

Florence Olivier

# Poesía + novela = Poesía

La apuesta de Roberto Bolaño



COLECCIÓN  
BIBLIOTECA



Universidad Veracruzana

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

# POESÍA + NOVELA = POESÍA

La apuesta de Roberto Bolaño

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Sara Ladrón de Guevara  
RECTORA

Leticia Rodríguez Audirac  
SECRETARIA ACADÉMICA

Clementina Guerrero García  
SECRETARIA DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Octavio Ochoa Contreras  
SECRETARIO DE LA RECTORÍA

Édgar García Valencia  
DIRECTOR EDITORIAL

POESÍA + NOVELA = POESÍA  
La apuesta de Roberto Bolaño

FLORENCE OLIVIER



Universidad Veracruzana  
Dirección Editorial

Maquetación de forros: *Collage* digital de Enriqueta López Andrade

Clasificación LC: PQ8098.12.O38 / O44 2015  
Clasif. Dewey: Ch861.44  
Autor: Olivier, Florence  
Título: Poesía + novela = poesía : la apuesta de Roberto Bolaño / Florence Olivier.  
Edición: Primera edición.  
Pie de imprenta: Xalapa, Veracruz, México : Universidad Veracruzana, Dirección Editorial, 2015.  
Descripción física: 222 páginas ; 23 cm.  
Serie: (Biblioteca).  
Notas: Bibliografía: páginas 217-222.  
ISBN: 9786075024035  
Materias: Bolaño, Roberto, 1953-2003 -- Crítica e interpretación.  
Poesía chilena -- Siglo XX -- Historia y crítica.  
Novela chilena-- Siglo XX -- Historia y crítica.

DGBUV 2015/29

Primera edición, 25 de agosto de 2015

D.R. © Universidad Veracruzana  
Dirección Editorial  
Hidalgo número 9, col. Centro  
Xalapa, Ver., 91000, México  
diredit@uv.mx  
Tel/fax (228) 818 59 80; 818 13 88

ISBN: 978-607-502-403-5

Impreso en México  
*Printed in Mexico*

## POESÍA + NOVELA = POESÍA

*Tu m'as donné la boue et j'en ai fait de l'or.*

CHARLES BAUDELAIRE

AQUEL JOVEN POETA INFRARREALISTA, Roberto Bolaño su nombre, dio el salto mortal y llegó a la novela. Versión breve y desde luego mitificada de la singular historia del escritor. Aquel joven poeta infrarrealista ya escribía cuentos en los años setenta, a decir de algún compañero de andanzas. Aquel joven poeta infrarrealista escribía, ya desde los setenta, poesía narrativa y, cuidado, no se trataba de la llamada prosa poética. Versión más larga y más exacta de la búsqueda literaria de Roberto Bolaño. Aquel joven poeta, recién alejado y separado por un océano del grupo infrarrealista, ya instalado en Barcelona, desafiante, dejaba en claro entre 1979 y 1980 que su lirismo era “diferente”:

Esta es la pura verdad

Me he criado al lado de puritanos revolucionarios

He sido criticado ayudado empujado por héroes

de la poesía lírica

y del balancín de la muerte.

Quiero decir que mi lirismo es DIFERENTE

(ya está todo expresado pero permitidme

añadir algo más).

Nadar en los pantanos de la cursilería

es para mí como un Acapulco de mercurio

un Acapulco de sangre de pescado

una Disneylandia submarina  
En donde soy en paz conmigo.<sup>1</sup>

Semejante vindicación de un lirismo inesperadamente asociado por una metáfora hilada a la sangre de pescado, a la luz refractaria del trópico mexicano, a un paisaje artificial, se rebela ante las exigencias de la poesía comprometida de los “puritanos revolucionarios”. El poema también guarda el impulso del manifiesto infrarrealista que Roberto Bolaño firmó y publicó en México en 1976 e incluso conserva la tipografía propia de la proclama con las mayúsculas que asientan la calificación del lirismo como “DIFERENTE”. Ese punto de partida programático, apenas alusivo al deseo de distinguirse del lirismo imperante entre los poetas de la izquierda latinoamericana para hallar otro, distinto, podría señalar la encrucijada que presidió la empresa poética del escritor y lo llevó a la narración de ficciones en cuentos y novelas. En los primeros años barceloneses, tras la experiencia colectiva mexicana, consigna sus poemas y fragmentos en unos cuadernos titulados “Diario de vida I”, “Diario de vida II”, “Diario de vida III”,<sup>2</sup> cuya simple existencia da cuenta de la estrecha relación que seguía viendo el poeta, fiel a la postura vanguardista, entre arte y vida, entre la escritura y la experiencia cotidiana.

En una tardía entrevista filmada durante la Feria Internacional del Libro en Santiago de Chile en 1999, volvía Roberto Bolaño sobre la cuestión del lirismo para afirmar: “además, Yo, como poeta, no soy nada lírico, soy totalmente prosaico, cotidiano. Mi poeta favorito es Nicanor Parra. Nicanor Parra ya lo dice, él no habla de crepúsculos ni de damas recortadas sobre el horizonte sino de comidas, y luego de ataúdes, y ataúdes y ataúdes, lo repite”.<sup>3</sup> “Nada lírico” será un decir, y

1 Roberto Bolaño, “Esta es la pura verdad”, *La Universidad Desconocida*, p. 18.

2 Véanse las referencias a los archivos del escritor que proporciona Carolina López en la nota final a la edición de la obra poética reunida en *La Universidad Desconocida*. “Breve historia del libro”, *op. cit.*, pp. 457-459.

3 Programa *La belleza de pensar*, dirigido y conducido por Cristian Warnken, Estación Mapocho. Puede consultarse la transcripción de la entrevista en “Archivo



más propiamente hemos de entender que Bolaño apela de nuevo a un lirismo diferente del asentado por el Neruda de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*,<sup>4</sup> al que a todas luces alude como contra ejemplo Nicanor Parra, a quien el entrevistado cita de memoria.

¿Prosaico? ¿Lírico? Entre los polos opuestos o las estéticas encontradas a los que remiten tales adjetivos gastados, Bolaño elige el primero para mayor claridad y juguetona provocación, reduciendo el lirismo a su definición más acartonada y, sin duda, al impudor de la expresión sentimental impostada de Su Majestad el Yo. En 2001, al escribir una introducción para el catálogo de una exposición de los “Artefactos” de Parra en Madrid, no sólo reitera su convicción acerca de la renovación poética que emprendió y logró el autor de los *Poemas y antipoemas* sino que, partiendo de su ejemplo, augura el futuro de la poesía como forma híbrida, comparándola con la hibridez de la prosa narrativa. E hibridez significa, entre otras posibles interpretaciones, prosaísmo lírico o lirismo prosaico, un oxímoron por donde se le mire, llámese antipoesía o de otro modo, que en nada está reñido con la poesía, como lo subrayó el propio Nicanor Parra en su “Nota sobre la lección de la antipoesía”,<sup>5</sup> y que, según recuerda Bolaño, no se olvida ni de reinterpretar a Lautréamont ni de resucitar la subversión primera del surrealismo:

La poesía de las primeras décadas del siglo XXI será una poesía híbrida, como ya lo está siendo la narrativa. Posiblemente nos encaminamos, con una lentitud espantosa, hacia nuevos temblores formales. En ese futuro incierto nuestros hijos contemplarán el encuentro sobre una mesa de operaciones del poeta que duerme en una silla con el pájaro negro del desierto, aquel que se alimenta de los parásitos de los camellos. En cierta ocasión, en los últimos años de su vida, Breton habló de la necesidad de

---

Bolaño”, <http://garciamadero.blogspot.mx>, 2008/05, consultado el 27 de agosto de 2012.

4 Véase, en especial, el poema 2.

5 Nicanor Parra, *Hojas de Parra*, Ganimedes, Santiago de Chile, 1985.

que el surrealismo pasara a la clandestinidad, se sumergiera en las cloacas de las ciudades y de las bibliotecas. Luego no volvió a tocar nunca más el tema. No importa quién lo dijo: LA HORA DE SENTAR CABEZA NO LLEGARÁ JAMÁS.<sup>6</sup>

Cuando, en la misma entrevista filmada en la Feria Internacional del Libro de Santiago en 1999, se le pregunta a Roberto Bolaño si la lectura de los antipoemas de Parra o de alguna novela puede suscitar un éxtasis similar a los buscados por Baudelaire o Rimbaud, contesta el escritor: “Yo creo que la mejor poesía de este siglo está escrita en prosa. Hay páginas del *Ulises* de Joyce, o de Proust o de Faulkner que han tensado el arco como no lo ha hecho la poesía en este siglo, donde realmente te das cuenta de que el escritor se ha metido por una senda en donde nadie antes se había metido”.<sup>7</sup>

El ideal vanguardista de la exploración de lo nuevo e ignoto, ya expresado por Baudelaire como fatalidad del deseo moderno en el verso final de “El viaje”, se aúna al rechazo de lo razonable, mesurado y cauto en estos comentarios de Bolaño que señala, de manera nada ingenua, el norte de la búsqueda poética en el siglo xx por el lado de la novela y, en un quiasmo imaginativo, su equivalente en la poesía del XXI. Bastarían estas palabras para esclarecer cómo, en unos progresivos deslizamientos del placer, y la disciplina, de la elaboración de la propia obra, fue desplazándose por el terreno del intermedio entre prosa y lirismo. En un ensayo sobre lo que él considera como “algunos infrarrealismos” Heriberto Yépez se funda en el ya citado texto de Bolaño sobre Nicanor Parra y la futura hibridez de la poesía de las primeras décadas del siglo XXI para afirmar:

Esta mescolanza la conservó Bolaño en su prosa. Es uno de sus rasgos distintivos. Por otra parte, no sólo el lenguaje novelístico de Bolaño es

---

6 Roberto Bolaño, “Ocho segundos con Nicanor Parra”, *Entre paréntesis*, p. 93.

7 Programa *La belleza de pensar*, ya mencionado.

una mezcla –en la mejor tradición latinoamericana– de lenguaje culto y popular sino también el paso mismo de la poesía hacia la novela es la transmutación de formas ocurrida durante su existencia. Poco se ha investigado de este paso de la poesía hacia la novela, un atajo que no solamente concierne a muchos novelistas que primero fueron poetas y después concluyeron en la novela sino que también envuelve a la historia propia de la novela como estructura histórica. No lo olvidemos: la novela es una mutación que sufrió la poesía.<sup>8</sup>

Si bien la última observación atañe a una historia literaria que sólo podría definirse como historia de larga duración y si, por otro lado, pudieran agregarse que no faltan, entre los poetas, los autores de alguna novela –por lo general una sola, excepcional–, la noción de “transmutación de formas” que invoca el crítico parece afortunada. Aunque, remediando al propio Heriberto Yépez cuando abre el infrarrealismo a sus realidades múltiples, para mayor justicia habría de concebirse la transmutación como una serie de transmutaciones, una multiplicación, extensión y ramificación de formas a lo largo del quehacer del poeta y narrador.

Para pensar el paso de la poesía a la novela en la obra de Roberto Bolaño tal vez se debería empezar por considerar la totalidad de sus escritos como un tejido continuo que se presta no sólo a la transmutación de las formas sino al viaje o la migración de sus elementos de una a otra forma. De ese continuo tejido, el escritor extrae composiciones, va buscándoles la forma y la dimensión precisas, a medida que amantilla su lirismo prosaico e irónico en el yunque de la escritura. En los años noventa se resuelve a narrar las aventuras de la formación del poeta joven que dejó de ser, combate pie a pie por el honor de los poetas desde la novela, usa las armas de las letras contra las letras mismas para la

---

8 Heriberto Yépez, “Historia de algunos infrarrealismos”, *Monográfico infrarrealismo (2)*, <http://www.elcoloquiodelosperrros.net/numeroinfra/infarthe.html>.

sátira de los medios literarios, juega con el canon como si fuese rompecabezas y explora la Ciudad de la Literatura, que no sólo la Biblioteca.

Así fue creciendo la obra y, si tanto se ha hablado de su dinámica fractal, de las ampliaciones de fragmentos o capítulos de ciertas obras para lograr nuevas piezas autónomas como las novelas breves *Estrella distante* y *Amuleto*, también podría pensarse como una inmensa composición rítmica, felizmente inconclusa, abierta a una lectura móvil.

## REINVENTAR EL LIRISMO

Una de las luchas de Roberto Bolaño parecería ser, durante las tres décadas y tres años en los que escribe, la constante batalla por exorcizar cierto lirismo e inventar el suyo propio, el que cree haber distinguido, elegido y establecido desde finales de los setenta, y tal vez antes, desde las primeras publicaciones individuales y colectivas de la etapa mexicana e infrarrealista. Para ello, no sólo practica desde un inicio la escritura de la poesía a modo de prosaico diario de la vida cotidiana, sino que el Yo escrito debe entrar en un proceso de disolución y diseminación. La forma más visible de tal proceso será más tarde la escritura de ficciones con gran variedad de personajes y con ese alter ego ficticio ideal y carnavalizado, Arturo Belano, que pasa a ser una figura tan recurrente como esquivada e inasible en las novelas y alguno que otro cuento. A menudo limitado al papel del narrador de primera mano –en *Estrella distante*–, o de narrador imperceptible y conjetural –como lo indicaría una nota aislada e inédita del autor sobre quién cuenta la vastísima 2666–,<sup>9</sup> Belano desempeña, junto con Ulises Lima, el papel de personaje central en *Los detectives salvajes*. Central, sí, pero siempre visto de manera sesgada y por ende irónica, siempre enigmático y para-

---

9 Véase Ignacio Echevarría, “Nota a la primera edición”, Roberto Bolaño, *2666*, p. 1125: “Entre las notas de Bolaño relativas a 2666 se lee, en un apunte aislado: El narrador de 2666 es Arturo Belano”. Y en otro lugar añade, con la indicación “para el final de 2666 [...] Y esto es todo, amigos. Todo lo he hecho, todo lo he vivido. Si tuviera fuerzas, me pondría a llorar. Se despide de ustedes, Arturo Belano”.

dójico sujeto a costa de ser objeto, imagen tal vez de esa rara identidad intersubjetiva del “YO es otro”, “YO somos otros” que es el autor y hacedor. Uno de sus avatares menos personalizados, suerte de crisálida de Belano o de identidad cifrada de Bolaño, es B, protagonista de algunos cuentos de *Llamadas telefónicas* y *Putas asesinas* que alterna con Arturo Belano, presente en otros, en el espacio de las ficciones reunidas en esos dos volúmenes. Si Bolaño no llegó a crear heterónimos al modo de un Pessoa sí declinó, en una especie de gramática generativa de la identidad propia, múltiples avatares del Yo, ensayando y ejercitando distintos grados y variantes de la autorrepresentación, multiplicando los autorretratos, metamorfoseando la autobiografía en autoficción. El locutor de los poemas se empeña en distanciarse de sí mismo; el Bolaño crítico, autor de discursos, crónicas, reseñas, ensayos y neopanfletos, ya se escenifica a sí mismo, se narra y se desplaza entre distintas figuraciones pese a situarse, en apariencia, en el grado cero del disfraz del Yo; en la vía tercera de la ficción, por fin desaparece el Yo tras su conversión en otros ficticios, llámense B o Belano. Cada uno de estos espectros o variantes figurales del autor se mueve por un mundo en el que convive con otros, de identidades precisas e inscritas en la coherencia de un universo referencial realista o imaginario: cuando B personaje ama a X en Sevilla, visita a M en Bélgica o mantiene una solapada rivalidad con el escritor A en Madrid, Arturo Belano se inicia a la vida poética en México con Ulises Lima y los demás viscerrealistas, provistos todos de nombres ficticios completos, mientras el Yo de la poesía, que aborrecería la académica denominación de “hablante lírico”, nombra a sus amigos y amantes reales, a su hijo Lautaro y a su madre, Victoria Ávalos, y hasta a su padre, León Bolaño.

Sólo que incluso en la obra poética el Yo se convierte en segunda o tercera persona y por ende en personaje, ora en un gesto de irónica auto-mitificación que lo reinventa como estoico poeta troyano en un título como “San Roberto de Troya”, que data de los años ochenta, ora en unos como conjuros del destino propio en la madurez de los noventa. El

poema “Los años” retrata al muchacho latinoamericano que fue quien escribe; “El regreso de Roberto Bolaño” reescribe en clave alegórica el regreso real a Chile; “Devoción de Roberto Bolaño”,<sup>10</sup> poema amuleto que ampara al poeta restituyéndole su valor ante la enfermedad, narra el retorno en sueños a los años de juventud en México.

Desde luego para el lector/escritor que fue y sigue siendo póstumamente el autor, los acompañantes e interlocutores de los avatares del Yo en las distintas vertientes y géneros de la obra no sólo son quienes se cruzan con él en las peripecias, penurias, ensoñaciones y andanzas del proteiforme protagonista. También los poetas y narradores leídos y, asimismo, sus personajes, los y las compañeras librescas y literarias, resultan tan presentes y reales o tan fantasmales como los primeros, tan poderosos e influyentes como ellos en el destino del Yo y de sus metamorfosis ficcionales. Si uno de los rasgos propios del lirismo en su acepción tradicional es la apóstrofe a algún destinatario ausente –amada, protector, numen, musa, dios o poeta–, en los poemas de Roberto Bolaño, junto a amigos y amores, se apersonan en vocativos autores como el escritor de ciencia ficción Alfred Bester que imaginó la “universidad desconocida”, los “admirables poetas troyanos” de la antología de los *Líricos griegos arcaicos* de Gabriel Ferraté o el juglar satírico Peire Cardenal y el trovador político Guiraut de Bornelh que se mueve a la vez como personaje e interlocutor. La circunstancia del Yo se desdobra entonces y, difuminado lo inmediato, se confunde con la del otro –escritor– en escenarios medievales o antiguos, en lugares imaginarios y alegóricos como la “sala de lecturas del infierno”. Así, el poema puede tornarse homenaje de agradecimiento dirigido a Alfred Bester en una leyenda de formación de quien estudia en esa “Universidad Desconocida”, donde la vida precaria se conjuga con constantes y muy eclécticas lecturas:

---

10 Véase Roberto Bolaño, “San Roberto de Troya”, *La Universidad Desconocida*, pp. 95-126, que a su vez incluye un poema así titulado (p. 113); “Devoción de Roberto Bolaño”, p. 397; “El regreso de Roberto Bolaño”, pp. 398-399; “Los años”, pp. 401-402.

Entre Friedrich von Hausen  
el minnesinger  
y don Juanito el supermacho  
de Nazario.  
En una Barcelona llena de sudacas  
con pelas sin pelas legales  
e ilegales intentando  
escribir.

(Querido Alfred Bester, por lo menos  
he encontrado uno de los pabellones  
de la Universidad Desconocida!)<sup>11</sup>

No es que esta poesía de lo diario y del diario estudio, del cotidiano ir y venir entre lectura y escritura del joven poeta y futuro narrador, prefigure la ulterior redacción de una suerte de “Leyenda de Duluoz”, al modo de Jack Kerouac ni busque la prosa espontánea que anheló y halló el poeta de la Beat Generation sino que narra o esboza croquis de momentos y percepciones, se hace vademécum y compañera del Yo a la vez que conversación literaria y coloquial con los demás, sean destinatarios aludidos, sean los probables o improbables lectores de los poemas. Si, recordémoslo, el término de *universidad* remite al saber universal, también ha de entenderse aquí como comunidad universal, entre los lectores y los escritores, entre los vivos y los muertos, entre los imaginados y los presentes, en esa perpetua lucha del escritor o más bien de la escritura –o sea, por antonomasia bolañesca, de la poesía–, con el Tiempo y la Nada o el Vacío a los que una y otra vez se referirá Roberto Bolaño en su incipiente e interrumpida madurez.<sup>12</sup> El Yo lee, recibe enseñanzas,

---

11 *Ibid.*, p. 163.

12 Véase, por ejemplo, el inicio del capítulo 23 de *Los detectives salvajes* o “Intento de agotar a los mecenas” y “Un narrador en la intimidad”, *Entre paréntesis*, pp. 193-195 y 321-323.

escribe y comenta, se hace transmisor en ese aprendizaje compartido de la vida poética, pues van a la par vida, lectura y escritura.

