos dicho, en entender lo que ocurre en ella, pues es una historia bastante arquetípica en la literatura hispanoamericana del siglo XX: la historia de una búsqueda artística fracasada, que intenta rescatar del pasado aquello que se perdió y que causa los males presentes, y que se pierde en una al menos aparente melancolía. Su paradigma sería, por antonomasia, una novela como *Los pasos perdidos*. Nuestro esfuerzo tampoco pretende reinterpretar ese gesto de intento (fallido) de regreso a los orígenes, cosa que también ha sido hecho ya infinidad de veces, sobre todo a partir de *Alejo Carpentier: The Pilgrim at home* y, claro está, *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative* de Roberto González Echevarría: estudios que intentaban sacarle partido a este gesto de vuelta a los orígenes y composición final, ante la imposibilidad de esto primero, de una novela que no puede resolver los problemas sociales que describe pero que acumula toda una serie de soluciones históricas, archivándolas. Y tampoco quiero simplemente relacionar lo contado en la novela con acontecimientos reales de la propia vida de Bolaño y de Mario Santiago, aunque es evidente, atendiendo a testimonios como el de Carmen Boullosa, y otros escritores que vivieron los vaivenes de la cultura y la política mexicana de la década de los setenta, así como de muchos de los propios críticos que estudian al escritor chileno hoy, que muchas de las cosas que se cuentan en la novela ocurrieron realmente. Ninguna de estas tres tendencias encaja con nuestro propósito. Veamos por qué.

Nuestro esfuerzo va dirigido a entender por qué lo que ocurre está contado de la manera en la que está contado, y no de otra, y qué significa esto dentro de la historia de la novela como género. Y en el fondo, esto se reduce a explicar cómo el retrato de artista se utiliza para desencajar dos tipos de narrativas que son clásicas en la literatura hispanoamericana (el testimonio oral) y occidental (el diario de artista “adolescente”). *Los detectives salvajes* no es sólo la novela que consagró a Bolaño como escritor⁷² y, además, la más reseñada de él, así como la que más atención crítica ha recibido por el momento. Es la novela más incomprendida, también. Para hacer la suma de esa incompreensión, es crucial que comencemos por hacer un sumario cronológico de lo que ocurre en ella, para que después seamos capaces de explicar cómo está organizada internamente, y por qué tiene que ser así, qué significa esta organización interna.

De la ciudad utópica antiburguesa a la feria del libro, pasando por la fábrica de conservas.

Comencemos por hacer este sumario narrativo de lo que se cuenta en la novela. Para ello, primero tenemos que desplazarnos al México la década de los 20. En términos de historia cultural, debemos movernos al surgimiento del Estridentismo, propagado a través de *Urbe* y de los manifiestos del poeta mexicano Maples Arce. Este movimiento de vanguardia poética, como tantos otros, se salía del marco literario para internarse en el marco político, y acababa postulando la refundación de la ciudad como espacio vital y expresión o signo del poder dominante, de la clase dominante. Intentaba una reformulación radical de la ciudad moderna mexicana a través del lenguaje poético (y de

⁷² *Los detectives salvajes* ganó en 1998 el premio Herralde y el premio Rómulo Gallegos, posiblemente el más prestigioso de Hispanoamérica, lo cual le catapultó a una fama (relativa, pero suficiente) y le permitió vivir, desde ese momento, exclusivamente de lo que escribía, tras años de marginación y trabajos de toda clase.

otros lenguajes artísticos) para terminar creando la imagen de una ciudad no burguesa, “estridente” en el sentido de que este nuevo espacio se postulaba como improcesable e inhabitable para la burguesía. El Estridentismo, recordemos, acompañó en parte a los últimos coletazos de la Revolución Mexicana y tiene una veta bolchevique fortísima, en su origen. Al grupo de los estridentistas mexicanos, los poetas vanguardistas Maples Arce, Vela, y Arzubide (algunos de ellos aparecen dando testimonio en la novela, con sus propios nombres, pues Belano y Lima les consultan en su búsqueda), entre otros, se unirá en los 20, y aquí empieza la ficción de *Los detectives salvajes*, una tal Cesárea Tinajero. Ella practicaba, como practicaban ellos a imitación de la poesía francesa, una suerte de poesía visual. Y ella, ya en la ficción de la novela, formará su propia vía de poesía de vanguardia, el “realismo visceral”, que funciona en paralelo al Estridentismo, repitiendo sus gestos: Cesárea, por ejemplo, funda también su propia revista de difusión cultural-poética, *Caborca*, cuyo nombre evoca el de una pequeña localidad del estado de Sonora. Y es, al principio amiga personal de muchos de los estridentistas.

Los estridentistas no sólo eran un grupo de poetas, sino que también fueron un grupo de escultores, pintores, y arquitectos (entre ellos, Germán Cueto y Diego Rivera). El “realismo visceral” se desarrolla pues mientras su proyecto artístico revolucionario cristaliza finalmente en el diseño de una ciudad moderna utópica, la famosa y profética “Estridentópolis”: producto del arte verbal y visual de estos artistas, suma de sus aspiraciones antiburguesas. Su advenimiento, como apunta Carranza⁷³, se consumaría en 1975, según el proyecto original y el anuncio público que hizo Germán Cueto; es decir, 50 años después de su diseño, que concluyó en 1925. Pero, en la novela, Cesárea se

⁷³ Luis Carranza. “Chopin to the Electric Chair!: The Mexican Avant-garde and the Revolutionized City”. *Transculturation: cities, spaces and architectures in Latin America*. Eds. Felipe Hernández, Mark Willington y Iain Borden. Ámsterdam: Rodopi, 2005 (78-92).

separa bruscamente del grupo de los estridentistas, a causa del maltrato que sufre su amiga Encarnación Guzmán por parte de ellos. Y a continuación, bruscamente, abandona la poesía, el arte, la ciudad de México, y se pierde en el norte del país, en los desiertos de Sonora. Con ella, su proyecto poético paralelo se pierde también. Todo esto lo refiere progresivamente en la novela el personaje de Amadeo Salvatierra, cuya voz se recupera una y otra vez en cada capítulo numerado de la segunda parte (será él quien revele, en 1976, a Belano y Lima quién fue Cesárea, y donde podrían comenzar a buscarla).

El “realismo visceral” parece desde el primer momento haber sido concebido como una respuesta algo confusa al Estridentismo mexicano. *Caborca*, la revista de Cesárea, y su pueblo natal, se oponen en sentido frontal a “Estridentópolis”, la consumación del proyecto utópico estridentista, y que es a la vez eco y parodia de los proyectos de diseño ciudadano europeos que han sacudido, literalmente, las ciudades hispanoamericanas desde su origen, de Tenochtitlán a Brasilia⁷⁴). Hagamos aquí una pequeña digresión para ver lo antiguo de este intento de refundar la ciudad, su absoluta relación a la Historia latinoamericana. Basta con que recordemos, a este respecto, lo que decía Ángel Rama justo al inicio de *La ciudad letrada*, refiriéndose a los conquistadores que rediseñaban las nuevas ciudades latinoamericanas tras la conquista, pero apartándose de la estructura de la ciudad medieval. Y cómo esas nuevas ciudades surgían para albergar, y ser creadas, por un sueño racionalista de consumir lo que era imposible hacer

⁷⁴ Aunque la idea es lugar común entre los latinoamericanistas, recordemos que a la confutación de este sueño racionalista del diseño de la ciudad perfecta, armónica, dedicó Ángel Rama el ensayo *La ciudad letrada*. Los estridentistas mexicanos merecerían, pese a no ser una fuerza colonizadora, sí heredera de ese raciocinio enloquecido, su propio capítulo (un capítulo sin duda peculiar) en este ensayo extraordinario. Quizá podría empezarse desde esta frase de Rama: “Un pensamiento crítico se genera forzosamente dentro de las circunstancias a las que se opone, las que son sus componentes subrepticios y poderosos y al que impregnan [...]. Aun las utopías que es capaz de concebir, funcionan como polos positivos marcados por aquellos negativos pre-existentes...” (128)

en las ciudades europeas (tabla rasa con el pasado de la ciudad; es decir, borrar la historia y la cultura de un zarpazo, para poder levantarla desde cero, sin “errores”):

Debieron adaptarse dura y gradualmente a un proyecto que, como tal, no escondía su conciencia razonante, no siéndole suficiente organizar a los hombres dentro de un repetido paisaje urbano, pues también requería que enmarcados con destino a un futuro asimismo soñado de manera planificada, en obediencia de las exigencias colonizadoras, administrativas, militares, comerciales, religiosas, que irían imponiéndose con constante rigidez. (1-2)

“Estridentópolis” respondía entonces a esta última manera de orientar la ciudad hacia el futuro. Pues era, al mismo tiempo, una continuación de esta tendencia al diseño en plano, racional, no histórico (en cuanto que diseño de una ciudad desde cero), así como una profecía lanzada al futuro (en cuanto que su construcción se consumaría en 1975, 50 años después de su proyección y anuncio) y en última instancia, un intento de resistencia al poder dominante (en cuanto que su diseño trataba de crear un ambiente irrespirable para el flujo sano del capital, y el reposo de conciencia de la burguesía). Sin embargo, y esto es lo que se intenta demostrar en la novela de Bolaño, esa resistencia está en realidad escondiendo una mutación histórica del capital, al cual este ambiente no le resulta ni mucho menos inhabitable, como pensaron los estridentistas, sino todo lo contrario: un espacio ciudadano que le resultará aún más propicio que el anterior.

Cesárea, tras abandonar a los estridentistas, no ha regresado a su natal Caborca, sino que vive en Villaviciosa, pueblo de Sonora casi rulfiano y que, en palabras de García Madero, al final de la novela, es “un pueblo de fantasmas. Un pueblo de asesinos perdidos en el norte de México, el reflejo más fiel de Aztlán, dice Lima” (con una ironía que hace aparecer el sentido real del espacio utópico central de la cultura mexicana, 601).

Gracias a este pueblo, se produce un último salto en el tiempo, que conecta el realismo visceral al simbolismo francés, vía el estridentismo y la historia de los conflictos

militares de México. Esta conexión es compleja, pero resumida, sería la siguiente. En el origen de la vanguardia como movimiento se halla la poesía francesa, especialmente la de Rimbaud. La poética extrema de Rimbaud, su hermetismo casi insuperable, que dará lugar después a una liberación extrema de las reglas poéticas al uso, incluidas las del propio simbolismo baudeleriano, se debía, según Lima (y según toda una serie de interpretaciones en clave autobiográfica de la obra de Rimbaud), a un trauma interno que el poeta francés sufrió en su juventud: la violación por parte de un grupo de soldados franceses, de la cual Rimbaud parecía haberse hecho eco en uno de sus más famosos poemas, “El corazón robado” o “El corazón atormentado”⁷⁵. El propio Lima recitará en la novela este poema (e, irónicamente, ninguno de los poetas que rodean a Lima sabe de quién es el poema). Sin embargo, esos mismos soldados franceses que violaron a Rimbaud, lo mismo que después Rimbaud violará (en el plano estético, y siguiendo la interpretación psicologista de su obra más común dentro de las coordenadas de la historia empirista de la literatura francesa) todas las reglas poéticas de su tiempo, según Lima, “eran veteranos de la invasión francesa a México”⁷⁶ (159). Prestemos un poco de atención a qué les ocurrió a estos soldados cuando estaban en Sonora sirviendo al emperador Maximiliano:

Dicho destacamento, según Lima, llegó a un pueblo cercano a Santa Teresa, llamado Villaviciosa [...]. Todos los hombres [...] fueron hechos prisioneros. [...]

⁷⁵ Este poema es el primero que aparece en las famosas “Cartas al vidente”, mandadas por Rimbaud a su “maestro” Georges Izambard en 1871. La importancia de este documento para la interpretación de la obra del poeta francés en clave autobiográfica ha sido, como es sabido, decisiva.

⁷⁶ En la novela esta historia que sigue, la refiere Lima a Alberto Moore, que la recogerá (sin entenderla) en su testimonio. Lima está usando el poema de Rimbaud para expresar su propia desazón, sobre todo, en el último verso de “El corazón robado”, donde el sujeto poético que está sufriendo la humillación de la violación, los escupitajos, las risas de los soldados que los acompañan, se pregunta: “Cuando sus chicotes hayan terminado/ ¿cómo actuar, corazón robado?” Y esta es en realidad la pregunta que se hacen, en otro plano, Belano y Lima durante toda la segunda parte de la novela: ¿cómo vivir después de haber causado la muerte de Cesárea, de haber cometido un matricidio simbólico, y cómo se puede seguir intentando escribir después de haberles ocurrido lo que les ha ocurrido?

y amordazados con cuerdas de cáñamo, fueron llevados ante el que fungía como jefe militar de Villaviciosa y un grupo de notables del pueblo. El jefe era un mestizo al que llamaban indistintamente Inocencio o el Loco. [...] Al cabo de media hora, [...] los franceses fueron llevados a un corral cubierto en donde los despojaron de ropas y zapatos y poco después un grupo de captores se dedicaron a violarlos y torturarlos durante el resto del día. (160)

La historia de Lima parece simplemente una mera anécdota grotesca. Sin embargo, la ironía que contiene es terrible. Una serie de innovaciones poéticas, en principio meramente literarias, iniciada en Francia, y propagada a Latinoamérica, en la que unos textos se ven influenciados por otros formando una cadena histórica, se transforma en otra cosa. Rimbaud es el origen de la poesía moderna, ésta de la vanguardia europea, ésta de la vanguardia mexicana, así como ésta última, a su vez, lo es de la nueva generación de real visceralistas, encabezada por Belano y Lima. Debido a la mera discusión de méritos y orígenes literarios, la mera serie literaria de orígenes, desarrollos y epígonos se transforma en una cadena de abusos. La parodia es doble: primero, se parodia el eurocentrismo de esta interpretación biográfica y basada en fuentes, ya que es en México, y no en Francia, donde se produce la violación originaria que acabará haciendo surgir la poética de Rimbaud. Segundo, y todavía más importante, esto no tiene nada de subversivo, porque la narración de Lima refleja hasta qué punto la historia del surgimiento del “Yo es otro” está lejos de ser un mérito: es una bestialidad. No es que todo documento de la cultura lo sea al mismo tiempo de la barbarie, sino que el poema de Rimbaud, que ilustra mejor que ninguno el destino final de Belano y Lima, es una respuesta desconcertada a la pesadilla histórica generada en Villaviciosa⁷⁷. Por tanto,

⁷⁷ Si no se generó todavía antes, ya que “Inocencio” o “el Loco” que decidió la violación de los soldados franceses, era un mestizo, probablemente producto de otra violación, la de un soldado español hacia una india, y así podríamos seguir hasta lo infinito.

cuando Cesárea se instala o se exilia en Villaviciosa, está volviendo a la escena de un crimen inaugural.

La poética de Cesárea, y no sólo su hábitat, se ha transformado también ya en los años setenta. Ya no practica la poesía visual, cuyo único documento Amadeo Salvatierra mostrará a Belano y Lima (399), sino que durante sus largos años de ausencia ella ha estado diseñando, o más bien repensando, otra parte de una ciudad atroz⁷⁸ (Santa Teresa) que vendría a ser la relectura histórica e irónica del proyecto de Estridentópolis, es decir, del espacio donde confluían armónicamente las relaciones entre arte vanguardista, política revolucionaria, y vida antiburguesa. Como recoge el diario de García Madero, casi al final de la novela, los papeles de Cesárea, su obra final, mostraban un sorprendente plano de una fábrica de conservas, que una de las maestras con las que trabajaba Cesárea en esa época (por los años 50) recuerda haber visto en la pared de su cuarto, antes de que Cesárea desaparezca en Villaviciosa:

...un plano que había dibujado Cesárea, en algunas zonas con gran detalle y en otras de forma borrosa o vaga, con anotaciones en los márgenes aunque la letra era en ocasiones ilegible y en otras estaba escrita en mayúsculas e incluso entre signos de exclamación, como si Cesárea con su mapa hecho a mano estuviera reconociéndose en su propio trabajo o reconociendo facetas que hasta entonces ignoraba. [...] tuvo la entereza de preguntarle por qué razón había dibujado el plano de la fábrica. Y Cesárea dijo algo sobre los tiempos que se avecinaban. [...] Y Cesárea apuntó una fecha: allá por el año 2600. Dos mil seiscientos y pico. (596)

La relectura de Cesárea es evidentemente una parodia de los estridentistas, el producto de un futurismo desesperanzado, y también, claro está, una referencia a la novela póstuma de Bolaño, *2666* que, esa sí, será una novela de ciudad y una contrautopía (histórica y literaria, como analizaremos en el sexto capítulo). La lección

⁷⁸ Y es por eso mismo que, en la obra novelesca de Bolaño, lo que empieza como retrato (*La literatura nazi en América*) termina precisamente como novela de ciudad (*2666*)

contenida en el mapa de Cesárea da que pensar: la literatura de vanguardia pasa de proponer una ciudad de ensueño, antiburguesa, a intentar conservarse de alguna forma, de salvarse para el futuro, incluso bajo la forma aparatosa de una fábrica de enlatado. Del mismo modo, Cesárea conserva (en su cuerpo inmenso, grotesco, pues pesa unos 150 kilos cuando la encuentran) las míseras esperanzas de redención final e histórica de la vanguardia, para Belano y Lima. Lo que Cesárea ha entendido, y ni los estridentistas ni Belano y Lima entendieron, es que el futuro no es utópico, sino más bien apocalíptico, no sólo para la literatura sino también para las clases bajas mexicanas. O la literatura aprende a conservarse para el futuro, a esconderse, o está condenada a la “feria del libro”, como veremos al final de la segunda parte de la novela. Y eso es lo que la novela, en definitiva, muestra.

Hecho este aparte sobre el origen de Cesárea, y su pelea con el Estridentismo, se entiende que la novela empiece (su narración) precisamente, cinco décadas más tarde (1975) en el D.F., justo cuando se debía cumplir la profecía de Estridentópolis. Lo que encontramos en su lugar es una contrautopía vivida por los personajes en las calles de la ciudad, y narrada por García Madero. Dos amigos, Arturo Belano, un refugiado del Chile de Pinochet, y Ulises Lima, un poeta marginal mexicano, deciden refundar el “realismo visceral” partiendo prácticamente de la nada, pues nada queda de la precaria y fugaz imagen que se conserva en México D.F. de Cesárea, que es poco menos que un fantasma. La novela nunca dará mayores pistas sobre por qué se produce en Belano y Lima esa extraña fascinación por ella, cuya naturaleza se puede sin embargo explicar lógicamente atendiendo al final de la novela. La función del “realismo visceral”, en el contexto de los años 70, consistiría más que nada en incordiar a las dos ramas de la poesía mexicana que

se disputan el reconocimiento social y estatal de ese momento: los así llamados “poetas campesinos” cuya influencia mayor sería Neruda, y los seguidores de Octavio Paz, que propugnaban una visión esteticista, purista, de la poesía. Frente a ambos, el “realismo visceral” de Belano y Lima se propone como un grupo marginal, casi dadaísta, y de tendencia por momentos criminal, compuesto por una extraña mezcla de clases sociales e ideologías: desde gente que proviene de la burguesía acaudalada, como las hermanas Font, hasta muertos de hambre (literalmente) como Piel Divina. Pero, en líneas generales, la matriz social del realismo visceral es proletaria, pobre, izquierdista, y parece por momentos tener una vocación de marginalidad, más que simplemente habitar en ella.

El último en ingresar en el grupo poético, el joven poeta Juan García Madero, sirve como figura iniciática para el lector, ya que la novela se abre con su diario, escrito entre 1975 y 1976, iniciándose justo cuando entra a formar parte de este grupo poético. Éstas son las primeras palabras de la novela: “He sido cordialmente invitado a formar parte del realismo visceral. No hubo ceremonia de iniciación. Mejor así.” (13). Ésta es la primera de las excusas de la novela para representar a Belano y Lima, que son los que le invitan a formar parte del grupo poético. Este tiempo de cambio en su vida es el que se relata en la primera parte del diario, que es, a su vez la primera parte de la novela: “Mexicanos perdidos en México.” La novela se cerrará de nuevo recuperando el diario de este joven poeta, narrando los dos primeros meses de 1976, es decir, con la segunda parte del diario (que es a su vez la tercera parte de la novela, y también su conclusión). Esta tercera parte narrará la búsqueda de Cesárea por parte de Belano, Lima, el propio García

Madero, y Lupe, una prostituta con nombre de virgen mexicana⁷⁹; el nombre que recibe esta segunda parte del diario lleva por título “Los desiertos de Sonora.”

La presencia del diario del joven artista implica la conexión de la obra con la forma novelesca conocida como “novela de artista.” En ella, el diario tiene una importancia estructural central (sobre la que Bolaño estaría reflexionando en *Los detectives salvajes*) porque da una posibilidad de explorar el interior de éste, es decir, de producir una imagen de él completamente diferente a la que produce el retrato (que no tiene acceso a esa interioridad). Sin embargo, Bolaño la desvía de su intención original, como desarrollaremos más adelante.

Poco a poco, al principio del diario, García Madero va entendiendo la marginación cultural y económica de los real visceralistas en México D.F., y también hace otros descubrimientos, como que Belano y Lima no son sólo dos poetas desconocidos, sino que se dedican a traficar con drogas entre la alta sociedad mexicana para poder subsistir, y mantener así (más o menos) vivo su proyecto poético. En este momento, a finales de 1975, se concentran los hallazgos de Belano y Lima sobre el posible destino final de Cesárea Tinajero, que había desaparecido súbitamente del D.F. casi 50 años antes. El propósito final del realismo visceral es utópico, y parece consistir en reunir históricamente, en un solo punto, el simbolismo francés, la vanguardia de los 20, encarnada en Cesárea, y la suya propia. Esto lo expresan claramente Belano y Lima al

⁷⁹ Del mismo modo que el nombre de Lupe la virgen-prostituta, el de Madero no puede ser más irónico, el poeta-presidente, ya que refleja el del político revolucionario que en 1911 acabó con el casi interminable porfiriato. Como él, tuvo que huir a EEUU. Y como él, acabó preso y asesinado, aunque esta parte de la vida de García Madero ya no se cuenta, sino que debe ser inducida. El juego de rebajamiento constante al que Bolaño somete a los diversos mitos de la cultura mexicana es brutal. Recordemos también el esclarecedor epígrafe, a este respecto, del final de *Bajo el volcán* de Lowry con el que se abre *Los detectives salvajes*: “- ¿Quiere usted la salvación de México? ¿Quiere que Cristo sea nuestro rey? - No.” (9)

principio de la novela, cuando hablan con Madero por primera vez del realismo visceral, de su idea de la poesía. Según recoge Madero:

En claro no saqué muchas cosas. El nombre del grupo de alguna manera es una broma y de alguna manera es algo completamente en serio. Creo que hace algunos años hubo un grupo vanguardista mexicano llamado los real visceralistas [...] en la década de los veinte o los treinta. [...] Según Arturo Belano, los real visceralistas se perdieron en el desierto de Sonora. Después mencionaron a una tal Cesárea Tinajero o Tinaja [...] y hablaron de las *Poesías* del Conde de Lautréamont, algo en las poesías relacionado con la tal Tinajero, y después Lima hizo una aseveración misteriosa. Según él, los actuales real visceralistas caminaban hacia atrás. ¿Cómo hacia atrás?, pregunté.