## CUENTOS E INVOCACIONES

Más tarde en la vida/obra del escritor, cuando Roberto Bolaño se dedica a escribir los cuentos recogidos en *Llamadas telefónicas*, *Putas asesinas*, *El gaucho insufrible*, o los que se publicaron póstumamente en *El secreto del mal*, se metamorfosea la interpelación lírica a otros escritores, perdurando bajo formas que la trasponen en estrategias declaradamente narrativas y memoriosas. Ya no invoca el Yo a los clásicos o a los distantes desconocidos sino que un Yo narrador recuerda, escenifica y narra sus relaciones y afinidades con algunos maestros, a la sazón, vivos. Si bien “Sensini”, primer cuento de *Llamadas telefónicas*, le atribuye un nombre ficticio al argentino Di Benedetto, la narrada relación epistolar entre los dos latinoamericanos exiliados –el joven y desconocido narrador, su corresponsal ya famoso aunque necesitado de dinero y desatendido en España– se inscribe en cierto modo en la interlocución con los escritores leídos y admirados que practicaba el poeta a inicios de los ochenta. Sólo que aquí en modo alguno es imaginario el intercambio, y el cuento refiere con afilada irrisión y desolación la complicidad y alianza entre el joven y el mayor, reducidos ambos a concursar con sendas obras, y no sin trampas, en certámenes literarios de provincias. “Sensini” que, desde luego, abre a otros vericuetos propios de las historias de dos generaciones de latinoamericanos exiliados en tiempos de dictaduras, gira con humor en torno a la miseria del mundo literario. Por lo demás, el propio Bolaño definió este cuento como una suerte de instalación, puesto que con él ganó un concurso literario similar a los referidos en el argumento, hecho que precisa en una nota final tras el relato. El gesto estético vanguardista que impulsa la ficción a ejercer su poder fuera de los límites de lo escrito, dentro de la misma realidad, se conjuga con la evocación/invocación de un escritor por otro en una historia ejemplar de destinos literarios. En



“Sensini” la ficción, o más propiamente la autoficción, logra sortear con seguridad los riesgos de efusión del lirismo sin por ello renunciar a un patetismo pudoroso y apenas ironizado aunque sí distanciado. Entre otros detalles, una réplica revela cómo la hija del ya difunto Sensini sorprende las lágrimas del narrador al oír éste que el escritor murió, sin gozar de mayor reconocimiento, poco después de volver a la Argentina donde buscó en vano a su hijo desaparecido. La direccionalidad múltiple de la prosa narrativa autoriza aquí la discreción elegíaca a la vez que procura, por obra y gracia del juego, un triunfo cierto aunque diminuto y pasajero ante la adversidad de lo real.

La relación epistolar del joven poeta con otro mayor que él asoma, señalada esta vez directamente como recuerdo autobiográfico, en un cuento de *Putas asesinas* que narra el encuentro del narrador con el fantasma de Enrique Lihn en una pesadilla fechada de 1999, sin duda poco después del regreso de Bolaño a Chile tras veinticinco años de ausencia.<sup>13</sup> De nuevo, la referida correspondencia pertenece al periodo de formación del Yo –“estoy hablando del año 1981 o 1982”,<sup>14</sup> dice– y el cuento se asume como agradecimiento al ya difunto Lihn a la vez que como despedida de su fantasma, reflexión melancólica y humorística sobre los poetas chilenos de la propia generación y narración onírica entre burlasca y siniestra. Interpreta en forma libre y poética los tiempos de la historia chilena, literaria y política, durante y después de la dictadura. Lihn es fantasma y fantasma también es la dictadura cuya atmósfera sigue habitando Santiago. Lo autobiográfico, aquí subvertido por el imaginario onírico, se ve insertado en la ficción que lo prolonga, ofreciéndole ecos por encima del tiempo transcurrido entre 1981 y 1999. Y si este “Encuentro con Enrique Lihn” no se presenta como diario, al modo de los poemas del periodo barcelonés de Bolaño, se inscribe en la acepción amplia de las escrituras del Yo, recordando aquella época

13 Véanse “Fragmentos de un regreso al país natal” y “El pasillo sin salida aparente”, *Entre paréntesis*, pp. 59-78.

14 Roberto Bolaño, “Encuentro con Enrique Lihn”, *Putas asesinas*, p. 218.

de formación, penurias y aventuras en un asomo de memorias que hace dialogar dos tiempos, recorrido así el trecho entre varios momentos de la vida y la obra, entre la época del predominio de la poesía y aquella en que prevalece la publicación de cuentos y novelas.

En “Carnet de baile”, otro cuento de *Putas asesinas*, que ordena en forma de juego y en 69 secuencias numeradas un recuento de la formación poética del Yo narrador y de sus motivos para no bailar al son de Neruda ni elegirlo como pareja de baile, se altera y casi desaparece la escenificación de la interlocución con algún maestro y, si la hay, en todo caso resulta fallida. Permanece lo narrativo, si bien presente en la obra poética, intensificado y ampliando en esos relatos que convierten la agradecida anotación del inmediato aprendizaje en elaboración irónica y reflexiva de una historia de lecturas, tanteos y descubrimientos de posibles maestros, historia entrelazada con el recuerdo de las aventuras y desventuras del poeta adolescente en México y del veinteañero en el Chile del golpe de Estado. Permanece la visión onírica, que aquí convoca a un desternillante y grotesco Neruda aparecido, tras Hitler, en sucesivas noches de pesadilla e incapaz de comunicarse con el narrador. Permanece la autobiografía vital, literaria y crítica e incluso la autocrítica.

“Carnet de baile”, cuyo relato condensa años de vida del narrador, años de historia política y literaria chilena, y que se da el lujo de intercalar relatos secundarios en su tensa brevedad, también puede leerse como manifiesto y como ejercicio rítmico. Determinante, el ritmo sostiene el humor y la ironía, amén de tener los visos persuasivos de un alegato acusatorio. Pues la figura aquí exorcizada y en parte redimida tras verse sometida al escarnio y la denuncia es la de Neruda, inevitable astro de la poesía chilena y del sórdido engaño que pudo llegar a ser, a ojos del narrador, la poesía de la izquierda latinoamericana. Del manifiesto, y no de cualquiera sino del primer manifiesto surrealista de André Breton de 1924, el “Carnet de baile” ha pedido prestada una forma sintáctica que, aquí, señala la pertenencia a la corriente poética

inaugurada por tal o cual maestro.<sup>15</sup> Allí donde Breton releía a los poetas anteriores al surrealismo para afiliarlos retroactiva y lúdicamente al incipiente movimiento, afirmando que “Swift es surrealista en la maldad Sade es surrealista en el sadismo [...] Hugo es surrealista cuando no es tonto [...] Poe es surrealista en la aventura Baudelaire es surrealista en la moral”,<sup>16</sup> el narrador autobiográfico de Bolaño escande su relato con un aleatorio y furtivo estribillo que define las posturas de unos y otros –la propia, la de los poetas de su generación y de la siguiente–, con algún rasgo ético, estético y existencial de la obra de Neruda, Parra, Huidobro, De Rokha, Mistral, Vallejo:

22. Los poetas mexicanos de entonces que eran mis amigos y con quienes compartía la bohemia y las lecturas se dividían entre vallejianos y nerudianos. Yo era parriano en el vacío, sin la menor duda [...] 46. Parejas de baile de la joven poesía chilena: los nerudianos en la geometría con los huidobrianos en la crueldad, los mistralianos en el humor con los rokhianos en la humildad, los parrianos en el hueso con los lihneanos en el ojo.<sup>17</sup>

El uso del *ritornello*; la asociación certera e incongruente que conjuga los adjetivos derivados de los apellidos de los poetas del canon chileno o latinoamericano con alguna propiedad de sus obras, trastocándolas a veces; la coreografía que empareja a los unos con los otros y convierte al nuevo canon en burlesco salón de baile y al narrador en maestro de guñolescas ceremonias alían aquí la habilidad satírica a una intensidad poética juguetona que caracteriza al Bolaño maduro. En este y otros relatos de la época se muestra a la vez heredero y huérfano de los maestros que supo elegirse y dueño de la prodigiosa destreza narrativa del

15 Véanse las reflexiones de Celina Manzoni sobre este punto: “Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño”, Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau, *Bolaño salvaje*, pp. 346-347.

16 André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 37. La traducción es nuestra.

17 Roberto Bolaño, “Carnet de baile”, *Putas asesinas*, pp. 210 y 213.

cuentista y novelista iluminado por el lirismo prosaico del poeta. “Carnet de baile” parece desplegar todos los argumentos que, en contra de los “héroes de la poesía lírica y del balancín de la muerte”, insinuaba el joven poeta a fines de los setenta.

Ya se sabe que así en las novelas breves de Bolaño como en las vastas, ramificadas y voluminosas, la invocación lírica a los poetas se metamorfosea en historias enigmáticas de escritores enigmáticos, poetas criminales, imaginarios mamarrachos de la literatura de ultraderecha, pobres poetas desaparecidos, fracasados, suicidados o desatendidos, épica jocosa, desoladora, de la vida poética de los infrarrealistas convertidos en ficticios viscerrealistas. Tal parece que el novelista y cuentista responde airoso, pero curtido por el constante aprendizaje de la ironía como antídoto de la ingenuidad lírica, a una de las consignas del manifiesto infrarrealista que firmó en 1976: “Un nuevo lirismo, que en América Latina empieza a crecer, a sustentarse en modos que no dejan de maravillarnos. La entrada en materia es ya la **entrada en aventura**: el poema como un viaje y el poeta como un héroe develador de héroes.”<sup>18</sup> El narrador de los cuentos y las novelas será héroe enmascarado cuando no invisible, develador de héroes, mas sobre todo de antihéroes, que a menudo son los mismos, la entrada en la aventura no será ya la del Yo sino la de los personajes. Porque, desde luego, por más narrativa que sea la poesía en verso de “Los neochilenos”, *Los perros románticos* y *El último salvaje*; o la poesía en prosa de “Gente que se aleja”, “Prosa de otoño en Gerona”, “Un paseo por la literatura”,<sup>19</sup> en la obra poética la economía de la alianza entre lo narrativo y lo ficcional dista de ser la desplegada en las ulteriores o contemporáneas novelas y libros de cuentos.

---

18 Roberto Bolaño, “Manifiesto infrarrealista”, primera publicación en *Correspondencia Infra 1. Revista mensual del movimiento infrarrealista*, México, octubre/noviembre de 1977. Reeditado en: J. V. Anaya y H. Yépez, “Los infrarrealistas...”, 2006.

19 Roberto Bolaño, “Prosa de otoño en Gerona”, “Los neochilenos”, “Un paseo por la literatura”, *Tres; Los perros románticos; El último salvaje*, Al este del paraíso, México, 1995; “Gente que se aleja”, *La Universidad Desconocida*. Los poemas incluidos en los tres primeros títulos citados se hallan en su mayoría recogidos entre las distintas secciones de *La Universidad Desconocida*.

## DOS CARAS DE LA POESÍA

Recogido como conjunto poético en *La Universidad Desconocida*, “Gente que se aleja” se presenta sin embargo como un montaje de fragmentos tan cercano a la novela que se publicó primero como tal, con mínimas diferencias, bajo el título de *Amberes*. La ubicua *Amberes*, escrita en 1980 y aparecida veintidós años después, a favor de la incipiente celebridad de su autor tras los dos premios recibidos por *Los detectives salvajes*, el Rómulo Gallegos y el Herralde de novela, demuestra con creces que, paralelamente a la obra poética en verso del periodo barcelonés, Bolaño ensayaba una escritura en prosa del todo híbrida. Al fundirse lo narrativo ficcional con la poesía en unas secuencias provistas de títulos y cuya consecución no obedece a necesidades dramáticas, los fragmentos de lo que más adelante se llamaría *Amberes* dibujan y desdibujan alternadamente varios asomos de tramas narrativas, desdoblan los planos de representación, se alejan de lo autobiográfico y regresan a él. En una distanciación irónica aún inestable del Yo, aparece, alternado con identidades como “el escritor” o “el autor”, un personaje llamado Roberto Bolaño o se menciona al “pobre Bolaño escribiendo en un alto en el camino”. Uno de los fragmentos se dirige, a modo de poema-carta, a una destinataria llamada Lisa a quien, en otro fragmento, el narrador define como una “enfermedad secreta” y cuyo nombre recuerda a la muy real Lisa Johnson, quien formó parte del movimiento infrarrealista y fue el primer amor del autor. Dos fragmentos titulados “Cuando niño” y “El mar” comparten con el poema “Mi poesía”, recogido en *La Universidad Desconocida*, la evocación de un sueño infantil, ilustrado con dibujos, en torno a un barquito que navega por el mar. Esté presente o ausente el barquito, el mar en calma, el mar movido por un suave oleaje o agitado por temibles olas de tempestad se representa con sendas líneas –una recta, otra ondulada y otra quebrada– tal y como reaparecerá, en los *Detectives salvajes*, convertido en el único poema conocido, visual y vanguardista de la ficticia poeta viscerrealista de los años veinte, Cesárea Tinajero. Más

allá del viaje de la representación escrita y dibujada de ese sueño infantil a través de varios libros en los que cobra distintos valores y sentidos según su grado de ficcionalización, el parentesco entre sus primeras apariciones en la obra incita a leer “Mi poesía” como un *arte poética* que ilustra *Amberes* en “Gente que se aleja” y, a no ser por su escritura en verso, ese poema podría incluso leerse como un fragmento desprendido de la novela o poemario en prosa. Amén de declarar intenciones estéticas, “Mi poesía” comparte con *Amberes* en “Gente que se aleja” varios personajes –el poli, el jorobadito, Lisa–, alude a una trama policial, escoge modos de enunciación dubitativa. En sus versos iniciales, la voluntad de “decir”, que no la de narrar, corre paralela con la ambición de dar a ver. En todo caso apela el poema a un proyecto de expresión capaz de organizar metafóricos planos sobreimpuestos: “Mi poesía temporada de verano de 1980 sobreimposición de dos cines dos películas sobreimpuestas quiero decir el jorobadito el poli en planos similares quiero decir el barquito”.<sup>20</sup> Como posible realización de ese deseo, *Amberes*, antes que hilvanar tramas, entrelaza escenas vistas, soñadas, filmadas, proyectadas en una improvisada pantalla por personajes de cambiante identidad entre quienes se mueve un Yo narrador dispuesto a pasarse a la tercera persona. La enunciación traduce el mismo fenómeno de escisión del Yo al entrecomillar frases de difícil atribución que, sin embargo, podrían entenderse como las del Yo/Él. Obras como esa suelen llamarse “experimentales” y, en la búsqueda de Bolaño, *Amberes* aparece como un texto en fermentación, como un ente literario polimorfo –lírico, prosaico, narrativo, ficcional, prendado de lo visual–, como una novela embarazada de sí misma, aún nonata y sin embargo nacida. En la introducción que escribió en 2002 para la publicación del conjunto como novela, Bolaño evoca la tendencia original del texto a “multiplicarse y a reproducirse como una enfermedad”<sup>21</sup> y aclara el doble desprecio que en

---

20 Roberto Bolaño, “Mi poesía”, *La Universidad Desconocida*, p. 27.

21 Roberto Bolaño, *Amberes*, p. 10.

el año 1980 le provocaban casi por igual la “literatura oficial” y la “literatura marginal”. Y agrega: “Pero creía en la literatura: es decir no creía ni en el arribismo ni en el oportunismo ni en los murmullos cortesanos. Sí en los gestos inútiles, sí en el destino. Aún no tenía hijos. Aún leía más poesía que prosa”.<sup>22</sup>

Obra del libre escribir entre poesía y novela, escrita, a decir de su autor, “para los fantasmas” más que para él mismo, *Amberes* no vacila ante el lirismo autoconfidencial, la indiferencia por la legibilidad de los argumentos, el montaje de fragmentos a menudo inconexos, la directa elegía dedicada por ejemplo a la suicidada poeta belga Sophie Podolski y, asimismo, anuncia muchos de los rasgos que animarán los ulteriores cuentos y novelas de Bolaño. En ellos la pesquisa de la trama policial se torna a veces investigación literaria y se hace principio de tensión dramática cuya suspensión desemboca en irresueltos enigmas; la elegía, directa o indirecta, permanece como constante; el montaje de metafóricos planos superpuestos se convierte en las percepciones alternas y poéticas de la realidad que alcanzan inspirados personajes en sus sueños, visiones y alucinaciones; la fragmentación se maneja como recurso rítmico y dramático al servicio de las bifurcaciones de los argumentos; las voluntarias incertidumbres de la enunciación llegan en *Los detectives salvajes* a transmutarse en portentosa abundancia de precisas voces narradoras o, en *2666*, se metamorfosean en manifestaciones sonoras de voces fantasmales –inquietantes y en ocasiones comiquísimas–; en algunos cuentos la pasión por lo visual y, en especial, por la fotografía y lo cinematográfico, se traduce en laberintos narrativos surgidos de la contemplación de la foto de un grupo de escritores o de secuencias de fotos, y en resúmenes de películas visionadas por un narrador que las interpreta. ¿Y qué del lirismo?

El lirismo permea todos y cada uno de los rasgos de la prosa narrativa. Divorciado ya del desinterés por la legibilidad dramática de

---

22 *Idem.*

los argumentos, arrebatado a la directa expresión del Yo, el lirismo se presta, con tierna ironía, a determinados personajes, e incluso a un Yo autoficcional, y se transfiere a los modos narrativos, que se asientan en un infalible manejo del ritmo, un uso constante de la metáfora sorpresiva, a veces hilada, a veces partícipe de una reinventada construcción alegórica. La anáfora y la poética de la lista sirven la velocidad de los relatos, se hacen dúctiles recursos acentuales de los afectos experimentados por los personajes, provocan efectos de asombro o de sutil ironía. Los juegos taxonómicos clasifican en rítmicos derroches de humor e irreverencia unas patologías mentales, aseveradas o no por la psiquiatría, o inventan categorías para distinguir entre los poetas del canon de la literatura latinoamericana y española según su supuesto *ethos* homosexual. Estas estrafalarias y deslumbrantes listas a menudo reiteran como miniaturas las formas rítmicas mayores que rigen el conjunto de un relato, como el treno prosaico y ejemplar de esa novela negra del horror y del negrísimo humor que alcanza a ser “la parte de los crímenes” en 2666. La tentación vanguardista de la poesía visual minimalista se inserta en juegos y adivinanzas que, desde su paródica y seria gracia infantil, invitan a una política lúdica de la lectura y conceptualizan una poética de lo inconcluso. Se elogia así la pieza faltante del rompecabezas que llega a ser una novela de aventuras, literarias, viajeras, eróticas, políticas y libertarias, como *Los detectives salvajes*. En ésta, la épica de la poesía vanguardista a la que, resuelto, apelaba el Bolaño autor de uno de los tres manifiestos infrarrealistas se narra y canta en modo coloquial para una ficticia “Leyenda de Duluoz” del que Duluoz habría sido eliminado como narrador para convertirse en objeto de las narraciones de sus compañeros de aventuras. El efecto de mitificación de la gesta juvenil se torna así ambiguo, sublimes y ridículas las tribulaciones de los jóvenes héroes y poetas, certera la vindicación de los gestos inútiles de la vida poética ante la miseria de la “literatura oficial”, exorcizada la parte mortífera de la utopía política.



Lo infrarreal, lo surreal no desaparecen de las ficciones sino que las habitan como clandestinos agentes poéticos que surgen en las descripciones, en la suplantación de los elementos realistas por su interpretación alucinada, visionaria, onírica que insinúa la inminencia del peligro en la acción, la inminencia de la resolución de un enigma, la promesa de una revelación, el desconcertante placer de su elusión.

Bordeando el abismo del mal, como tanto se ha comentado, el abismo, para ser más exactos, del horror político y moral en sus históricas manifestaciones contemporáneas; aproximándose sin cesar al abismo donde zozobra y renace el sentido, a las turbias relaciones entre el arte y el crimen, la obra de ficción de Roberto Bolaño se mete, como la de los maestros de la novela que citaba, por esas ignotas sendas que sólo explora la poesía, porque sólo la poesía, así sea novela, soporta la ausencia de respuesta, el peligro y la belleza del misterio. Dicho de tal modo, la empresa parecería ser heroica, metafísica, casi solemne. El primer secreto de la fórmula “poesía + novela = poesía”, sin embargo, es el humor; el segundo, la invitación al placer que nos dirige, a nosotros, los hipócritas lectores, los semejantes, los hermanos del Yo disuelto en sus ficciones.



PRIMERA PARTE  
*LOS DETECTIVES SALVAJES* O LA VIDA POÉTICA



## I. UNA CARTA DE AMOR A MI GENERACIÓN

### LA CARTA DE AMOR O LA MEMORIA FIEL

RECORDEMOS DE ENTRADA Y EN RIGOR que *Los detectives salvajes*, cuyo autor es chileno, ya fue nacionalizada “mexicana” por un crítico como Christopher Domínguez Michael. Así entra el libro de Bolaño en el prestigioso conjunto de las novelas escritas por extranjeros, en su mayoría anglosajones, que la literatura mexicana reconoce como suyos: las de Malcolm Lowry, D. H. Lawrence, B. Traven. Sobra decir que, como toda gran novela latinoamericana, *Los detectives salvajes* pertenece a la llamada literatura universal. Pero su nacionalización simbólica por parte de la crítica mexicana se explica sin dificultades. ¿Acaso existe otra ficción que, a finales de los noventa, recree con tanta intensidad, mitificándolas, la resistencia y la invención de conductas nuevas en el México de los años setenta y ochenta? Contar con semejante profusión de voces las aventuras de un imaginario grupo poético marginal, rebelde y exigente, o extremista, según se vea, es una empresa novelesca que intenta situarse a la altura de lo vivido por la juventud de aquellos años y por las apuestas artísticas y vitales que en ella hicieron los miembros de un grupo poético real. Como ya lo sabemos, los lectores de la novela, los real visceralistas de la ficción son un trasunto de los llamados infrarrealistas de los setenta, grupo que tuvo entre sus fundadores al joven Roberto Bolaño junto con Mario Santiago, José Vicente Anaya, José Peguero, Mara y Vera Larrosa, Rubén Medina, Cuauhtémoc y Ramón Méndez, Jorge Hernández “Piel Divina”, José Rosas Ribeyro y otros más. Ahora el exgrupo cuenta con tres difuntos, Cuauhtémoc Méndez y los primeros dos de la lista anterior –Arturo Belano y Ulises Lima, sus homólogos ficticios–, lo cual hace ver a los demás como sobrevivientes.<sup>1</sup>

---

1 Véase, entre otros, el testimonio de José Vicente Anaya en: “Los infrarrealistas... Testimonios, manifiestos y poemas”, *Replicante*.