-De espaldas, mirando un punto pero alejándose de él, en línea recta hacia lo desconocido.

Dije que me parecía perfecto caminar de esa manera, aunque en realidad no entendía nada. Bien pensado, es la peor forma de caminar. (17)

Los real visceralistas son una especie de Ángel Novus de Klee⁸⁰ que, en vez de volar, camina, pero cuyo destino es, desde el principio, igual de incierto. Caminando así, con ellos, el joven García Madero, narrador de esta parte, se verá, poco a poco, metido en un embrollo policial/sentimental/poético, que, en última instancia, le empujará a

⁸⁰ La referencia aquí a Benjamin es obligada. Recordemos que en la famosa tesis novena de las “Tesis de la filosofía de la historia”, Benjamin había utilizado esta imagen del *Ángel Novus* para explicar alegóricamente (aunque la alegoría no es completamente clara) su idea de la temporalidad histórica. He aquí esta tesis novena:

There is a picture by Klee called *Angelus Novus*. It shows an angel who seems about to move away from something he stares at. His eyes are wide and his mouth is open, his wings are spread. This is how the angel of History must look. His face is turned toward the past. Where a chain of events appears before *us*, *he* sees one single catastrophe, which keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it at his feet. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing from Paradise and has got caught in his wings; it is so strong that the angel can no longer close them. This storm drives him irresistibly into the future, to which his back is turned, while the pile of debris before him grows toward the sky. What we call progress is *this* storm. (Selected writings, volume 4, 392)

Salvando las distancias y eliminando el mesianismo del párrafo, la “aseveración” de Lima es la reescritura de este párrafo. Solo que si para Benjamin esta figura del Ángel venía a resumir la problemática de la escritura de la historia, y por tanto, la posición desesperada del historiador en el siglo XX, para Lima el historiador se ve sustituido por el poeta, que en *Los detectives salvajes* trata de salvar, a la desesperada, la poesía para el futuro. Pero el problema es, ciertamente, el mismo: se trata de salvar los escombros del pasado, de revivir a los muertos a través del lenguaje. Como comenta perplejo Madero, cuando su entusiasmo se ve sustituido en seguida por la reflexión, la idea de que el que así vuele/camine, está condenado a la ruina, es la más sensata, y anticipa el tropiezo que sufrirán los personajes cuando intenten “revivir” a Cesárea, que ha tomado otra vía: escapar como sea de la tormenta del progreso.

emprender el viaje a Sonora con ellos dos, en busca de la desaparecida Cesárea. Sin embargo, los tres personajes no van solos: les acompaña, como ya hemos mencionado antes, una prostituta, Lupe, con la que tienen que cargar para que Joaquim Font (arquitecto rico, consumidor de las drogas de Belano y Lima, amante de Lupe, y editor de la revista “real visceralista”, así como padre de dos miembros del grupo, María y Angélica Font) les preste su coche, un Ford Impala, para que puedan hacer su viaje al norte en busca de Cesárea. Font hace esto porque ha cometido el error de meter en su propia casa a Lupe para defenderla de Alberto, el proxeneta que la explotaba, sin saber que a Alberto le apoya la propia policía mexicana en su negocio. Todo este confuso embrollo tiene un efecto importantísimo en la novela, porque obliga a poner en relación las vidas de los poetas con su momento histórico, y con los traumas de la sociedad mexicana, que es mostrada en varias dimensiones: clases bajas, altas, marginales, funcionarios, policías y proxenetas aparecen indisolublemente unidos en la explotación o protección de Lupe⁸¹.

Así, el proxeneta y la policía⁸² vigilan la casa de los Font durante toda la Navidad, acosándolos, y obligan al padre a buscar una salida desesperada: poner a Lupe en manos de Belano y Lima, a lo que acceden a cambio de uno de los coches de Font. Cuando estos escapan en el Impala, Alberto y la policía les detienen, pero García Madero decide

⁸¹ Las clases altas acaban refugiándose, como intenta refugiarse Font, en la poesía, en la estética. Pero la poesía, como se verá al final de la novela, encarnada en Belano y Lima, no puede salvarles. Font acabará, tras la desaparición de Belano y Lima, enloquecido, e internado en un manicomio, desde el cual dará su testimonio, en la segunda parte.

⁸² Esta conjunción atroz de la ley, y del margen de la ley, en una sola figura, en un solo interés (la explotación de Lupe) se repite en prácticamente todas las novelas de Bolaño, pero sobre todo en *2666*. En términos de poética de la novela, explica por qué Bolaño no defiende el “exceso” (el exceso estridentista, etc...) como forma de subversión: lo considera parte necesaria de la misma matriz ideológica, y por tanto, su potencial revolucionario aparece como nulo. En términos específicos: el proxeneta Alberto no es el margen de la ley, es la ley en su máxima expresión. En última instancia, el “realismo visceral” acabará siendo, precisamente por su extremismo, sus excesos, exactamente lo mismo: pura autoridad destruyéndolo todo a su paso, incluida su fundadora.

intervenir: agrede a Alberto, y escapa con Belano, Lima y Lupe (136). Por supuesto, el proxeneta y el policía les persiguen, y seguirán haciéndolo sin descanso hasta que los atrapen, en la tercera parte de la novela, la segunda parte del diario de Madero. La historia, sin embargo, se interrumpe justo en este punto en el que los 4 escapan en el Impala, oscureciendo lo que ha ocurrido durante la búsqueda de Cesárea (los meses de Enero y Febrero de 1976), y que nos será revelado al final de la obra, cuando la narración retorne de nuevo al diario de García Madero, a su viaje que es al mismo tiempo búsqueda y huida. Efectivamente, encontrarán a Cesárea, pero Alberto y la policía también les encuentran a ellos en el pueblo de Villaviciosa. La pelea por Lupe se resuelve, finalmente, en la muerte de la poeta (como mueren Alberto y el policía a manos de Belano y Lima) y ella muere para salvarles de ellos.

Es decir, la búsqueda del eslabón perdido de la vanguardia mexicana termina en un rotundo fracaso, en la imposibilidad de volver a los orígenes perdidos de la misma, clausurando brutalmente las aspiraciones de Belano y Lima. Y, aún peor, termina no en la melancolía del anónimo narrador de *Los pasos perdidos*, que no puede regresar a Santa Mónica de los Venados, como cuando afirma, al final de la novela⁸³: “he tratado de enderezar un destino torcido por mi propia debilidad y de mí ha brotado un canto –ahora trunco- que me devolvió al viejo camino, con el cuerpo lleno de cenizas, incapaz de ser otra vez el que fui” (329). Sino que termina en algo peor: un remordimiento, por haber causado la muerte de aquello a lo que se pretendía dar vida. O específicamente, termina en un remordimiento, por haber causado la muerte de Cesárea. A partir de ahí la “cesárea” (no literal, sino simbólica: la tierra tiene que sufrir el trauma del nacimiento de los hijos) de los personajes con respecto a su tierra (México) se consume, volviéndolos

⁸³ Alejo Carpentier. *Los pasos perdidos*. Madrid: Cátedra, 1985.

seres errantes, que vagan sin rumbo por todo el mundo. Pero toda esta parte crucial de la historia la descubriremos al final de la novela, cuando se recupere el diario de García Madero. A partir de su primera interrupción, la que ocurre cuando los cuatro personajes abandonan el D.F. y ponen rumbo a Sonora, la dinámica narrativa de la novela cambia completamente de registro.

Lo que vemos en la segunda parte, es una larga serie de testimonios (que lleva por título “Los detectives salvajes”) sobre las vidas de Belano y Lima, recogidos entre 1976 y 1998, en toda una variedad de países, y que resumen el destino de ambos personajes en esos años, así como el de otros miembros del abandonado realismo visceral, cuyas voces se integran en esta parte, que toma la forma de un testimonio oral al estilo de *La noche de Tlatelolco* de Poniatowska (aunque con algunas diferencias cruciales).

Al volver de Sonora, meses después de emprender el viaje en busca de la fundadora del real visceralismo, Belano y Lima parecen haber abandonado sus ambiciones artísticas completamente, y además, se muestran decididos a dejar México. Su desarraigo es total. Arturo Belano se marchará a Barcelona, para no volver nunca a México, y tras una fallida carrera de escritor, finalmente desaparecerá en algún lugar de Liberia; Ulises Lima, por su parte, emprenderá toda una “odisea” de viajes y aventuras por el mundo, que sus compañeros de viaje van consignando, y que le llevarán a atravesar París, Tel-aviv, Viena, Managua, ciclo éste que concluye con su vuelta al D.F, su Ítaca. Esta parte testimonial recoge por tanto la deriva absoluta en la que han entrado ambos personajes tras el profundo trauma que han sufrido en su intento doble de encontrar a Cesárea y renovar históricamente la vanguardia mexicana. Esta deriva también es doble: la de Arturo (como la de Rimbaud) consiste en abandonar la literatura y perderse en una

otredad infernal, las guerras o masacres africanas; la de Lima, como la de Odiseo, consiste en tratar de emprender la vuelta a casa, la vuelta a México y a la poesía. Por supuesto, ambas están abocadas al fracaso.

Arturo simplemente desaparece en Liberia, después de una en apariencia fallida carrera de novelista. Y la revolución poética de Lima termina en una escena tremendamente irónica y algo misteriosa. Esta última sección de la vida de Lima está sugerentemente narrada por la ex secretaria de Octavio Paz (archienemigo de los real visceralistas, por su carácter oficial, y al que éstos habían planeado secuestrar en la primera parte de la novela). Clara Cabeza, por supuesto, no entiende nada de lo que ve pese a su nombre, pero igual lo consigna. Lima se encuentra con el premio Nobel mexicano, en mitad de un parque en ruinas (el Parque Hundido, 501), y ambos, después de reconocerse y de dar varias vueltas en círculo por miedo a encontrarse de frente, acaban por acercarse, darse la mano e intercambiar unas palabras que nadie oye. Por supuesto, la escena tiene una tremenda fuerza simbólica, sobre todo espacialmente. En los 70, Lima y Paz eran enemigos poéticos (o Lima quería que Paz lo fuera suyo). En los 90, el conflicto es superfluo porque la poesía misma es un parque en ruinas.

Ésta segunda parte de la novela, que abunda en escenas simbólicas como la que acabamos de comentar, abarca más de 400 páginas, pero se cierra con un último capítulo que ya no habla de las aventuras de Belano y Lima, sino que recoge una serie de reflexiones orales de diversos escritores españoles, la mayoría completamente paródicas y ridículas, que llevan por subtítulo “Feria del libro”, y que iluminan el destino final de la literatura y de la profesión de escritor, una vez las aspiraciones de Belano y Lima han fracasado, viéndose sustituidas por aquello que las reemplaza históricamente: el simple y

llano mercado literario. Por tanto, incluso esta parte, que ya nada tiene que ver directamente con ambos, sigue volviendo sobre el destino final de ambos, sobre el sentido histórico de su rendición simbólica.

Hasta aquí, la historia que se nos cuenta en la novela, que es en el fondo la historia del destino y transformaciones de la literatura desde la vanguardia de los años 20, hasta finales de siglo XX, destino que se ilumina gracias a la deriva vital, biográfica (aunque fragmentada en retratos minúsculos), de Belano y Lima. Es decir, para ponerlo en claro: la novela habla de la muerte de un tipo específico de literatura. O, al menos, de una forma (utópica) de entender la literatura, y que es, a su vez, la muerte de un tipo específico de escritor, porque la serie interminable de retratos de Belano y Lima acaba componiendo un destino ejemplar, y por último, lógicamente, su muerte (simbólica: su rendición final a las fuerzas históricas que combatían con su actitud inútilmente rebelde). Por eso la figura genérica que mejor expresa la estructura de la novela es un tipo de género biográfico-funerario específico, como repite García Madero en dos ocasiones en la tercera parte de su diario: el treno.

García Madero apunta pedantescamente lo siguiente, sobre las diferencias entre treno y epicedio, en la segunda parte de su diario: “[un epicedio] Es una composición que se recita delante de un cadáver [...] No hay que confundirlo con el treno. El epicedio tenía forma coral dialogada. El metro usado era el dácilo epítrito, y más tarde el verso elegíaco” (564). Preguntado a continuación por Belano y Lima sobre la definición de treno, añade que este género es “igual que un epicedio, sólo que no se recitaba delante de un cadáver” (565). Y más tarde, en plena huida hacia los EEUU, tras la muerte de Cesárea, el proxeneta Alberto, y el policía que le acompañaba, y sabiendo que tanto él

como Lupe acabarán siendo atrapados por las autoridades, concluye esto: “No sé si hoy es el 2 de Febrero o el 3. Tal vez sea el 4 de Febrero, incluso el 5 o el 6. Pero para mis propósitos lo mismo da. Éste es nuestro treno” (605). Poco después, su narración, que se reduce ya para entonces simplemente a consignar los lugares que atraviesan, y los juegos visuales que le propone a Lupe (e indirectamente al lector de la novela) para entretener el viaje (la captura) se interrumpe bruscamente dando fin a la obra, y a las posibilidades del realismo visceral de tener alguna continuación histórica a través de ellos. Los últimos momentos son cruciales, pues permiten entender el destino final trágico de ambos. Lupe le dirá a García Madero, y este así lo recoge en su diario “que somos los últimos real visceralistas que quedan en México. Yo estaba tirado en el suelo fumando, y me la quedé mirando y le dije no jales” (606). Porque pese a su negativa a ver la realidad, ambos están perdidos, y al final de la novela Madero lo sabe. Finalmente, la que no quiere ver la verdad es Lupe, que dice que “Algún día la policía atrapará a Belano y Lima, pero a nosotros nunca nos encontrará.” A lo cual Madero replica “Ay Lupe, cómo te quiero, pero que equivocada estás” (608).

Diario de artista, testimonio oral, y retrato en *Los detectives salvajes*.

Ni el análisis de la riqueza argumental y temporal de la novela, ni las múltiples sutilezas de la trama (la cantidad de aventuras que sufren los personajes y quienes les acompañan, y que hemos reducido muchísimo en este resumen, casi a su esqueleto) no son sin embargo suficientes para explicar la importancia de la novela que nos ocupa. Para ello, es mucho más decisivo entender el diálogo genérico que la novela entabla con la tradición de formas novelescas/narrativas, que, de así haberlo querido el escritor, hubieran podido servir para expresar la salvación de ese tipo de artista, y de esta

concepción de la literatura, que nace en Rimbaud, pasa a la vanguardia y que “muere” en *Los detectives salvajes*, como hemos analizado anteriormente. Este es un tipo de escritor mítico, es decir, que no se resignaba a consignar la muerte de un tipo de arte, y cuya visión y relación con la realidad es integral (política y estética se dan indisolublemente unidas, en la forma de la utopía). Lo doloroso, y lo de verdad difícil, es utilizar la novela para señalar esa muerte, no sólo en el plano del contenido sino en el de la forma, mientras los demás discursos oficiales (sea la filología, la crítica literaria, el periodismo y otros medios de comunicación, etc...) siguen hablando de la literatura como si nada hubiera ocurrido o cambiado en el último siglo en ella: postulando falsas subversiones, constantes renovaciones, y haciendo la loa eterna de lo que, en *Los detectives salvajes*, muere y es enterrado, tanto en su pasado (Cesárea, Rimbaud) como en su porvenir (la pareja Madero-Lupe, el porvenir del realismo visceral).

Ese contenido no oficial, contestatario, es decir, la posibilidad de escribir otra historia literaria que la habitual, donde cupieran las vidas de los poetas real visceralistas, y de defender, por tanto, la posibilidad de un arte no mercantil, desaparece, como ya hemos visto, en la novela. Para eso bastaba con reorganizar su trama principal cronológicamente, iluminando lo que la estructura oculta: los múltiples bucles temporales que unían, a través de más de un siglo, la vida de artistas fracasados. Al mismo tiempo que desaparece esa posibilidad de redención, la historia “profunda” de esos artistas marginales, su miseria específica en un sistema que les margina, desaparecía también. Y con él, su futuro, su posibilidad de continuación. Para señalar todavía más esa desaparición, y para cambiar el registro del plano del contenido al choque interno de registros narrativos dentro de la novela, veamos uno de los últimos testimonios de la

segunda parte de la novela, en la que aparece el discurso (o el epitafio) que lanza un modesto, por no decir mísero, profesor de literatura mexicano de la universidad de Pachuca, Ernesto García Grajales, “único especialista en el mundo” (550) sobre los real visceralistas. En su discurso se resume el destino final de todos sus miembros, y en el que se afirma, tajantemente, que García Madero nunca existió:

Ya casi nadie les recuerda. Muchos de ellos han muerto. De otros no se sabe nada, desaparecieron. Pero algunos siguen en activo. Jacinto Requena [...] hace crítica de cine. [...] María Font [...] escribe pero no publica. Ernesto San Epifanio murió. Xochitl García trabaja en revistas y suplementos dominicales [...]. Rafael Barrios desapareció en los EEUU. No sé si estará vivo o muerto. Angélica Font [la única mujer rica del grupo] publicó hace poco su segundo libro de poesía [...] una edición muy elegante. Piel Divina murió. Pancho Rodríguez murió. Emma Méndez se suicidó. Moctezuma Rodríguez anda metido en política. [...] Ulises Lima sigue viviendo en el D.F. [...] Le confieso que me dio hasta un poco de miedo. ¿Juan García Madero? No, ése no me suena. Seguro que nunca perteneció al grupo. Hombre, si lo digo yo, que soy la máxima autoridad en la materia, por algo será. (550-1)

Como vemos, la existencia de García Madero, y con él del futuro del realismo visceral, son borradas cuando la verdad última de los testimonios que han intentado, durante 400 páginas (las de la segunda parte) retratar al grupo encabezado por Belano y Lima son representados, o “concluidos”, por García Grajales. Pero para que esta brutal conclusión crítico-literaria tenga lugar, primero se han tenido que descomponer, por pura lógica, las formas de escritura que podrían dar lugar a que el discurso académico del crítico que cierra la historia y las vidas de todos se abismen. Básicamente, esas formas discursivas, o simplemente formas de escritura, son sólo dos. Las hemos mencionado ya: el diario del artista (forma “personal” de resistencia a la conclusión filológica del movimiento poético, y de las vidas de los que lo componían) que ocupa la primera y la tercera parte de la novela; y el testimonio oral (forma “social” o más bien, “dialogal”, de ese grupo, de esa generación) que ocupa la segunda, la más larga de todas. Con ellas se

arma toda la novela, pero ambas formas se ven afectadas por el mutuo diálogo que entablan con el género del retrato, y que las transforma completamente, reduciendo su carácter, supuestamente subversivo, contestatario, a polvo. Al hacer esto, Bolaño acaba finalmente con cualquier posibilidad de redención histórica de su generación. Veamos cómo lo hace, y por qué ocurre esto.

Empecemos por el diario en la novela de artista, género bien conocido en Hispanoamérica desde el Modernismo, como ha estudiado Aníbal González⁸⁴, que ya había insistido en la forma personal, hipersensible y subjetiva (lo que nos lleva, entre otras, al género del diario como forma de organización narrativa) que tomaban esas novelas y que creaba una resistencia intelectual a la deriva del arte moderno en el capitalismo (87). Sin embargo, la reflexión sobre el arte que llevan aparejadas las novelas que él ha estudiado, esa supuesta resistencia que generan, no encaja bien con la dinámica que toman las de Bolaño, que se sitúan frente a esa tradición, no con ella⁸⁵. Más útil es lo que explica Gutiérrez Girardot en “La novela del artista en la época contemporánea⁸⁶”, donde se expone que la dinámica histórica del género y del arte en la sociedad capitalista hacen que el artista se aísle, que se repliegue cada vez más hacia su interior. Por esto estas novelas de artista pasan de ser la narración directa de “aventuras cotidianas” (155) o de un “peregrinar de país en país”, como quería Holderlin, (145) a una forma más

⁸⁴ En su estudio *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Gredos, 1987.

⁸⁵ Sin embargo, en otro estudio más moderno de Aníbal González, *Killer Books* (Austin: U. of Texas P., 2001) hay una secreta o subliminal reorganización de sus ideas de los 80, en la cual su optimismo al expresar esa resistencia intelectual del arte a la deriva de la sociedad moderna en las novelas de artista muta, y se transforma en censura ética hacia la propia escritura, que acaba concebida y representada como un crimen (123). Lo que estudia en ese libro González es la evolución de un tipo de escritura en prosa narrativa en Hispanoamérica que pasa de los “abusos” modernistas de la literatura (por ejemplo, a través de crónicas-cuentos como “La hija del aire” de Gutiérrez Nájera”: la historia de una trapecionista-niña que resulta destruida por el circo en el que trabaja) a las “admoniciones” posmodernas sobre ese abuso moderno (“Apocalipsis de Solentiname” de Cortázar, que encuentra la verdad traumática de aquello que fotografía una vez “revela” las fotos que toma en Nicaragua. Por cierto, este cuento de Cortázar fue usado como metáfora de la poética de Bolaño por Edmundo Paz Soldán, en la introducción a *Bolaño salvaje*).