En 1998, al recibir el premio Rómulo Gallegos por *Los detectives salvajes*, Roberto Bolaño aclaró, tras una falsa disquisición sobre el debate cervantino acerca de las armas y las letras en el *Quijote*, que travesía y oportunamente él denomina debate sobre “la milicia y la poesía”:

Y esto me viene a la mente porque en gran medida todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década de los cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir el de la militancia, y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era muestra juventud, a una causa que creímos la más generosa de las cosas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en realidad no lo era [...] y ahora de estos jóvenes ya no queda nada, los que no murieron en Bolivia, murieron en Argentina o en Perú, y los que sobrevivieron se fueron a morir a Chile o a México, y a los que no mataron allí los mataron después en Nicaragua, en Colombia, en El Salvador. Toda Latinoamérica está sembrada con los huesos de estos jóvenes olvidados.<sup>2</sup>

La obra literaria como carta de amor o de despedida por encima de los años transcurridos sustituye así a un canto elegíaco, un treno, un epicedio para los olvidados, los caídos en los combates de lo que Bolaño llama una y otra vez “las guerras floridas de Latinoamérica”. Al ser metafórica carta de amor o simple pliego de una carta de amor, *Los detectives salvajes* cantan la vida más que la muerte, los combates irrisorios de los vivos más que los huesos de los muertos, la aventura, feliz o siniestra, pero aventura al fin, de la generación del autor. De hecho, puede leerse como una sesgada autobiografía mítica y colectiva, en la que se afirma el sentimiento de pertenencia del autor a una generación latinoamericana desde el vagabundeo, el exilio, el errar –tanto el propio

---

2 Roberto Bolaño, “Discurso de Caracas”, *Entre paréntesis*, pp. 37-38.

como aquel de los personajes inspirados en sus amigos y “compañeros” de andanzas-. El partido que toman *Los detectives salvajes* es el de la fidelidad memoriosa a una historia generacional tan entrañable e inolvidable que ha de escribirse como mito. La tierna ironía con la que la novela mitifica los veinte años que transcurrieron desde la experiencia infrarrealista de su autor da fe de una constancia en la resistencia, cuando no política al estilo de la errada –juzga él a posteriori– opción guerrillera de la extrema izquierda sesentera y setentera, al menos literaria. Pero, como se repetía a la menor oportunidad en aquellos años, “todo es político”, ¿o no? Maticemos: si la carta de amor de Bolaño se dirige a un destinatario que abarca toda la generación de los nacidos en el cincuenta, la novela, en cambio, alcanza un destinatario mucho más amplio, un público de lectores que incluye a los nacidos antes de los cincuenta y sobre todo a los nacidos después, para quienes la leyenda generacional de los setenta mexicanos se convierte en leyenda emblemática de toda juventud rebelde. Sólo que, al encontrarse con este público que no vivió aquellos años setenta, la novela cumple con una, entre otras, de las consignas históricas, y vigentes aún, del post-68: “Dos de octubre no se olvida”.

## EL AMULETO: POESÍA Y RESISTENCIA

Para entrar en la historia contada en *Los detectives salvajes* por el parteaguas histórico del 68, tan sólo basta con leer, entre los numerosísimos monólogos de la segunda parte, el de Auxilio Lacouture, poeta, visionaria y plañidera o nueva “Llorona”. Uruguaya y viajera errabunda, Auxilio, quien se define como la “madre de la poesía joven mexicana”, recuerda en 1976 los diez días de septiembre del 68 en que quedó encerrada en los baños de la Facultad de Letras de la UNAM mientras el ejército mexicano ocupaba Ciudad Universitaria: “Y entonces yo llegué al año 1968. O el año 1968 llegó a mí. Yo lo vi todo y al mismo tiempo yo no vi nada [...] No. En la universidad no hubo

muchos muertos. Eso fue en Tlatelolco. ¡Ese nombre que quede en nuestra memoria para siempre!”<sup>3</sup>

Heroico-cómica, irrisoria, escatológica, su paradójica hazaña se torna emblema de la resistencia universitaria ante la represión militar: “Yo supe. Supe que tenía que resistir”.<sup>4</sup> Importa que el episodio narrado por la propia protagonista se funde en una historia real, de aquellas que, deformadas, circularon como leyendas del 68, para observar aquí la empresa de mitificación y simbolización de lo real –o de sus excesos– que elige la novela. Si Roberto Bolaño, en sus discursos y entrevistas, solía aludir una y otra vez al “basural de la historia”, aquí el tal basural se ve combatido desde otro, simbólico y real, al adquirir los baños el sentido de último baluarte y reducto de la resistencia. Guardiania inmaculada en 1976 de la memoria de los muertos del 68 –“mi año” así como “yo soy el recuerdo”, afirma–, Auxilio Lacouture escande los tiempos del horror y el terror históricos al recordar también el golpe de Estado de septiembre de 1973 en Chile. Lo hace para evocar la historia del joven poeta Arturo Belano, quien viajó a su país natal en ese mismo año para una puntual y siniestra cita con la historia nacional. Así su discurso, inestable, lábil, confuso, vincula la resistencia con la escritura y recorre certera e inspiradamente el pasado reciente a partir del ombligo temporal del episodio que vivió en el 68. Auxilio recuerda cómo, encerrada en los baños, escribió en el providencial papel que tenía a la mano antes de arrojarlo, lógica e ilógicamente, al retrete: “Pensé: porque escribí resistí. Pensé: porque destruí lo escrito me van a descubrir, me van a pegar, me van a violar, me van a matar. Pensé: ambos hechos están relacionados, escribir y destruir, ocultarse y ser descubierta”.<sup>5</sup> La escritura poética, entre valor nulo y valor absoluto, en toda su gratuidad, aparece así como una manifestación de lucha y de honra, como un amuleto contra el miedo y la violencia de la represión. Y entre esas febriles cavilaciones del

---

3 Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, p. 192.

4 *Ibid.*, p. 194.

5 *Op. cit.*, p. 198.



personaje, asoma la profesión de fe de los jóvenes poetas de la novela y, sin duda, la del autor. Por el hoyo del excusado desaparece la poesía escrita o más bien recordada; por el hoyo parecería irse la resistencia. Reivindicado y confirmado, sin embargo, brilla el sentido del amuleto en el título de esa otra novela de Bolaño, *Amuleto* (1999), que amplía el parlamento de Auxilio, cuya visión final, lírica y terriblemente hermosa, vislumbra, en un páramo o alto valle que acaba en un abismo, una cruzada de niños o jóvenes latinoamericanos que se dirigen como mancha de sombra directamente hacia el abismo. Y lo hacen cantando en una suerte de inmensa sordina. Como profeta, como sacerdotisa, concluye Auxilio: “Y ese canto es nuestro amuleto”.<sup>6</sup> Por supuesto la libertad poética permite aquí amalgamar en una imagen onírica y épica el canto poético y el canto revolucionario. Dedicada a “Mario Santiago Papasquiaro (México DF, 1953-1998)”, la novela es una ofrenda fúnebre, un canto de vida y esperanza pese al abismo de la muerte, al basural de la historia, al destino de los militantes y los poetas de una generación.

Sobre ese fondo de duelo –por los muertos del 68 mexicano, los muertos del septiembre chileno, los muertos jóvenes del continente en los setenta y los ochenta, los poetas y amigos muertos–, por encima del abismo que zanja entre la esperanza y la desesperanza, se alza como proliferante y complejo amuleto polifónico el relato de *Los detectives salvajes*. Y de paso, ¿cuánto le deberá la sucesión de los monólogos de la parte central al montaje de voces de *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska?

## UN NUEVO ORDEN AMOROSO

Ni la primera parte de la novela ni la tercera y última, sin embargo, se presentan como la parte central donde confluyen los monólogos e indirectos testimonios de muy diversos personajes a lo largo de veinte años. Ambas se corresponden con el diario escrito entre el 2 de noviembre de

---

6 *Ibid.*, p. 154.

1975 y el 15 de febrero de 1976 por el jovencísimo García Madero cuyos diecisiete años de edad en ese momento fechan su nacimiento en 1958, diez años antes del movimiento estudiantil. El relato en primera persona de su doble iniciación, literaria y sexual, narra su entusiasta descubrimiento de las posibilidades y experimentaciones vitales de su generación, la del postsesenta y ocho. La ingenuidad del joven permite la narración oblicuamente satírica, hilarante por momentos, de la gesta juvenil de la clase media (y media baja) de la época. Su aptitud por la aventura, su buen talante ilustran el *ethos* visceralrealista que pronto asimila. La forma del diario, que consigna su veloz aprendizaje, da cuenta de la poca distancia que media entre la teoría y la práctica, pues entre dudas adolescentes y complejos de virgen García Madero parece actuar sin cálculo y elegir puntual e infaliblemente, lo nuevo y, por consiguiente, lo riesgoso e incluso lo peligroso. Tras conocer en un taller literario a los viscerrealistas, apunta en su diario las experiencias literarias y políticas anteriores de sus nuevos amigos, apenas mayores que él. El 20 de noviembre de 1976, escribe lo siguiente:

Militancias políticas: Moctezuma Rodríguez es trotskista, Jacinto Requena y Arturo Belano fueron trotskistas.

María Font, Angélica Font y Laura Jáuregui (la excompañera de Belano) pertenecieron a un movimiento feminista radical llamado Mexicanas al Grito de Guerra. Allí se supone que conocieron a Simone Darrieux, amiga de Belano y propagandista de cierto tipo de sadomasoquismo.

Ernesto San Epifanio fundó el primer Partido Comunista Homosexual de México y la primera Comuna Proletaria Homosexual Mexicana.

Ulises Lima y Laura Damián planeaban fundar un grupo anarquista: queda el borrador de un manifiesto fundacional. Antes, a los quince años, Ulises Lima intentó ingresar en lo que quedaba del grupo guerrillero de Lucio Cabañas.

El padre de Quim Font, también llamado Quim Font, nació en Barcelona y murió en la batalla del Ebro.

El padre de Rafael Barrios militó en el sindicato ferrocarrilero mexicano. Murió de cirrosis.

El padre y la madre de Piel Divina nacieron en Oaxaca y, según dice el mismo Piel Divina, murieron de hambre.<sup>7</sup>

Esa página del diario logra resumir el estado de las opciones políticas en el grupo poético real viscerrealista: las militancias de sus miembros en el trostkismo o sus tentaciones anarquistas y guerrilleras en la adolescencia, que fenecieron entre veleidades y posibles decepciones o efectos de la represión. También se condensa en ella una breve historia de la izquierda o la extrema izquierda mexicana, desde la genealogía de los jóvenes: un padre en el movimiento ferrocarrilero del 59, un abuelo catalán de la república española, unos padres oaxaqueños muertos de hambre. En el año 76, el inicio de un desencanto de la militancia política en un sentido estricto parece haberse producido ya, para dar paso a otras formas de acción y “resistencia” en el marco de un proyecto de liberación sexual que cuestiona el reparto machista de los roles masculinos y femeninos y derriba el modelo único de la heterosexualidad. La clave paródica, sensible en los nombres ficticios de los nuevos grúsculos citados, apenas altera el carácter seudodocumental del relato al subrayar una, en parte ficticia, hibridación de los movimientos feministas u homosexuales con el sadomasoquismo o el marxismo-leninismo. El intento por crear una nueva moral y ejercer nuevas costumbres que caracteriza los movimientos de la contracultura setentera se ve ironizado aquí por lo que aparece como una supervivencia de las ideologías y los hábitos militantes anteriores.

La formación acelerada de García Madero requiere antes que nada la pérdida de la virginidad, motivo duplicado en el relato por las cómi-

---

7 *Ibid.*, pp. 77-78.

cas dudas que mantiene el joven hacia la virginidad de Angélica Font, hermana de María, su iniciadora. Estas aventuras sexuales y sentimentales se desarrollan en un reducido aunque contagioso universo donde todos van reinventando el amor:<sup>8</sup> los real visceralistas cambian velozmente de pareja; alguno, bisexual y marginal, seduce a un joven “exquisito” y seguidor de Paz, y luego a su hermana; Ernesto San Epifanio, fundador de la “Primera Comuna Proletaria Homosexual”, arma escenificaciones pornográficas con el rubio hijo del embajador de Honduras y con su hermana; el mismo Ernesto San Epifanio sostiene un brillante, iconoclasta y gozoso discurso sobre la metafórica homosexualidad de toda la tradición poética mexicana, latinoamericana y hasta española del Siglo de Oro, clasificando a los poetas entre locas, ninfos, filenos, mariposas, bujarrones, mariquitas, maricas y maricones. Al hacerle aquí *Los detectives salvajes* un guiño cómplice al Reinaldo Arenas del *Color del verano*, se reafirma la crítica al auténtico fracaso revolucionario del gobierno cubano, a cuyos puritanismo, autoritarismo represor y política cultural se alude en varios episodios de la novela. Y si la revolución sexual de los setenta se ve asociada al sadomasoquismo o a la pornografía es para extenderle un salvoconducto al divino marqués embastillado y a la forma misma de los relatos libertinos del siglo XVIII francés con los que no poca deuda paródica tiene el diario de García Madero. Se trata de rendirle un risueño y desafiante homenaje a la auténtica actitud revolucionaria del Marqués de Sade. Entre episodios cómicos y escenas de una desempolvada literatura erótica, se escenifica así un “nuevo desorden amoroso” cuya intensiva práctica logra resquebrajar las barreras entre clanes literarios y círculos clasistas en los medios artísticos juveniles. Y entre los motivos de la novela de aventuras y la parodia de la novela naturalista edificante, se introducen discursos y gestos feministas, con la historia del rescate de la joven pros-

---

8 *Reinventar el amor* es el título de la primera colección de poemas de Roberto Bolaño, publicada por la editorial Martín Pescador en México, DF, en 1976.

tituta Lupe, protegida y amiga de María Font; con los comentarios sobre las jóvenes poetisas a quienes sería *gacho* decirles poetisas; con las varias figuras de las madres de la poesía joven mexicana, entre las cuales destaca Cesárea Tinajero, precursora feminista de los años veinte, valiente de los setenta, profetisa de los crímenes de Ciudad Juárez al señalar su cuchillo como arma indispensable para los tiempos por venir. Los de 2666.

## LA ACCIÓN POÉTICA

Además, el grupo de los viscerrealistas se dedica antes que nada a la “acción poética”, en una suerte de ecuación que asimila la poesía –el arte de vivirla tanto como el de escribirla– a la más encarnizada resistencia, resucitando así cierto ideal de las vanguardias. Entre las modalidades de su activismo poético, se encuentra la edición de revistas de vida efímera y nombres provocadores, como *Lee Harvey Oswald*, financiada, se entera el atónito García Madero durante una conversación, con la venta de marihuana. La zona utópica o franca de la poesía queda así ligada simbólicamente al asesinato y realmente a los negocios ilícitos. En este caso, como en la guerra, la guerrilla o en cierto pragmatismo político, el fin justifica los medios: un miembro del grupo se lo confirma así al novato: “Ah, poeta García Madero, un tipo como Ulises Lima es capaz de hacer cualquier cosa por la poesía –dijo Barrios soñadoramente”.<sup>9</sup>

Los real visceralistas, ya se sabe y mucho se ha comentado en la crítica publicada sobre *Los detectives salvajes*, se inspiran en las vanguardias históricas, europeas y americanas, de los años veinte y treinta: dadaístas, surrealistas y estridentistas mexicanos. Su modelo vanguardista más radical es, sin embargo, el visceral realismo de los veinte, ficticia rama del estridentismo fundada por la no menos ficticia poeta Cesárea Tinajero cuya búsqueda en los setenta por los desiertos de Sonora equivale para los jóvenes de los setenta a un “Lanzarse por los caminos” al estilo surrea-

---

9 *Los detectives salvajes*, p. 31.

lista. Narrada por García Madero en la tercera parte de la novela, esta aventura a modo de *thriller*, de *road movie*, de pesquisa literaria, al cabo vale por su gratuidad. Como fábula, alía los motivos del riesgo, el peligro, el deseo de restituir un lugar en la historia literaria a una desaparecida virtualidad vanguardista pero sobre todo narra –y no discurre sobre– la equivalencia entre arte y vida, poesía y viaje, poesía y revolución.

Así, en el 76, los neovanguardistas de la ficción eligen no situarse en la derrota del post sesenta y ocho sino en una esperanzada postura de avance: en el nuevo empezar de quienes toman la delantera, reanudando con la “tradición de la ruptura” teorizada por Octavio Paz, quien, precisamente, a la sazón representa para ellos el despreciable *establishment* literario que combaten con actos teatralizados de irrisoria guerrilla cultural. En una suerte de balbuceo de la historia literaria, invierten los signos de la cronología al situar el origen de su movimiento en los veinte mexicanos. Desde esta perspectiva, su gesta o su lanzarse bretonianamente a los caminos del norte, como se lanzaban a los del sur (*and down the border*) los poetas de la *beat generation* cuya herencia también reivindican, se entiende como un explorar el no lugar de la poesía, virgen y ya transitado, que a su vez se corresponde con una suerte de ucronía en la historia literaria. Leyéndose como fábula lúdica y a la vez como crónica generacional, la novela postula y formula con ello una convicción del autor sobre la naturaleza del arte que sin cesar, y siempre derrotado de antemano, combate el horror, un horror ciertamente transhistórico pero cuyas últimas manifestaciones en los sesenta y los setenta latinoamericanos eran la matanza de Tlatelolco en México, el golpe militar en Chile y, en el 76, el golpe militar en Argentina.

Antes y después de su lanzarse a los caminos, los real visceralistas se lanzan a las calles del DF asumiendo una posición marginal entre los distintos medios literarios instituidos. Esta voluntaria marginalidad se traduce muy concretamente por su constante desplazarse por la ciudad y por contactos apenas tangenciales con algunos círculos artísticos e intelectuales. Peripatéticos, los jóvenes poetas practican el callejeo noc-

turno en grupo, las reuniones en cuartos de azotea, cantinas y cafés, las fiestas en casa de padres tolerantes o de alguna que otra amiga separada de su pareja. En este continuo ajeteo al parecer errático, surgen la conversación literaria, la crítica mordaz y jocosa de la tradición poética, la lectura de poemas, las recomendaciones bibliográficas, la constitución de bibliotecas portátiles y colectivas a partir de libros robados en la Librería francesa o negociados en las librerías de viejo del centro de la ciudad: estridentismo y jóvenes eléctricos franceses.

La metáfora de la vida poética a la intemperie, a la que recurre una y otra vez Bolaño en sus ensayos,<sup>10</sup> se escenifica así en la ficción en ese discurrir en el que la palabra y el deambular casi se convierten en sinónimos, como si fuesen las dos caras de una misma disposición para la aventura. Sin embargo, y cómicamente, la crónica de García Madero registra sus sospechas de que las vueltas que dan Belano y Lima por distintos barrios del DF no sean tan azarosas y se deban a la venta a domicilio de marihuana, aunque, por otro lado, se comenta que andan en busca de datos sobre el realismo visceral de los años veinte. Así, la investigación literaria por las librerías de viejo y la venta de drogas como modo de supervivencia y financiamiento se conjugan en una sola postura moral que confirma que la acción poética del grupo se concibe al modo de una guerrilla contracultural urbana. Ésta se manifiesta también en la suerte de agitación y propaganda que practican los real visceralistas al interrumpir actos literarios y despreciar por igual a los seguidores de Octavio Paz y a los poetas o artistas vinculados con la izquierda dogmática. Así los conoció el narrador cuando llegaron a perturbar el taller literario que frecuentaba en la UNAM, impartido por Julio Álamo, uno de los llamados “poetas campesinos” y editores de la revista *El delfín proletario*, trasuntos de los colaboradores de la revista *La espiga amotinada*.

Si bien el grupo real visceralista apela a la herencia del surrealismo, del estridentismo y a los intercambios con los contemporáneos

---

10 Véase *Entre paréntesis*.

poetas “eléctricos” franceses, también pareciera avenirse a las posturas y tácticas políticas de la extrema izquierda de la que proceden, sobre todo las del trotskismo. Como lo resume e interpreta el aprendiz García Madero, clasemediero poco avezado a los distinguos ideológicos: “Coincidimos plenamente en que hay que cambiar la poesía mexicana. Nuestra situación (según me pareció entender) es insostenible, entre el imperio de Octavio Paz y el imperio de Pablo Neruda. Es decir, entre la espada y la pared”.<sup>11</sup> Frente a la ritualizada conferencia de Octavio Paz a la que asisten algunos miembros del grupo en la Capilla Alfonsina o Biblioteca Alfonso Reyes, emblemático lugar de la tradición literaria mexicana, las conferencias que dan Belano y Lima en la Casa del Lago se caracterizan por el desenfado y la improvisación, o por la total ausencia de público y vierten sobre temas de la cultura pop: Belano se olvida de sus apuntes sobre la poesía chilena y discurre sobre películas de terror.

Participando de la habilísima empresa de mitificación y desmitificación conjuntas de la historia infrarrealista en la ficción, la versión que propone García Madero de las aventuras e ideales estéticos y ético-políticos del movimiento real visceralista se ve completada, esclarecida y cuestionada en la segunda parte del relato. En los capítulos 13, 14 y 15, con una coda en el 17, se lleva a cabo una suerte de balance e interpretación del valor político de la acción y las posturas real visceralistas desde los comentarios contradictorios, y por lo mismo cómico-satíricos por partida doble y con orientación variable, de unos cuantos narradores. Sus discursos se suceden entre marzo de 1981 y septiembre de 1985, periodo en cuyo inicio Ulises Lima desaparece en la flamante Nicaragua sandinista durante el viaje oficial de una comitiva de escritores mexicanos invitados a un acto de solidaridad con sus homólogos nicaragüenses. En torno a este episodio narrado por uno de los funcionarios del INBA y responsable de la –para él catastrófica a la postre–

---

11 Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, p. 30.



invitación a última hora de su cuate Ulises, se sitúan los comentarios encontrados de varios miembros del ya disperso grupo real visceralista y de sus detractores de los medios intelectuales y artísticos mexicanos, sean de la izquierda oficial y cercanos a los “poetas campesinos” o formen parte de los “exquisitos” seguidores y admiradores de Paz. El virtuosamente indignado pintor Pérez Camarga, cliente al igual que sus amigos de los *dealers* Lima y Belano, condena inapelablemente la conducta de sus proveedores desde la buena conciencia de su posición de izquierda, no por ello menos respetuosa de los valores establecidos en el mundo del arte. Los juzga desprovistos de talento, incultos crasos, apolíticos, impotentes –los despacha tildándolos de “vergas muertas”–, y los reduce a su papel de vendedores de droga. Su monólogo dramático delata su machismo, ese sí, craso, su dogmatismo necio y su doble moral gracias a una estrategia discursiva típicamente bolañesca que, a fuerza de contradicciones y rasgos caricaturescos, desenmascara la mala fe del locutor. En una tónica afín, un colaborador del suplemento cultural de *El Nacional*, de nombre José Colina y de apodo *Zopilote*, trasunto del poeta y crítico José Luis Colín, narra como único lance político de los real visceralistas el fortuito y, según él, fascinante encuentro de Belano, Lima y Felipe Müller con la bisnieta de Trotsky, la también poeta Verónica Volkow, en los pasillos del periódico. La propia Volkow, más generosa pese a sus prejuicios de “niña bien”, a su vez recuerda el breve episodio y le agrega otro a modo de coda en el parlamento y fragmento que sigue: “La verdad es que parecían mendigos, desentonaban horriblemente allí, en la entrada del cine, entre gente bien vestida, bien afeitada, que al subir las escalinatas se apartaban como con miedo de que uno de ellos fuera a alargar la mano y a deslizarla por entre sus piernas”.<sup>12</sup>

Hilarante y de gran intensidad satírica, de nuevo a expensas del propio narrador, el relato del viaje oficial de los escritores a Nicaragua

---

12 *Ibid.*, p. 327.

no deja títere con cabeza, ni por el lado de los invitados entre quienes abundan los “poetas campesinos” ni por el lado de la policía de seguridad nicaragüense, ya dueña de todas las manías y defectos de su modelo cubano. El único escritor que se salva –y no podía ser menos tratándose de un maestro de la sátira–, es el sabio Pancracio Montesol, trasunto de Augusto Monterroso. La sátira de la literatura oficial en los estados autoritarios nacidos de revoluciones se completa con el monólogo –fiel al esquema cómico del burlador burlado, aquí burladora burlada– de la novia gringa del real visceralista Rafael Barrios. Bárbara Patterson narra cómo ambos visitan a un cansado y desengañado poeta cubano, durante su viaje oficial en México. A instancias de ella misma, ambiciosa y cegada por su ortodoxa concepción marxista de los vínculos entre literatura y política, su compañero oculta su pertenencia al grupo poético marginal. Sólo que, aburrido, el cubano pregunta, interesadísimo, por el real visceralismo que le parece lo único prometedor en el poco revolucionario panorama de la poesía mexicana. Así, la sátira logra rescatar la apuesta real visceralista, pese a su carácter irrisorio, de las maledicencias y del rechazo unánime que despierta a diestra y siniestra. Dos discursos intentan esclarecer la nebulosa postura ético-política de los extremistas, ambos debidos a miembros del grupo: Rafael Barrios y Jacinto Requena. En 1981, Rafael Barrios, desde su casa californiana, recuerda *Easy Rider* para explicar la forma de vivir y, por ende, de actuar de Belano y Lima en el 76, su incesante caminar por la Ciudad de México, como imitando a Dennis Hooper:

Y yo a veces los miraba y pese al cariño que sentía por ellos pensaba ¿qué clase de teatro es este?, ¿qué clase de fraude o de suicidio colectivo es este? Y una noche, poco antes del año nuevo de 1976, poco antes de que se marcharan a Sonora, comprendí que era su manera de hacer política. Una manera que yo ya no comparto y que entonces no entendía, que no sé si era buena o mala, correcta o equivocada, pero que era

su manera de hacer política, de incidir políticamente en la realidad, disculpen si mis palabras no son claras, últimamente ando un poco confundido.<sup>13</sup>

Como de costumbre en la obra de Bolaño, cuando algún personaje enuncia un discurso con posible valor de verdad, elude las explicaciones teóricas o éticas, sorteándolas en provecho de reflexiones guiadas por la intuición o la revelación y disculpándose por su falta de claridad. Así el discurso en torno a temas manoseados y agotados por los ideólogos de las más distintas calañas se sale de todo lenguaje dogmático y, sobre todo, no se fija. Otro ejemplo de ese pase de torero y ejercicio retórico puede verse en 2666, cuando el chileno Amalfitano habla del sentido del exilio. Pero el análisis político nunca parece tan certero como cuando se trasluce en un discurso metafórico, alegórico y poético: así han de leerse las palabras que el reaparecido Ulises Lima le confía a Jacinto Requena al regresar de sus dos años de vagabundeo por Centroamérica:

Me dijo que recorrió un río que une a México con Centroamérica. Que yo sepa, ese río no existe. Me dijo, sin embargo, que había recorrido ese río y que ahora podía decir que conocía todos sus meandros y afluentes. Un río de árboles o un río de arena o un río de árboles que a trechos se convertía en un río de arena. Un flujo constante de gente sin trabajo, de pobres y muertos de hambre, de droga y de dolor. Un río de nubes en el que había navegado durante doce meses y en cuyo curso encontró innumerables islas y poblaciones, aunque no todas las islas estaban pobladas, y en donde a veces creyó que se quedaría a vivir siempre o se moriría.

De todas las islas visitadas dos eran portentosas. La isla del pasado, dijo, en donde sólo existía el tiempo pasado y en la cual sus habitantes se aburrían y eran razonablemente felices, pero en donde lo ilusorio era tal que la isla se iba hundiendo cada día un poco más en el río. Y la isla del

---

13 *Ibid.*, pp. 321-322.

futuro, en donde el único tiempo que existía era el futuro, y cuyos habitantes eran soñadores y agresivos, tan agresivos, dijo Ulises, que probablemente acabarían comiéndose los unos a los otros.<sup>14</sup>

A la posible evocación del épico *Estrecho dudoso* de Ernesto Cardenal se une aquí el inicio de una fábula sobre el desastre político centroamericano y sobre la ausencia de un presente histórico viable entre las utopías destructivas del pasado y el futuro. De “la historia viva”, del “sueño ininterrumpido”, tópicos con los que recuerda su estancia nicaragüense el organizador del viaje oficial de los mexicanos, sólo queda la imagen móvil, espejeante, del río metafórico, inestable como las alternativas de sus metamorfosis, el “o” “o”, tan propio de la escritura de Bolaño, tan resuelta a no fijar el sentido sino a dejarlo fluir como inasible imagen poética y política de lo real en una narración.

Así, fiel y memoriosa, cumple la escritura de la novela con el programa poético infrarrealista –o con el viscerrealista de los personajes–: metamorfoseando el lenguaje político en lenguaje poético y coloquial, liberándolo de su propio peso muerto, cargándolo de futuro aun cuando los habitantes de las islas del futuro demostraron que eran caníbales. Pero por supuesto, es internacionalista y literario el formidable homenaje irónico que rinden *Los detectives salvajes* a las poéticas revolucionarias y a la generación del autor, la de la resistencia mexicana, entre otras. “Franceses, un esfuerzo más por ser republicanos”, escribió Sade. “Lectores, mexicanos, latinoamericanos y ciudadanos del mundo, la bandera de la poesía –que puede convertirse en novela– no se arreará”, afirman *Los detectives salvajes*. Si eso no es resistencia...

---

14 *Ibid.*, pp. 366-367.

## II. EL FANTASMA DE LA LIBERTAD: ESTRIDENTISTAS Y VISCERREALISTAS

*LOS DETECTIVES SALVAJES* (1998) de Roberto Bolaño instauro desde la ficción un diálogo a través de las generaciones entre poetas vanguardistas de los años veinte y de los setenta en México, entre los históricos estridentistas y los real visceralistas, trasuntos de los reales infrarrealistas entre cuyos fundadores se contaba el autor de la novela. Salvajes o libres, los protagonistas y poetas “detectives” de los años setenta parten en busca de la desaparecida, y ficticia, poeta estridentista Cesárea Tinajero por el norte de Sonora. En una novela que narra, mitificándola, la historia generacional del grupo poético de juventud de su autor, en esa suerte de crónica elegíaca y manifiesto a posteriori que es *Los detectives salvajes*, tal vindicación irónica, melancólica y aventurera de la memoria del estridentismo pretende enlazar rupturas estéticas y afirmar libertades poéticas frente a un canon de la historia literaria mexicana que relegó el estridentismo a favor de la generación de los Contemporáneos.

Si bien el principio de la reescritura de la historia literaria como ficción se inscribe en una tradición borgeana, ya practicada por Roberto Bolaño en *La literatura nazi en América*, cuyos relatos a modo de notas biobibliográficas sobre escritores imaginarios se asemejan a ciertos cuentos de *Ficciones* y se ordenan como los de *Historia universal de la infamia*, en *Los detectives salvajes* la investigación en torno a la historia literaria se torna experiencia y aventura, se vive y se encarna. Así, aunque primero se escenifican y narran las tradicionales pesquisas bibliográficas y las entrevistas a los sobrevivientes capitalinos del estridentismo que realizan los jóvenes poetas real visceralistas, éstos salen de las librerías de viejo del Distrito Federal para iniciar un rastreo detectivesco por el norte de México. Su viaje y aventuras en busca de Cesárea Tinajero cobran aires de *road movie* por los espacios desérticos donde

se borra la frontera entre Sonora y Arizona. Si en “Tlön, Uqbar, Orbis tertius”, el narrador y Bioy Casares fatigan las librerías de Buenos Aires y la Biblioteca Nacional argentina en busca del tomo de la *Anglo-American Cyclopaedia*, donde pretenden corroborar la existencia de las páginas dedicadas al imaginario país de Uqbar, los siguientes episodios del cuento de Borges relatan apariciones fortuitas de los datos faltantes en las inmediateces de la capital argentina, y la pareja de los detectives porteños nunca necesita abandonar su universo familiar puesto que en este es donde irrumpen libros y objetos extraños llegados del mundo imaginado por otros. Los “detectives salvajes”, en cambio, abandonan la Biblioteca y el conocimiento libresco para conocer el rostro encarnado de la otrora poesía joven, a riesgo de ser decepcionados.

Pero las “correspondencias” entre grupos poéticos que parecen anhelar los real visceralistas Ulises Lima y Arturo Belano no se limitan a la búsqueda de un movimiento antepasado y silenciado, una ficticia rama real visceralista del estridentismo fundada por Cesárea Tinajero, sino que también observan una línea contemporánea. Lectores precursores en México de las obras de los muy reales “eléctricos” de Francia, los real visceralistas setenteros llegan a traducirlos. El segundo recorrido de los jóvenes poetas los lleva a Europa, donde el mexicano Ulises Lima se encontrará en París con el francés Michel Bulteau, autor con Mathieu Messagier y Jean-Jacques Faussot, entre otros, del *Manifeste électrique aux paupières de jupe* (1971). Así, en esos dispares recorridos y correspondencias parecen juntarse varios caminos, americanos y europeos, distintas épocas y una constante: los gestos de ruptura de las vanguardias poéticas, con sus manifiestos y sus revistas tan pronto fallecidas como ideadas y publicadas. Se repite en los setenta ese espacio de intercambio poético entre los dos continentes que caracterizó la constelación vanguardista en los años veinte y se reaviva el pasado de la eterna juventud de esos mismos años. Y, por más azarosos que parezcan los viajes, investigaciones y búsquedas de los protagonistas, apuntan a reconocer y trazar un mismo linaje poético, a revitalizar un surrea-

lismo primerizo y audaz. Se trata de volver a una fuente en el mismo momento de su manar, mítico momento original que escapa a toda lógica de la temporalidad histórica para significar la energía de la innovación poética.

## LÁNCENSE A LOS CAMINOS O LA HISTORIA LITERARIA

En *Los detectives salvajes* el motivo del viaje, que a su vez es investigación literaria, parecería ser la directa ilustración del discurso enardecido y programático que sostenía el joven infrarrealista Roberto Bolaño en 1977, cuando publicó y presentó en México traducciones de la joven poesía francesa de aquel entonces, la de los eléctricos y de algunos más:

No unos versos bien escritos sino una experiencia bien realizada, o como dijo Jarry: *la estupidez no es nuestro fuerte*. Libros como *Kilroy was here*, de Biga, o *Ethermouth*, *Slit*, *Hypodermique*, de Bulteau, nos llevan como máquinas teletransportadoras del año 2050 al reino de lo mágico revolucionario: una escritura de desacostumbramiento que prolonga los más incendiarios postulados surrealistas (con Pelieu o Biga o Bulteau la vanguardia abandona el trabajo de profesor universitario o poeta laureado o crítico decente y sagaz, y vuelve a las calles, a los caminos que Breton veía y amaba en *Lachez tout!*).<sup>1</sup>

La consigna de Breton concluye asimismo, impresa en mayúsculas, el manifiesto infrarrealista de Roberto Bolaño escrito en 1975-1976: “DEJÉNLO TODO, NUEVAMENTE/LÁNCENSE A LOS CAMINOS”.<sup>2</sup>

Así como la novela reconoce y a la vez trastoca la noción de historia literaria, inventando una reanudación del real visceralismo a cincuenta años de distancia al suponerle al grupo setentero una precursora

1 Roberto Bolaño, “El universo hinchado”, *Plural*, p. 21.

2 R. Bolaño, “Déjenlo todo, nuevamente: manifiesto infrarrealista (1975-1976)”, pp. 142-143.

en la persona de Cesárea Tinajero, asimismo se crea una equivalencia entre el tiempo transcurrido y el espacio recorrido por los reales visceralistas de los setenta para encontrarse con la poeta de los años veinte. La actualización de la ruptura poética vanguardista, o sea el actuarla y el traer el pasado al presente, se funda en esta equivalencia entre viaje por el tiempo y viaje por el espacio. Y no se trata de cualquier espacio, ya que no contentos con lanzarse a los caminos, los poetas detectives se salen de éstos para entrar en el desierto sonoreño, huyendo de unos criminales, en la vertiente detectivesca o de novela negra del argumento. El estado de Sonora, lugar fronterizo y extremo territorial mexicano viene a desempeñar un papel mítico, a ser una suerte de metáfora de la *terra incognita*, tierra de aventuras, no lugar o abismo, al modo del sur borgeano o del blanco espacio austral de Poe. En ese espacio abandonado de la cultura, a donde se mudó en los veinte la poeta Cesárea Tinajero para escándalo de sus amigos capitalinos, podría encontrarse la poesía de ruptura, la poesía en acto o “lo nuevo”, que según el poema de Baudelaire “Le voyage”, glosado por Bolaño en otra parte, se encuentra en el fondo del abismo, al final del viaje, o de la vida.<sup>3</sup>

La libertad de la novela traduce o traslada así a la forma novelesca un deseo de recorrer la historia literaria a campo traviesa o abriendo brechas y de convertir la ficción en discursos que van de la seudonovela negra a la novela de aventuras o a la novela de formación literaria e iniciación sexual. Entre el diario del jovencísimo Juan García Madero, nuevo avatar de Rimbaud, que corresponde a las partes primera y tercera y cuenta los últimos meses de 1975 y los primeros de 1976, y los testimonios abundantísimos con forma de monólogo de una apabullante variedad de personajes que, en la parte central de la novela, narran lo ocurrido en torno a los destinos de Arturo Belano y Ulises Lima entre 1976 y 1996, se decanta la historia del grupo real visceralista, pronto

---

3 Véase Roberto Bolaño, “Literatura + Enfermedad = Enfermedad”, *El gaucho insufrible*, pp. 135-158.



desaparecido con el lanzarse a los caminos de sus miembros fundadores. Frente a la voluntaria postura marginal y exploradora que sostienen éstos, aparece un panorama, a menudo satírico, de los medios literarios por los que apenas transitan, en México, en Francia y en España. Los monólogos dramáticos de editores en quiebra, conocidos críticos, profesores latinoamericanos, poetas de distinta calaña, novelistas de éxito o de la secretaria de Octavio Paz en su vejez hacen las veces de autorretratos que los desenmascaran, revelando su cobardía, su falta de fe en el oficio literario, su venalidad o su desengañada generosidad. Contrastando con estos discursos, la gratuidad de la relación que mantienen los real visceralistas con la poesía se hace manifiesta en sus referidas conversaciones, en las que abundan los comentarios eruditos y lúdicos y las reflexiones desenfadadas sobre la poesía o sobre determinados poemas, en la enumeración de las lecturas de los jóvenes poetas, en el hilarante repaso de los poetas latinoamericanos y españoles clasificados según su tipo de homosexualidad, que hace Ernesto San Epifanio y, por supuesto, en su inicial búsqueda de Cesárea Tinajero y sus investigaciones sobre los estridentistas. Esos novísimos se proponen vivir en y por la literatura, vivir la poesía como aventura o la aventura como poesía. A lo largo de los años sus encuentros y desencuentros entre uno y otro continente giran en torno a la poesía y se entregan a azarosas lecturas de los poemas que van escribiendo al ritmo de sus viajes y penurias, como si en sus vagabundeos lo único estable fuese la tertulia o la conversación poética. Entre historia de las rupturas estéticas y escritura en sutiles rupturas y enlaces *Los detectives salvajes* resulta ejemplar de la necesidad del doble movimiento de transgresión y fundación para buscar “lo nuevo, lo que siempre ha estado allí” en la literatura.

Autoproclamándose como nueva vanguardia, los rebeldes real visceralistas se buscan sin embargo antecesores en el grupo estridentista al reconocer en sus miembros y en la historia del movimiento una auténtica voluntad de fundar “el reino de lo mágico revolucionario”, cuando se buscaba crear una cultura que respondiera a los cambios políticos y sociales

sucedidos durante la primera época de Revolución mexicana. Pero la radicalidad absoluta que reivindican los real visceralistas necesita un modelo aún más rupturista y marginal, tan marginal que se ha perdido su huella, tan heroicamente rupturista y aislado que su redescubrimiento permitiría revolucionar la historia de la poesía mexicana e incluso latinoamericana. Así se lo comenta un real visceralista a un incrédulo y condescendiente joven poeta cercano al grupo de Octavio Paz. Cesárea Tinajero, taquígrafa de profesión, secretaria del general Carvajal –trasunto de Heriberto Jara, que fue el mecenas de los estridentistas–, fundadora del real visceralismo y de la revista *Caborca*, que constó de un solo número, es esa figura hiperbólica de la vanguardia. Y, a diferencia de los estridentistas, cuyo referente es histórico al menos en tanto grupo, es un personaje enteramente ficticio cuyo parecido con la poeta Concha Urquiza, evocado por la crítica, dista de ser convincente. Motivo de la búsqueda y del viaje de Belano, Lima y García Madero, resorte dramático y emblema de la poesía aventurera, incluso de la antipoesía, el personaje es decisivo para la identidad de la novela como despliegue de formas literarias cuya hibridación sirva los postulados de su autor, su necesidad de trasladar a la prosa narrativa un *ethos* poético, ilustrándolo con historias, y de dar testimonio de su propia búsqueda literaria con irónica ternura.

## MÁS ALLÁ DE LOS MODELOS

Entre los motivos más o menos autobiográficos, aunque mitificados e ironizados, que subyacen en la novela, se encuentra en efecto la admiración por la gesta estridentista. Las entrevistas a los poetas de los años veinte, aludidas en la novela o referidas por las voces de los entrevistados, como el desengañado poeta Manuel Maples Arce que casi reniega de su juventud vanguardista, están inspiradas en otras que tuvieron lugar en la realidad en esos mismos años de formación y primera época de la obra de Roberto Bolaño. Así lo sospechaba Grínor Rojo en un artículo sobre *Los detectives salvajes*, así lo refería José Promis en otro artículo publicado en

el mismo volumen crítico.<sup>4</sup> En varios números sucesivos de la revista *Plural*, después de la sonada renuncia de Octavio Paz y todo el equipo de redacción tras el llamado “golpe a *Excelsior*”, en ese espacio de publicación retomado por los neopriistas, se cuelan algunas contribuciones de los infrarrealistas, dos de éstas dedicadas a los estridentistas: un primer artículo de presentación del grupo vanguardista de los veinte con la publicación de parte del primer manifiesto estridentista y una serie de tres entrevistas a Germán List Arzubide, Arqueles Vela y Manuel Maples Arce.<sup>5</sup> La clara voluntad de establecer por encima de varias décadas un parentesco entre uno y otro grupos se percibe en las declaraciones desafiantes y los comentarios de un Roberto Bolaño de 23 años que pretende “con un grupo de poetas y/o ensayistas [encargarse] de darle algunos retoques a la historia” y devolverles su lugar y su valor a los estridentistas que perdieron la batalla poética en 1928, tras siete años de intensa actividad. Después de citar a Trotsky acerca de la necesidad de las rupturas, el desgaste de los partidos y la caducidad de las escuelas artísticas, concluye con un paralelo entre las revoluciones poéticas estridentista e infrarrealista, confrontando versos de Maples Arce y del infrarrealista José Peguero:

Los estridentistas no pudieron sostener esas barricadas ácidas de la nueva poesía, pero nos enseñaron más de una cosa sobre los adoquines.  
A los versos de Maples Arce escritos en 1922:

*Y doscientas estrellas de vicio*

*A flor de noche*

*Escupen pendejadas y flores de papel*

- 
- 4 Véase Grínor Rojo, “Sobre *Los Detectives salvajes*”, y José Promis, “Poética de Roberto Bolaño”, *Territorios en fuga, Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, pp. 65-75 y 47-63. Véase, asimismo, Javier Campos, “El Primer manifiesto de los Infrarrealistas” de 1976: su contexto y su poética en *Los detectives salvajes*, *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*, pp. 135-143.
- 5 R. Bolaño, “El estridentismo”, *Plural*, núm. 61 y “Tres estridentistas en 1976”, *Plural*, núm. 62.