⁸⁶ Ver el volumen de artículos *Tradición y ruptura*. Bogotá: Random House, 2006 (145-166).

didáctica y personal, más subjetiva, como es el diario. Por supuesto, ese interior, ese diario, y esa subjetividad que emerge y en la que el diario se forma necesariamente, pueden ser tan burgueses, o incluso más, que el espacio público que el artista abandona, por banal o por infame. Aquí recuperamos una vieja polémica en los estudios del modernismo hispanoamericano, que es donde se gesta la tradición de la novela de artista hispanoamericana, y que consiste en entender que hasta el artista que se aísla de la realidad “sigue dependiendo dialécticamente” de ella (159), y por eso hasta el artista que se refugia en su interior, es, en las palabras irónicas de Mann que recoge Girardot en su excelente artículo, “un burgués descarriado” (158). El ejemplo más notable en la tradición hispanoamericana que recoge Girardot de este repliegue hacia el diario, la novela *De sobremesa* de José Asunción Silva (publicada póstumamente en 1926), es, quizá el mejor ejemplo de ello, pero también es un ejemplo enormemente problemático, porque la forma en la que Silva usa el diario es extraordinaria. La novela no arranca con el diario directamente, sino que lo pone a funcionar en un contexto que lo disloca y lo hace aparecer a otra luz. Tras un sábado de relax con sus amigos en su mansión, el artista de clase alta José Fernández cede al impulso ocioso de éstos y comienza a leerles, esa noche, y para su solaz, el diario que escribió cuando, a los veinte años, viajaba por Europa en busca de aventuras, y en busca también de su identidad como persona y artista. Por supuesto, como el de cualquier artista decadente que se precie, el diario de Fernández abunda en todo tipo de excesos: sexo, comida, bebida, drogas, violencia, ensoñaciones pedantescas e incluso políticas, y sobre todo, un exceso verbal constante. La novela podría haber consistido, simplemente, de ese diario. Pero el hecho de que Silva tuviera la inteligencia de colocarlo (y hacérselo leer al artista, y permitir a los personajes

comentarlo) en un marco narrativo posterior, en el que dicho viaje iniciático y dicha búsqueda “de país en país” del artista joven se observan desde un punto temporal diferente, más reflexivo, y desde luego mucho más cruel, hace de la obra una novela extraordinaria.

El hecho que nos interesa aquí es éste. El diario aparece en *De sobremesa* no para marcar el aislamiento del artista respecto a un entorno social que le resulta inhabitable, sino para todo lo contrario: para mostrar cómo una vida “artística”, “excesiva”, no sólo no tiene nada de subversivo, sino que sirve a cuatro burgueses acaudalados para entretener sus horas de ocio, su sobremesa aburrida. Ese tiempo de ocio está habitado por un tiempo vacío: por eso lo último que escuchan los personajes cuando Fernández cierra su diario, y deja de leer, es el repiqueteo martilleante de las agujas del reloj de cuco del cuarto (315-6), que, junto a otros signos naturales de muerte y tiempo muerto, marcan dolorosamente ese vacío:

José Fernández, al suspender la lectura, cerró el libro, empastado en marroquí negro, y ajustándole la cerradura de oro con la mano nerviosa, lo colocó sobre la mesa. Los cuatro amigos guardaron silencio, un silencio absoluto en que se oía el ir y venir de la péndola del antiguo reloj del vestíbulo, el murmullo de la lluvia, que sacudía las ramazones de los árboles del parque, el quejido triste del viento y el revoloteo de las hojas secas contra los cristales del balcón. (316)

El diario, para Silva (y esta es la lección narrativa que dio sobre las posibilidades del género en esa novela) no marca necesariamente una distancia respecto de la sociedad de la cual el artista se refugia escribiéndolo, dando expresión a lo que no cabe dentro de esa sociedad (él mismo). Al revés: puede acentuar la dependencia. Por tanto, la relación entre ambos es mucho más problemática: sus excesos mentales sólo sirven para enardecer las opiniones de burgueses que juzgan o simplemente se divierten con las locuras y los

fracasos del joven Fernández. Para ellos, la vida del artista es un mero divertimento, un espectáculo⁸⁷.

Lo más obscuro de todo este proceso es precisamente la falta de resistencia de Fernández a abrir su interioridad, su diario, a sus “amigos.” Por eso, cuando Girardot considera que tanto *De sobremesa* como *A rebours* de Huysmans “son confesiones en las que sus autores se ocultan tras las máscaras de sus protagonistas para soñar y vivir la existencia estética. Por eso, Huysmans es identificable con Des Esseintes y Silva con José Fernández” (157) comete el error de no considerar la distancia irónica que, al menos la novela de Silva, marca con respecto a su personaje, al colocar la expresión de su subjetividad desatada y rebelde como un mero espectáculo para sus amigos, entendiéndola cabalmente como lo que es, un gesto de resistencia inútil. Gutiérrez Girardot no entiende la violencia terrible que va implicada en ese gesto, la distancia que marca respecto del diario en la novela de artista hasta entonces, que rompe por necesidad la unión entre Fernández y Silva⁸⁸. Y este problema es exactamente el mismo que se

⁸⁷ En *Modernismo, Modernity and the development of Spanish American Literature* (Austin: U of Texas P., 1998) Cathy Jrade defiende una idea similar a ésta. Para ella, la relación de dependencia, y de preocupación política de Silva con respecto a la naturaleza del arte moderno y del artista, se ve no en el contexto en el que se inserta el diario, sino en el contenido del mismo, que recoge, entre otras cosas, las ensoñaciones políticas de la juventud de Fernández. Éste sueña en un momento con corregir los desmanes democráticos de su país con una dictadura férrea, encabezada por él, que jamás (afortunadamente) llevará a término: algo que su médico, Sáez, le reprochará. El problema de esta idea es que si la elección que el artista afronta es o apartarse de la realidad, o caer en el fascismo, evidentemente la primera es políticamente mejor que la segunda. Cuando Jrade afirma que “The novel, criticized as flawed, broke rules in its search for the freedom to see beyond the restrictive materialism and political self-interest of the day. [The novel] took up the challenge of making danger its vocation. It sought to address issues of political and spiritual transcendence at the expense of personal comfort and conformity” (63) debería, además, reflexionar sobre “el peligro” de entrar, en nombre de esto último, en la deriva ideológica de escritores modernistas, como Lugones o Vasconcelos, que precisamente por estas razones acabaron cayendo en el fascismo. La elección aquí, en realidad, es otra: la ideología no es sólo la expresión transparente de nuestras ideas políticas, sino la relación imaginaria en la que nos representamos nuestra relación con problemas que son bien reales.

⁸⁸ Para una elaboración todavía más compleja de este tipo de lectura, léase el artículo “Voice Snatching: *De sobremesa*, Hysteria, and the impersonation of Marie Bashkirtseff” (en *Latin American Literary Review* 50, 1997: (14-29)) de Sylvia Molloy. En este artículo la crítica argentina reflexiona sobre un momento específico del diario de Fernández en el que éste cuenta la fascinación que sintió leyendo otro diario de una joven pintora rusa, Marie, que muere de tuberculosis. El diario dentro del diario produce una cadena de

repite constantemente con la recepción crítica de la obra de Bolaño, especialmente con *Los detectives salvajes*: que todo el mundo está dispuesto a leerla, en primera o en última instancia, en clave autobiográfica. Pero nadie quiere explicar sus brechas. Por ejemplo, la brecha en el diario de Madero, que se detiene por 400 páginas.

En *Los detectives salvajes* se da un tipo de dislocación narrativa de sentido similar a la de Silva, aunque su método es completamente diferente al utilizado por el escritor colombiano para cambiar la lectura convencional del diario dentro de la novela de artista. Como ya hemos visto, la novela se abre, y se cierra, con el diario de García Madero. Sin embargo, el foco de la narración (esto sólo se entiende al final de la novela) no es la interioridad de García Madero. Consiste más bien en tratar de retratar a los misteriosos y esquivos Belano y Lima, cuya subjetividad nunca es directamente accesible, porque (al contrario de lo que hacía Fernández en *De sobremesa*) ellos no quieren que lo sea: especialmente, para sus amigos. Este gesto es el mismo que hizo Cesárea Tinajero cuando se apartó violentamente de los estridentistas mexicanos. Y une esta parte del diario con la testimonial, pues es lo mismo que va a ocurrir con la segunda parte de la novela, con la parte que se construye como un testimonio oral: que esos testimonios captan una deriva social pero esa deriva social aparece por la opacidad de Belano y Lima, por su negativa a abrirse y dejarse entender por el discurso que pretende explicarles (pero que tampoco ellos usan para reconstruirse). En el diario de García Madero, esta opacidad se hace visible cada vez que se topa, en las calles de México, con Belano y Lima, pero nunca acaba de entender lo que estos hacen (vender droga entre las clases altas mexicanas, investigar el paradero final de Cesárea Tinajero, etc...) hasta el punto que, en

identificaciones y dislocaciones genéricas que pasan de un sujeto a otro la enfermedad destructiva de la artista, y que acaba sugiriendo el suicidio del joven Silva.

un momento del diario, García Madero constata y además, se nutre de esa opacidad, cuando apunta: “**23 de diciembre.** Hoy no pasó nada. Y si pasó algo es mejor callarlo, pues no lo entendí” (117). Por eso, Belano y Lima no son personajes melancólicos, sino humorísticos. Y el joven Madero va aprendiendo, como vemos en esta cita, a serlo también, para no parecer un idiota. De hecho, su diario se cierra con un juego visual para el lector, al estilo de Carroll y Monterroso, que oculta completamente el destino final del poeta y de Lupe. Los cuales, por supuesto, siguen huyendo de los policías que les persiguen. El final abrupto de la novela no lo es tanto cuando pensamos que, posiblemente, el diario de Madero concluye porque les han atrapado.

Quizá este punto de la opacidad que se consume en la novela a través del uso peculiar del diario que hace el autor, se vería más claro atendiendo a novelas como *La voluntad* de Azorín, donde la subjetividad del artista se afirma, y acaba identificándose con el paisaje rural de la Mancha, cuya sencillez su estilo imita, tratando de fusionarse (a la desesperada) con él: es identificación es tan extrema, que hasta el autor cambia de nombre en la realidad, asumiendo la identidad de su personaje, y la de su personaje con el paisaje rural de Castilla. O, ya que anteriormente nos habíamos referido a *Los pasos perdidos*, quizá podríamos volver un momento sobre ella. En esta novela, Carpentier también utilizaba, como Azorín o como Silva, la estructura del diario, solo que sin añadirle un marco narrativo desde el que leerlo, y cuyo protagonista, igual que concedía finalmente Madero, se hallaba escribiendo, precisamente, “un treno” que después perdió, al abandonar Santa Mónica: “Además, la obra que a mí me interesa ahora es el *Treno* y los apuntes han quedado en manos de Rosario” (325). Como hacía Azorín, Carpentier imita la exuberancia natural de la selva, transformándola lingüísticamente en un estilo

“neobarroco” de escritura novelesca, recargado de párrafos inacabables, citas culturales constantes que hacen la delicia de sus críticos, lenguaje que intenta recomponer sin conseguirlo nunca del todo (como en un duelo inacabable) aquello que se ha perdido: la posibilidad de otra vida y otro arte.

Como vemos, en *Los detectives salvajes* Madero a través de su diario es el que inicia al lector en el realismo visceral, pero lo que su progresión muestra es una tendencia a reflejar la opacidad de Belano y Lima, la huida de Cesárea, y en último término, el abandono de la literatura de Rimbaud. Recuperando la pregunta que lanzaba Paz Soldán en la introducción a la colección de artículos *Bolaño salvaje* (y que, recordemos, era ésta: “cómo testimoniar el horror”, 11) habría que llevarla hasta donde Bolaño la lleva: que no es hacia la metáfora del “cráter” que es la literatura (15) ni hacia la convicción de que “la pluma esta tan llena de sangre como la espada” (17) porque esto acaba (re)generando lo que Paz Soldán (y otros) llaman “romanticismo” (22) del escritor heroico “que se lanza al abismo de cabeza” (20) cuando más bien, lo que ocurre, es que Bolaño está observando la relación directa entre escritura y crimen en toda una cadena de escritura, y llega a la simple intuición (o más bien: su novela y sus personajes llegan a ella) de que la única manera de evitar esa reproducción en cadena de la violencia (recordemos la conexión entre la violación y la escritura de Rimbaud, la muerte de Cesárea, etc...) es, simple y llanamente, dejar de escribir. Matar a la literatura.

A esta idea se podría muy bien replicar con *2666*. ¿Qué proyecto del fin de la escritura literaria puede ser continuado por una novela de 1200 páginas? La respuesta está en la ampliación del término “escritura.” Si en *Los detectives salvajes* aparece el

final de un proyecto literario, en 2666, como veremos, ese final se amplía a otros tipos de escritura (aunque la literaria sigue siendo la central).

Hagamos aquí una pequeña digresión sobre cómo ha intentado la crítica literaria sobre Bolaño responder a la tensión que esta última idea genera, y cómo ella le aparta de su canon. Es constatable por mera comparación, observando cómo esa tensión se manifiesta en la actitud de los personajes ante problemas similares. Por ejemplo, la diferencia entre la opacidad de Belano y Lima en *Los detectives salvajes* y la apertura del anónimo personaje que escribe el diario de *Los pasos perdidos*. Críticos como Sandra Garabano⁸⁹, desconcertados ante la extraña estructura de la obra, han intentado vincularla con la “novela de archivo” dada la cantidad de registros narrativos que *Los detectives salvajes* contiene, y que la convierten, como ya hemos dicho anteriormente, en una suerte de novela enciclopédica. La mención de la “novela de archivo” es crucial aquí cuando el problema que enfrenta la obra es el mismo enigma repetido de la vuelta (imposible) a los orígenes, al intento de refundar una identidad y una literatura latinoamericana, y al qué hacer, cómo moverse en el mundo, una vez esa vuelta a los orígenes se frustra (como en Carpentier) pero, al mismo tiempo, se vuelve monstruosa, criminal (como en Bolaño).

Garabano, siguiendo al González Echeverría de *The Novel as Myth and Archive*, insiste en la filiación de la obra con las novelas de Carpentier y García Márquez, especialmente *Los pasos perdidos* y *Cien años de soledad*. *Los detectives salvajes* introduciría la siguiente novedad respecto a estas dos ilustres antecedentes:

Bolaño entra en el archivo cultural latinoamericano y como el protagonista de *Los pasos perdidos* descubre que la promesa del nuevo comienzo que ofrecía el nuevo mundo es inalcanzable, pero a diferencia del narrador de la novela de Carpentier,

⁸⁹ Sandra Garabano. “*Los detectives salvajes* y la novela de archivo cultural latinoamericano.” *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*. 4/5 (2008).

comprueba, también, que el lugar privilegiado que ocupaba el artista en el proceso de esa búsqueda ha cambiado. (10)

Este punto requiere de una mayor elaboración. El “nuevo mundo” al que se refiere Garabano en su artículo y que buscan Belano, Lima, no es un claro en la jungla, ni un nuevo Macondo, sino del destino de Cesárea Tinajero, como también notan perfectamente otros críticos de la novela, como Cobas Carral y Gariboto⁹⁰. Por eso Garabano se atasca cuando tiene que responder a la pregunta que ella misma plantea: explicar en qué consiste la innovación de Bolaño, en qué ha cambiado la posición del artista respecto a la anterior (la de Carpentier). Cobas Carral y Gariboto son más precisas. Para estas críticas, lo que los personajes (Belano y Lima) hacen en la narración es, mediante su búsqueda y encuentro con la verdadera fundadora del movimiento poético que ellos, en los años 70, han reinventado, tratar de entender cómo es posible escribir una literatura que no sea deudora del Estado mexicano, o del nuevo mercado que está surgiendo; en definitiva: buscar el origen de una poesía revolucionaria, en medio de una derrota que socialmente los escritores de izquierdas latinoamericanos han asumido, y cuya enunciación no hacen sino repetir hasta el infinito (pero es una idea que se agota en sí misma). La solución, según ellas, es que Bolaño, como otros escritores de izquierda de su generación, opta por “el buceo en el origen y la proyección de su fracaso” pero, al mismo tiempo, acepta “ingresar a la industria editorial sin aceptar del todo sus reglas, coqueteando con ella, quebrando algunos de sus códigos” (185). Esto choca, como ya hemos visto anteriormente, con la actitud final de Belano (que se pierde en África) y con la de Lima (que se reconcilia con Paz en mitad de un jardín en ruinas). Ellos no pactan.

⁹⁰ En un magnífico artículo titulado sugestivamente “Un epitafio en el desierto. Poesía y revolución en *Los detectives salvajes*”. *Bolaño salvaje*. Ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Candaya, 2008 (163-89).

Tampoco Lupe y García Madero lo hacen. Tampoco lo hizo Cesárea, y tampoco lo hizo Rimbaud. Lo que hacen es huir, aunque saben que serán atrapados. Y es lo que han hecho los artistas de Bolaño desde el principio. Lo que el diario de Madero acaba por retratar es, por tanto, la negativa del escritor a ser retratado. En esa negativa va implicada, simbólicamente, la muerte de la literatura como práctica, y la del escritor por aferrarse a ella. La poética de Bolaño aquí es la del final de los mitos, no la de su continuación “subversiva”.

Hay un momento del diario de García Madero que es el correlato, por oposición, del discurso de García Grajales que hemos comentado al comienzo de este apartado, y en el que se enuncia con total claridad esta verdad, la ausencia de pacto con el poder de los escritores que Bolaño elige como figuras centrales. Es la famosa y ampliamente comentada grosera historia alternativa de la literatura y de la poesía, que enuncia en una fiesta de los real visceralistas Ernesto San Epifanio, poeta homosexual que pertenece al grupo, y que recoge al día siguiente García Madero (en la primera parte del diario).

Resumido, su argumento, tal cual lo recuerda el resacoso García Madero, es el siguiente. Primero, “Ernesto San Epifanio dijo que existía literatura heterosexual, homosexual y bisexual. Las novelas, generalmente, eran heterosexuales, la poesía, en cambio, era completamente homosexual. Los cuentos, deduzco, eran bisexuales, aunque esto no lo dijo” (83). A partir de aquí, se trata de aislar a la poesía y de comprender qué tipo de homosexuales practican la poesía. Según este personaje, son “maricones, maricas, mariquitas, locas, bujarrones, mariposas, ninfos y filenos” (83). Ernesto San Epifanio prefiere a los “maricones”, aparentemente los más notables como poetas, cuya palabra “atraviesa ilesa los dominios de la nada (o del silencio o de la otredad)” (85). San

Epifanio los llama “poetas de verdad” (83) y dice de ellos que “pareciera que vivan con una estaca removiéndoles las entrañas” y que “cuando se miran al espejo (acto que aman y odian con toda su alma) descubren en sus propios ojos hundidos la identidad del Chulo de la Muerte” (85). Su nómina es, por supuesto, bien escasa, pues son los mejores de todos: Amado Nervo (los demás le silban por incluirle) Vallejo y Martín Adán, en Latinoamérica (84); San Juan de la Cruz y Fray Luis de León, en España (85); Khlebnikov, en Rusia (84); William Blake, en Inglaterra (83); Pasolini en Italia (84); Walt Withman en EEUU (83); y los “cien poetas maricones” de la poesía francesa, “desde Villon a nuestra admirada Sophie Podolski” (84).

El resto de poetas de la historia, forman un catálogo todavía más grotesco, y se organizan en torno a denominaciones de homosexuales cada vez más degradadas y degradantes. Primero tenemos a los “maricas” (83) que son los enemigos directos de los “maricones”, y que, junto a ellos, “vagan sincopadamente de la ética a la estética”, pero a los cuales les falta pasar del sueño a la palabra, pues “piden hasta en sueños una verga de treinta centímetros que los abra y los fecunde, pero a la hora de la verdad, les cuesta dios y ayuda encamarse con sus padrotes del alma (85). “Los poetas maricas” definen, por la “lucha por hacerse con la palabra” (84) que establecen con los poetas maricones, el territorio donde se desarrolla la historia de la poesía. Su inclusión en este grupo sirve para que San Epifanio destruya el mito del poeta “oficial”, es decir, canónico: Neruda, Huidobro, Paz, Alberti, Huerta, Gelman, Benedetti, Cardenal, y después, Arijdis, Rebolledo, los Contemporáneos de México... (83-5). Después tenemos a las “locas”, quizá la categoría más extraña y más cercana a los “maricones”. Una loca “estaba más cerca del manicomio florido y de las alucinaciones en carne viva” (83) y en este grupo

aparecen Darío, Verlaine, Pavese (loca triste) Dino Campana (loca terminal) y Pablo de Rokha, entre otros (83-4).

Las siguientes categorías definen a poetas que son imitadores directos de maricones pero que viven acomodados como los maricas, como los mariquitas: Lihn, Guillén, Tablada, Novo, los poetas cubanos, con los que San Epifanio no tiene piedad: Lezama Lima, “falso lector de Góngora” (84-5), o “el horrible Retamar, el penoso Guillén...” (85). Los ninfos parecen ser aquellos que están más cerca de los medios de producción o del Estado o de las modas intelectuales, como los poetas de *Tel Quel* o Juan Gelman. Las mariposas parecen ser meros comparsas sin el menor interés, como Gironde. Los bujarrones (como Aleixandre) parecen verdaderos homosexuales, pero que no se resignan a serlo, aunque esta categoría no queda nada clara. Finalmente, los filenos son asexuales, como Borges.

Aparte de lo que todo este catálogo tiene de ofensivo, que es mucho, conviene señalar algunas inversiones interesantes. Por ejemplo, que la palabra “maricón”, posiblemente la más ofensiva de todas, sea la que defina al mejor poeta. También hay que entender que los que escuchan la historia alternativa de la poesía son todos poetas, con lo cual, el catálogo le está dando también la vuelta a la modernidad literaria, que ha puesto a la novela a la cabeza de las renovaciones literarias. Y por supuesto, hay que observar que la lógica del catálogo viene dada por una especie de rabia, la rabia contra los poetas “oficiales”, especialmente los maricas. De todo este catálogo, la lección parecería ser que los real visceralistas, o al menos San Epifanio, quieren ser poetas maricones. Sin embargo, cuando se menciona a Cesárea Tinajero, la fundadora del movimiento, en boca de Ernesto San Epifanio, ella no es ni maricona ni marica, sino que “Cesárea Tinajero es

el horror” (85). Es decir: toda la inversión humorística y políticamente incorrecta de San Epifanio se quiebra al final, porque Cesárea, la figura con la que todos estos poetas se identifican, está fuera del sistema que despliega San Epifanio. Es, de hecho, su final. Y es con ella, no con los otros, que se identifican Belano y Lima: por eso este catálogo, lejos de ser una muestra de las “negociaciones” de las que hablaban críticos como Garabano. Cobas y Garibotto, es una muestra de ruptura total. Resulta curioso que no se nombre a Rimbaud en el catálogo, cuando aparece repetidas veces en la novela; Rimbaud, evidentemente, precede a Cesárea, y por eso no cabe aquí. No es una figura negociable. La literatura, incluida la poesía, a partir de ella, ya es horror y no puede ser otra cosa que horror.

Una vez comprendido esto, y establecida con claridad esta verdad traumática completamente, que la literatura está acabada, idea que se extrae a través de la lectura del diario, pasamos ahora, para concluir, a la parte central de la novela, el testimonio oral que ocupa el (amplio) corazón de la novela. Aunque el trauma (la muerte de Cesárea) se nos oculta, pues ocupa la tercera parte, es de notar que ese trauma oculto es el que da entrada a la serie de retratos que componen “Los detectives salvajes”, el testimonio oral, pues Belano y Lima, literalmente, se fugan de México, cosa que se narra a través de María Font (188-9) en uno de los primeros retratos de esta segunda parte, a finales de 1976, diez meses después de lo acontecido en Villaviciosa, cuando se los encuentra por casualidad en el café Quito (donde se reunían los miembros del grupo, y que ahora está desierto).

Esta segunda parte está escrita como si un periodista, magnetófono en mano, fuera entrevistando a los personajes con los que Belano o Lima se cruzan, socializando la

novela (pues hasta entonces la voz de García Madero copaba toda la perspectiva de la misma) y oralizándola, tratando de captar una voz no retórica de los personajes que hablan, como si la novela tratara, un poco a la desesperada, de volverlos reales; el hecho es, y en el testimonio de María se ve mejor que en ningún otro, que el grupo poético se está desintegrando, junto con la identidad de cada uno de sus miembros, y María Font percibe esto con total claridad. Primero en Belano, porque “Arturo miraba [...] como si hace mucho tiempo que hubiera abandonado el café Quito, y sólo su fantasma permaneciera allí, inclemente” (188-9) y también percibe esto en Lima, ya que María apunta también que “Ulises tenía la cabeza agachada, el pelo le cubría la mitad de la cara, y parecía a punto de quedarse dormido” (188). Finalmente, lo percibe en ella misma: “...porque de pronto yo también empecé a quedarme mustia, a desintegrarme, a pensar [...] que nada tenía sentido” (188). A través de ese testimonio de María Font, el quiebre de la identidad, y el desarraigo total de Belano y Lima se vuelven visibles, y a su vez, ese desarraigo es el resultado del trauma sufrido anteriormente, que María (y el lector) desconocen. A partir de ahí, Belano y Lima anuncian su fuga: Belano se va a España y Lima a París (189). Aunque es como si ya se hubieran ido. Esto se ve en su apariencia externa, que ha cambiado por completo, y que produce en María una reacción sorprendente: “Nunca los había visto tan hermosos [...] tan seductores [...]. Aunque no hacían nada para seducir. Al contrario: estaban sucios [...] estaban ojerosos [...] pero [...] me hubiera ido a la cama con los dos, a coger hasta perder el sentido [...]. Pero no les dije nada” (189). Liberados de su obsesión con Cesárea, que era el auténtico centro de su identidad, los personajes cobran un aura de muertos vivientes que les acompañará, casi por completo, durante toda la novela.

Esta especie de vaciado que sufren los personajes será visible, uno tras otro, en todos los testimonios de la segunda parte. Es como si la palabra de los personajes, al intentar retratar a Belano y Lima, luchara para intentar devolverles algo de sentido. De hecho, el testimonio oral, como forma de escritura, surge precisamente como respuesta (escrita) a un trauma. Si comparamos esta parte de la novela con otros testimonios marcados por la oralidad, como *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska, los paralelos se ven claros⁹¹. Si esto segundo era un intento de respuesta a la matanza de Tlatelolco, a las versiones oficiales de la misma, que enlazaba literatura, periodismo y política, esta segunda parte de *Los detectives salvajes* intenta algo parecido, pero con algunas diferencias que a la postre son cruciales. La mayor de ellas es la conciencia de su fracaso final como proyecto de escritura, como contestación: ya hemos dicho que esta parte termina con el discurso del crítico literario, cancelando el futuro del realismo visceral, y con la sección “Feria del Libro”, que analizaremos finalmente.

La segunda diferencia, que de hecho produce la primera, es que los testimonios que esta segunda parte reúne avanzan cronológicamente de 1976 a 1998 (menos el de Amadeo Salvatierra, que es recurrente porque habla de Cesárea, que es el trauma central) componiendo dos fábulas (la biografía parcial de Belano, y la de Lima) y por tanto, muestran una temporalidad diferente que el texto de Poniatowska, que es más bien un collage de textos de toda clase (desde slogans estudiantiles a testimonios, pasando por

⁹¹ Y no son sólo paralelos por la forma estética. *La noche de Tlatelolco* *La noche de Tlatelolco* y *Los detectives salvajes* comparten un espacio (México D.F.) un grupo de personajes (los de la cultura mexicana de finales de los 60 y principios de los 70) y, sobre todo, a Alcira Sis, Auxilio Lacouture: la mujer que se quedó encerrada en el baño de la U.N.A.M. durante la ocupación militar de la universidad. Para Poniatowska, Alcira era una voz más, y un símbolo, que contaba la tragedia de la represión militar que sufrieron los mexicanos antes y después de Tlatelolco. Para Bolaño (que le dedicará después de *Los detectives salvajes* una novela entera a este personaje, *Amuleto*) Auxilio es además una metáfora perfecta de donde se halla la literatura frente a las fuerzas modernas: encerrada en el baño, sentada en un retrete, como pinta a Alcira en *Los detectives* (190-9) y, repetidas veces, en *Amuleto*.

recortes de prensa, versiones oficiales, poemas, etc...) donde se dan, de modo aunado, versiones diferentes de la masacre de Tlatelolco y de las reacciones a ella. Pero, como collage, *La noche de Tlatelolco* está organizado sincrónicamente, didácticamente, como si todos los textos fueran puestos a funcionar en una temporalidad idéntica, inventada por la autora, contestándose unos a otros, e imponiéndose (por esto se dan juntos) unos sobre los otros: triunfando los de los estudiantes, y la confesión primera de la autora que se “abre” a esas voces⁹², “Son muchos. Vienen a pie. Vienen riendo...” (13), frente a la de las autoridades mexicanas, cuya versión de los hechos es contestada una y otra vez.

Sin embargo, el texto de Bolaño, al avanzar temporalmente, muestra el destino final (repetido) de Belano y Lima, se interna en un biografismo más profundo, y más problemático, porque las vidas ya no sirven a un proceso didáctico, polémico, sino más bien ridículo y humorístico. Y esto es lo que acaba por dar conciencia de la primera diferencia, la conciencia del fracaso de esta forma de escritura, del testimonio oral. Básicamente porque el rumbo de Belano se va mostrando en la progresión de los testimonios que a él se dedican, pero repite el destino de Rimbaud (abandona la literatura y se pierde en África); el de Ulises Lima repite otro destino, el de su homónimo, sólo que parodiado: acabará, después de ir “de país en país” regresando a su Ítaca (siendo poeta todavía, pero en medio de ruinas).

Por tanto, resulta irracional celebrar la libertad que da la muerte de Cesárea a los personajes. Este proceso de desarraigo con respecto a sus respectivos países (México y Chile) y con respecto a su proyecto poético, que sufren, esta “desterritorialización” que

⁹² *La noche de Tlatelolco*. México D.F.: Biblioteca Era, 1971.

han señalado críticos como Catalán⁹³ (95 y siguientes) y que se narra a través de los testimonios recogidos ignora que ese proceso tiene poco de feliz. Y lo ignora por focalizarse sobre el espacio físico de la novela, y no sobre su espacio simbólico (Arturo es la repetición de Rimbaud, Ulises es un Odiseo sin final feliz). Los testimonios recogidos no sirven, ni mucho menos, para defender o heroificar a Belano y Lima, sino para ridiculizarlos. Porque son repeticiones, y las repeticiones, como bien sabía Marx, siempre tienen algo de cómico, aunque lo que se repita sea atroz. Recordemos que en el inicio del “18 Brumario de Luis Bonaparte”, escribía Marx⁹⁴, contestándole al Hegel de la *Filosofía de la Historia*, lo siguiente (el énfasis es nuestro):

Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal aparecen, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó de agregar: *una vez como tragedia y la otra como farsa*. Caussidière por Dantón, Luis Blanc por Robespierre, la Montaña de 1848 a 1851 por la Montaña de 1793 a 1795, el sobrino por el tío. ¡Y a la misma caricatura en las circunstancias que acompañan a la segunda edición del Dieciocho Brumario! (404)

. Si hay un momento en el que esta repetición se vuelve cómica, y su sentido se hace evidente, es, precisamente, en la sección que aparece casi al final del libro, donde los escritores españoles reunidos en la Feria del Libro de Barcelona reflexionan sobre el estado de la literatura actual (1998) y sobre su destino particular en ella. Son parodiados, mostrados como meras piezas puestas a funcionar dentro de un mercado que lo falsifica todo (incluyendo a ellos mismos), pero todos terminan cada una de sus alocuciones con una variación o repetición, adaptada a su propio destino, de la frase de Marx antes enfatizada. Así, Aurelio Vaca (Arturo Pérez Reverte) dirá, por supuesto refiriéndose a la literatura, que “todo lo que empieza como comedia acaba como tragicomedia” (484), ya

⁹³ Pablo Catalán. “Los territorios de Roberto Bolaño”. En *La fugitiva contemporaneidad*. Edición de Patricia Espinosa. Santiago: Frasis, 2006. (95-102)

⁹⁴ Karl Marx. *Obras escogidas en tres tomos*. Vol. 1. Moscú: Progreso, 1981.

que a él no le va nada mal. Pere Ordóñez (Gimferrer) dirá que “todo lo que empieza como comedia acaba indefectiblemente como comedia” arguyendo que la literatura “es una forma de escalar posiciones en una escala social (485). Marco Antonio Palacios (Juan Manuel de Prada), ejemplo por antonomasia de escritor estudioso, trabajador, moderado, y de gran éxito, dirá que “Lo que empieza como comedia acaba como marcha triunfal, ¿no?” (491). Hernando García León (Fernando Sánchez Drágó) dirá, para justificar su esoterismo estúpido combinado con comadreo con los políticos derechistas españoles y entre apariciones de San Juan el Bautista, que “todo lo que empieza como comedia acaba indefectiblemente como misterio” (494). Y hasta un poeta loco, medicado, como Pelayo Barrendoáin (Leopoldo Panero, hasta él habita el espacio de la Feria del Libro) acaba reconociendo que “todo lo que empieza como comedia acaba como un responso en el vacío” (496).

Nótese que la reescritura constante de la frase de Marx invierte los términos. Para Marx, la comedia estaba en la repetición. Ya que, aplicada no a los grandes hechos históricos y personajes, sino a la literatura misma, la frase tiene que invertirse, porque lo que se observa es un proceso de degradación histórico constante, partiendo de un origen feliz, que es lo que la novela trataba de ver (la destrucción, ya cómica, la repetición, ya grotesca, de los intentos por revitalizarla). Evidentemente, la ironía del texto aquí, en hacer reescribir a Marx precisamente a los escritores que se hallan inmersos en las dinámicas del mercado, justo en el mismo momento en el que hablan, es inmensa. Finalmente, el testimonio de Felipe Muller (poeta chileno que también pertenecía al real visceralismo, y que será el último en ver a Belano) opondrá, contestando a todos estos, los dos retratos de escritores anónimos que Arturo evoca antes de tomar el vuelo que le

llevará a África, a la desaparición: son las vidas y las desgraciadas carreras, resumidas, de Jorge Pimentel, poeta peruano fundador de Hora Zero, y de Reinaldo Arenas. La narración de sus miserias vitales, en gran medida producto de su amor por el cadáver de la literatura y la política revolucionaria, lo resume Muller en esta frase: “El Sueño de la Revolución, una pesadilla caliente” (500). Y concluye con una frase que abarca bien la novela entera: “Todo lo que empieza como comedia acaba como monólogo cómico, pero ya no nos reímos” (500).

Que sea a través de un retrato doble, el de Pimentel/Arenas, que la novela acaba por elaborar el destino final de toda una generación y el de Belano y Lima, sugiere bien hasta qué punto estas operaciones con el retrato, estos juegos y desplazamientos que hemos comentado, le sirven al autor para alterar las dos tradiciones de escritura que se dan cita, para desarmarse, en *Los detectives salvajes*. Tan fuerte y tan elegante es la descolocación a la que Bolaño somete al diario de artista y al testimonio oral, que prácticamente no le queda nada más que decir, salvo anunciar la ampliación de ese final a otros géneros, que es lo que hará en su última, y póstuma, novela.

CAPÍTULO 6. 2666, RETRATO, AZAR Y NOVELA DE CIUDAD.

En 2666 el motivo central de la novelística de Bolaño, la persecución de un artista que no se deja retratar, alcanza un nivel de desarrollo y complejidad que supera con creces los ya notables alcanzados en *Los detectives salvajes*. Novela torrencial y testamento literario del autor, que murió en 2003 sin publicarla, irónicamente⁹⁵ fue editada poco después, en 2004, por su albacea (Ignacio Echevarría). El cual, además, incluyó un epílogo a la primera edición explicando los avatares del texto tras la muerte de Bolaño. En él (1121-5), Echevarría se muestra seguro de que, pese a la voluntad final del autor de dividir las cinco partes de la novela en cinco novelas diferentes, esa decisión no se debía a la inseguridad del artista sobre el conjunto que componían, sino a una cuestión meramente económica: Bolaño moría a la edad de 50 años, dejando una viuda y dos hijos, a los cuales pensaba que, con esas cinco novelas, solucionaba su futuro. Sus editores y sus familiares contradijeron su voluntad y el resultado es una novela de 1120 páginas que supone un inmenso reto para cualquier lector y cualquier crítico.

2666 ha sido considerada varias veces, sobre todo en el momento de su aparición, como un fracaso o como una maniobra editorial para explotar la imagen de un autor que cada día iba cobrando más peso, y que murió justo cuando estaba alcanzando su consagración definitiva. Esos reproches desaparecieron después ante la calidad del texto presentado por Anagrama. Además de que estas primeras opiniones son las típicas intrigas del mundillo literario, el cual además Bolaño era un maestro en representar (y en burlarse de él), los reproches no carecen en parte de sentido pues la mayoría de los críticos que han reseñado o abordado el texto no acaban de comprender qué es lo que une

⁹⁵ La ironía reside, por supuesto, en que sea el crítico el responsable final del texto, cuando toda la novelística del autor está regida y hasta obsesionada con la idea de escapar de ese destino, de ese control crítico.

a las distintas partes entre ellas, fuera del misterioso y apocalíptico título que las reúne, y del hecho de que las diversas historias que se narran en ella confluyen, en un momento u otro, en la ciudad mexicana de Santa Teresa, trasunto de Ciudad Juárez. Tal es la diversidad de materiales que contiene la novela, que no resulta extraño que varios de los ya aparecidos artículos serios que estudian la misma prefieran concentrarse en un tema específico (la retórica, el espacio, o el tema del mal⁹⁶) que en el problema central de determinar cuál es la unidad global que los contiene. Por supuesto, ante este problema se puede siempre dar una respuesta de orden reflexivo: que la importancia, o la originalidad de la obra depende precisamente de que defrauda nuestra obsesión como críticos o lectores de buscar dicha conexión. Paradigmático de ese gesto de convertir el problema en solución es esto que afirma Patricia Espinosa al comienzo de su artículo “Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño” (y nótese también la estructura condicional del párrafo, que llama poderosamente la atención):

Si fuese obligada a responder de manera rápida sobre el origen del placer que genera la obra bolañeana, estaría muy tentada de responder que ese placer deviene de la multiplicación *ad infinitum* de una especie de súper conectividad; es decir, de una conectividad llevada a su límite, extremada hasta el absurdo. Cada punto, cada elemento de su narrativa pareciera tener la potencialidad de explotar a cada instante, haciendo extremadamente incierto cada origen y cada efecto que sólo unos instantes atrás parecieran tan convincentes.

⁹⁶ Véase la ya notable lista de artículos aparecidos sobre la obra, que con toda probabilidad ha de aumentar considerablemente en los años venideros. Sobre el lenguaje de Bolaño en 2666, “Escritura e hipérbole: Lectura de 2666 de Roberto Bolaño” de Carlos Cuevas Guerrero, en *Revista de estudios literarios* 34 (2006, publicación electrónica), y también “Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño” de Patricia Espinosa, *Estudios Filológicos* 41 (2006, publicación electrónica). Sobre el espacio de Santa Teresa, consúltese “Santa Teresa en 2666 de Roberto Bolaño: Ciudad límite, ciudad del crimen impune” de F. Olivier, en *Las ciudades y el fin del siglo XX en América Latina: Literaturas, culturas, representaciones*. Berlin: Peter Lang, 2007 (31-42). Sobre el tema específico del mal y su exploración temática, léase el artículo “Fronteras del mal/genealogías del horror: 2666 de Roberto Bolaño” de Juan Carlos Galdo, en *Hipertexto* 2 (Verano 2005. Publicación electrónica).

La narrativa de Roberto Bolaño (1953-2003) lucha contra la inmovilidad (71)⁹⁷.

La vacilación, por tanto, que produce la originalidad de la estructura de la novela lleva hasta a excelentes críticos como la propia Espinosa o Peter Elmore, en “2666: la autoría en el tiempo límite⁹⁸” a utilizar el tópico de Eco de la “obra abierta” para justificar un texto en apariencia azaroso, fragmentado, póstumo y más que probablemente, inacabado, pero que, como el mismo crítico afirma, “no carece por ello de unidad” (259) y además, lo considera “una novela de novelas” (260). Para Elmore, esa unidad late en una doble pregunta que se plantea (a veces de forma directa, y otras de forma soterrada) en cada una de las cinco partes de la novela, muchas veces como si se tratara de una sola cuestión. Es la pregunta (doble) por la identidad de una persona, y por supuesto, esa pregunta sólo puede tener lugar dentro de un subgénero novelesco específico.

La primera pregunta tiene que ver con el intento de averiguar la identidad de un escritor nazi que se esconde tras el pseudónimo de Benno von Archimboldi, lo cual llevará a la persecución de este escritor nazi fugitivo, cuyo nombre es Hans Reiter, por parte de un grupo de críticos literarios que le buscarán hasta que éste se pierda en la ciudad mexicana de Santa Teresa. Este tipo de pregunta y el motivo de la persecución, como ya hemos estudiado anteriormente, aparece debido a la resistencia del escritor a ser encontrado/retratado, y es análoga (aunque no idéntica) a la ya planteada en *La literatura nazi en América* (en la persecución de Hoffmann), *Estrella distante* (en la persecución de Carlos Wieder) y *Los detectives salvajes* (en la persecución de Cesárea Tinajero).

La segunda pregunta que, de acuerdo con Elmore, une las cinco partes de la novela es de orden policial: ¿quién es el asesino que está detrás de la muerte, en Santa

⁹⁷ Patricia Espinosa . “Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño”. *Estudios filológicos* 41 (2006): 71-79. .

⁹⁸ En *Bolaño salvaje*. Ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón. Barcelona: Candaya, 2008 (259-92).

Teresa, una ciudad fronteriza de México, de 108 mujeres, cuyos cadáveres van apareciendo, uno tras otro, hasta un límite casi insoportable, durante los tres años que abarcar la cuarta parte de la novela, “La parte de los crímenes”? Por supuesto, la novela se alimenta con la tensión que produce el hecho de que la respuesta a ambas preguntas sea la misma: que Archiboldi aparezca, en algún momento de la ingente obra, como el asesino de esas mujeres. Es decir, explora el vínculo entre la literatura y el mal, suspendiendo la diferencia entre crimen y escritura.

Estas dos preguntas, y estos dos géneros (el retrato/persecución, y el policial) sin embargo, servirían para explicar la primera parte de la novela, pero no explican ni la segunda, ni la tercera, ni la cuarta, ni la quinta parte, o, al menos, no serían suficientes para explicarlas, porque su importancia es menor. Explican la primera porque “La parte de los críticos”, con la que se abre la novela, es la historia de un encuentro fallido entre cuatro devotos críticos literarios y Archiboldi, al cual estos siguen hasta Santa Teresa, y al que nunca encontrarán: es decir, es la misma historia ya contada en otras novelas, como hemos visto, solo que con un toque más academicista y por momentos, paródico, que hace que el propio Elmore las relacione acertadamente a las así llamadas “novelas de campus⁹⁹”.

. Entonces, las dos preguntas de Elmore, pese a tener una presencia más o menos importante durante toda la obra, no son suficientes para explicar la unidad de la novela como tal: son sólo motivos que se repiten, entre otros, en cada una de las partes. Sin embargo, ambas preguntas (ambos géneros) sirven para explicar cómo conecta 2666 con las novelas anteriores de Bolaño, y cómo aquella, absorbiendo el problema central que el

⁹⁹ Del tipo *Small World* de Lodge, o, dentro de la narrativa en español, *Todas las almas* de Javier Marías (al que Bolaño siempre respetó).

motivo de la huida de un escritor genera, las supera en ambición y en alcance, combinando esa huida con otros géneros novelescos, que se dan cita en la obra. La segunda parte, “La parte de Amalfitano” cuenta la historia de un filósofo chileno que se vuelve loco en Santa Teresa, y es básicamente una novela de crisis con claro contenido paródico, como la primera. La tercera, “La parte de Fate” toma la forma de una novela-reportaje, de la cual se desvía (volviéndose misteriosamente elíptica) y así narra el viaje de Oscar Fate, periodista afroamericano, a Santa Teresa para hacer la crónica de un combate de boxeo, así como su intento (fallido) de realizar el reportaje de los crímenes que se están cometiendo en esa ciudad. La cuarta, “La parte de los crímenes” parece una novela policial, en el sentido de que en sus casi cuatrocientas páginas se narran todos y cada uno de los hallazgos de cadáveres de mujeres que van apareciendo en Santa Teresa, así como los diversos intentos de policías, periodistas y políticos mexicanos (y de otros países) por descubrir a los asesinos, pero en realidad, ante la imposibilidad de hacerlo, se acaba volviendo una especie de novela de ciudad (al estilo de *La peste* de Camus). Y la última parte, “La parte de Archiboldi” es la biografía del escritor nazi, desde su nacimiento, su participación en la segunda guerra mundial, hasta que, ya anciano, viaja a Santa Teresa para ayudar a su sobrino Klauss Hass, que ha sido acusado de los crímenes que se producen en la ciudad, tras lo cual desaparece, como tragado por la tierra.