Podemos *meditarlos* con estos de José Peguero escritos hace tres meses:

*Corre corre Valerina*  
*Que me da el Rimbaud*  
*Que me da el Rimbaud.*<sup>6</sup>

En *Los detectives salvajes*, se da una versión ficticia y satírica de las circunstancias en que se desarrollaron aquellas entrevistas, aprovechándose detalles reales, como el que Maples Arce contestara el cuestionario por escrito, para que el monólogo del envejecido estridentista contribuya a revelar su distancia respecto de la utopía vanguardista y participe en el concierto de los juicios negativos o condescendientes de los artistas y escritores establecidos sobre los jóvenes real visceralistas. Si bien Maples regala ejemplares de su obra a Arturo Belano, lo hace con calculada generosidad, sin querer dárselos en mano propia, sin dedicárselos, y espera vanamente que algún día regrese el joven en busca de un amparo literario. Concluye el exestridentista: “Todos los poetas, incluso los más vanguardistas, necesitan un padre. Pero éstos eran huérfanos de vocación. Nunca volvió”.<sup>7</sup>

La supuesta orfandad de vocación de los real visceralistas no es sino su voluntad de hallar ese modelo superlativo de la vanguardia extrema y para siempre marginal que es Cesárea Tinajero. El argumento de la novela, su tensión dramática y su constante juego *deceptorio*, requería la creación de ese personaje, así como la del ficticio estridentista Amadeo Salvatierra, que no llegó a la gloria y se convirtió en escritor público o “evangelista” del portal de la plaza de Santo Domingo. Perdedores y perdidos en la capital o el desierto, Cesárea Tinajero y Amadeo Salvatierra detentan a ojos de los jóvenes el secreto del pasado, de la aventura poética. El monólogo de Salvatierra, quien posee el único

---

6 R. Bolaño, “El estridentismo”, *Plural*, núm. 61.

7 R. Bolaño, *Los detectives salvajes*, p. 177.

número de la revista *Caborca*, donde se publicó el único poema conocido de Cesárea Tinajero, y quien es el único testigo del pasado que tiene datos muy vagos sobre el paradero de la fundadora del real visceralismo, escande, distribuido en 13 fragmentos, la segunda parte de la novela, como un leitmotiv que recordase a lo largo del relato cómo se definió durante una velada el enigma que decidieron resolver los “detectives salvajes”, emprendiendo la búsqueda real de la poeta vanguardista. Fragmentado y fragmentario, errático, este monólogo que recuerda una noche de borrachera, sopores alcohólicos, visiones del pasado y conversación en torno a los años veinte, el estridentismo y Cesárea Tinajero, sirve así de hilo conductor para la trama de la novela y plantea enigmas de distinta índole. El primer enigma vierte sobre el destino de Cesárea Tinajero; el segundo, sobre el valor de la literatura experimental, ambos confluyen en uno solo para que la novela transmita las cuestiones literarias en materia ficticia y ejercicios de estilo. Heroico cómico, este discurso del viejo poeta alcohólico pertenece, fuera de los estrictos límites de la novela, a la serie de relatos de Bolaño que rinden homenaje a los perdedores de la literatura, los malos poetas o los pobres poetas olvidados, desaparecidos, suicidas, los caídos en el combate del arte. A esta visión de la historia literaria como épica irrisoria de las luchas por el arte corresponde el desafío que se dan Ulises Lima y Arturo Belano, prometiendo al final de la noche “encontrar a Cesárea Tinajero aunque [tengan] que levantar todas las piedras del norte” y declarando entre bromas y veras que lo “[hacen] por México, por Latinoamérica, por el Tercer Mundo, por [sus] novias, porque [tienen] ganas de hacerlo”.<sup>8</sup> Esta declaración suena nada menos que paródicamente quijotesca, lo cual se verá confirmado por el aspecto y la prosaica condición de Cesárea Tinajero, convertida en vieja yerbatera, suerte de Dulcinea del Toboso por la que indefectiblemente seguirían luchando sus paladines, si al final no se invirtieran los papeles de unos

---

8 *Ibid.*, p. 553.

y otra, en una duplicación de lo burlesco. Ella es quien muere defendiéndolos del padrote y el policía que los persiguen.

El testimonio de Salvatierra da fe de esta actitud que hace de los contemporáneos “detectives salvajes” los sucesores doblemente paródicos de los antiguos caballeros andantes, ya añorados por el Quijote. Entre las peripecias de la noche dedicada al repaso acelerado y caótico de los recuerdos de Salvatierra en torno al estridentismo entra la lectura conjunta que hacen Belano, Lima y su anfitrión del *Actual n° 1*, publicado en 1921 por Maples Arce. Pretexto para un homenaje irónico, la escena da pie a la íntegra transcripción en la novela del ecléctico “Directorio de vanguardia”, que completaba el manifiesto estridentista, comentado con desparpajo y minucia por los tres lectores antes de que, jocosamente conmovidos, los jóvenes saluden a los “héroes” conocidos o desconocidos, en posición de firmes y brindando con mezcal Los Suicidas.

## EL POEMA: BROMA Y VIAJE

La segunda lectura es la que hacen de la revista *Caborca* y del desconcertante poema visual de Cesárea Tinajero, enigma para Salvatierra y broma a la vez que propuesta interesante según la interpretación que proponen Belano y Lima. A esta lectura y a la interpretación del poema, la novela convida lúdicamente al lector, puesto que se plantea el poema como juego y acertijo, resuelto en un primer momento por Lima con el recuerdo de una visión idéntica en un recurrente sueño infantil que se tornaba pesadilla acompañada de sensaciones intensas y solía concluir con el orinarse en la cama del soñador. El principio de interpretación propuesto por los real visceralistas consiste en completar los trazos que constituyen el poema –una línea recta, una ondulada, una quebrada e irregular con ángulos cerrados sobre las cuales está posado un diminuto rectángulo– así como el monosílabo “Sión” que lo intitula. El rectángulo se convierte en barquito velero agregándosele un triángulo, y

las líneas se ven como mar calmado, mar con olas, mar agitado por una tempestad, la sílaba también se completa, viéndose como la última de la palabra “navegación”, a despecho de toda lógica ortográfica puesto que la “s” ha de volverse “c”. Sólo que este minimalista juego visual y sonoro obedece a una lógica de juego de construcción o de rompecabezas cuyas invisibles piezas faltantes han de imaginarse y recurre a la anfibología o a una grafía fonética. El poema real visceralista de Cesárea Tinajero se emparenta con un juego infantil cuyas reglas identifican de inmediato los nuevos vanguardistas, detectives hasta en la lectura. Por supuesto, su estrategia de pieza incompleta que invita a completarla permite inducir que existen otras piezas, vale decir otras obras de Cesárea Tinajero, esas “Obras completas” que Ulises Lima promete traer de Sonora y cuya realidad al final de la novela también permanece incierta o posiblemente decepcionante, ya que el diario de García Madero no comenta el contenido de los cuadernos que encuentra en casa de la difunta. Broma, poesía experimental o visión onírica infantil como lo recuerda Lima, la estrategia de adivinanza que plantea el enigmático poema desempeña en la novela el papel de clave interpretativa o más bien de acertijo lúdico acerca del principio que rige el relato.

Rasgos de este poema: las líneas recta, ondulada y quebrada, el barquito, la evocación de las sensaciones del sueño infantil, aparecen en dos fragmentos de poesía narrativa escritos por Roberto Bolaño hacia 1980 en España y recogidos en el libro *Amberes*,<sup>9</sup> que llegó a publicarse en 2002 y se presenta como un texto narrativo experimental con motivos dramáticos que surgen y desaparecen en alternancia. En un poema de la misma época, titulado “Mi poesía” y publicado en el volumen *La Universidad Desconocida*,<sup>10</sup> también aparecen los trazos de la línea cambiante, asociados con una alusión al mar freudiano, y la expresión del deseo de superponer dos cines, dos películas, de decir en dos planos similares dos

---

9 Roberto Bolaño, “Cuando niño” y “El Mar”, *Amberes*, pp. 51 y 53.

10 Roberto Bolaño, “Mi poesía”, *La Universidad Desconocida*, p. 27.

personajes. Este es el proyecto que intenta verificarse en *Amberes*, donde efectivamente aparecen estos personajes: el Poli, el Jorobadito.

En *Los detectives salvajes*, el poema de Cesárea Tinajero no es sino una nueva variante de los poemas con trazos visuales escritos por Bolaño en un periodo en que aún no abordaba la escritura de novelas o estaba explorando las posibilidades formales del género. La elección de este poema como única muestra de una obra real visceralista de los veinte, o sea como punto de partida o como brújula estética, dista de ser casual. Desde el punto de vista dramático, plantea un enigma e incita a la búsqueda de su autora; desde un punto de vista metaliterario indica un modo de composición de la novela y modos lúdicos de lectura. Si bien el proyecto de *Amberes*, con simultaneidad o superposición de planos para “decir” dos personajes, ya pertenece al pasado de la obra narrativa de Roberto Bolaño cuando escribe *Los detectives salvajes*, esta novela se parece a un rompecabezas cuyas piezas invisibles han de imaginarse. Más allá de “un modelo para armar” cortazariano o de una “rayuela”, el relato que, según su autor, intenta remedar el flujo del Mississippi gracias a la multiplicidad de las voces que se arremolinan en su parte central y “tiene casi tantas lecturas como voces hay en ella” pudiéndose leer “como una agonía” y “como un juego”,<sup>11</sup> ofrece desde su fragmentación una constante invitación a completarla. La visión que se tiene de los protagonistas Arturo Belano y Ulises Lima nunca deja de ser oblicua, fragmentaria y múltiple, puesto que todas las voces concurren para hacer sus retratos hablados y contar tangencialmente su historia que, a fuerza de conjeturas y elipsis, se convierte ipso facto en una suerte de leyenda. Pero hay más, la épica irrisoria de los jóvenes real visceralistas no deja de ser objeto de ironía, condescendencia, devaluación por parte de muchos testigos, de modo que los neovanguardistas podrían considerarse como sublimes y ridículos. Tanto como esos viejos poetas “¡ridículos y heroicos! [...] Nómades abiertos en canal y ofrecidos a la

---

11 R. Bolaño, “Acerca de *Los detectives salvajes*”, *Entre paréntesis*, p. 326.



Nada (pero ellos no viven en la Nada sino en los Sueños)”,<sup>12</sup> cuya lectura recomienda Roberto Bolaño a su hijo Lautaro en el poema testamento “Lee a los viejos poetas”.

El poema de Cesárea Tinajero ostenta un placer lúdico y un vínculo con la infancia, a la vez que remite, según el recuerdo de Ulises Lima, a un sueño infantil con la sensación de “una rajadura que empezaba en el vientre”.<sup>13</sup> El poema “Mi poesía” de Roberto Bolaño alude a una pesadilla que se antoja ligada a la sexualidad infantil. En todo caso el poema parecería ser la mínima afloración en la superficie de la página de un magma de lo informulable. Una vez aparecido juega con su carácter inconcluso, incompleto, abierto. En la tercera parte de *Los detectives salvajes*, este mismo placer lúdico es experimentado por los jóvenes detectives con acertijos visuales de escuela primaria mexicana, mezclados con preguntas eruditas sobre métrica antigua y figuras retóricas, a los que de nuevo se convida al lector. Así se despliega como en un escorzo narrativo el variadísimo campo de las formas poéticas a lo largo de la historia literaria, desde las más cultas hasta las más ingenuas. El final del relato coincide con la famosa serie de acertijos visuales con forma de rectángulos-ventana que García Madero inscribe en su diario, dejando el último sin solución. Como es lógico, se trata de imaginar lo invisible a partir de lo visible, de construir una imagen-sentido a partir de trazos sugerentes. La pregunta “¿Qué hay detrás de la ventana?”, deja el sentido suspendido, colgado de un marco rectangular trazado con línea de puntos.

La hazaña rupturista que se cumple con *Los detectives salvajes* no sólo recoge con irónica ternura la memoria del estridentismo y del infrarrealismo sino que transmuta la búsqueda poética vanguardista en una poética de la novela “como juego” y “como agonía”. Sostiene en el hilo de la navaja la lucha épica e irrisoria de la literatura, sin olvidar jamás el placer de contar y, como en correspondido amor, el placer de su lector.

---

12 R. Bolaño, *La Universidad Desconocida*, p. 434.

13 R. Bolaño, *Los detectives salvajes*, p. 400.



SEGUNDA PARTE  
*2666*, ILUMINACIONES DEL HORROR



### III. TIEMPO MESURABLE, TIEMPO DESMEDIDO Y TIEMPO VIVO

ANTES SIQUIERA DE ABRIR LA PRIMERA NOVELA PÓSTUMA de Roberto Bolaño, la lectura comienza con esa fecha o esa cifra: 2666. Como fecha, tal título parecería anunciar una novela de anticipación, a modo del *1984* de George Orwell; como número o cifra, remite a la Bestia, a la adversaria del Cordero en el Apocalipsis, anunciada aquí para el segundo milenio. Como horizonte temporal, aparece en la obra del poeta y novelista desde *Amuleto* (1999) en que un episodio heroico, burlesco y siniestro de 1974, relatado por la voz de Auxilio Lacouture, se proyecta imaginariamente hacia esa fecha por venir, tan ominosa como el presente cuyo peso o realidad pulveriza. En un raptó de inspiración, la poeta compara el paisaje de la colonia Guerrero en el DF, lugar de prostíbulos donde un padrote esclaviza a los gays, con “un cementerio olvidado del año 2666”, percibido por el ojo acuoso de un muerto o nonato: “un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo”.<sup>1</sup> En esa visión, la fecha del porvenir, que actúa como reflector del presente de los setenta, ya se ha convertido en pasado inerte para el no movimiento retrospectivo de la no memoria de una no mirada. La voluntad de un olvido selectivo implica el olvido total.

Frente a la tentación o la fatalidad del olvido, lo sabemos, el monólogo de Auxilio Lacouture se mueve entre pasado, presente y futuro. Orbita, sin embargo, en torno a los días de septiembre de 1968 en que la andariega poeta está encerrada en un baño de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM mientras el ejército mexicano ocupa la Ciudad Universitaria para reprimir el movimiento estudiantil. Si el acontecimiento que más se presta al olvido, voluntario o impuesto, es el que dispone el

---

1 Roberto Bolaño, *Amuleto*, p. 77.

terror político, mayor es, para quien sufrió éste, la necesidad de la memoria, con la que se confunde la propia Auxilio al afirmar, enfática, poco antes de concluir su monólogo: “yo soy el recuerdo”.<sup>2</sup> Aunque el recuerdo no existe sin futuro, como bien lo muestra el errático paseo por el tiempo de la uruguayaya. Antes de su proclamada fusión con el recuerdo, exhortada en sueños por una voccecita segunda y de inflexiones porteñas, Auxilio vaticina el porvenir de la literatura del siglo xx, que allí no pasa del segundo siglo del segundo milenio. Hilarante por el asombroso trastrueque de valores que implica, el conjunto de profecías de la pitonisa envalentonada es escandido por fechas que señalan los destinos de las obras y los autores americanos y europeos del siglo xx: aquellas se extinguen, sobreviven o reaparecen en otro continente, de tradición poco prestigiosa en los actuales centros de la cultura; éstos en ocasiones llegan a reencarnarse en extranjeros, muy lejos de su lugar de origen. Y si bien se limita a dos continentes esa muestra parcial de la literatura mundial, cuya perspectiva latinoamericana acomoda a Roberto Arlt, Oliverio Girondo o Alejandra Pizarnik junto a Marcel Proust, Thomas Mann o André Breton, no falta algún niño chino para reencarnar a James Joyce en 2124. En la coreografía que dispone la lista entre tiempos y lugares, intercambian herencias e identidades los norteamericanos, latinoamericanos y europeos; algunos escritores de vanguardia se convierten en poetas de masas y los famosos o canónicos en autores secretos; otros, los malditos y suicidas, los rebeldes o tráfugas, los que cambiaron de lengua de escritura o fueron bilingües, merecen una reiterada interrogación sobre la posibilidad de que los lean en 2059. La actual jerarquía del canon occidental ampliado se ve puesta en jaque; la supuesta inmortalidad de la literatura, denegada en provecho de una aleatoria y a veces irrisoria supervivencia, no por ello menos heroica.

Así, alternan al menos dos movimientos temporales en el parlamento de Auxilio, el retrospectivo de la memoria que, al actualizar una y

---

2 *Ibid.*, p. 146.

otra vez su estancia en el baño de la facultad, hace del trauma del 68 un perdurable momento de resistencia; el prospectivo de la profecía que reanima, metamorfoseando su recepción, algunas obras de la literatura occidental del siglo xx y a veces sólo predice su desaparición. Trátase de la historia política o de la historia literaria, el doble movimiento señala la necesidad de la transmisión pese a la fuerza inconmensurable del tiempo que a la postre condena las obras al olvido y decuplica el silencio que encubre los crímenes políticos. A la perspectiva histórica del tiempo measurable se agrega otra, que deja vislumbrar un tiempo desmedido, metafísico, fuera del alcance de toda memoria. El año 2666 de *Amuleto* no sólo cifra el mal por venir sino el mismo tiempo como mal, o sea como fuerza de desmemoria, olvido de los muertos por los muertos, muerte de muertes, transcurso de lo acaecido e incluso de lo escrito hacia la Nada. Ese implacable patrón de medida deja con las justas a los libros un plazo de gracia algo mayor que el concedido al recuerdo de los hechos históricos más traumáticos para una generación. Entre las predicciones literarias de *Auxilio*, se afirma sin embargo la capacidad de supervivencia, si no de determinadas obras, de la poesía misma: “Metempsychosis. La poesía no desaparecerá. Su no-poder se hará visible de otra manera”.<sup>3</sup> Y la poeta uruguaya, que presencia, en una visión final, cómo se dirigen hacia un abismo y se despeñan cantando unos jóvenes o niños latinoamericanos quienes, formados en legión o ejército, marchan a la guerra, reivindica ese canto como amuleto al discernir, tras sus acentos guerreros, la misma poesía. Para ese envío elegíaco, en el que fusiona la transtemporalidad de la poesía con la historia de los militantes y guerrilleros de los sesenta, el relato escapa del movimiento temporal retrospectivo o prospectivo para entrar en un tiempo onírico o tiempo del deseo, tiempo del acto o el decir poético que, de subjetivo, se torna colectivo en la oración final de la poeta: “Y ese canto es nuestro amuleto”.<sup>4</sup>

---

3 *Op. cit.*, p. 134.

4 *Ibid.*, p. 154.

Si *Amuleto*, expansión de un capítulo de *Los detectives salvajes*, se ofrece como elegía para una generación de jóvenes latinoamericanos, dedicada por lo demás a la memoria del poeta Mario Santiago, si pretende sostener la doble lucha de la poesía y la memoria contra el terror político auxiliado por la censura y la desmemoria y contra el mismo trabajo del tiempo, 2666 despliega entre sus cinco partes una sintaxis temporal que abarca tanto los sucesivos, erráticos y ubicuos terrores políticos del siglo xx como la literatura del mismo periodo, espejo de aquellos. “Espejo”, desde luego, infiel a las apariencias, o sea espejo mágico.

Con toda lógica apocalíptica, el título de 2666 señala, encareciendo aun el uso simbólico que tiene en *Amuleto*, menos ese año por venir, ausente del relato, que una consecuente distancia temporal, la requerida para contemplar y contar con simulado desprendimiento afectivo, político, ideológico, un siglo entero entre Europa y América. Y no es que desaparezca de la novela toda dimensión elegíaca. La puede llegar a asumir algún personaje visionario, a semejanza de Auxilio Lacouture; la puede llegar a asumir, sobre todo, gracias a su composición, su sintaxis temporal, sus estrategias rítmicas, el propio relato desde la aparente neutralidad y objetividad de la voz narrativa anónima.