Todas estas partes tienen en común entonces algo más que lo que apuntaba Elmore: que las diversas escrituras que se reúnen (y que los diversos personajes encarnan), es decir, la crítica literaria, la filosofía, el periodismo, el género forense, y la literatura son atraídas hacia Santa Teresa, donde su impotencia para luchar contra, e

incluso para percibir, lo que está ocurriendo en esa ciudad fronteriza mexicana, resuena de una manera tragicómica.

De este resumen se puede inducir, y Elmore sí ve esto, que lo que da en realidad unidad como novela a *2666* es la atracción a la que la ciudad de Santa Teresa somete a los diversos discursos que, en teoría, deberían servir para enfrentarse a la tortura, violación, asesinato y desaparición sistemática que sufren las mujeres de esa ciudad, y que, al encontrarse espacialmente con lo que allí ocurre, simplemente no pueden afrontarlo. El aparente caos o fragmentación de la novela encuentra así su orden secreto en esta atracción fatal hacia esa ciudad, que supone una degradación discursiva, y que es lo que une unas partes con otras, así como los motivos y paralelos constantes que se repiten en cada una de ellas entre sí. Además de esto, hay otro elemento todavía más sencillo que une cada parte con las demás, el narrador. Todas ellas son dadas por una voz omnisciente que es la que va enlazando las innumerables historias. De lo cual se puede inducir que *2666* es una novela de ciudad, ya que la dominante de la estructura es espacial (la ciudad de Santa Teresa) y que el narrador opera de una manera didáctica, no fabulística. Es decir, que opera contando toda una serie de vidas enlazadas para iluminar la naturaleza de un espacio, y no de un héroe o antihéroe (ni siquiera Archimboldi, que es el que mayor atención recibe). Como en la novela de ciudad, las tramas son innumerables y fragmentarias, porque no aparecen para ser explicadas, sino para explicar otra cosa: el espacio que las rodea y determina.

Como en cualquier novela de ciudad, los personajes y puntos de vista se multiplican, porque lo que el género intenta captar no es la vida en particular de un habitante sino hasta qué punto la ciudad, como un todo, determina la vida de sus

habitantes, y esto es especialmente evidente en la cuarta parte de la novela, que es la parte central y en la que confluyen las otras, parte en la que asistimos a toda una sucesión paulatina de vidas de policías, periodistas, presos, catedráticos y políticos de Santa Teresa. De hecho, el narrador da pistas indirectas sobre esta relación entre la novela de ciudad y su obra, cuando elige a Doblin como maestro de Archimboldi (943).

La originalidad de *2666* con respecto a la estructura más o menos establecida de la novela de ciudad reside en que la obra se centra no solo en los habitantes, sino también en los visitantes de la misma (partes primera, segunda, tercera y quinta de la obra), y esto le da una estructura algo diferente y más difícil de percibir. Se podría decir, con toda la ironía, que *2666* es una novela de ciudad “globalizada” siempre y cuando se tenga en cuenta que los visitantes de la ciudad, en cada una de las partes, son tanto personajes representativos de otros lugares (y tiempos: Archimboldi es casi la suma del siglo XX) como los representantes de un tipo de escritura, que es puesta a prueba por los acontecimientos brutales que se suceden en la ciudad.

En un primer nivel (la parte cuarta), entonces, la novela representa la vida de Santa Teresa, ciudad provinciana, de frontera, en pleno crecimiento industrial y económico (debido a las maquiladoras, que ofrecen trabajo y por tanto atraen a los no nativos de Santa Teresa), sus intrigas de poder, sus mezquindades, y, sobre todo, sus atrocidades. En un segundo nivel, muestra mediante el resto de partes la novela como las discursividades que deberían enfrentar la atrocidad de semejante monstruosidad espacial e histórica (Santa Teresa) se ven impotentes para luchar y hasta comprender un lugar como este. La unidad de *2666*, es, por tanto, discursiva y hasta moral.

Con esto sería suficiente para considerar a *2666* una novela digna de estudio, pero además, y aquí está la grandeza de la obra, la novela emprende un *tour de forcé* temporal que la lleva realmente a donde no se ha acercado la novela de ciudad, ya que muestra a Santa Teresa como producto histórico, y, al mismo tiempo, la degradación paulatina de esas discursividades “heroicas” que se dan cita, o son citadas (como por azar) en dicha ciudad. Es decir, pese a que la dominante aparente de la novela es espacial, la estructura de la misma muestra hasta qué punto ese espacio atroz que atrae narrativas es un producto temporal: y de ahí que el título de la obra sea una fecha apocalíptica, porque en Santa Teresa no sólo se representa un espacio atroz, sino una temporalidad atroz que lo acompaña, y que, a través del espacio y el cruce azaroso de discursos, pero también a través del contraste temporal, se nos hace visible. Por eso la temporalidad de la novela no se centra en explicar el tedio enorme que la ciudad de provincias produce, sino, como la cita de Baudelaire¹⁰⁰ que abre la obra dice, “Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento” (9).

O dicho de otro modo: aparece en *2666* una filosofía de la historia, o del tiempo, que es lo que realmente une las partes de la obra entre sí, y que a veces toma expresión casi directamente en la novela, a través de varios de sus personajes. Veamos algunos ejemplos de esta representación de la particular filosofía de la historia que los personajes tratan de desarrollar.

En la tercera parte de la novela, el periodista afroamericano Oscar Fate cruza en coche el desierto de Arizona, camino de Santa Teresa, y se detiene en un restaurante de

¹⁰⁰ Esta cita proviene del poema “El viaje” contenido en *Las flores del mal* y al cual el propio Bolaño le dedicó un ensayo de corte autobiográfico “Literatura + Enfermedad = Enfermedad”, muy interesante ya que enlaza el tópico del viaje/huida y la búsqueda de la originalidad artística. El ensayo aparece publicado en su libro *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2003 (135-58).

carretera para almorzar. Mientras espera su comida, escucha la conversación que mantienen dos estadounidenses en la barra del tugurio en que se encuentran sobre los crímenes de Santa Teresa, de los que Fate en ese punto de la novela ni siquiera ha oído hablar. Después, en la cuarta parte, descubriremos que el que lleva la voz cantante en esa conversación que escucha Fate, “el canoso” (338) es Kessler: el especialista de la C.I.A. en asesinos múltiples traído de los Estados Unidos para investigar la desaparición de las mujeres. Kessler se encuentra en esa bar porque, tras su fracaso en detener a los asesinos, todavía vuelve a Santa Teresa de vez en cuando “A echar una mirada” (339) y la persona con la que Kessler está hablando de sus investigaciones previas, y del sentido en general de los crímenes, en privado, es Edward, un periodista americano que promete no publicar lo que Kessler dice, y él (y Fate, por puro azar) escuchan, la versión “no oficial” de los crímenes que están ocurriendo en Santa Teresa, según Kessler. Es ésta:

Compartiré contigo tres certezas. A: esa sociedad está fuera de la sociedad, todos, absolutamente todos son como los cristianos en el circo. B: los crímenes tienen firmas diferentes. C: esa ciudad parece pujante, parece progresar de alguna manera, pero lo mejor que podrían hacer es salir una noche al desierto y cruzar la frontera, todos sin excepción, todos, todos. (339)

Lo llamativo de las opiniones de Kessler no es tanto la radicalidad de las mismas como la conexión entre el espacio y los crímenes que hace, como si los verdaderos actantes de los crímenes fueran, a la postre, indiferentes (“los crímenes tienen firmas diferentes”) y lo verdaderamente importante fuera, precisamente para él que es un investigador, un policía, no encontrar a los culpables y llevarlos ante la ley, sino reflexionar sobre el entorno social en el que dichos crímenes se producen, porque es ese entorno social el que de verdad los produce.

La manera en la que Kessler yuxtapone el crecimiento económico con la brutalidad de los crímenes, como si ambos fenómenos fueran en realidad el mismo fenómeno, es sobrecogedora (“todos son como los cristianos en el circo”). Cuando en la cuarta parte Kessler llega a Santa Teresa y empieza a investigar los crímenes, no lo hace examinando pruebas o cadáveres, sino que lo que hace (nunca sabemos por qué) es, asombrosamente, pedirle a un taxista que le enseñe la ciudad, especialmente los barrios más pobres y los basureros, como si el verdadero examen a hacer para encontrar a los culpables fuera no uno de orden pericial, sino de orden sociológico o incluso geográfico (y muy peligroso). De hecho, el taxista que le lleva en su paseo acabará por decirle “Vámonos, jefe [...] no abusemos de la suerte” (737). Pero además, cabe reseñar que, poco antes de que Kessler haga estas afirmaciones, Edward y él reflexionaban sobre la relación entre la palabra y el crimen a lo largo de la historia. En reacción a la suma atroz de muertes en Santa Teresa, Edward afirmaba que “Nos hemos acostumbrado a la muerte”, a lo que Kessler replicaba “Siempre ha sido así” (337). Y después de examinar varias atrocidades históricas, y la reacción de la escritura a ellas, llegaba a esta conclusión:

Todo pasaba por el filtro de las palabras, convenientemente adecuado a nuestro miedo. ¿Qué hace un niño cuando lo van a matar? Cierra los ojos. ¿Qué hace un niño cuando lo van a matar y a violar? Cierra los ojos. Y también grita, pero primero cierra los ojos. Las palabras servían para ese fin. [...] Durante la Comuna de 1871 murieron asesinadas miles de personas y nadie derramó una lágrima por ellas. Por esa misma fecha un afilador de cuchillos mató a una mujer y a su anciana madre [...] y luego fue abatido por la policía. La noticia no sólo recorrió los periódicos de Francia sino que también fue reseñada en otros periódicos de Europa [...]. Respuesta: los muertos de la Comuna no pertenecían a la sociedad [...] mientras que la mujer muerta en una capital de provincia francesa [...] sí, [...] era escribible, era legible. Aún así, las palabras solían ejercitarse más en el arte de esconder que en el arte de develar. O tal vez develaban algo. ¿Qué?, le confieso que lo ignoro. (337-9)

Otro elemento de la unidad de la novela viene del despliegue de esta idea de Kessler de que las palabras esconden el horror, al mismo tiempo que ponen de manifiesto algo misterioso, que él no acierta a expresar, pero *2666* (y la obra de Bolaño en general), en suma, sí hace: su propia naturaleza de escondrijo ideológico para el mal, su capitulación final, y de ahí la inmensa cantidad de paralelos que la novela hace entre unos personajes y otros, unas situaciones históricas y otras, como en este párrafo de Kessler. Su idea contiene una filosofía de la historia porque su problema es cómo forzar a la palabra a decir la verdad, y no cómo contar la historia, digamos, desde el lado de las víctimas. Sin embargo, Kessler carece de visión histórica para captar lo nuevo que aparece en los crímenes de Santa Teresa, que para él, simplemente repiten una estructura histórica repetida hasta la saciedad: el hurto de lo atroz por la palabra. Por eso afirma contra su interlocutor: “Usted dirá: todo cambia. Por supuesto, todo cambia, pero los arquetipos del crimen no cambian, de la misma manera que nuestra naturaleza no cambia” (338).

Esta idea es errónea, porque las víctimas de los crímenes de Santa Teresa no están fuera de la sociedad, sino que, como el mismo Kessler concluye, y hemos citado anteriormente, toda la sociedad de Santa Teresa está fuera de la sociedad: “todos, todos”, repetía Kessler, y es que el nivel de alienación social que Kessler ha vislumbrado en Santa Teresa es total. Santa Teresa no es una ciudad con explotadores y explotados, o con ciudadanos que ocupan el espacio público, cuyas vidas importan (y por tanto son legibles a través de los medios), y personas sin identidad cívica, que se mueven fuera de la ley o son directamente excluidos del mismo (como los mendigos de los basureros que describe magistralmente el narrador de la novela, y que metaforizan a todo habitante de ese

espacio) cuyas vidas o muertes no son, por tanto, escribibles: para Kessler, la alienación es completa, y la única solución posible es la huida total. Vivir o morir, en ese espacio y en esas coordenadas históricas, es una pura cuestión de azar. (Y ni siquiera las figuras con autoridad están a salvo, como se ve en la cuarta parte de la novela). Veamos un ejemplo de esto último, antes de continuar. En la cuarta parte de la novela, un policía agrede por error a Lalo Cura, un joven de Villaviciosa (el pueblo de asesinos donde se escondía Cesárea Tinajero) sin saber que éste actuaba como guardaespaldas de la mujer de un traficante de droga, Pedro Negrete, con vínculos dentro de la policía. Cuando llegan a comisaría, este policía es salvajemente agredido por su superior que “sacó una navaja americana y le rajó la cara desde los labios hasta la oreja. Lo hizo de tal forma que ni una sola gota de sangre le mancho” (497). En otro momento de la cuarta parte, el periodista Sergio González, mientras investiga los crímenes, está interrogando a una prostituta de Santa Teresa, y, ante su falta de cooperación de ésta, explota:

...exasperado le dijo que en Santa Teresa estaban matando putas, que por lo menos demostrara un poco de solidaridad gremial, a lo que la puta le contestó que no, que tal como él le había contado la historia las que estaban muriendo eran obreras, no putas. Obreras, obreras, dijo. Y entonces Sergio le pidió perdón y como tocado por un rayo vio un aspecto de la situación que hasta ese momento había pasado por alto. (583)

De nuevo, el aspecto que ve este periodista es el mismo que Kessler no acababa de ver: lo nuevo en la repetición. Que las víctimas no son mujeres alienadas en la sociedad, sino que en esta ciudad, todo el mundo está alienado respecto a su propia ciudadanía, y la existencia depende del azar.

¿Cómo se sobrevive a semejante horror? En la quinta parte de la novela, un anciano Archiboldi, que ha sobrevivido a las numerosas atrocidades del frente soviético, a los campos de detenidos, y a la muerte de su compañera sentimental,

Ingeborg, busca editor en Colonia para sus novelas. Encuentra a un editor, ex paracaidista, que trata de explicarle su fórmula para resistir a un “bombardeo en alfombra” el cual, como el propio editor y ex paracaidista explica, “era cuando un montón de aviones enemigos, pero un montón grande, enorme, superlativo, dejaba caer bombas sobre un terreno limitado del frente [...] hasta que de él no quedaba una brizna de yerba” (993). Tras describir los horrores que experimentan los soldados en el frente que sufre este tipo de bombardeo, la fórmula para soportarlo radica en “beber schnaps, beber coñac, beber aguardiente, beber grappa, beber whisky, beber cualquier bebida fuerte, incluso vino si no hay más remedio, para de esta manera evadirse de los ruidos, o para confundir los ruidos con las pulsaciones o circunvoluciones del cerebro” (995). Se podría decir que la bebida funciona aquí del mismo modo que funcionaba la escritura para Kessler cuando enfrentaba el crimen, o el horror, como mecanismo filtrador, controlador, del mismo. Archimboldi replica directamente a esta ética de la embriaguez, del desorden de los sentidos, y cuya raíz poética habría que rastrear, de nuevo, hasta el simbolismo de Baudelaire:

El tipo en cuestión no solo era pesado sino también ridículo, con esa ridiculez que tienen los histriones y los pobres diablos convencidos de haber participado en un momento determinante de la historia, cuando es bien sabido, pensó Archimboldi, 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. (993)

2666 muestra un mundo (o una historia) apocalíptica porque los acontecimientos que se narran, además de ser una suma enlazada de los genocidios más importantes del siglo XX (las purgas estalinistas, los campos de concentración nazis, o los crímenes atroces de Santa Teresa) muestra cómo estos últimos están completamente guiados por el azar. Por eso, cada una de las formas novelísticas que se dan cita en ella, como la novela

de campus, la novela filosófica, la novela-reportaje, la novela policial de ciudad, o la novela biográfica o de artista, son sometidas a toda una serie de azares que, narrativamente, se resuelven en digresiones constantes sobre el molde de las mismas, y éstas acaban por producir su ruina. Muchas de esas digresiones, como veremos, toman la forma de retratos literarios. Más adelante ofreceré un análisis de varios de ellos, y explicaremos cómo su interpolación se vuelve crucial para entender el sentido de cada parte.

Demos primero una prueba en la novela de que es la emergencia de este tiempo del azar total el que da unidad a los materiales de la misma. Si la hay, es sin duda el aparentemente absurdo final de la obra. Durante 1118 páginas, el narrador ha alimentado la tensión de que Archimboldi esté detrás de los crímenes de Santa Teresa, al hacer coincidir la historia de su búsqueda con la historia de la búsqueda de un asesino. En las últimas páginas descubrimos que en realidad ha ido a la ciudad mexicana para intentar ayudar a su sobrino, que está en la cárcel falsamente acusado de ser el autor de los crímenes (Klaus Hass no es más que un chivo expiatorio). No sabremos qué le pasará allí, pero es dable suponer que su destino sea el mismo de los que investigaron antes que él, hasta las últimas consecuencias, los crímenes: como el periodista Fate, cuya agonía final se insinúa al principio de su parte; como el sheriff de Huntville Harry Magaña, que cruza la frontera para tratar de resolver el crimen de Lucy Ann Sander, y tras 70 páginas de investigación, desaparece súbitamente mientras explora una casa, y no se le vuelve a nombrar más; o como el joven Lalo Cura, al cual otro policía amigo suyo, y más veterano, obliga a parar su investigación porque sabe que si sigue avanzando en ella, eso supondrá su muerte. Con estos ejemplos en mente, el destino final de Archimboldi parece

que será también el mismo, pero la novela nunca aclara este punto, porque se detiene justo el día que Archimboldi viaja a México. Mientras espera el avión, toma un helado Furst Puckler en un parque de Hamburgo, y un descendiente del inventor de este helado se le acerca para hacerle el retrato vivo de un antepasado suyo que fue el inventor del helado en cuestión:

El ¿cómo llamarlo?, creador de este helado fue un antepasado mío [...] gran viajero, hombre ilustrado, cuyas principales aficiones eran la botánica y la jardinería. Por supuesto, él pensaba, si alguna vez pensó en esto, que pasaría a la, ¿cómo llamarlo?, historia, por algunos de los muchos opúsculos que escribió y publicó, crónicas de viajes mayormente [...] libritos que aún hoy resultan encantadores y, ¿cómo llamarlo?, lúcidos, en fin, lúcidos dentro de lo que cabe, libritos donde pareciera que el fin último de cada uno de sus viajes fuera examinar un determinado jardín, en ocasiones jardines olvidados, dejados de la mano de Dios, abandonados a su suerte, y cuya gracia mi ilustre antepasado sabía encontrar en medio de tanta maleza y tanta desidia. [...] a través de ellos uno puede hacerse una idea bastante aproximada de la Europa de su tiempo [...]. Por supuesto, mi antepasado no era ajeno a las vicisitudes de la, ¿cómo llamarlo?, condición humana. Y por lo tanto escribía y publicaba y a su manera, humilde pero con buena prosa alemana, alzaba su voz contra la injusticia. [...] Tenía un gran sentido del humor, aunque algunas de sus páginas podrían contradecirme con facilidad. Y probablemente, puesto que no era un santo y ni siquiera un hombre valiente, sí pensó en la posteridad. En el busto, en la estatua ecuestre, en los folios guardados para siempre en una biblioteca. Lo que no pensó jamás fue que pasaría a la historia por darle el nombre a una combinación de helados de tres sabores. (1117-8)

Obsérvese hasta qué punto la poética de este escritor (crónica de viajes, descripción de jardines abandonados, humildad, humor...) se puede leer como una mera transposición de 2666 a un plano metafórico. En realidad, gran parte de la incompreensión que rodea a la arquitectura de una novela como 2666 viene de pensar que este retrato final que la cierra no es el final lógico de la novela, sino que fue la muerte de Bolaño la que “produjo” accidentalmente este brusco final de la quinta parte de la novela, la de Archimboldi, y de la obra. Pero la historia del creador del helado es ejemplar, además de un gran final, no sólo porque refleja y explica al menos en parte, mediante la descripción

del destino de Furst Puckler, la estructura de la obra que la contiene, en un giro alegórico de corte metaficcional, sino por otra razón: porque muestra perfectamente hasta qué punto la temporalidad de la novela que se construye en la obra, el misterio que se intenta mostrar, es esta misma temporalidad histórica azarosa, que nadie gobierna, que nadie puede gobernar, y, ni siquiera el sujeto autorizado por excelencia, el escritor, el que podría “novelar” ese tiempo histórico dando una respuesta a las injusticias que produce esa misma pesadilla que es la historia.

Una vez entendido que este tiempo donde todos son incapaces de moldear o entender su destino final, es el que de verdad da unidad a la novela, la pregunta se vuelve entonces más compleja: ¿qué fuerza o fuerzas generan este azar todopoderoso que dirige la obra, y que guía el estilo del narrador, creando desvíos y digresiones constantes? Recordemos aquí, y al hilo de este problema, lo que apunta Espinosa sobre la paradoja visible que se da en 2666 entre la disparidad de materiales de la obra, infinitamente digresiva, y la en principio inexplicable uniformidad que mantiene el narrador de la misma, que parece sacado de una novela decimonónica del tipo *Guerra y Paz*. ¿Cómo explicar esa doble tendencia, una a la “obra abierta”, como señalaba Elmore, y otra a narrar desde esta perspectiva tan convencional? ¿No es esto una contradicción? Esto es lo que dice Espinosa en su brillante artículo al respecto:

Dentro de esta red aparece la figura de un narrador. ¿Por qué la caída en el narrador en tercera persona, siniestramente omnisciente? Porque su presencia se relaciona con el horror y el mal, a saber: el narrador omnisciente decimonónico nos aseguraba que, a pesar de todas las iniquidades y desventuras narradas, podíamos seguir confiando en su presencia como fundamento último que limitaba la contaminación por parte de la locura y la decadencia. Pero ahora estamos ante un narrador omnisciente enloquecido, convertido en nada más que un fetiche de sí mismo, que no nos llevará a ningún puerto, que no nos revelará ninguna verdad. Debemos concluir que no es más que el fantasma del narrador omnisciente,

fantasma que aún tiene el poder de todo monumento ruinoso, tótem fatídico que corona el altar de los sacrificios. (72-3)

Esta observación de Espinosa es pertinente, pero le falta llevar el asunto hasta sus últimas consecuencias: por supuesto que este narrador revela una verdad, la más traumática de todas, la de su propia complicidad en el horror que narra. A través de él, y de su forma compositiva (azarosa) todas las figuras heroicas se degradan: la de los “escritores” que presiden cada parte, y que luchan, o tratan de luchar, contra las injusticias de la historia, descubriendo su impotencia, su absoluta sumisión al azar que les envuelve a ellos y a las narrativas que son capaces de generar. Luego la primera respuesta que se puede y se debe dar a la pregunta: ¿qué causa el azar de la novela, que produce la muerte de las mujeres en Santa Teresa, así como toda otra serie de atrocidades que se dan en ella, reflejos históricos de las mismas?, es ésta: este narrador “enloquecido” que describe Espinosa.

Este enloquecimiento del narrador no es solo visible en términos formales, es decir, al observar cómo cada una de las partes de la novela se detiene de manera inexplicable en unos pormenores u otros, en estas historias paralelas u otras, que se abisman hacia la nada o que abisman a las historias que las contienen. Es especialmente visible también en el plano del contenido, en algunas digresiones capitales para las diversas tramas de la obra que componen la novela. Esas digresiones, lo cual no es ninguna sorpresa, toman la forma de retratos. Ya hemos visto una de ellas: el final de la novela, el retrato irónico de Furst Puckler.

El hecho a observar es que lo azaroso de las razones que llevan a los diversos personajes principales a Santa Teresa (los críticos de la primera parte; el filósofo Amalfitano en la segunda; Fate en la tercera; toda la plétora de policías, periodistas y

políticos de la cuarta; y Archimboldi en la quinta) se ve asociado, para bien o para mal, a, precisamente, un retrato. La diferencia que marca *2666* con respecto a otras novelas de Bolaño es entonces doble: primero, la temporalidad del “azar” es más poderosa y visible que en ninguna otra; segundo, la degradación a la que somete el azar a la escritura no se limita al ámbito literario, a la imagen que se construye de un artista, sino que el concepto de escritura que se maneja atañe a cualquier tipo de escritura de corte utópico o redentor, sea ésta de naturaleza artística o no. Esos retratos entran en la novela por azar (los personajes se encuentran con quien los cuenta o con el propio retratado de una manera aleatoria) pero, al mismo tiempo, en ese retrato se cifra toda posibilidad de redención.

Este último punto se ve más claramente si se observa cada parte con especial atención, y después, las repeticiones que se encuentran en ella se refractan sobre el resto. Empecemos por la primera de las partes, “La parte de los críticos”. Ya hemos dicho que esta parte tiene la estructura de una novela de campus, en cuanto que va dirigida a reflejar las miserias del mundo académico. Si dejamos esta carga paródica de lado, la novela es un embrollo sentimental: cuatro críticos literarios (y amigos) de cuatro nacionalidades diferentes, tratan de encontrar al huidizo Archimboldi, ya que el enigmático escritor alemán está a punto de recibir el Premio Nobel. Para todos ellos, encontrar a Archimboldi es algo más que culminar sus, por lo demás, grandes aspiraciones académicas con respecto a este escritor, que es la piedra angular de la carrera de los cuatro: tiene algo de obsesión personal, como si todos ellos tuvieran una necesidad psicológica de encontrarse con él para redimir sus anodinas vidas. Al mismo tiempo que emprenden esta búsqueda, Espinosa (el crítico español) y Pelletier (el crítico francés) se enamoran de la crítica inglesa (Norton: como la famosa antología) y los dos se convierten en amantes de ella.

Por su parte, el crítico italiano (Morini) se mantiene en un discreto segundo plano, ya que es mayor que ellos, y parálítico. Sus viajes académicos (a conferencias, por toda Europa, o sus visitas a las casas respectivas de cada uno en Madrid, París, Londres y Turín) que hacen cada uno interrelacionan la pesquisa sobre Archiboldi con sus propias aspiraciones sentimentales, sus vidas personales, y otras vidas que se cruzan de forma completamente azarosa con ellos, en parques, bares, restaurantes, y coloquios universitarios. Finalmente, consiguen descubrir (por casualidad) la identidad de Archiboldi (Hans Reiter) y su última ubicación (Santa Teresa).

Morini, sin embargo, se niega a viajar con ellos a México para encontrar a Archiboldi. Tras varias semanas de búsqueda en Santa Teresa, Norton, a la cual la ciudad mexicana afecta psicológicamente hasta el punto de no poder continuar la búsqueda, decide marcharse. Pelletier y Espinosa continúan infructuosamente la búsqueda, el primero encerrado en el hotel releendo las novelas de Archiboldi en busca de alguna indicación; el segundo, explorando la ciudad, lo cual le llevará a captar en parte la atrocidad continuada de lo que les ocurre a las trabajadoras de las maquiladoras de Santa Teresa, así como a otras muchas mujeres, y a enamorarse de una vendedora de collares. En las últimas páginas, Espinosa y Pelletier admiten que nunca encontrarán a Archiboldi, y descubren, también, que Norton y Morini se han enamorado y están juntos, lo cual resuelve el triángulo amoroso que formaban, ya que ambos son rechazados por ella.

Aparte de toda la ironía que contiene la narración, que es enorme, y de su carga de estereotipo, que parece a veces propia de un chiste común y corriente, lo que nos interesa aquí es explicar el misterio de por qué Morini, pese a estar tan obsesionado, e

incluso más desesperado, que Espinosa, Pelletier, y Norton, se niega a ir a Santa Teresa en busca de Archiboldi. Ante sus amigos, Morini expone ante ellos motivos de salud (no está en condiciones físicas de hacer semejante viaje) pero la novela muestra otra razón, y es el encuentro que se ha producido, poco antes de descubrir el paradero de Archiboldi, entre Morini y un pintor inglés, Edwin Johns, en un manicomio de Suiza.

La historia se nos da fragmentada en tres partes. Primero, en una de las visitas de Morini a Londres, Norton y él cenan en un restaurante situado en un barrio de moda en Londres. Norton explica (74-77) que dicho barrio era una de las zonas más deprimidas de la ciudad, pero que se ahora había sido “reflotado” (Morini tiembla ante esta palabra, que no cree adecuada) porque un pintor joven, Edwin Johns, se había mudado a él, ya que el alquiler allí le resultaba más barato. El ambiente desolador de ese barrio, de fábricas y muelles abandonados, le producía dolor: “El dolor, o el recuerdo del dolor, que en ese barrio era literalmente chupado por algo sin nombre y que se convertía, tras ese proceso, en vacío” (76) había producido una explosión en la creatividad de Johns, que se dedica a pintarlo “como si entre el escritor y el barrio se hubiera producido una simbiosis total. Es decir, que a veces parecía que el pintaba el barrio y otras que el barrio pintaba al pintor con lúgubres trazos salvajes” (76). Cuando Johns expone sus cuadros, el éxito es total, debido al exceso de una pieza: “una elipsis de autorretratos, en ocasiones una espiral de autorretratos [...] en cuyo centro, momificada, pendía la mano derecha del pintor” (76). Después sabremos que Johns se había cortado la mano deliberadamente para componer su autorretrato, que claro, al mismo tiempo es sobrecogedor por su extremismo y por implicar una renuncia a su arte, ya que su automutilación es al mismo tiempo el final de su pintura. El resultado es que vende toda su exposición, se hace rico, y después se

vuelve completamente loco, terminando en un sanatorio suizo. Su barrio, en cambio, se salva gracias a este episodio, ya que muchos pintores se trasladan allí “Sobre todo porque era barato, pero también atraídos por la leyenda de aquel que había pintado el autorretrato más radical de los últimos años” (77). Y esos pintores atraen a otros, y a arquitectos, y a familias, hasta que el barrio vuelve a ser un lugar de interés, “reflota”. La reacción de Morini a esta historia es la misma que tiene Archiboldi ante la historia de Furst Puckler: “No sé qué pensar” (77). Pero siente miedo y ganas de vomitar y llorar.

El retrato continuará páginas después, cuando Morini, aprovechando que él, Pelletier, y Espinosa están en una conferencia cerca de los Alpes, les convence para investigar el paradero de Edwin Johns. Espinosa y Pelletier relatarán después la historia a Norton: que es la única que la entiende, ya que los otros no conocen más que en parte la previa historia de Edwin Johns¹⁰¹ y su barrio que ella le ha contado a Morini. Cuando encuentran a Johns, Morini no puede evitar mirarle el brazo derecho “y su sorpresa [...] fue mayúscula al constatar que del puño de la chaqueta, donde debía haber un vacío, sobresalía ahora una mano, evidentemente de plástico, pero tan bien hecha que sólo un observador paciente y avisado sería capaz de percibir que era una mano artificial” (121). Con la mano de Johns, claro está, ocurre como con la relación entre la literatura, y el resto de las escrituras, y la historia del horror, dentro de 2666: que la una es la prótesis que aparece para cubrir el horror que genera la otra. Pero sigamos adelante, porque lo crucial es descubrir los motivos de Johns para cortarse la mano, cosa que el pintor revelará a Morini, y sólo a Morini, tras un tenso diálogo entre ambos, precisamente, sobre el tema de las “casualidades.” El tema del azar surge porque Johns tiene una antología de

¹⁰¹ El nombre parece eco del de Augustus Johns (cuyo *middle name* era Edwin), conocido retratista postimpresionista que retrató, entre otros, a Shaw y a Yeats.

literatura alemana en la cual hay textos de Archimboldi, pero él ha comprado el libro por la portada, no por Archimboldi. Lo cual, ante la decepción de los críticos, le hace reflexionar a Johns así: “El mundo es una casualidad. Tuve un amigo que me decía que me equivocaba al pensar así. [...] El dolor se acumula, decía mi amigo, eso es un hecho, y cuanto mayor es el dolor, menor es la causalidad” (123). Idea que le hace preguntar a Morini si la casualidad es, en el fondo, un lujo, a lo que Johns responde que no:

La causalidad no es un lujo, es la otra cara del destino y también algo más. [...] Algo que se le escapaba a mi amigo por una sencilla razón. Mi amigo creía en la humanidad, por lo tanto creía en el orden, en el orden de la pintura y en el orden de las palabras, que no con otra cosa se hace la pintura. Creía en la redención. En el fondo hasta es posible que creyera en el progreso. La casualidad, por el contrario, es la libertad total a la que estamos abocados por nuestra propia naturaleza. La casualidad no obedece leyes y si las obedece nosotros las desconocemos. La casualidad, si me permite el símil, es como Dios que se manifiesta cada segundo en nuestro planeta. Un Dios incomprensible con gestos incomprensibles dirigidos a sus criaturas incomprensibles. En ese huracán, en esa implosión ósea, se realiza la comunión. La comunión de la casualidad con sus rastros y la comunión de sus rastros con nosotros”. (123)

La reflexión de Johns permite responder a la pregunta sobre qué fuerza generaba la irrupción de la temporalidad azarosa en *2666* de otra manera: irrumpe porque es lo único que queda una vez se abandonan lo que Lyotard llamaría las grandes narrativas de la emancipación humana, o metanarrativas. Con lo cual *2666* está abriendo la puerta a una lectura completamente diferente del abandono feliz de las mismas que se identifica normalmente como una actitud “posmoderna” ante el conocimiento del mundo: ese abandono feliz, nos condena al azar que se muestra en *2666*, un azar, recordemos, que compone una historia donde no existen los “momentos determinantes, sino que es una proliferación de instantes, de brevedades que compiten entre sí en monstruosidad” (993) como pensaba Archimboldi y hemos citado con anterioridad.

Sin embargo, y con esto llegamos al final, detrás del misticismo irónico de Johns se esconde otra cosa, que Morini finalmente se atreve a preguntar y a desvelar: la razón por la que se mutiló (124). Tras un curioso diálogo, en el que Johns le pregunta a Morini si cree ser como él, a lo cual Morini responde que no, que él no es un artista, Johns da la respuesta (indirecta) a la pregunta: “Yo tampoco soy un artista” (124). Y después Morini escucha en un susurro la respuesta, que completa el retrato de Johns, respuesta que sólo comunicará, días más tarde, a Norton en Londres (Morini ha ido a Londres para contarle esto, que le atormenta, y porque está enamorado de ella):

-Por dinero- dijo Morini.

-¿Por dinero?

-Porque creía en las inversiones, en el flujo del capital, quien no invierte no gana, esas cosas.

Norton puso cara de pensárselo dos veces y dijo: puede ser.

-Lo hizo por dinero- dijo Morini. (132)

¿Qué podemos concluir de este retrato? Lo que parece concluir Morini es que tras el misterio del arte y del artista, lo que se esconde es una realidad todavía más atroz que la que ese mismo arte pretende denunciar. El arte de Johns es un texto reflexivo, en el sentido de que sabe cómo será leído, y es capaz de aprovecharse económicamente de esa respuesta que anticipa: sabe que será leído no como una inversión, una maniobra de un impostor para enriquecerse (“Yo tampoco soy artista” le dice a Morini) que es lo que le empuja a automutilarse, sino como un gesto artístico extremo que debe ser celebrado, que crea de hecho una escuela, el “animalismo inglés (77). Por esto Morini se niega a viajar a Santa Teresa, y al comprenderlo, se salva, igual que salvará a Norton, que acabará por entender que tras el misterio que rodea a Archiboldi se encuentra, con toda probabilidad, un fraude similar, y renuncia a él por anticipado. De hecho, hasta el

supuesto “manicomio” donde vive Johns parece más un hostel de lujo que una casa de locos, y así lo describen narrador y personajes (118).

Esta imagen del escritor “enloquecido” o falsamente “enloquecido” se repite al principio en la segunda parte de la novela, “La parte de Amalfitano”, solo que todavía de una forma más grotesca y degradada. Los pormenores del inicio parecen tan triviales como los de las vidas de los críticos de la primera parte, y sin embargo, detrás de ellos se esconde un contenido similar. Amalfitano es un filósofo chileno que vive en Barcelona con Rosa, su hija, y su mujer, Lola, a principios de los noventa. Ésta está completamente obsesionada con el recuerdo, no se sabe muy bien si real o inventado por ella misma, de su poeta favorito, o de la noche que al parecer pasó acostándose con su poeta favorito. Quiere abandonar el hogar, porque no soporta su nueva vida de adulta. El narrador apunta esto: “El pretexto [para el abandono de la familia] que usó Lola fue el de ir a visitar a su poeta favorito, que vivía en el manicomio de Mondragón” (213). Es decir, con toda probabilidad, se trata de un trasunto del poeta Leopoldo María Panero, que también aparecía en *Los detectives salvajes*. La misma Lola le contará a Amalfitano por carta poco después, que, durante una de las fiestas salvajes de la Barcelona de la transición, se había acostado con él, y que había descubierto que el poeta no era homosexual, como todo el mundo pensaba.

Así, termina por resumirle la escena en que consigue visitar al poeta en Mondragón, y contarle su ridículo plan: sacarlo del manicomio, llevárselo a París, tener un hijo con él. Como ella misma le dice a Panero: “Al cabo de unos meses me quedaré

embarazada y ésa será la prueba de que tú no eres un final¹⁰² de raza” (222). Es decir, detrás del plan enloquecido hay una lógica, por retorcida que sea. Panero se burla levemente del plan, le saca a Lola algunos cigarrillos, y finalmente se marcha. Mientras Lola describe su plan, uno de los médicos de Panero, un joven llamado Gorka, la interroga sobre los pormenores de su relación con el poeta para finalmente confesarle que está escribiendo la biografía del poeta, cosa que al principio gusta a Lola, pero que al final hace que ella acabe teniendo miedo y tapándose la cara con las manos:

Algún día él saldrá de aquí [...] España tendrá que reconocerlo como uno de los grandes, no digo yo que le vayan a dar algún premio, qué va, el Príncipe de Asturias no lo va a tastar ni tampoco el Cervantes ni mucho menos va a apoltronarse en un sillón de la Academia, la carrera de las letras en España está hecha para los arribistas, los oportunistas y los lameculos, con perdón de la expresión. Pero algún día saldrá de aquí. Eso es un hecho. Algún día yo también saldré de aquí. Y todos mis pacientes y los pacientes de mis colegas. Algún día todos, finalmente, saldremos de Mondragón y esta noble institución de origen eclesiástico y fines benéficos se quedará vacía. Entonces mi biografía tendrá algún interés y podré publicarla, pero mientras tanto, como ustedes comprenderán, lo que tengo que hacer es reunir datos, fechas, nombres, compulsar anécdotas... (224-5)

Esta crítica literaria “en el manicomio”, tiene como vemos su propio plan para la supervivencia del poeta, y su artefacto de difusión es biográfico, cosa ante la cual el poeta no protesta. Esto, sin embargo, no acaba por desanimar a Lola, que incluso comienza a prostituirse para poder permanecer cerca de Mondragón, y poder acechar el patio del manicomio desde la distancia, porque ya no le permiten visitarlo. Finalmente, observará una escena en la que su idea de que el poeta no es homosexual (y con ello, su plan para perpetuar “su estirpe”) se derrumba, ya que el poeta, para reconciliarse con otro loco al cual había previamente insultado, comienza a masturbarle: “...vio claramente cómo la

¹⁰² La idea de que Leopoldo María Panero era el “último poeta” se debe al crítico español Túa Blesa, que la desarrolló en el primer estudio académico sobre el escritor. Lola repite aquí un eco de esta idea, y su plan parece ser una respuesta al mismo.

mano izquierda del poeta se introducía en la oscuridad del albornoz del otro. Y luego los vio fumar a los tres. Vio las volutas de artesanía que salían de la boca del poeta y de su nariz” (231). Hay en estas volutas de artesanía una imagen que condensa el mismo “fraude” que se escondía detrás de la mutilación de Johns.

Lola acabará muriendo de Sida, y Amalfitano, en pleno deterioro psicológico, elige Santa Teresa para huir de sus fantasmas. Su historia es la historia progresiva de su locura. Una de sus manifestaciones consiste en repetir un *ready-made* de Duchamp, y colgar un tratado de geometría de una cuerda en su jardín, y, como Duchamp (del cual se compone un retrato breve a través de una serie de cartas), lo hace porque, del mismo modo que decía el poeta francés, “había disfrutado desacreditando “la seriedad de un libro cargado de principios” como aquél, y, hasta insinuó a otro periodista que, al exponerlo a las inclemencias del tiempo, “el tratado había captado por fin cuatro cosas de la vida” (246). Esta imagen del *Tratado geométrico* colgando del jardín y expuesto a la lluvia, suele usarse como metáfora misma de *2666*, en el sentido de que la novela expone “a la intemperie” diversas escrituras (en este caso, la filosófica) y les enseña un par de lecciones sobre la realidad que intentan contener y explicar. Y así parece, porque toda la tarea filosófica de Amalfitano se reduce a introducir nombres de filósofos en cada vértice de una figura geométrica, creando auténticos sinsentidos (247-50), invalidando toda simetría de pensamiento, y hundiendo al personaje cada vez más en la locura. Sin embargo, el problema es un poco más complejo, porque después Amalfitano parece arrepentirse de su gesto, que repite la vanguardia como esta trataba de ser repetida (desastrosamente), o revivida (agónicamente), por *Los detectives salvajes*. Entonces se le

impone la idea de abandonar Santa Teresa, un lugar que le parece insoportable debido a los crímenes (que están perjudicando todavía más su ya trastornada conciencia):

Hay que volver ya mismo, se decía, ¿pero volver adónde? Y luego se decía: ¿qué me impulsó a venir aquí? ¿Por qué traje a mi hija a esta ciudad maldita? ¿Porque era uno de los pocos agujeros del mundo que me faltaba por conocer? ¿Porque lo que deseo, en el fondo, es morirme? Y después miraba el libro de Dieste, *Testamento geométrico*, que colgaba impávido del cordel, sujeto por dos pinzas, y le daban ganas de descolgarlo y limpiar el polvo ocre que se le había ido adhiriendo aquí y allá, pero no se atrevía. (252)

El hecho de que el pensamiento de Amalfitano haga coincidir o asocie el experimento con el libro colgado y la certeza del error que ha cometido yéndose a vivir a un lugar atroz como Santa Teresa, obliga a leer la libertad de los criminales junto con la “libertad artística” como si se trataran de un solo abuso, que en última instancia, Amalfitano entiende que está reproduciendo, y del cual se arrepiente. Lo cual vuelve esta imagen no una metáfora de la obra entera, pero sí un lugar crucial para la reflexión.

Esta parte concluye con un retrato compuesto como una escena degradante y humorística, similar a las ya mostradas a través de Johns, Panero o Duchamp, solo que esta vez, el degradado no es un escritor o un pintor, sino “el último filósofo comunista” (290), del mismo modo que Panero era el “final de la raza” antes, para Lola, y Johns, a su manera, el último pintor. Amalfitano tiene un sueño en el que ve cómo este personaje, mientras bebe vodka, y, borracho y cantando canciones en ruso, se aproxima a un “cráter o letrina” (290) al que se arrojará al final, tras atravesar una sala de mármol rosa en la que él se encuentra. Este personaje resulta ser Boris Yeltsin, lo cual produce escándalo en Amalfitano: “¿En qué clase de loco me estoy convirtiendo si soy capaz de soñar estos despropósitos?” (290). De pronto, el político, completamente borracho le ve, y le dice esto:

Escucha mis palabras con atención, camarada. Te voy a explicar cuál es la tercera pata de la mesa humana. Yo te lo voy a explicar. Y después déjame en paz. La vida es oferta y es demanda, todo se limita a eso, pero así no se puede vivir. Es necesaria una tercera pata para que la mesa no se desplome en los basurales de la historia, que a su vez se está desplomando permanentemente en los basurales del vacío. Así que toma nota. Esta es la ecuación: oferta + demanda + magia. ¿Y qué es magia? Magia es épica y también es sexo y bruma dionisiaca y juego. Y después Yeltsin se sentaba en el cráter o la letrina y le mostraba a Amalfitano los dedos que le faltaban y hablaba de su infancia y de los Urales y de Siberia y de un tigre blanco que erraba por los infinitos espacios nevados. Y luego sacaba una petaca de vodka del bolsillo y decía: creo que es hora de tomar una copita. (291)

De nuevo, tenemos aquí la imagen totalmente degradada y humorística de aquel que debía encarnar una esperanza utópica. De nuevo, tenemos la idea de un “exceso” como único garante de la historia, lo que Yeltsin llama “magia” (exceso, quizá la haga más comprensible). Sin embargo, la imagen se vuelve ambigua cuando se observa que es precisamente la persecución de esa “magia” la que acaba abismando al personaje en el cráter (o letrina). En su “Autorretrato”, texto que escribió tras recibir el Rómulo Gallegos por *Los detectives salvajes*, y que se recoge en *Entre paréntesis*¹⁰³ Bolaño figuraba una escena similar a ésta que se narra aquí, pero quizá más explícita. En vez de resumir su vida, se limita a contar un sueño que tuvo cuando cayó preso en 1973 de los militares golpistas chilenos:

Nací en 1953, el año en que murió Stalin y Dylan Thomas. En 1973 estuve ocho días detenido por los militares golpistas de mi país y en el gimnasio en donde tenían a los presos políticos encontré una revista inglesa con un reportaje de la casa de Dylan Thomas en Gales. Yo creía que Dylan Thomas había muerto pobre y la casa me pareció magnífica, casi como una casa encantada en mitad del bosque. No había ningún reportaje sobre Stalin. Pero esa noche soñé con Stalin y Dylan Thomas: ambos estaban en un bar de Ciudad de México, sentados a una mesa pequeña y redonda, una mesa para echar un pulso, pero ellos no echaban un pulso sino que competían para ver cuál de los dos aguantaba más bebiendo. El poeta galés bebía whisky y el dictador soviético vodka. A medida que el sueño transcurría, sin embargo, el único que parecía cada vez más mareado, cada vez más al borde de la náusea, era yo. Eso por lo que respecta a mi nacimiento. Por lo que respecta a mis libros... (19)

¹⁰³ Roberto Bolaño. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama: 2004 (19-20).