El tiempo que abarca la ficción podría iniciar en 1909, año del nacimiento en la aldea de Kostekino, Ucrania, del escritor judío ruso Boris Ansky y concluir en 2001, cuando su mejor e inesperado lector o heredero simbólico Benno von Archimboldi, famoso autor alemán de borrosa identidad civil, parte a Santa Teresa, en la frontera entre Sonora y Arizona. También, si se considera exclusivamente el primer nivel del relato que constituyen las cinco partes de la novela, podría iniciar en 1920, año del nacimiento en una aldea prusiana de Hans Reiter, el futuro Archimboldi. En todo caso, el periodo temporal que abarca el relato se ve limitado por fechas que lo sitúan de modo resueltamente histórico entre el primer año del siglo xxi y las vísperas de la Revolución rusa de 1917 o los años que siguen a la Primera Guerra Mundial.



Sin embargo, las primeras cuatro partes de la obra relatan acontecimientos y sucesos que transcurren en los años 1990, a uno y otro lado del Atlántico, mismos con los que se cierra la quinta parte, dedicada a la historia de Hans Reiter, alias Archimboldi. Al relacionarse con personajes, los escuetos títulos de las primeras tres partes refieren implícitamente las disímiles experiencias de quienes viven esos mismos años en una u otra parte del mundo occidental: “La parte de los críticos” narra las vivencias de unos académicos y críticos literarios en la Europa letrada hasta que tres de ellos viajan a Santa Teresa en 2001 en busca de su admirado Benno von Archimboldi; “La parte de Amalfitano”, posiblemente situada a fines del 2000 o en los primeros meses del 2001, relata la clarividente y alucinada percepción de la realidad criminal de Santa Teresa que acomete al recién llegado profesor de filosofía chileno, de nuevo exiliado tras una larga estancia en Barcelona; “La parte de Fate” cuenta las andanzas de un reportero afroamericano enviado de improviso a Santa Teresa en 2001 para cubrir un combate de boxeo en el que pelea un campeón de Harlem. Sigue “La parte de los crímenes”, cuyo título rompe con la lógica de las experiencias personales para centrarse en un acontecer plural. Al hacer la crónica de los asesinatos de mujeres y las fallidas investigaciones policiales en Santa Teresa entre enero de 1993 y diciembre de 1997, esta cuarta parte levanta el telón sobre el carácter iterativo, serial, casi sistemático del crimen en los años que anteceden la convergencia, no así forzosamente el encuentro, de los anteriores personajes en la ciudad fronteriza. La composición de conjunto parece privilegiar la contemplación y presentación del siglo xx desde la perspectiva finisecular de un presente que se antoja poco memorioso de los grandes vuelcos de la historia en los anteriores decenios. Sin embargo, antes que nada importa que esos años lleven al paso al siguiente siglo en Santa Teresa, donde terminan convergiendo todos los argumentos.

Destaca, entre las muchas metáforas o frases convocadas por la crítica para designar este lugar de la postmodernidad y la más reciente

barbarie, la que define la ciudad como “agujero negro”.<sup>5</sup> Y, en efecto, en el conjunto de las cinco partes, de desigual extensión, la cuarta o “Parte de los crímenes” ocupa en el relato una posición central que permite asimilar a un vórtice de carácter no sólo argumental sino compositivo el espacio-tiempo límite de los incesantes asesinatos de mujeres. Un espacio-tiempo que, sin embargo, no termina con el relato y abre al horizonte de un futuro criminal que se pierde hacia el porvenir de 2666. Evoquemos la poética de la diferencia y la repetición que anima esta cuarta parte, cuya narración cronológica enumera minuciosa los sucesivos descubrimientos de cadáveres ultrajados de mujeres en los baldíos, basureros y linderos de Santa Teresa. El relato serial, en torno a los ciento diez fragmentos a modo de fichas médico legales y policiales dedicados a las muertas, se hace mimético de los asesinatos en serie. Este tempo casi mecánico, que hace desfilar las imágenes macabras de los cuerpos, contrasta con los vuelcos y bifurcaciones de las tramas que narran los variados episodios de las múltiples investigaciones de los casos, oficiales e ineficientes u oficiosas e impotentes ante la barbarie de este mundo contemporáneo de la frontera. El proyecto de reportaje del periodista afroamericano Fate, providencial héroe que salva a la hija de Amalfitano de un destino posiblemente tan atroz como el de las asesinadas, resume con elocuencia lo que podría ser una aproximación estrictamente documental de este universo: “un retrato del mundo industrial en el Tercer Mundo [...] un *aide-mémoire* de la situación actual de México, una panorámica de la frontera, un relato policial de primera magnitud”.<sup>6</sup>

Con todo, el peculiar manejo de la duración del o los tiempos relatados en las primeras cuatro partes de la novela, sometidos a variaciones de velocidad entre condensación, aceleración y desaceleración, se aúna al marcado paralelismo temporal que se establece entre gran parte

---

5 Cuarta de forros de 2666.

6 2666, p. 373.

de la primera y la cuarta. Las segunda y tercera partes, a su vez, enfocan fracciones breves, meses o días, del periodo correspondiente al tiempo final de la primera parte que coincide con el entresiglo y el año 2001. Siguiendo la lógica de un implícito “mientras tanto”, se relata así dos veces la actualidad de los años 1993-1997, primero aquella, al parecer apacible, que viven los académicos europeos, al compás de sus viajes a congresos y, después, la que se desarrolla en la violencia de la frontera mexicano-estadounidense, época escandida asimismo por fechas y dataciones de muy distintas resonancias. Tanto más fulminante es el efecto de ironía así conseguido cuanto que se subraya la estricta contemporaneidad del crimen con los refinamientos de la vida intelectual o literaria entre uno y otro continente, ignorándose recíprocamente ambas partes del mundo, y de la realidad, a la hora de las aceleradas telecomunicaciones y los frecuentísimos viajes intercontinentales, exilios, migraciones y flujos comerciales del mundo global.

Y es que la composición y el montaje temporal de esas partes iniciales fragmentan la realidad contemporánea, ofreciéndose cada una de ellas como una cara, faceta e incluso fase energética de la misma época finisecular. A ello se suma el hiperbólico e irónico efecto de paralipsis que implica la ignorancia total o relativa de la actualidad de Santa Teresa en Europa. Pero otro tanto podría decirse de Estados Unidos, con excepción de la región fronteriza de Arizona con Sonora, por no decir de México, del mismo estado de Sonora e incluso, en un inicio, de la propia ciudad, ignorante o indiferente ante los crímenes que sufren las habitantes de sus barrios marginales. De hecho, el régimen consecutivo dominante de la narración cronológica en el seno de cada parte se combina con un régimen de la simultaneidad parcial entre éstas y dentro de cada una, a su vez fragmentada.

La doble crónica de las aventuras intelectuales y los enredos amorosos de los cuatro académicos europeos –el francés Pelletier, el español Espinoza, el italiano Morini y la inglesa Liz Norton–, a modo de comedia o vodevil o juego del paraíso está en la otra esquina, se inscribe en un

aparente tiempo de paz, tras la Guerra Fría, en la historia del siglo europeo. Irónico y pesimista, un callado soliloquio del editor judío alemán Bubis aclara en otra parte de la novela el excepcional lujo temporal que traen consigo tales épocas de paz y democracia. Poco después de la Segunda Guerra Mundial, ante la obtusa actitud de un crítico literario alemán incapaz de apreciar la obra de Archimboldi, reinterpreta para sí el mito de Sísifo y recuerda que, al capturar el astuto griego a Tánato, se abre:

... una época dorada en que los hombres, sin dejar de ser hombres, vivían sin el agobio de la muerte, es decir, sin el agobio del tiempo, pues tiempo era lo que sobraba, que es acaso lo que distingue a una democracia, el tiempo sobrante, la plusvalía de tiempo, tiempo para leer y tiempo para pensar.<sup>7</sup>

En los años noventa, con mayor razón, la obra de Benno von Archimboldi, escrita a contraluz del recuerdo traumático de la Segunda Guerra Mundial y el desastre de la cultura alemana durante el Tercer Reich, tópicamente calificada de “espejo del siglo xx”,<sup>8</sup> puede ser leída con apasionada atención, dar lugar a polémicas interpretativas, prestarse a “la visión dionisiaca, festiva, de exégesis de último carnaval (o penúltimo carnaval)”<sup>9</sup> que defienden en un congreso Pelletier y Espinoza. Como si la (gran) literatura hubiera cumplido su cometido y sustituido, sublimándola, la memoria de la catástrofe y el terror históricos. Rítmico, el relato escenifica ese tiempo de la recepción de la obra, desgranando fechas y ciudades del viejo continente que albergan los sucesivos encuentros académicos en los que participan los críticos. La acompañada vida de esos ciudadanos del primer mundo, individualistas que “[creen] en un híbrido de felicidad social o pública” y “[votan] socia-

---

7 *Ibid.*, p. 102.

8 *Op. cit.*, p. 99.

9 *Ibid.*, p. 26.

lista, aunque de cuando en cuando se [abstienen]”,<sup>10</sup> sólo se ve perturbada por las limitaciones de la sublimación. Ni el estudio ni la lectura, aun apasionados, pueden colmar su deseo o su pulsión erótica. Pelletier y Espinoza pronto rivalizan por un primer lugar junto a Liz Norton, de quien ambos se hacen amantes, mientras Morini la ama secretamente.

Tras dos páginas de sumario o enumeración inicial de los coloquios donde, antes de que aparezca Liz en 1994, se cruzan y conocen los tres hombres entre 1989 y 1993, el relato halla los vuelcos y sorpresas de su tensión dramática en el contrapunto entre los escauceos amorosos, que también lleva a unos y a otros a viajar a una u otra capital, y la repetitiva regularidad de los viajes profesionales. Pronto, sin embargo, se mimetizan irónicamente los ritmos de unos y otros desplazamientos, burlados los pretendientes por la enigmática indecisión de la bella. El tedio de la costumbre en tiempos de paz constantemente amenaza con prevalecer en la vida de los cuatro intelectuales. Otro poderoso deseo, sin embargo, perturba la templada economía pulsional de los críticos, que no se conforman con leer, traducir y comentar la obra de Benno von Archimboldi sino que anhelan conocer al desaparecido o fugitivo autor, por confesos motivos profesionales o inconfesa e infantil avidez por el aura y el prestigio del escritor. Lo rastrean en vano por medio de visitas a su editorial en Hamburgo, de publicaciones y testimonios, hasta que el azar de un encuentro con un becario mexicano les depara una pista que llevará a Liz y a sus domesticados amantes Pelletier y Espinoza hasta Santa Teresa.

El motivo y resorte dramático de la persecución detectivesca del escritor parecería repetir aquí el de *Los detectives salvajes* y, así como los jóvenes poetas en esta novela, los investigadores terminan por salir de las librerías o las bibliotecas para viajar a Sonora tras las huellas de Archimboldi. Sin embargo, en 2666 no sueñan los críticos con cam-

---

10 *Ibid.*, p. 90.

biar la aventura de la lectura por la aventura vivida, al menos no siguen a conciencia la consigna de Breton de lanzarse a los caminos y, si permanece en ellos el deseo de que la obra escrita de Archimboldi encarne en su autor como héroe que pudieran develar ellos, no sienten gran curiosidad por el mundo al que viajan. La ironía dramática del relato los precipita, incautos, en el tiempo americano de la frontera, en esa otra realidad contemporánea, insospechada, incomprehensible, cuya violencia criminal, insensible y subrepticamente, hará mella en sus ánimos a medida que la irán descubriendo. El tema de los crímenes, brevemente aludido antes cuando Morini lee la noticia en un periódico italiano, empieza entonces a insinuarse en la novela mientras los críticos son iniciados a pesar suyo, con cierto cómico y melancólico éxito, a la heterogeneidad del mundo.

Si bien prosigue, latente, el *imbroglio* amoroso, el relato trenza, con la prestidigitación narrativa de un satírico contrapunto, los fragmentos de la comedia de enredos con los que narran la decepcionante búsqueda de Archimboldi. En un desenlace bifurcado muy bolañesco, Liz, de regreso a Europa rompe con sus amantes por medio del correo electrónico, anunciándoles que se queda con Morini, mientras, desanimados, Pelletier y Espinoza se tropiezan con la imposibilidad de hallar al alemán. Las últimas andanzas de los dos críticos en Santa Teresa ilustran la alternativa entre vida y literatura: el francés regresa a la lectura de las novelas de Archimboldi mientras el español combate la frustración conquistando a una vendedora de artesanías. Desvanecida la ilusión amorosa, también se desvanece la ilusión de que encarne la obra en el autor. Sin embargo, irrisoria y seductora, tal encarnación permanece como inminencia e intuición. Si bien distan de ser lectores ingenuos y pasivos atrapados por la realidad criminal que los acecha mientras leen una novela criminal, como aquel de “Continuidad de los parques”, Pelletier y Espinoza vislumbran cómo puede la literatura reverberar la realidad. Los acomete una suerte de revelación cuando al fin perciben la cercana presencia del escritor alemán en Santa Teresa. Y acaso comprendan por fin el vínculo entre la opaca realidad inmediata y la fuerza poética de la obra de Archimboldi,

tal vez experimenten en modo simultáneo el presente americano y el pasado europeo cuyos ecos trágicos vibran, carnavalizados, en la literatura del alemán, y alcanzan a expresar el retorno del crimen en la historia, mutado a otro espacio, mutante. Tal y como lo ambiciona la propia 2666. Así lo sugiere la reacción de Espinoza:

—Créeme –dijo Pelletier con una voz muy suave, como la brisa que soplaba en ese instante y que impregnaba todo con un aroma de flores–, sé que Archiboldi está aquí.

[...]

—¿Y por qué no lo hemos hallado? –dijo Espinoza.

—Eso no importa [...] Lo importante es otra cosa.

—¿Qué? –dijo Espinoza.

—Que está aquí –dijo Pelletier, y señaló la sauna, el hotel, la pista, las rejas metálicas, la hojarasca que se adivinaba más allá, en los terrenos del hotel no iluminados. A Espinoza se le erizaron los pelos del espinazo. La caja de cemento en donde estaba la sauna le pareció un búnker con un muerto en su interior.<sup>11</sup>

Así halla un punto de disolución la latente e indolora memoria histórica de los europeos y su correlativa ignorancia parcial de la simultaneidad contrastada entre la paz del presente europeo y la violencia fronteriza americana. Da un giro su aprehensión del tiempo y el espacio gracias a la súbita convicción de que comparten un aquí y ahora con el buscado autor. Ya pueden renunciar a verlo e incluso a desear semejante encuentro. Con ese final a modo de enigmática y apenas esbozada parábola, se cifra la insalvable distancia entre literatura y realidad a la vez que el paradójico poder de aquella para “traducir o [...] reinterpretar o [...] cantar la realidad”.<sup>12</sup>

---

11 *Ibid.*, p. 207.

12 *Op. cit.*, p. 162.

Quien, en otra parábola muy irónica, recurre a estos términos para definir el trabajo de los escritores e intelectuales es el profesor chileno Amalfitano, interlocutor y cicerone de los tres europeos en Santa Teresa. La segunda parte de la novela, remanso reflexivo que ofrece en una breve analepsis el relato de su incipiente experiencia de la realidad de Santa Teresa, arroja nueva luz sobre el mundo fronterizo y sigue desarrollando el tema de los crímenes con una progresiva intensificación que asemeja la composición de conjunto a una vasta pieza musical. Entre conjeturas filosóficas, implícitos recuerdos del terror de la dictadura chilena, avezada percepción de lo siniestro en la oculta sistematicidad de los crímenes contra mujeres, alucinaciones auditivas y pesadillas, construcción de un *ready-made* al estilo de Marcel Duchamp, el relato, fragmentario, narra las aventuras de la razón y la imaginación de Amalfitano ante las circunstancias de Santa Teresa, en una suerte de renovado “Malestar en la cultura”. Sagaz y desquiciado intérprete de la realidad, el profesor chileno piensa de modo original y sarcástico la contrariada simultaneidad del presente en espacios distantes. Desencantada, su percepción del tiempo refleja el paradójico privilegio de su condición de exiliado que ha cruzado dos veces el Atlántico, huyendo del terror chileno de los setenta para, luego de su estancia en Barcelona, verse atrapado de nuevo en otro terror latinoamericano, en el umbral del siglo XXI. Su teoría o “idea-juego” del *jet lag*, prestada de alguna obra de ciencia ficción, puede leerse como aclaración de la diversidad espacial del presente y reflexión sobre el consecuente corte entre presente y pasado, terror político y memoria, inefable experiencia colectiva y posible narración individual. En estos principios, por supuesto, reconocemos los que disponen el montaje temporal y narrativo de 2666:

Creía (o le gustaba creer que creía) que cuando uno está en Barcelona aquellos que están y que son en Buenos Aires o el DF no existen. La diferencia horaria era sólo una máscara de la desaparición. Así, si uno via-



jaba de improviso a ciudades que en teoría no deberían existir o aún no poseían el tiempo apropiado para ponerse en pie y ensamblarse correctamente, se producía el fenómeno conocido como *jet lag*.

[...]

Estas ideas o estas sensaciones o estos desvaríos, por otra parte, tenían su lado satisfactorio. Convertían el dolor de los *otros* en la memoria de *uno*. Convertía el dolor, que es largo y natural y que siempre vence, en memoria particular, que es humana y breve y que siempre se escabulle. Convertía un relato bárbaro de injusticias y abusos, un ulular incoherente sin principio ni fin, en una historia bien estructurada en donde siempre cabía la posibilidad de suicidarse. Convertía la fuga en libertad, incluso si la libertad sólo servía para seguir huyendo. Convertía el caos en orden, aunque fuera al precio de lo que comúnmente se conoce como cordura.<sup>13</sup>

Amalfitano acude a su peculiar idea del *jet lag* para explicarse la incomprendible presencia de un manual de geometría, mismo que convertirá en *ready-made* infeliz, entre los libros que trajo de Europa. Así, en el hiato temporal entre una y otra parte del mundo, puede eclipsarse el recuerdo de momentos vividos en una y aparecer en otra objetos de los que uno nada recuerda, incongruentes testigos o fragmentos de lo que no es sino otro mundo para una discontinua conciencia. Se entiende que como piezas heterogéneas de la realidad contemporánea para los europeos, norteamericanos y habitantes de la frontera, aún carentes de un tiempo común para ensamblarse, las primeras cuatro partes de la novela sólo pueden hallar precariamente tal tiempo en la yuxtaposición de las experiencias y en la confluencia de los pasados de cada cual en el mismo espacio. En el caso del exiliado Amalfitano, además, la discontinuidad de la historia personal y de la experiencia subjetiva de los momentos históricos vividos se traduce, según intenta darlo a entender

---

13 *Ibid.*, p. 244.

a los desconcertados críticos europeos, en una abolición del destino propio. Si los críticos viven un tiempo escandido por sus viajes y al cabo, regulado y casi monótono, el exilio, con sus “saltos y rupturas que más o menos se repiten”,<sup>14</sup> tal y como intenta entenderlo Pelletier, trastorna del todo la ilusión de cualquier continuidad.

Una conversación mayéutica de Amalfitano en la tercera parte viene a aportar nuevas aclaraciones sobre la ilusoria aprehensión del movimiento de la realidad como totalidad. El disco mágico, rudimentario e ingenioso juguete óptico que al girar velozmente confunde en una sola las dos imágenes estampadas en sus dos caras, le sirve de ejemplo para ilustrar cómo el observador puede ser engañado por la aparente simultaneidad de dos situaciones. Como prefiguración del movimiento cinematográfico, el objeto parecería evocar el doble régimen de lo consecutivo y lo simultáneo que rige la narración de las primeras partes de *2666*, en las que las caras de la realidad finisecular en América y Europa coexisten en épocas casi paralelas, aunque al parecer estancas, sometidas a un constante proceso de ensamblaje.

La fuerza magnética que imanta tal ensamblaje o asiento temporal de los elementos o piezas de lo contemporáneo sólo se produce en *2666* gracias al dilatado sumario y repaso de la historia europea en torno a la Segunda Guerra Mundial que ofrece la quinta parte al narrar la biografía de ese visionario del siglo que es Benno von Archimboldi. El escrupuloso y constante manejo del suspense, a fuerza de paralepsis y aplazamiento de toda aclaración acerca del motivo que lleva al novelista alemán hasta Santa Teresa, guarda casi hasta el final el secreto dato de su parentesco con Klaus Hass, el principal sospechoso de los crímenes en la ciudad. Tan novelesco nudo argumental permite el encuentro de los mejores lectores europeos de Archimboldi con el distante presente fronterizo del nuevo siglo y con el chileno Amalfitano, vapuleado por las ironías históricas del siglo xx latinoamericano. Si con esta coinci-

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 157.

dencia la lectura de la obra de Archimboldi en Santa Teresa se conjuga con el último episodio conocido de su vida, si la lectura se encuentra con una nueva realidad que, al cabo, la obra ilumina enigmática y sesgadamente, tal lógica sólo repite la trabazón entre vida y obra del alemán que refiere la quinta parte. Con su habitual alternancia de sumarios y extensas escenas o pormenorizados episodios, “La parte de Archimboldi” primero resume en clave mítico-cómica la infancia del aldeano Hans Reiter, niño anfibio o niño alga. Siguen su iniciación a la vida bohemia berlinesa de los años treinta como joven trabajador autodidacta; sus tribulaciones como soldado raso del ejército hitleriano, traído y llevado con las tropas de uno a otro frente; sus tentaciones suicidas a medida que se prolongan y repiten los horrores de la guerra. La serie de estos fragmentos compone el retrato de un héroe inconsciente de sus atributos pese a estar dotado de una radical audacia, un gusto por la exploración de lo ignoto, un sentido del humor que le hace retorcerse de risa cuando, al leer de adolescente el *Parsifal* de Eschenbach, descubre que el heroico caballero “a veces cabalgaba [...] llevando bajo su armadura su vestimenta de loco”.<sup>15</sup>

Emblemáticamente la salvación y verdadera iniciación de Reiter a su destino de futuro escritor se la brinda la lectura, en una arrasada aldea de Ucrania cuyos habitantes judíos fueron masacrados por los alemanes, de los cuadernos que escondió un escritor fugitivo y probablemente muerto. En medio de la devastación el soldado herido y mudo descubre un espíritu afín, un mundo y una cultura, las desgracias, hallazgos y triunfos de la literatura rusa y la soviética tras la Revolución de Octubre. Remedando la lectura de Reiter y la transmisión de la literatura como memoria, el relato abre paso al resumen de la aventurera vida y la obra clandestina de Boris Ansky. Se construye así, con deslumbrante gracia, ligereza y melancolía un relato intercalado, que a su vez resume una novela de ciencia ficción soviética escrita por Ansky

---

15 *Ibid.*, p. 823.

y firmada por otro. En un vertiginoso montaje comunican las ejemplares historias de formación de dos jóvenes escritores en medio del fragor de la historia: la de Ansky que, como hermano menor o doble de Isaac Babel, siguió la estrella de la revolución y luego tuvo que huir, acorralado, de la represión estalinista; la de su lector, el alemán Hans Reiter, que empezará a escribir entre las ruinas de Colonia, tras la derrota alemana.

Para la ejemplar Internacional Literaria que instaura 2666, la obra de Archimboldi, ejemplo sublime de la literatura alemana de la segunda mitad del siglo xx, leída en Santa Teresa en 2001, desciende de la obra rusa y judía o de los cuadernos escritos en alemán de Boris Ansky. Y si algo aprendió de Ansky el soldado lector Reiter, que durante la guerra llevaba cual amuleto los cuadernos del ruso entre su guerrera y su vestimenta de loco, fue el arte de ver más allá de las apariencias y de dar a ver composiciones hechas con fragmentos de la realidad que pudiesen, como juego, armar segundas y muy distintas visiones según la distancia del observador. Uno de los amuletos e inspiradores de Ansky es la obra pictórica de Arcimboldo, en cuya técnica ve “la alegría personificada”<sup>16</sup> aunque en ocasiones sirve para componer cuadros de horror, pero que significa ante todo “el fin de las apariencias”.<sup>17</sup> El juego de las transmisiones, que en la ficción esboza una posible historia del arte cuya discontinua continuidad se enhebra entre desplazamientos y reinventiones, quiere que el novato escritor Hans Reiter, desertor y vago prófugo por haber asesinado a un funcionario alemán asesino de judíos, cambie su nombre por el de Archimboldi. Un nombre de pluma ni del todo igual ni del todo distinto del apellido del milanés, un nombre que en lo sucesivo asume el relato de 2666 para designar al alemán, ahora escritor.

Como los objetos en un cuadro de Arcimboldo o como las imágenes en el girar de un disco mágico o taumatropo, los distantes, estancos

---

16 *Ibid.*, p. 917.

17 *Idem.*

y paralelos presentes del entresiglo europeo y mexicano fronterizo, narrados en las primeras partes de 2666, gravitan y se ciernen para la inminencia de su ensamblaje en el campo magnético que crea la parte de Archiboldi. En la fábula, contrariando la opacidad del presente diverso y múltiple, la obra del alemán vuelve legible una contemporaneidad de las partes del mundo. Según el propio Archiboldi, “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”.<sup>18</sup> A esta lógica temporal, 2666 contrapone, frágil, aquella del arte y la literatura como memoria viva e incluso como imaginación, tras la destrucción de todas las cosas, de universos paralelos. Aquellos que el acosado Ansky imaginaba entre ataques de risa durante aquel aciago invierno de 1942.

---

18 *Ibid.*, p. 993.



#### IV. SUEÑOS Y REVELACIONES O LOS EMBUSTES DEL AMOR

2666 ES PLURAL, COMPUESTA, HETEROGÉNEA. Y no sólo porque consta de cinco partes o cinco novelas distintas sino porque juega con sus variaciones internas entre uno y otro subgénero novelesco, entre uno y otro código; o, mejor dicho, porque goza con la hibridez de sus códigos y discursos, siempre dispuestos a dar súbitos vuelcos; o también porque se seduce a sí misma, porque se aturde con la proliferación y ramificación de las historias que cuenta, gracias a su postura fragmentaria y a la capacidad de sus personajes para fabular, comentar, inventar alegorías, interpretar poéticamente la realidad. Ya hemos visto cómo se arremolinan las cinco partes en torno a ese agujero negro que es el crimen o el horror a lo largo de la historia del siglo xx y cuya condensación emblemática se corresponde, en los noventa, a los asesinatos en serie de mujeres en Santa Teresa. Convergiendo hacia esos crímenes impunes, todos los argumentos configuran, pese a su carácter a priori realista, un sueño o pesadilla de la historia contemporánea en Europa y América puesto que la realidad es vivida, sufrida e interpretada por personajes visionarios: unos críticos literarios europeos, un profesor de filosofía chileno, unos periodistas afroamericanos y mexicanos, un famoso escritor alemán; sin olvidar una vidente, unos policías y unos criminales mexicanos.

Iniciada tras la derrota de la Alemania nazi, la obra novelesca del alemán Benno von Archimboldi, que estudian con pasión los cuatro académicos y críticos europeos, recrea precisamente la historia contemporánea en esa lucha de la gran literatura con el mal que evoca el chileno Amalfitano:

Qué triste paradoja, pensó Amalfitano. Ya ni los farmacéuticos ilustrados se atreven con las grandes obras, imperfectas, torrenciales, las que abren camino en lo desconocido. Escogen los ejercicios perfectos de los

grandes maestros. O lo que es lo mismo: quieren ver a los grandes maestros en sesiones de esgrima de entrenamiento, pero no quieren saber nada de los combates de verdad, en donde los grandes maestros luchan contra aquello, ese aquello que nos atemoriza a todos, ese aquello que acoquina y encacha, y hay sangre y heridas mortales y fetidez.<sup>1</sup>

Si la literatura libra el combate contra el mal, lo hace con las armas de la invención poética, al modo de Baudelaire, cuyos versos traducidos del poema “Le Voyage” se citan significativamente como epígrafe de 2666: “Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento”.<sup>2</sup> Se recordará aquí el gran provecho que sacó el movimiento surrealista de la teoría freudiana del sueño: al leer a Freud, André Breton afirma que el sueño comparte más de un rasgo con la invención o la imaginación poética anheladas por los surrealistas, mientras que la tradición literaria suele emparentar la imaginación poética con la ensoñación, o sueño en estado de vigilia, y la visión.<sup>3</sup> Recordemos asimismo que si bien la primera gran novela de Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes* (1998), no apela al surrealismo sino a un realismo visceral o viscerrealismo el grupo de los jóvenes poetas “viscerrealistas” de los años setenta en la Ciudad de México, inspirado en el grupo real de los infrarrealistas de

---

1 Roberto Bolaño, 2666, pp. 289-290.

2 *Op. cit.*, p. 9. Véase también “Literatura + enfermedad = enfermedad”, *El gaucho insufrible*, pp. 135-158. En ese ensayo-ficción, la glosa del poema “Le Voyage” de Baudelaire lleva a una reflexión sobre las batallas de los poetas que corren hacia el abismo en busca de lo nuevo, batallas perdidas de antemano en el combate del arte contra el horror.

3 En el primer Manifiesto del surrealismo (1924), André Breton define la palabra en los siguientes términos: SURREALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.

ENCYCL. *Philos.* Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie.” Cf. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 36.



los que el autor fue miembro fundador, una de las poetas de la ficción, que pretende mantenerse en la periferia del movimiento, no deja de mascullar que mejor habría que llamarlo: “Sección surrealista mexicana”. Infrarrealismo o viscerrealismo sitúan metafóricamente su expresión por debajo del realismo mientras que el surrealismo la sitúa por encima. Sin embargo, ambos movimientos comparten una reivindicación de la expresión de lo irracional y se abren ampliamente a la “lógica” onírica, a la asociación entre lo sublime y lo grotesco, o entre lo sublime y lo siniestro o, para volver a Baudelaire, de quien Breton comenta que es “surrealista en lo moral”,<sup>4</sup> entre el horror y la belleza.<sup>5</sup>

Fiel a ciertas elecciones del poeta Roberto Bolaño, 2666 pretende ser una novela cuyo realismo poético brinde, a imagen y semejanza de las obras que evoca Amalfitano, un flujo torrencial de historias, a veces puntuadas en las primeras partes por los sueños de los personajes: pesadillas amorosas en la “Parte de los críticos”, que empieza como comedia y raya en el vodevil, y también percepción dentro de los sueños de la atrocidad de la realidad circundante, ignorada en un inicio por los críticos cuando llegan a Santa Teresa en busca de Benno von Archimboldi. Además la segunda parte –o segunda novela–, dedicada al profesor chileno Amalfitano, concluye con un sueño de la historia contemporánea que escenifica a un grotesco “último filósofo comunista”.

---

4 *Ibid.*, p. 38.

5 En una entrevista citada más arriba, José Vicente Anaya, uno de los fundadores del infrarrealismo, enumera así las influencias secundarias y las lecturas de los poetas del movimiento (amén de los nadaístas de Colombia, los poetas de Hora Zero del Perú, de los Eléctricos de Francia, de la Generación Pop de Liverpool, de los Angry Young Men, los beatniks et Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Lautréamont): “El campo de nuestros poetas ‘favoritos’ era más amplio, una lista completa sería larguísima: los románticos alemanes, ingleses y franceses, los del Siglo de Oro español, Sor Juana, Bashoo, Li Po, Fray Luis, los modernistas de Hispanoamérica, T. S. Eliot, Gide, los surrealistas, sobre todo muchos libros de Antonin Artaud y de André Breton (además, teníamos la antología más completa que del surrealismo podía conseguirse, la de Aldo Pellegrini), Saint John Perse, Ezra Pound, y leímos la primera edición en español (publicada en Argentina) de *Las vanguardias artísticas del siglo veinte*, de Mario de Micheli”. José Vicente Anaya y Heriberto Yépez, “Los infrarrealistas...”, *Replicante*.

## EL DOBLE JUEGO DEL SUEÑO: ENIGMAS POÉTICOS Y DRAMÁTICOS

De hecho, el relato de algún sueño como fragmento dentro de un conjunto narrativo regido por la fragmentación parecería desempeñar, en la economía semántica de 2666, un papel semejante al de las alegorías o metáforas –hiladas, sujetas a ecos y metamorfosis– que permiten la elaboración por parte del narrador o de los personajes de un discurso simbólico cuyo valor expresivo condensa el sentido de las historias. Toda metáfora, ya lo sabemos, quiere decir más y con mayor rapidez: es flecha, rayo, raya en el relato. En la novela en cinco partes los relatos de sueños participan de tal economía expresiva: espejos esperpénticos y reveladores de la parte reprimida de la historia política o la realidad en la que se mueven los personajes, también dejan que se asome crípticamente aquello que, de su deseo, permanece oculto, celado, suspendido. Insertos en argumentos novelescos, esos relatos pueden contribuir de modo subrepticio a la tensión dramática puesto que brindan al lector enigmas poéticos que revelan y a la vez disimulan parte de los dramas y las pasiones que guían los actos de los personajes. Pensándolo bien, los relatos de sueños desempeñan papeles que varían según la tonalidad de las partes o novelas donde aparecen y a cuyos argumentos pertenecen.

En el mundo al parecer apacible y civilizado de las universidades europeas en el que trabajan los cuatro críticos literarios de la primera novela, el mal de la Segunda Guerra Mundial, el nazismo y el fascismo parecerían reducirse a un recuerdo o a no ser más que tema de obras literarias, como la de Benno von Archimboldi, que admiran y estudian Jean-Claude Pelletier, Manuel Espinoza, Liz Norton, Piero Morini. El escritor alemán vivió los estragos de la guerra, los críticos nacieron en los cincuenta o los sesenta, en sociedades democráticas o declinantes dictaduras. Desde esa realidad europea y contemporánea supuestamente pacífica es desde donde cobra su impulso la vorágine de los relatos de 2666, aspirados hacia la novela central, la “Parte de los críme-

nes”, que recrea los asesinatos de mujeres en Santa Teresa, en una sociedad fronteriza donde la única *ley* es la del narcotráfico. La primera novela o “Parte de los críticos” ofrece un relato casi costumbrista, una comedia del amor finisecular entre gente refinada, pero lo oculto de la historia retorna insidiosamente en ese engañoso oasis o desierto de aburrimiento que es la Europa occidental de fines del siglo xx, en esos jardines de la Academia por donde pasean los personajes. ¿Qué subsiste del mal bajo las apariencias de la extrema civilidad en tan civilizadas sociedades? Asoma a través de las cultas referencias que manejan los críticos o en los comentarios del narrador que hacen sonar, en sus falsamente desapasionadas aventuras, los ecos de los mitos o las antiguas epopeyas: así, movidos por una, más que inconsciente, inconfesa rivalidad profesional, el francés y el español atribuyen a su colega italiano el destino de Euríloco castigado por los dioses, tomándose a sí mismos, tanto el uno como el otro, por Ulises; el recuerdo de Medusa sirve las fantasías masculinas de un inglés seducido por Liz Norton, fantasía que transmite a sus rivales en el amor Pelletier y Espinoza, quienes a su vez lo ven como un temible Perseo. La automutilación con fines lucrativos de un pintor inglés ávido de dinero y provocación estética; la insospechada violencia de gente al parecer tan educada como lo son los académicos, de repente dispuestos a matar a golpes, en un arranque de recíproco odio inconsciente, a un taxista que los insultó; la tácita condescendencia que inspira a sus amigos la enfermedad degenerativa de Morini vienen a perturbar, como otros tantos motivos disfóricos, la ligereza de la comedia inicial de 2666. Tras la civilización se perfilan las sombras de la barbarie.

Si toda violencia pasional parece erradicada, yugulada, dominada, sublimada entre los personajes de los críticos, si Espinoza y Pelletier, amantes ambos de Liz Norton, se enorgullecen al domar sus celos en nombre de la amistad y la lealtad, la pulsión erótica, los traiciona el anhelo por poseer exclusivamente al objeto del deseo. El gran asunto pasional entre esos personajes emblemáticos de la alta cultura es el amor. El amor

que viene a desajustar su tranquila economía pulsional y que, en los relatos de sus sueños, se ve escenificado, maliciosa y significativamente, como una amenaza. La “Parte de los críticos” ofrece dos largos relatos de sueños amorosos, uno atribuido a Morini, el otro a Pelletier, el primero de los cuales resulta lo bastante cifrado como para engañar al lector en cuanto a su sentido y a su valor dramático en la progresión del argumento amoroso. En efecto, amén del carácter enigmático y de implícita interpretación del primer sueño, un constante efecto de paralipsis soslaya hasta el final de esa primera novela toda información directa respecto de los sentimientos de Morini por Liz Norton. Tal estrategia prepara un efecto de revelación final para los demás personajes y para el lector, al modo de los desenlaces propios de los relatos de misterio policial, sin que por ello se haya planteado ningún enigma fuera del que encierra el deseo de Liz Norton, enigma cuya importancia queda asimismo disimulada.

El relato convierte a Liz Norton, porque es el objeto de todos los deseos, en una suerte de sirena fantaseada como Medusa por uno de sus amantes, un “ser de huida” a imagen de la Albertina de Proust. Simétricamente, Piero Morini, cuya hemiplejía lo sobredetermina a ojos de los demás, y a los del lector, aparece como un ser discreto cuando no secreto, y por consiguiente imprevisible, por entero entregado a la sublimación, según parece. Mientras que se dedican numerosísimos episodios a la evolución de los sentimientos de Pelletier y Espinoza, a los sinsabores amorosos que conocen simultáneamente y acaban compartiendo cómicamente, el relato calla gran parte de las reacciones de Morini ante las confidencias de unos y otros. En la lógica narrativa, el sueño de Morini resulta revelador *in fine*, o incluso en una segunda lectura, al modo de un indicio fundamental en una novela policiaca. En cambio, en la lógica de la historia, desempeña el papel de una revelación inmediata para el personaje del soñador, ya que lo empuja, por no decir que lo orilla, a la acción.

El relato de ese sueño surge tras una serie de fragmentos dedicados a la relación, involuntariamente, triangular entre Liz Norton, Pelletier y Espinoza. El argumento del sueño, porque es un fragmento narrativo

que cuenta una “historia” de valor alegórico, escenifica un partido de naipes entre los tres hombres en un ámbito de ocio y vacaciones: a orillas de la alberca de un resort hotel, mientras Liz se aleja para nadar. Nada aparece explícitamente de la auténtica apuesta simbólica del partido de naipes, de la que sólo se entenderá mucho más adelante en la lectura que no se trata de un primer lugar entre los especialistas de la obra de Archimboldi sino de un lugar exclusivo junto a Liz Norton. El sueño, al igual que el conjunto del relato anterior, parece darle la ventaja a Pelletier, que atesora fichas de casino. El carácter cómico de tal interpretación de la realidad en el sueño, la del soñador, sólo se activará a posteriori puesto que ni Pelletier ni Espinoza triunfarán en el plano afectivo. Con toda lógica onírica, pronto se despoja la escena entera de todo rasgo realista. Y es el propio espacio el que se ve caracterizado con atributos irracionales e inquietantes, como si el relato de sueño hubiese de observar la convención de una representación del Otro Escenario freudiano, literalmente entendido como lugar de cualidades oníricas. Se dilata el espacio, la alberca cobra proporciones gigantescas mientras Morini, que ha abandonado la mesa donde está perdiendo el juego, intenta vanamente alcanzar a Liz Norton, corriendo así el riesgo de caer a las convulsas aguas con todo y su silla de ruedas y más adelante a un abismo puesto que se retira el agua. En el centro de ese precipicio, se alza una peña escarpada que trata de escalar una minúscula figura. Pero Liz Norton surge a espaldas de Morini, quien percibe una presencia amenazadora y, al volverse, la oye pronunciar una frase enigmática: “No hay vuelta atrás”.<sup>6</sup> Al recuperar la calma, Morini comprende que Liz no abriga malas intenciones y, paradójicamente, la ve dar media vuelta y perderse por un bosque rojizo:

Con cuidado, retrocedió y siguió bordeando la piscina, procurando no mirar a quien lo seguía y buscando la escalera que acaso podría llevarlo

---

6 Roberto Bolaño, 2666, p. 70.

hasta el fondo [...] Morini se detenía y se daba la vuelta y enfrentaba el rostro del desconocido, aguantándose el miedo, un miedo que alimentaba la progresiva certeza de saber quién era la persona que lo seguía y que desprendía ese tufo de malignidad que Morini apenas podía soportar. En medio de la niebla aparecía entonces el rostro de Liz Norton. Una Norton más joven, probablemente de veinte años o menos, que lo miraba con una fijeza y seriedad que obligaban a Morini a desviar la mirada. ¿Quién era la persona que vagaba por el fondo de la piscina? Morini todavía podía verla, una mancha diminuta que se aprestaba a escalar la roca convertida ahora en una montaña, y su visión, tan lejana, le anegaba los ojos en lágrimas y le producía una tristeza profunda e insalvable, como si estuviera viendo a su primer amor debatiéndose en un laberinto. O como si se viera a sí mismo, con unas piernas aún útiles, pero perdido en una escalada irremediamente inútil. También, y no podía evitarlo, y era bueno que no lo evitara, pensaba que aquello se parecía a un cuadro de Gustave Moreau o a uno de Odilon Redon. Entonces volvía a mirar a Norton y ésta le decía:

—No hay vuelta atrás.<sup>7</sup>

## LA PRESTIDIGITACIÓN NARRATIVA: CONDENSACIÓN Y DESPLAZAMIENTO

Abundan aquí las características retomadas del fenómeno del sueño tal y como lo observa y define Freud: importancia de la visualización, súbitas metamorfosis del espacio que, de anodino, se torna amenazador, afectos exacerbados: miedo y tristeza, sensación de peligro ya que se trata de una pesadilla, carácter asombroso o incomprensible de las palabras oídas o percibidas, identidad fluctuante o plural de los personajes en los que se proyecta el yo del soñador, circulación por el tiempo, conciencia parcial de la realidad actual del soñador, y en especial de su cuerpo, y

---

7 *Ibid.*, pp. 69-70.

asimismo proyección en un tiempo anterior aunada a la conciencia parcial de hallarse ante una *representación* análoga a la de cuadros conocidos. En este relato, el rasgo más característico del fenómeno del sueño es sin duda la inversión en el acto de la persecución: de perseguidor inicial se convierte Morini en perseguido, de deseoso de alcanzar y proteger a Liz pasa a ser amenazado por una presencia indefinida que no es sino ella misma. Otro desplazamiento aunado a una condensación metamorfosea al ser desamparado y observado a lo lejos, ya no en Liz sino en la imagen de un primer amor perdido en un laberinto o en la del propio Morini, incapaz de escalar la roca pese a sus “piernas aún útiles”. Por fin, se subraya la contradicción, advertida por el soñador, entre las palabras de Liz y su comportamiento: mientras que la joven afirma que queda excluido el retroceso, se da la vuelta para alejarse. Por lo demás, la lucha entre la conciencia de estar soñando, o sea, la voluntad de racionalizar, y la adhesión sin reparos al universo del sueño aparece en el recuerdo que tiene Morini de su invalidez y en la certeza de que la escena o el paisaje le recuerdan obras de arte simbolistas.