Quizá a través de ésta se observe mejor hasta qué punto el exceso con la bebida, que aquí afecta tanto al político como al artista, es espejo de la “bruma dionisiaca” que produce “la magia”, y dicha magia, a su vez, sostiene la mesa de dos patas de la oferta y la demanda, pero no de un modo subversivo, ni mucho menos. Que Bolaño llame a esta escena “mi nacimiento” no deja de ser cuando menos interesante, por lo que esta escena contiene y cómo su significado se refracta en toda su obra, especialmente en *2666*. Este trauma de estar asistiendo a una serie de excesos a los cuales se debe encontrar una forma de responder históricamente quizá sea, de todas las metáforas que intentan contener la poética novelesca de Bolaño, la que más se acerque. El estilo del narrador de *2666* es la manifestación máxima de esos excesos.

Sin embargo, en los dos ejemplos con los que concluiré mi análisis, se verá cómo este tiempo azaroso que gobierna la novela entera y el estilo del narrador se manifiesta, y no es completamente negativo: sigue determinando actitudes clave en cada una de sus partes, pero el azar es comprendido de una manera más positiva.

Primero examinemos el retrato que Oscar Fate, el periodista afroamericano que protagoniza la tercera parte, hace al comienzo de su parte del antiguo “Pantera negra” Barry Seaman. Y después, veamos la historia de Boris Ansky, cuyo diario encuentra y lee Archiboldi mientras se recupera de sus heridas en el frente ruso, durante el final de la Segunda Guerra Mundial. Ambas son ejemplos de cómo ese azar todopoderoso que gobierna la novela, convirtiéndola en una sarta de atrocidades, puede ser utilizado también de otra forma. Veamos, para terminar, cómo.

Empecemos por el retrato de Barry Seaman, trasunto en la ficción del cofundador de los Panteras Negras, Barry Seale, figura con la cual comparte numerosos rasgos.

Como en otros retratos, la inclusión de Seaman sirve para mostrar una degradación histórica: en este caso, de lo político a lo cultural. Al principio de su parte, el periodista afroamericano Oscar Fate viaja a Detroit para recabar los materiales periodísticos que necesita para concluir el reportaje que está escribiendo sobre la vida de Seaman para la revista *Amanecer Negro* (obviamente, una revista de declarado carácter antirracista, heredera tardía del *Civil Rights Movement*) para la cual Fate trabaja como colaborador en la sección social. Este viaje en pos de Seale reproduce, por supuesto, el motivo maestro de la narrativa de Bolaño, solo que Seaman no se resistirá al retrato/reportaje de Fate. Seaman recibe a Fate con total amabilidad, y le invita a presenciar uno de los discursos que, como miembro destacado de su comunidad, va a dar ante una congregación religiosa de los suburbios de Detroit.

¿Quién es Seaman? El encuentro entre ambos personajes sirve para hacer el retrato del mismo, cosa que en gran parte realizará el propio Seaman a través de su propio “sermón”, que se nos da reproducido de manera indirecta, resumido. El sermón de Seaman contiene su autorretrato. Pero lo crucial es que está dictado por el azar de cinco categorías que se enlazan de manera aleatoria en el mismo. El resumen del sermón se abre así:

Voy a hablar de cinco temas, dijo Seaman. Ni uno más ni uno menos. El primer tema es PELIGRO. El segundo, DINERO. El tercero, COMIDA. El cuarto, ESTRELLAS. El quinto y último, UTILIDAD. La gente sonrió y algunos movieron la cabeza en señal de aprobación, como si le dijeran al conferenciante que estaban de acuerdo, que no tenían nada mejor que hacer que escucharlo. En una esquina [Fate] vio a cinco chicos negros, ninguno mayor de 20 años, vestidos con chaquetas negras y boinas negras y lentes negras, que miraban a Seaman con expresión estólida y que lo mismo estaban allí para aplaudirle que para insultarle. (312-3)

Como vemos, la organización del discurso “en temas” es completamente aleatoria, y se nos da como si se trataran de cinco sermones diferentes. La manera en la que se da el discurso, sin embargo, responde a algo más que a una mera cuestión de retórica (captar la atención del público) o de descuido, y de hecho el mismo Seaman empieza por reírse él mismo, de dicha organización retórica, cuando dice: “Ni uno más ni uno menos.” La reacción positiva de la gente ante su anuncio, contrasta vivamente con la presencia casi hostil de los jóvenes negros que han ido a vigilar a Seaman, cofundador de los Panteras Negras (y que por tanto es algo más que un individuo, es un representante de sus derechos, y como símbolo, parecen estar ahí para administrarlo y que no se les vaya de las manos).

Al hilo de estas cinco categorías, Seaman, usando la libre asociación con gran ingenio, une sus recuerdos personales y sus reflexiones sobre la sociedad americana actual, dando forma a todos los abusos políticos que sufrió, y que dieron con sus huesos en la cárcel, como miembro cofundador de los Panteras Negras; cuenta como sus compañeros fueron asesinados, y también cómo, deshecho tras varios años preso, fue capaz de reintegrarse a una sociedad americana regida por el capitalismo y donde los Panteras Negras, junto con sus ideales políticos, habían sido desintegrados. ¿Cómo hizo Seaman esto? De la misma forma que da forma a su discurso: aprovechando el azar a su favor. Seaman se hizo rico gracias al éxito de un libro de cocina que fue compilando en la cárcel, con todas las formas de preparar chuletas de cerdo que le depararon sus años preso (317). Poco antes se lee que fue también por azar que, en California, Newell, el otro fundador de los Panteras Negras (316) fue asesinado, y esa es la verdadera razón que vertebra su forma de articular su discurso, que refleja su intento de aliarse con ese azar

que le salvó para recuperar, y expresar, una conciencia política que se ha perdido. Él es la prueba viva de esa pérdida: el más radical de los activistas negros acaba reducido a escritor de recetas de cocina, de chuletas de cerdo. Todo lo que esta imagen tiene de autoparódica desaparece, sin embargo, cuando entendemos que, de esa transformación de terrorista en cocinero, Seaman sale impune porque su conciencia política sigue viva, y de forma activa (útil, dirá él) va hilando sus memorias, su conciencia de que hay que seguir peleando y aprovechar las grietas que abre ese azar todopoderoso, que lo rige todo, al hilo de las palabras que ha elegido y que va enlazando con otras (sus recuerdos, arengas, consejos, libres asociaciones de recuerdos, etc...), para vertebrar su sermón, que más que un sermón es una especie de collage. De esta manera, hasta cuando su discurso alcanza las antípodas de lo político, como cuando lo detiene en seco para darle a su audiencia la receta de “las coles de Bruselas al limón” (“Anoten por favor: ingredientes para cuatro personas: 800 gramos de coles de Bruselas, el zumo y la ralladura de un limón, 324), cosa que hace simplemente y de repente porque “veo muchos gordos en esta Iglesia” (324) Seaman es todavía políticamente convincente, pese a que la estructura de su discurso parezca un montón de piezas sueltas que danzan libremente, al azar. Es capaz, con todas sus vaivenes, de reintegrar lo político en lo cultural y hasta en lo meramente anecdótico; es capaz de hilar dos épocas distintas, los sesentas y el comienzo del siglo XXI, iluminando sus diferencias; es capaz, finalmente, de perfilar una estrategia política para la comunidad a la que le habla, que repite, de una manera nueva, la lucha de los Panteras Negras por conseguir la emancipación social (habla de la educación, de la sanidad, etc...), y hasta le llega para defender la literatura, pues concluye su discurso pidiéndoles a

los feligreses que lean a Voltaire (325-6), porque a él esa lectura en la cárcel le salvó la vida. Precisamente a Voltaire, el más anticlerical de los escritores que puedan pensarse.

Seaman, entonces, deja de ser una figura paródica al estilo de Johns, Yeltsin o Panero, es decir, no una figura que muestra el deterioro que el azar histórico ha causado en ellas, en estas figuras que encarnan lo utópico, sino otra, más ambigua, que ya no aparece como una especie de títere del poder, sino como una figura activa y que, consciente de ese azar que parece dominarlo todo, lucha para dentro de ese azar ser capaz de generar una conciencia política nueva, así como una nueva forma de expresión de la misma.

La historia de Boris Ansky cumple una función similar a ésta, la de mostrar cómo una posición social de inferioridad, en una temporalidad histórica regida por el azar, puede llegar a suponer la salvación. Hans Reiter la encuentra y la lee durante su convalecencia en Kostekino, una aldea ucraniana habitada por judíos, que se ha convertido, claro está, en un pueblo fantasma, tras la toma alemana. El joven Reiter (que a raíz de esta lectura, se acabará convirtiendo en Archiboldi) ha recibido un balazo en la garganta mientras combatía en el frente de Sebastopol, y ha sido enviado a esa aldea perdida, a la cual otros soldados alemanes convalecientes se refieren como “el paraíso congelado” (883) para recuperarse de su herida. Reiter se ha quedado mudo. Una noche, descubre que la chimenea de la casa en la que vive tiene un escondite, posiblemente ideado por los judíos del pueblo para intentar salvar a los niños, y allí encuentra y lee Reiter los papeles de Ansky mientras buscaba “algo que le sirviera para reemplazar la venda” (883) con la que se tapaba la herida.

La historia que lee Reiter es ésta. Ivánov es un escritor ruso de ciencia ficción fracasado, que durante la primera época de la Revolución rusa, todavía trata a la desesperada de hacerse un nombre en el mundo de las letras de su país. Su destino cambia cuando pacta con el joven de origen judío Boris Ansky, que a cambio de que aquel le ayude a entrar en el Partido, se convierte en su negro, aunque el contenido de este pacto no lo conoceremos hasta que concluya la historia. La primera novela bolchevique que Ansky escribe para el viejo Ivánov, *El Ocaso* (que es una especie de *Los detectives salvajes* solo que con un marco de ciencia ficción) le da a Ivánov el reconocimiento que jamás había tenido, incluido el de su ídolo, Gorki, que le escribe una carta en la que le denomina “Julio Verne soviético” (897) y le abre las puertas a todos los lujos que disfrutaban los protegidos del Partido en la década de los 20. Mientras Ivánov disfruta de su éxito tardío, y Ansky se mata a trabajar en sus múltiples ocupaciones, Stalin lee la novela también, y la considera “sospechosa” (898). En 1930, Ivánov le pide a Ansky otra novela, y luego otra, que se publican en 1932 (*El mediodía*) y 1934 (*El amanecer*). Ivánov, que sólo presta atención al mantenimiento de su gloria literaria, no se da cuenta del peligro que corre, pese a que, como apunta el narrador, “En 1930, por más ingenuo o imbécil que uno fuera, ya se veía que la revolución de octubre había sido derrotada” (904), y así, en 1935 sus obras son retiradas y es expulsado del Partido, ahora en manos de Stalin. En 1937, con las primeras purgas, será acusado de trotskista, detenido y torturado, recluido durante un tiempo indefinido, y finalmente, es obligado a firmar su propia orden de ejecución, que se cumple de inmediato (910).

Tras la muerte de Ivánov, los papeles de Ansky se vuelven caóticos. Ya no cuenta su vida, porque su huida es una fuga. Su condición de negro, de escritor secreto, es la que

le ha salvado de correr el destino de Ivánov, que de hecho, ha muerto en su lugar, sin delatarle. Ansky piensa en el arte, en la pintura. En un momento de sus desesperadas reflexiones de escritor bolchevique que asiste al final de la utopía, se pregunta esto, divagando sobre un cuadro de Courbet, *Las señoritas a la orilla del Sena* (en el que busca desesperadamente una estética capaz de soportar el horror y la contingencia total de los sometidos a las purgas):

Las señoritas a la orilla del Sena evoca en Ansky el breve descanso de los espías y de los naufragos, y también dice: espías de otro planeta, y también: cuerpos que se desgastan más rápido que otros cuerpos, y también: enfermedades, transmisión de enfermedades, y también: disposición a resistir, y también: ¿dónde se aprende a resistir?, ¿en qué clase de escuela o universidad?, y también: fábricas, calles desoladas, burdeles, cárceles, y también: la Universidad Desconocida¹⁰⁴, y también: mientras el Sena fluye y fluye y fluye, y esos rostros de ramerías contienen más belleza que la más bella dama o aparición surgida del pincel de Ingres o Delacroix. (913)

Como Seaman en su sermón, Ansky en sus notas críticas sobre los cuadros de Courbet esboza implícitamente, con su estilo acumulativo y caótico, una estética cuya pregunta central es ¿dónde se aprende a resistir?, y que acumula truculencias a la desesperada, tratando de resolver el enigma con una estética que se acerca a los catálogos grotescos, pero que en el fondo, no acaba nunca de aparecer claramente formulada, hasta que Ansky evoca a Arcimboldo, y en su pintura, especialmente en las estaciones, Ansky encuentra la fórmula que necesita para no derrumbarse psicológicamente. La estética de Archimboldo, retratista italiano del siglo XVI y cercano a Leonardo, la resume Ansky así: "...alegría pura. Todo dentro de todo, escribe Ansky. Como si Arcimboldo hubiera aprendido una sola lección, pero ésta hubiera sido de la mayor importancia" (918). Por eso Hans Reiter, que ha encontrado fortuitamente esta revelación, seguirá el ejemplo de

¹⁰⁴ *La universidad desconocida* es el título de la colección de poemas inéditos que dejó Bolaño, y que fueron publicados en 2006 por Anagrama. Esa especie de institución azarosa aparece y reaparece en numerosos poemas.

Ansky, con cuyos papeles se cura, metafóricamente, de su herida en la garganta y de su pérdida de voz, y se convertirá en Benno Von Archimboldi, que encarna a la vez al escritor público (Ivánov) y secreto (Ansky).

Una vez analizadas estas dos versiones más positivas de cómo el azar puede servir no sólo como mecanismo para expresar el horror de vivir en la contingencia total (el de las purgas estalinistas y el de los crímenes de Ciudad Juárez, tiempos históricos monstruosos que en *2666* se dan la mano y son un solo tiempo, en realidad) sino también como estrategia para sobrevivir a esa contingencia, ¿qué debemos concluir de toda esta suma de historias y retratos? Corrigiendo levemente la opinión de Espinosa sobre el narrador de *2666*, se podría decir que dicho narrador mueve su estilo al mismo ritmo que la temporalidad histórica atroz y azarosa que genera, pero multiplicándola a la búsqueda de una extraña salvación, que si existe en la obra, se da a través de sus criaturas, no de él. Luego ese narrador que compone al azar y que lo refleja, no es, como pensaba Espinosa, el “tótem fatídico que corona el altar de los sacrificio” sino más bien la primera figura, y la principal, que se sacrifica en la novela para que, al hilo del gran mosaico atroz que forma, y del cual cualquier escritura utópica con la que se cruza sale despedazada (como acabará Fate tras identificarse con Seaman; como acabará Archimboldi al identificarse con Ansky), algunas de esas figuras encuentren y muestren cómo resistirse a la idea de que el arte, o simplemente la escritura utópica, han desaparecido, aunque la escritura siga proliferando. Pero para ello es primero necesario que la novela pierda a su autor.

CONCLUSIONES

TRAYECTO Y SENTIDO DEL RETRATO EN LA LITERATURA HISPANOMAERICANA Y EN LA OBRA DE BOLAÑO

La diferencia entre comprender la vida de un artista como encarnación de un supuesto espíritu nacional, o bien, al contrario, de la capacidad del individuo para resistirse a su conformación externa, volviendo las armas discursivas contra el enemigo, es en el fondo muy liviana. Para extraer una lección valiosa del trayecto histórico de un género como el retrato, y de su culminación en la novelística de Roberto Bolaño, habría que preguntarse primero por qué ambas estrategias (la primera en tiempos de crisis, la segunda en tiempos de bonanza) se adaptan tan bien a las coordenadas del capitalismo global hoy, o conviven entre ellas sin que sus contradicciones estallen en una lucha abierta. Esto ocurre porque entre ambas formas de concebir al artista forman una economía, una alternancia que en realidad encubre la posibilidad de una elección más radical. Ésta consiste en mostrar la vida del artista como alguien que ha sido engañado, y que finalmente será sacrificado, para que esta economía entre lo comunitario y lo individualista puede seguir siendo sostenida. La vida del artista para Bolaño es aquello que debe ser sublimado y oscurecido para que la literatura se pueda seguir viendo como aquel discurso donde, al menos, una resistencia a la opresión puede todavía ser articulada, y al menos una idea de comunidad, o bien de libertad individual, puede ser ejercida, es decir, salvada. Por eso sus escritores huyen, porque huir de esa elección es la única manera de resistirse a la falsa opción (que viene dándose desde el modernismo) entre el compromiso con la realidad, y la construcción de las torres de marfil.

Durante toda su obra, Bolaño ensayó variaciones sobre los posibles significados de la vida de los escritores simplemente aprovechando sus lecturas de la tradición hispanoamericana en concreto y también de otras (como la francesa). Lo que Bolaño percibió en Darío, en Borges, en Reyes, en Cortázar o en Monterroso (pero también en Schwob, en Beerbohm, en Wilcock, en Perec y hasta en Vila Matas) fue la deriva autocuestionadora del retrato como forma específica del cuento, su capacidad para minar la identidad del escultor de vidas. Y su gran logro estético, el que debería asegurarle un lugar en la historia de la literatura hispanoamericana (algo que, visiblemente ya está ocurriendo) es haber ampliado un siglo entero de hallazgos, perplejidades, y desazones, los que aparecen en la evolución del retrato de artista, al género de la novela, de tal manera que fuera posible refractar esas vidas de escritores con sus contextos históricos específicos (que cada vez son más complejos, y cuya apoteosis es *2666*). La pregunta sería aquí: ¿qué muestra esta obsesión de Bolaño con el retrato? ¿Qué hace visible este motivo repetido de la huida del artista, que aparece constantemente en sus novelas? Si trazáramos (si fuera posible trazar) una línea directa desde las primeras semblanzas de Darío en *Los raros* a la póstuma y torrencial *2666*, ¿qué imagen de conjunto surge, si es que surge alguna? ¿Qué significaría la imagen emergente?

La respuesta a esta pregunta tendría que esquivar todo el retoricismo del Pérez Soldán que se pregunta cómo es posible escribir después de todos los horrores históricos del siglo XX, y quizá concluir, radicalizándola, la tesis del Adorno que pensaba en el final de la posibilidad de escribir poesía después del Holocausto. En Bolaño, esa conclusión habría alcanzado a la novela. O (en otro plano) se aprecia el mismo problema que tiene una tesis como la de la “literatura del agotamiento” (ya hoy, sin ironías,

agotada) de John Barth: la literatura confronta su propio fin, su intrínseca inutilidad en el mundo hoy, pero de esa misma percepción renace su fuerza, porque el agotamiento del discurso se vuelve tema del discurso.

Tanto la idea de Soldán, ya comentada en este trabajo por extenso, como la de Barth, son retóricas, en el sentido de que parecen plantear una pregunta trágica, pero de antemano oscurece, en la pregunta misma, la posibilidad de que la respuesta más traumática a esa supuesta pregunta aparezca en toda su plenitud; y esa respuesta sería “no se puede seguir escribiendo”, para Soldán o “la literatura, incluida la novela, es un arte muerto” para Barth. La pregunta misma por el cómo seguir escribiendo explica cómo seguir escribiendo: basta con testimoniar el horror. La pregunta por el agotamiento de la literatura predice su respuesta: que es posible levantar una nueva literatura desde el agotamiento. Ninguna de las dos preguntas es en realidad la que causa la desaparición de la literatura, sino su conversión en un objeto de mercado. Es ahí donde una literatura con alguna aspiración utópica está condenada a pactar, es decir, a ceder. Las novelas de Bolaño son el primer intento serio de responder a esa pregunta con la más radical de las respuestas: no se puede seguir escribiendo. Por eso muestran a escritores que huyen a la desesperada, nunca se sabe bien por qué, para no tener, en el fondo, que afrontar la respuesta traumática a estas dos preguntas, y esto se hizo explícito en *Los detectives salvajes*. Como ocurre en tantos poemas de Borges, las máscaras de ese escritor que huye cambian y cambian también sus motivaciones para huir; cambian sus perseguidores, y los territorios por los que se huye, y hasta las coordenadas históricas en las que se mueven, pero un destino se mantiene uniforme, que es la conclusión violenta de esas vidas. La

primacía de Bolaño viene de su valor para haber sabido mantener el pulso firme cuando de lo que se trataba era de consignar lo que a él se le aparecía como el final de un arte.

Esto es visible, como hemos visto, claramente en las novelas trabajadas, desde la obsesión con los escritores nazis (de Hoffman a Archimboldi) a la creación de la gigantesca y opaca Cesárea Tinajero. Los orígenes de estos escritores no pueden ser más diversos y, sin embargo, a todos ellos les une esta huida constante: es como si Bolaño ensayara variaciones tratando de encontrar una posible solución y no acabara nunca de encontrarla, ni siquiera cuando acepta, en sus dos grandes novelas, el destino de mártir al que sus novelas condenan a estos escritores que son el último receptáculo posible de una literatura digna. No hay en Bolaño simplemente una liberación de las ataduras de la tierra natal, de los (falsos) compromisos con la tierra o la nación, y una celebración de una literatura mundial, ni errante, ni nómada. Su nomadismo no es de corte deleuziano, y mucho menos del estilo de Hart y Negri; es agónico, porque es consciente de que no es el producto de una elección política, y mucho menos estética, sino de una imposición histórica. La literatura se repliega hacia el interior (en la novela de artista convencional) porque no le queda más remedio que hacerlo si quiere conservar algún grado de pureza, y en las novelas de Bolaño lo que aparece es la relectura más radical y más opuesta de ese gesto: no un encerramiento sino un arrojarse a la otredad, un salto al vacío, pero del cual no conviene vanagloriarse ni inducir ética alguna, porque acaba necesariamente en desastre (ese es, por cierto, el final de una novela no trabajada en esta tesis, *Amuleto*, donde la narradora y protagonista principal, Auxilio Lacouture, sueña que toda una generación de latinoamericanos nacidos en el 50 se arrojan alegremente de cabeza al abismo).

Las novelas de Bolaño, y la literatura de Bolaño en general, se dirigen hacia el intento de desacralizar la literatura y esa intención es la que es visible obsesivamente en su obra, especialmente intensa en aquellos momentos donde la literatura parecería encontrar un asidero al que agarrarse. Aunque es en sus novelas donde con mayor claridad se puede comprender y explicar este proceso, la crítica de Bolaño se ha puesto de acuerdo en señalar al relato “Sensini” como representante de esta posibilidad de asirse a algo. La crítica sobre la obra del escritor chileno debería empezar a hacerse desde una lectura cabal de este relato. La acción transcurre en la España de los 80. Narra la historia de dos escritores fracasados que viven casi en la miseria, uno de los cuales (Sensini, que ha publicado obras importantes, y tras el cual parece estar el mismo Antonio Di Benedetto) le enseña al otro, más joven, cómo sobrevivir en un mundo que relega a estos artistas a la marginalidad, pese a la talla literaria de Sensini, cuya novela *Ugarte* (es decir, *Zama*) ha sido traducida a más de diez lenguas diferentes. Su radicalismo estético les veda la inclusión en un mercado, y la consecución de un público. Básicamente, su estrategia para ganar algún dinero sin renunciar a su arte es presentar sus producciones a diversos y humildes premios literarios de provincias, pero, y aquí está la clave, violando la máxima de que a cada premio debe presentarse una obra original: lo que Sensini le enseña a su discípulo es a mirar a la literatura como a un fraude histórico. Sensini vive de los múltiples premios y menciones honoríficas que recibe del Estado, pero como no puede crear los suficientes textos para sobrevivir, lo que hace, como una especie de hijo díscolo de Pierre Menard, es enviar la misma obra a varios concursos con diferentes nombres, para que aumente la posibilidad de éxito, y desde la conciencia de que no hay

un público lector de esos relatos, lo cual significa que es imposible que alguien descubra el embuste.

De esta “treta del débil” podríamos inducir algo más que una manera de subsistencia. Podríamos inducir una ética del exceso capaz de recomponer una posibilidad de supervivencia para un arte literario, más allá de las coordenadas de los mercados. Sin embargo, Bolaño se encarga de destruir esa posibilidad justo en el momento mismo de crearla, porque a la conclusión del cuento, donde la hija de Sensini y el narrador comparten un panorama del amanecer en Gerona que se dirige a la idea de la resurrección del arte moribundo, añade una nota en la que indica que el cuento ha sido premiado en la ciudad de San Sebastián (cosa que realmente ocurrió). Es decir, la estrategia de Sensini no funciona por ser secreta e ilegal; funciona porque en ese exceso creativo está basada la conversión de la literatura en un mercado en sí mismo, cuya primera regla sería la misma que propone Sensini: rompe las reglas implícitas a tu práctica; o, por ponerlo en palabras de Bolaño, en el artículo “Los mitos de Chuthulu”¹⁰⁵, cuando inexplicablemente se acusa de ser creador de los escritores “mercantilizados” a los que el escritor chileno denuncia aprovechando su supuesta pureza: “Dios bendiga a Hernán Rivera Letelier, Dios bendiga su cursilería, su sentimentalismo, sus posiciones literariamente correctas, sus torpes trampas formales, pues yo he contribuido a ello. Dios bendiga a los hijos tarados de García Márquez y a los hijos tarados de Octavio Paz, pues yo soy responsable de esos alumbramientos.” (173) Y a Bolaño cabe atribuirle la inteligencia de haber entendido este problema de fondo, que arruina la supuesta solución picaresca de Sensini: que la escritura rompedora, original, la que viola la ley (sea ésta estética, o cultural-tradicional, o jurídica) corre el riesgo de aparecer como el motor de

¹⁰⁵ En *El Gaucho Insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2004 (159-75).

aquello con lo que supuestamente lucha. Por eso “Sensini”, como cuento, concluye denunciándose a sí mismo. Si hay una posibilidad de redención para el arte literario, desde luego, no radica en este exceso de la vulneración de las reglas implícitas de la práctica, porque en ese exceso no hay nada sublime; lo que uno encuentra es la dinámica original del mercado mismo.

La vida de Sensini, su retrato melancólico y su destino patético, deben ser entendidos cabalmente como una máscara que tapa un último y desesperado intento de sacralización de la literatura, que, en última instancia, se quiebra (porque Bolaño lo quiebra). El retrato de Sensini, y todos los retratos de Bolaño en general, son algo más que irónicos: son entrópicos, y no subversivos, porque buscan mostrar, hasta las últimas consecuencias, los límites de la práctica literaria y de la crítica, y al hacerlo, destruyen sin dejar salida la literatura tal cual la conocemos nosotros. Las vidas de los escritores bien podrían entenderse como un mero ciclo de asesinatos rituales, que pasan de generación en generación. Sus obras son igualmente un fraude, porque son incapaces de comprender esto. Como en *Monseñor Pain*, el personaje de César Vallejo tiene que morir para que la imagen del escritor, del gran poeta, prevalezca, y el mito sea reproducible. Ese proceso no es, sin embargo, atribuible a Bolaño, sino a toda una tradición del retrato que empieza en Darío, donde se puede leer claramente, en la conclusión del poema que abre *Cantos de vida y esperanza*, “Yo soy aquel...” que la literatura es básicamente horror. Recordemos que el propósito explícito de Darío era comprenderse y retratarse en ese poema. Luego para que esta literatura se muestre como horrorosa, la vida del poeta tiene que ser narrada e incluida dentro de ella y esto es lo que conecta el retrato a la reflexión sobre la posición de la literatura en las sociedades modernas.

En suma, la obra de Roberto Bolaño, y la tradición del retrato, nos ha legado toda una serie de imágenes para la reflexión en la que no se aportan apenas soluciones de futuro, pero sí se cuestionan las salidas fáciles a los dilemas que la literatura ha generado durante más de un siglo. Y esas imágenes son inequívocamente desacralizadoras. Como en el inicio de “La parte de los crímenes”, en 2666, la policía persigue más a la persona que se dedica a irrumpir por las noches en las diversas iglesias de Santa Teresa para cagarse en ellas, y destrozar sus reliquias, que a los asesinos y torturadores, porque la apariencia importa más que la esencia, y el gesto de la poética novelesca de Bolaño es traducible en denunciar esa obsesión con construir la apariencia de lo sagrado. En cuanto a cómo toca esto a la literatura, se trata de encontrar una solución que garantice el porvenir de la prosa novelesca.

Pero Bolaño vio algo más en este proceso de lento desgaste que sufre el escritor, hasta su huida y destrucción final. La muerte de la literatura implica algo más que la destrucción de un orden existente de cosas o una serie de existencias particulares (sean estas ficcionales o no). Implica la posibilidad y el riesgo de que los imaginarios que la literatura produce sean fagocitados por la estructura dominante, incluso en sus versiones más radicales y totalitarias, sean estas capitalistas o no: de que el poder se empiece a comportar de una forma literaria. Benjamin llamó a este proceso “estetización de la política” (III, 428), adscribiéndolo al fascismo, y como representación de la fuerza, en su ya clásico ensayo sobre la reproductibilidad del arte moderno; recientemente, Žižek ha estudiado un proceso de estetización similar en relación a los misterios del estalinismo, en *In defense of lost Causes*, donde le atribuye a Stalin el rol del “rey del carnaval” (solo que ya no se trata de un carnaval bajtiniano) y Bolaño lo presenta directa y

explícitamente en el retrato que construye de Pinochet en *Nocturno de Chile*, y que hemos comentado por extenso en el capítulo 4. Del cual se podría decir lo mismo que dice Žižek de la famosa escena de la segunda parte de *Iván el terrible* en la que los *Oprichnick* bailan, visten máscaras y cantan enloquecidamente, para diversión del aburrido y depresivo zar, pero ese baile alegre y carnavalesco representa al mismo tiempo el asesinato y la tortura de los enemigos del zar: ese “overlapping of horror and humor” que aparece en el cine soviético, o en Gogol (247) define perfectamente el todo complejo que forman las novelas de Bolaño, su estilo exacto, con una precisión: el humor es explícitamente la máscara del horror, y además revela que ese horror se repetirá, por razones obvias. Ese peligro latente que se revela en su obra de que hasta la más poderosa de las fuerzas subversivas literarias, el carnaval, caiga en manos de la casta hegemónica, es en definitiva el que produce la gran desazón que nos permea al afrontar su lectura, y el gran misterio de su éxito actual.

OBRAS CITADAS

- Louis Althusser. "Ideology and Ideological State Apparatuses." *Lenin and Philosophy and other essays*. London and New York: MSR, 1971 (162-84).
- Aguilar, Paula. "Pobre memoria la mía. Literatura y melancolía en el contexto de la postdictadura chilena." *Bolaño salvaje*. Ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón. Barcelona: Candaya, 2008 (127-44).
- Alonso, Carlos. *Julio Cortázar. New Readings*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. New York: Verso, 1991.
- Auerbach, Erich. *Mimesis*. México: FCE, 1988.
- Bagué Quílez y Luis Martín Estudillo. "Hacia la literatura híbrida: Roberto Bolaño y la narrativa española contemporánea." *Bolaño salvaje*. Ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón. Barcelona: Candaya, 2008 (447-71).
- Balderston, Daniel. *Borges: realidades y simulacros*. Buenos Aires, Biblos, 2000.
- Bajtín, Mijail. *Teoría de la novela*. Madrid: Taurus, 1984.
- . *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1985
- . *The Dialogical Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1989.
- . *Problemas con la poética de Dostoyevski*. México: FCE, 1995.
- Barth, John. *The Literature of Exhaustion and the Literature of Replenishment*. London: Lord John Press, 1982.
- Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. New York: Hill and Wang, 1976.
- . *El placer del texto y lección inaugural*. México: Siglo XXI, 1996.
- Beltrán, Luis. *La imaginación literaria*. Madrid: Montesinos, 2001.

- . *Estética y literatura*, Madrid: Marenostrom, 2004.
- . *¿Qué es la historia literaria?* Madrid: Marenostrom, 2007.
- Benjamin, Walter. *Iluminaciones*. Vol. I. Madrid: Gredos, 1978.
- . *Selected Writings*. Vol. 1-4. Cambridge: Harvard UP, 1999.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence*. New YorkOxford UP, 1987.
- . *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Bolaño, Roberto. *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*. Barcelona: Anthropos, 1984.
- . *La pista de hielo*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- . *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral, 1996.
- . *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- . *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- . *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- . *Monsieur Pain*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- . *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- . *Tres*. Barcelona: El Acantilado, 2000.
- . *Los perros románticos*. Barcelona: Lumen, 2000.
- . *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- . *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- . *Una novelita lumpen*. Barcelona: Mondadori, 2002.
- . *Amberes*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- . *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2003.

- . 2666. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- . *La universidad desconocida*. Barcelona, Anagrama, 2007.
- . “Discurso de Caracas (aceptación del Rómulo Gallegos).” *Bolaño salvaje*. Ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón. Barcelona: Candaya, 2008 (33-43).
- . *El tercer Reich*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. 4 vol. Barcelona: Emecé, 1986.
- Braithwaite, Andrés (ed.). *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2006.
- Butler, Judith. *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York: Routledge, 1997.
- . *The Psychic Life of Power*. Stanford: Stanford UP, 1998.
- Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Madrid: Cátedra, 1985.
- Carranza, Luis. “Chopin to the Electric Chair!: The Mexican Avant-garde and the Revolutionized City”. *Transculturation: cities, spaces and architectures in Latin America*. Ed. Felipe Hernández, Mark Willington e Iain Borden. Ámsterdam: Rodopi, 2005 (78-92).
- Catalán, Pablo. Los territorios de Roberto Bolaño”. *La fugitiva contemporaneidad*. Ed. Patricia Espinosa. Santiago: Frasis, 2006 (95-102).
- Conn, Robert. *The Politics of Philology: Alfonso Reyes and the Invention of the Latin American Tradition*. Lewisburg: Bucknell UP, 2002.

- Cobas Corral, Andrea, y Verónica Garibotto. “Un epitafio en el desierto: poesía y revolución en *Los detectives salvajes*.” *Bolaño salvaje*. Ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón. Barcelona: Candaya, 2008 (163-89).
- Corral, Wilfrido. *Lector, género y sociedad en Monterroso*. Xalapa: CIL de la Universidad Veracruzana, 1985.
- Cortázar, Julio. *Cuentos completos*. 3 vol. Madrid: Alfaguara, 1995.
- Cuevas Guerrero, Carlos. ““Escritura e hipérbole: Lectura de 2666 de Roberto Bolaño.”” *Revista de estudios literarios* 34 (2006): 3-18.
- Darío, Rubén. *Los raros*. Madrid: Pliegos, 2002.
- . *Obras completas*. 3 vol. Barcelona: Círculo de lectores, 2008.
- Elmore, Peter. *La fábrica de la memoria. La crisis de la representación en la novela histórica latinoamericana*. Lima: FCE, 1997.
- . ”2666: la autoría en el tiempo del límite.” *Bolaño salvaje*. Ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón. Barcelona: Candaya, 2008 (259-92).
- Espinosa, Patricia. “Roberto Bolaño, un territorio por armar.” *La escritura como tauromaquia*. Ed. Celina Manzoni, Gonzalo Aguilar y Marcelo Cohen. Buenos Aires: Corregidor, 2006 (125-32).
- . “Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño”. *Estudios filológicos* 41 (2006): 71-79.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Faverón-Patriau, Gustavo. “El rehacedor: “El gaucho insufrible” y el ingreso de Bolaño en la tradición argentina.” *Bolaño salvaje*. Ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón. Barcelona: Candaya, 2008 (371-416).

- Galdo, Juan Carlos. "Fronteras del mal/genealogías del horror: 2666 de Roberto Bolaño." *Hipertexto 2* (Verano 2005): 45-62.
- Gallo, Marta. "Unidad y dispersión del héroe épico en *Historia universal de la infamia*, de Jorge Luis Borges" (227-44). *El ojo en el caleidoscopio*. Ed. Pablo Brescia y Evelia Romano. México D.F.: U.N.A.M., 2006.
- Garabano, Sandra. "Los detectives salvajes y la novela de archivo cultural latinoamericano." *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*. 4/5 (2008). On line. Internet: 15/12/08. (<http://4GarabanoBoloano.htm>).
- García Jurado, Francisco. "Borges como lector e intermediario Entre M. Schwob y A. Tabucchi: el caso de *Las vidas imaginarias* y la historiografía literaria latina." *Variaciones Borges* 18 (Julio 2004): 115-21.
- González Echevarría, Roberto. *Alejo Carpentier: the Pilgrim at Home*. Ithaca: Cornell UP, 1977.
- . *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México D.F., FCE, 2000.
- González, Aníbal. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: Porrúa, 1983.
- . *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Gredos, 1987.
- . "Literary Criticism in Spanish America." *The Cambridge History of Latin American Literature: the Twentieth Century*. Vol. 2. Ed. Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker. New York: Cambridge UP, 1996 (425-57).
- . *Abusos y admoniciones: ética y escritura en la narrativa hispanoamericana moderna*. México D.F.: Siglo XXI, 2001.
- . *Killer Books. Writing, Violence and Ethics in Modern Spanish American Narrative*. Austin: Texas UP, 2001.

- Gutiérrez-Girardot, Rafael. "La novela del artista en la época contemporánea." *Tradicón y ruptura*. Bogotá: Mondadori, 2006 (145-66).
- Herralde, Jorge. *Para Roberto Bolaño*. Bogotá: Villegas Editores, 2005.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*. London: Methuen, 1980.
- Jameson, Fredric. *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Jenckes, Kate. *Reading Borges alter Benjamin*. Albany: S.U.N.Y. U.P., 2007.
- Jitrick, Noé. *Las contradicciones del modernismo: productividad poética y situación sociológica*. México: Colegio de México, 1978.
- Joyce, James. *Ulises*. Barcelona: Espasa Calpe, 1986.
- . *Retrato del artista adolescente*. México: Lectorum, 2005.
- Jrade, Cathy. *Modernismo, Modernity and the development of Spanish American Literature*. Austin: U of Texas P., 1998.
- . "La respuesta dariana a la hegemonía científica." *Crítica hispánica* 27. 2 (2005): 161-78.
- Karageorgou, Christina. "Funes el memorioso" o de la memoria diálogo." *Vanderbilt e-journal of Lusohispanic studies* 3 (2006): 75-88.
- Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe. *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*. New York: Verso, 1985.
- Lihn, Enrique. *La musiquilla de las pobres esferas*. Santiago: Editorial Universitaria, 1969.

- Lyotard, Jean-Francois. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Mann, Thomas. *La montaña mágica*. Barcelona: Plaza y Janés, 1995.
- . *La muerte en Venecia*. Barcelona: Edhasa, 2005.
- Manzoni, Celina. "Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal." *La escritura como tauromaquia*. Ed. Celina Manzoni, Gonzalo Aguilar y Marcelo Cohen. Buenos Aires: Corregidor, 2006 (17-32).
- . "Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*." *La escritura como tauromaquia*. Ed. Celina Manzoni, Gonzalo Aguilar y Marcelo Cohen. Buenos Aires: Corregidor, 2006 (39-50).
- . "Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño." *Bolaño salvaje*. Ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón. Barcelona: Candaya, 2008 (335-357).
- Martí, José. *Ensayos y crónicas*. Madrid: Cátedra, 1984.
- Marx, Karl. *Obras escogidas en tres tomos*. Moscú: Progreso, 1981.
- Mignolo, Walter. *The idea of Latin America*. London: Blackwell, 1991.
- Molloy, Sylvia. *Las letras de Borges*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1979.
- . *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1991.
- . "Too Wilde for Comfort: Desire and Ideology in Fin-de-Siecle Spanish America." *Social Text* 31-2 (1992): 187-201.

- . "Voice Snatching: *De sobremesa*, Hysteria, and the impersonation of Marie Bashkirtseff" *Latin American Literary Review* 50, 1997: (14-29).
- Monterroso, Augusto. *Lo demás es silencio*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Olivares, Jorge. "La recepción del decadentismo en Hispanoamérica." *Hispanic review* 48-1 (1980): 57-76.
- Olivier, Fernando. "Santa Teresa en 2666 de Roberto Bolaño: Ciudad límite, ciudad del crimen impune." *Las ciudades y el fin del siglo XX en América Latina: Literaturas, culturas, representaciones*. Berlin: Peter Lang, 2007 (31-42).
- Paz Soldán, Edmundo. "Roberto Bolaño: literatura y apocalipsis." *Bolaño salvaje*. Ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón. Barcelona: Candaya, 2008 (11-32).
- Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1988.
- . *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1990.
- Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco*. México D.F.: Biblioteca Era, 1971.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Ángel Rama. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del norte, 2002.
- Ramos, Julio. *Paradojas de la letra*. Caracas: eXcultura, 1996.
- . *Desencuentros en la modernidad latinoamericana*. Santiago: Cuarto Propio, 2002.
- Reyes, Alfonso. *Retratos reales e imaginarios*. México: FCE, 1965.
- Ródenas, Domingo. *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*. Barcelona: Península, 1998.
- Rodó, José Enrique. *Ariel*. Madrid: Cátedra, 1985.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Narradores de esta América*. Montevideo: Editorial Alfa, 1969.

- Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997.
- Said, Edward. *Orientalism*. New York: Times Books, 1980.
- . *The World, the Text and the Critic*. Cambridge: Harvard UP, 1983.
- . *Representations of the Intellectual*. New York: Vintage, 1996.
- Salgado, María. "[El retrato como crítica literaria en Los raros.](#)" *Romance Notes* 11 (1969): 30-35.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- Silva, José Asunción. *De sobremesa*. Buenos Aires: Losada, 1991.
- Scharder, Ludwig. "[Ruben Dario, crítico literario en Los raros.](#)" *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamerica*. Ed. Kurt Levy y Keith Ellis. Toronto: U. of Toronto, 1970 (95-9).
- Schwob, Marcel. *Vidas imaginarias*. Barcelona: Orbis, 1987.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: the national romances of Latin America*. Berkeley: U. of California P., 1991.
- Trigo, Benigno. "Los raros y el discurso alienista finisecular." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 18.2 (1994): 293-307.
- Vila-Matas, Enrique. *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama, 1985.
- Zambrano, María, *La confesión: género literario*. Madrid, Siruela, 1995.
- Zamora, Andrés. "Alfonso Reyes: El intelectual o la efímera magia de la palabra." *Hispanic Review* 2 (Spring, 1996): 217-36.
- Zizek, Slavoj. *The Parallax View*. Cambridge: MIT Press, 2006

---. *Violence*. New York: Picador, 2008.

---. *In Defense of Lost Causes*. New York: Verso, 2008.

Zonana, Víctor Gustavo. “*De viris pessimis*: Biografías imaginarias de Marcel Schwob, Jorge Luis Borges y Juan Rodolfo Wilcock”. *Rilce* 16:3 (2000): 673-90.