Si, a priori, el sueño requiere la interpretación del lector, se desvía la atención que éste podría prestarle. En efecto, lo que sigue no narra ninguna de las cuatro interpretaciones que hace Morini de su sueño y la veloz mención del número de tales interpretaciones, indicio de la importancia de ese sueño para el personaje, casi pasa desapercibida puesto que enseguida se pasa a contar sin mayores comentarios el viaje del italiano a Londres donde visita a Liz Norton, no sin sufrir inexplicados malestares: ganas de llorar o desmayarse cuando se encuentra con ella. Sólo que de nuevo se desvía la atención del lector mediante la narración de nuevas peripecias ligadas a la estancia de Morini, así como de seductores relatos secundarios, como la historia del pintor Edwin Johns y su automutilación o la del vagabundo londinense que dejó su trabajo de artesano por el asco que le causaba la pornografía que, por iniciativa propia, había instilado en su producción. Así, el que recurre a estrategias de condensación y desplazamiento no es tanto el sueño refe-

rido, bastante claro en su escenificación de los conflictos afectivos que expresa, cuanto el conjunto del relato.

En efecto –y este recurso no sólo caracteriza las distintas novelas de 2666 sino la totalidad de la obra de ficción de Roberto Bolaño–, la fragmentación y la multiplicación de las historias, narradas en relatos interpolados, relatos escindidos, relatos de sucesivas bifurcaciones, permiten volver a arrancar una y otra vez la tensión dramática tras la decepción que le vale al lector el abandono de un argumento en provecho de otro, que pronto se revela tan seductor o sobrecogedor como el anterior. Los elementos dramáticos o los motivos de uno u otro argumento se ven así de momento situados en un plano secundario, perdiendo al parecer su valor dramático y semántico así como en el sueño, como lo subraya Freud, el trabajo del desplazamiento exige que los motivos al parecer secundarios sean los que de hecho encierran los pensamientos latentes más significativos e importantes, aquellos que se ven más sujetos a lo reprimido.<sup>8</sup> Desde luego, el trabajo de prestidigitación narrativa que opera en los relatos de Roberto Bolaño se asienta en un hábil cálculo, nada inconsciente, que consiste en disimular un motivo para hacerlo aparecer más adelante de forma inesperada, creando un efecto de sorpresa, de revelación, como sucede en las novelas de misterio. Más aún, crea una suerte de suspenso por retroacción, puesto que el lector, engañado por el mecanismo del desplazamiento, se ve convidado a una segunda lectura en cuyo transcurso interpretará o descifrará los elementos o episodios cuya importancia dramática no pudo percibir en su primera lectura. La introducción de elementos enigmáticos tales como el sueño de un personaje que, pese a su minuciosa narración, no se llega a interpretar, desempeña en semejante economía dramática un

---

8 Véase Sigmund Freud, *Sur le rêve*, pp. 83-84: “Ce qui, dans le rêve, était posé fortement et clairement comme son contenu essentiel doit se contenter après l'analyse, d'un rôle tout à fait subalterne parmi les pensées du rêve; le matériel de représentation qui, d'après ce que je ressens, peut prétendre à être reconnu d'importance majeure parmi les pensées du rêve, n'est soit pas du tout remplacé dans le contenu du rêve, soit seulement par une allusion lointaine dans une région insignifiante du rêve”.



papel similar al de la “carta robada” epónima del cuento de Edgar Allan Poe, misma que es objeto de uno de los ensayos que Lacan recogió en sus *Escritos*. Si bien se ponen de relieve en “La parte de los críticos” tanto el sueño de Morini como la posterior reacción del personaje, que viaja a Londres, su misma visibilidad, entre tantos y tan diversos motivos de la historia narrada, disimula su valor dramático.

## REVELACIONES Y DECEPCIONES: AMOR, HUMOR, HORROR

Ahora, ¿qué es lo que por retroacción revela ese sueño? La revelación final de esta primera novela o parte de 2666, es el amor correspondido que se tenían, desde hacía cinco años, Morini y Liz Norton, consciente en aquél, inconsciente en ésta. Así, en términos explícitos, es como lo cuenta Liz Norton al final de la historia, cuando, tras volver a Europa después de su estancia en México, escribe dos cartas electrónicas casi idénticas a sus dos amantes, Espinoza y Pelletier, que permanecieron en Santa Teresa en busca de Benno von Archimboldi:

El resto de la noche lo pasamos juntos. Le dije que se hiciera a un lado y me dejara sitio y Morini me obedeció sin decir nada.

—¿Cómo pude tardar tanto en darme cuenta de que me querías? —le dije más tarde—. ¿Cómo pude tardar tanto en darme cuenta de que yo te quería?

—La culpa es mía —dijo Morini en la oscuridad—, soy muy torpe.<sup>9</sup>

El placer que este relato depara al lector nace del efecto de sorpresa que comparte éste con los dos destinatarios de la carta, cómicamente estupefactos y acongojados, por su parte, y asimismo con la autora de la carta, presa del amor, seducida por ese sentimiento que ignoró por mucho tiempo. El humor dramático, que hace coincidir la ignorancia

---

9 R. Bolaño, 2666, p. 204.

de la interesada con la del lector, duplica tanto más ese placer cuanto que el comentario de Morini sobre su torpeza subraya *al contrario* la extrema habilidad del relato y la previa incapacidad del lector para descifrar el enigma. Como la enamorada sorprendida por el amor, o cual soñador que de repente entiende el mensaje que le dirige su sueño, el lector se ve sorprendido o seducido por el relato, por su propia afición al juego, seducido por haberse visto engañado. Por lo demás, el motivo del amor cuanto más poderoso más inconsciente, recuerda la gran tradición lírica que, en el *Cantar de los cantares*, otorga al amor el carácter de un misterio tan sagrado como peligroso. He aquí lo que comenta Daniel Sibony, citando su propia traducción del poema bíblico:

“Os adjuro, hijas de Jerusalén, por las gacelas o las ciervas de los montes, no despertéis al amor hasta que ella lo quiera.” (“Ella” es el amor, o la amante o la amada u otra cosa, pues el amor, en esa lengua, es voz femenina.)

Así, el amor, identificado a una mujer, vendría a ser lo que duerme en uno, incluso mientras en su lecho la amante busca en vano lo que amó su “alma” (o lo que amará o ama, para el caso es lo mismo: el amor en pasado es un presente por venir).

[...]

El verso es preciso: no despertéis al amor antes de que lo desee; el amor no es sin deseo, puede despertarlo un deseo (aun cuando no se sabe bien a bien lo que hace luego con ese deseo) [...] El amor existe antes del deseo que lo despierta y atraviesa; extrañamente se precede a sí mismo: el amor primero es inconsciente (y del inconsciente tendrá todas las paradojas), atrapado entre el sueño posible y el instinto de muerte del que se libera en cada despertar. Hace posible el deseo, pero lo que lo hace posible a él es el *deseo de un surgir del inconsciente*; aquello parece morderse la cola, pero “¿por qué el amor?”, viene a ser lo mismo que “¿por qué el inconsciente?”<sup>10</sup>

---

10 Daniel Sibony, *L'amour inconscient*, pp. 146-147. La traducción es nuestra.

El motivo de ese amor inconsciente, que dormía en Liz Norton, circula no obstante de modo cifrado por el relato de “La parte de los críticos”. El sueño de Morini es una de sus interpretaciones por parte del enamorado que, al tener la revelación de lo ineludible de su propio sentimiento a través de la figura de Liz como mensajera del destino, ya no puede postergar un acto de amor, un intento por presentarse a su vez ante ella, pese a su impresión de impotencia, debido en parte a las relaciones que mantiene Liz con sus amigos y colegas Pelletier y Espinoza. La malicia lúdica del relato señala indirectamente, ya lo hemos dicho, el vínculo entre el viaje a Londres y las diversas interpretaciones, objetos de una paralipsis, que hace Morini de su sueño. El sueño se presenta así como un debate íntimo, incluso como una lucha entre la resignación y el deseo de acción del enamorado. Autoriza la acción pese al riesgo de perderse en el otro y no verse correspondido. Morini saca de su sueño “el valor de su sentimiento” y este valor, este despertar del amor hasta entonces reprimido, es lo que suscitará el amor correspondido. La escenificación onírica de las aprensiones de Morini acerca de su rivalidad amorosa con sus amigos produce a posteriori un efecto cómico: el partido de naipes funciona en efecto como una alegoría. En ese partido, el italiano se juzga perdedor, y considera que el ganador es Pelletier. Pero, en el argumento de la novela, se verá cómo, al jugar como perdedor, al negarse a participar en el juego de la rivalidad, Morini se llevará como premio el corazón de Liz. En efecto, pretextando plausibles problemas de salud, renuncia a viajar a México con sus tres amigos que siguen las huellas de Benno von Archimboldi. Liz Norton, horrorizada por lo que percibe intuitivamente de la criminalidad impune y la barbarie en el ámbito de Santa Teresa, se regresa a Europa y casi de inmediato visita a Morini en Italia. Allí sobreviene el encuentro amoroso que refiere a Pelletier y Espinoza en las dos cartas similares que les dirige.

Este viaje, tan súbito como el de Morini a Londres, se resuelve ciertamente tras la revelación sobre la naturaleza del amor que sobreviene para Liz con el recuerdo de un primer amor infantil. Pero tal recuerdo

surge después de un nuevo trauma, cuando Liz descubre casualmente, al visitar una exposición dedicada a la obra de Edwin Johns, que el pintor acaba de morir. Por lo menos así es como parecen sucederse los acontecimientos que ella relaciona entre sí, sin por ello interpretarlos, en el relato epistolar que hace a Pelletier y Espinoza. De hecho, el destino del pintor reúne indefectiblemente a Liz y a Morini. Fue Liz quien, en Londres, hizo descubrir ese pintor a Morini, fue ella quien le contó su historia. La automutilación del pintor quien, tras rebanarse la mano derecha, la mandó embalsamar para colocarla en un cuadro, le valió la fortuna, la gloria, la locura. El horror y el arte se ven inextricablemente mezclados en ese pasaje al acto del pintor, ese sacrificio en torno al cual comulgan en la fascinación los aficionados al arte contemporáneo. Se reconocerá aquí un motivo recurrente en la obra de Roberto Bolaño, que pretende conjurar y revelar la monstruosa cercanía entre la belleza y el horror. La extrema sensibilidad de Morini le obliga a responder al llamado de tal conjunción, que oyó de boca de la amada. Tras el relato de Liz, durante un viaje a Suiza para un coloquio, Morini visita, con Pelletier y Espinoza, la clínica psiquiátrica donde está internado el pintor, y es el único que se atreve a interrogarle aparte sobre las razones que lo llevaron a automutilarse. La respuesta, cuyo secreto no confiará en adelante sino a Liz, es que Johns actuó así para ganar dinero. El crimen del artista, en esa historia de locos que cobra valor de fábula, es la venta sobre el mercado del arte de su propio ser, al menos de ese instrumento de su creación que es su mano derecha.

Traumada por la noticia de la muerte del pintor, Liz llama a Morini en Torino y se entera por él de los detalles del sospechoso fin de Johns, caído a un abismo mientras pintaba un paisaje suizo. Al día siguiente vuela a Torino.

El compartido misterio de la alianza entre el arte y el horror, el simbólico cruzar por encima de este abismo, une a Liz y a Morini aunque lo ignoran, consagra de algún modo su lazo inconsciente. Pero antes de su unión, antes de su recíproca declaración de amor, una pesadilla de Liz,

que duerme en un cuarto de huéspedes en casa de Morini, parece responder al sueño que había impelido a Morini a viajar a Londres. De nuevo, ese sueño amoroso, que Liz experimenta como una situación real puesto que la despierta y la lleva hasta el cuarto de Morini, escenifica, como se lo comenta a sus corresponsales, el peligro que representa el ser deseado:

—Debió ser un sueño —dijo Morini.

—Yo te vi allí. Te habías levantado. La silla de ruedas estaba en el pasillo, de cara a mí y tú estabas de espaldas a mí —dije.

—Tranquilízate, Liz —dijo Morini.

—No me pidas que me tranquilice, no me trates como a una estúpida. La silla de ruedas me miraba, y tú, que estabas de pie, tan tranquilo, no me mirabas. ¿Lo entiendes?

Morini se concedió unos segundos para reflexionar, apoyado en los codos.

—Creo que sí —dijo—, mi silla te vigilaba mientras yo te ignoraba, ¿no? Como si la silla y yo fuéramos una sola persona o un solo ente. Y la silla era mala, precisamente porque te miraba, y yo también era malo, porque te había mentido y no te miraba.

Entonces me eché a reír y le dije que para mí, bien pensado, él jamás iba a ser malo y tampoco la silla de ruedas, puesto que le prestaba un servicio tan necesario.

El resto de la noche lo pasamos juntos.<sup>11</sup>

Como en el sueño de Morini, se presiente la presencia del amado como hostil o culpable de indiferencia y, en el escenario onírico, tal presencia se encuentra a espaldas del personaje que se atribuye a sí mismo el soñador. Esta distribución espacial de los lugares *a contrario* parece simbolizar la amenaza que representa el despertar en sueños del sentimiento amoroso, o mejor dicho el miedo que provoca su intensidad. De hecho, y

---

11 Roberto Bolaño, 2666, pp. 203-204.

para volver al comentario de Daniel Sibony, el “deseo del surgir del inconsciente” es el que los soñadores parecen temer. Así, se atribuye cierta malignidad al amado y la duda, que escenifica el sueño, atañe a la posibilidad de su bondad –o de la del soñador, o de la de su deseo–. Bondad de Liz que Morini había terminado por deducir de su propio sueño, después de haberla fantaseado como esfinge, pitonisa o Medusa. Bondad de Morini y su silla de ruedas –metonimia de su enfermedad, del mal que lo posee a pesar suyo–, que deduce Liz de su sueño una vez despierta, con la ayuda de Morini, que le habla con el lenguaje de su miedo y su deseo al interpretar su pesadilla.

La salida de la pesadilla, la travesía del miedo al amor, se sella aquí con una carcajada. Esa risa saluda la habilidad del sueño para significar lo que hasta entonces había permanecido oculto, imposible de formular o arriesgar.

Hemos visto el efecto de revelación dramática que produce el relato de Liz y la confesión de su sorpresa ante la preexistencia en ella de su amor por Morini. Esta revelación intenta suscitar en el lector un placer que se funda en el humor del relato y puede provocar esa carcajada que nace de la admiración ante una prestidigitación narrativa cuyo consumado arte imita cierta estrategia onírica del desplazamiento y la condensación. Pero tampoco resulta indiferente el que la historia una a esa belleza a veces aterradora que encarna Liz Norton con ese virtual perdedor, ese Euríloco a ojos de sus colegas y rivales, que parecía ser Morini por causa de su hemiplejía. En este desenlace, el momentáneo triunfo de la belleza y la vida sobre la enfermedad y el mal aparece como una revancha del arte del relato contra el aburrimiento o contra el horror por demás previsible de la realidad.

Sin embargo, el triunfo del amor, que se impone mediante el sueño sobre el horror y el aburrimiento, no es sino una revelación muy parcial al final de la “Parte de los críticos”. Porque el mayor enigma que introduce esta primera novela entre las cinco que constituyen 2666 no atañe al misterio del amor sino a la identidad de Benno von Archimboldi y los

motivos de su inaveriguada presencia en Santa Teresa, donde impera la barbarie. La más alta literatura, la que no se niega al combate del arte con el horror, y a la que, según los críticos, pertenece la obra del escritor alemán, ha de vérselas aquí simbólicamente, de nuevo y como siempre, con el mal.





## V. SUEÑO, ALUCINACIÓN, VISIÓN

*EL SECRETO DEL MAL*, título de uno de los libros póstumos de Roberto Bolaño, parecería nombrar el oscuro objeto en cuyo torno orbitan el régimen y las estrategias de la ficción en el conjunto de la obra del poeta y novelista. 2666 pretende acosar ese secreto con las armas de la invención poética que traspasa las apariencias de un realismo de novela vodevil, novela negra, novela histórica, crónica contemporánea.

Si la realidad de Santa Teresa se convierte en pesadilla, la novela explora sus excesos y aparentes carencias de sentido gracias a la tensión entre lo visible y lo invisible en una doble acepción, propia y figurada, de cada uno de estos términos. En los argumentos de investigación de la novela negra, son visibles los cuerpos de las víctimas, invisibles los auténticos criminales para los investigadores de las policías federales, estatales, municipales. En las múltiples vías de acceso de algunos personajes a una percepción alterna de la realidad, son visibles los cuerpos, invisibles los criminales pero se impone a los soñadores o videntes la necesidad urgente de nombrar o enfrentar el horror. Frente a la ceguera voluntaria y relativa de las autoridades, de las policías y de la justicia ante la barbarie, se afirma la percepción agudizada que de ésta tienen algunos personajes visionarios, ultra sensibles, inspirados, que interpretan lo oculto de la realidad gracias a su capacidad de invención poética y, a veces, a su propia experiencia de pasados horrores políticos. De este modo, la interpretación de la realidad en la novela se aleja del realismo y pasa por una orquestación de recursos simbólicos como la alegorización o la metáfora, frecuentes y de fácil manejo en el relato gracias a los estados alternos que conocen los personajes: el sueño, la duda sonámbula entre sueño y vigilia que parece alucinación, o las visiones de una vidente. Los motivos de la percepción de lo oculto se multiplican y corren paralelamente a las investigaciones policíacas o privadas sobre

los crímenes. Así, se declinan en el relato, diseminados o intensificados en algunos fragmentos, los recursos de un decir poético de la verdad del mal, sólo que adaptados o acoplados a las estrategias narrativas propias de la novela negra o de la crónica periodística de sucesos. Este juego, al menos doble, entre distintos códigos novelescos no deja de crear efectos de comicidad, desplazándose los ideales del decir poético hacia lo trivial, lo prosaico, lo narrativo, así como en el sueño se propicia el encuentro insólito entre dispersos elementos de la realidad.

## VIDENCIA

El linaje literario de los recursos del decir poético es de fácil identificación. El manejo del relato de sueño se sitúa en la herencia ironizada del surrealismo; el tema de la videncia alude humorísticamente a las famosas “Lettres du Voyant” de Rimbaud, elogiadas por André Breton.<sup>1</sup>

En “La parte de los crímenes”, sale la videncia al escenario novelesco con el personaje truculento de Florita Almada, quien, en un foro de televisión de Hermosillo, entra en trance y *ve* las muertas insepultas de la vecina ciudad de Santa Teresa. Convertida de repente en reencarnación de La Llorona, clama por “sus hijas” y exige a las autoridades que actúen. El carácter jocosos de las escenas dedicadas a las apariciones televisivas de la vidente las inscribe en una estética *camp*, casando la videncia con la **televisión**, en una suerte de silepsis de metáfora. Humorísticamente, el relato da letras de nobleza a la cultura popular, capaz de

---

1 Arthur Rimbaud, Lettre du voyant à A. P. Demeny: “Je dis qu’il faut être *voyant*, se faire *voyant*”.

Le poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. Toutes les formes d’amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui-même tous les poisons pour n’en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, –et le Suprême Savant!– Car il arrive à *l’inconnu*! –Puisqu’il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu’aucun! Il arrive à l’inconnu; et quand, affolé, il finirait par perdre l’intelligence de ses visions, il les a vues!”

crear un neosincretismo, y desacraliza la videncia poética otrora exaltada por el jovencísimo Rimbaud.

Esta variación sobre lo visible viene a reafirmar en la ficción el tema del escándalo de la impunidad en que quedan los criminales. Florita Almada, alma sencilla y buena como lo indica su nombre, ve lo que todos se niegan a ver y grita lo que las autoridades callan y disimulan. Su visión horrorizada del horror se halla en el extremo opuesto a la mirada obscena y sádica de los policías a quienes denuncia: “La policía no hace nada, dijo tras unos segundos, con otro tono de voz, mucho más grave y varonil, los putos policías no hacen nada, sólo miran, ¿pero qué miran?”<sup>2</sup> Como se ve mirar no es *ver*.

### TRES PESADILLAS O TRES PRESCIENCIAS

Si ciertos rasgos del fenómeno del sueño, tales como los define Freud, se ven remedados en los relatos o fragmentos narrativos dedicados a los sueños amorosos de los personajes en la primera novela o “Parte de los críticos”, sueños relativos a sus conflictos personales, las pesadillas que los acosan durante la primera noche que pasan en Santa Teresa distan de corresponderse con la teoría freudiana para convertirse en una percepción inconsciente del ámbito en el que se encuentran. En esas pesadillas, los críticos y académicos interpretan algún detalle inquietante de las habitaciones en las que duermen. Llegados a Santa Teresa en busca del escritor alemán Benno von Archimboldi, cuya obra estudian y admiran, el francés Jean-Claude Pelletier, el español Manuel Espinoza, la inglesa Liz Norton desconocen la realidad de la ciudad fronteriza y lo ignoran todo acerca de los crímenes que se perpetran en ésta. Sin embargo, el aspecto precario y caótico de la ciudad y los desperfectos o incongruentes adornos del lujoso hotel donde se hospedan despiertan su instinto crítico, comunican con sus temores propios, se infiltran en el

---

2 Roberto Bolaño, 2666, p. 547.

“Otro escenario” de sus sueños. Una taza de baño inconcebiblemente agujereada le hace contemplar a Pelletier en su sueño las huellas orgánicas de una violenta y repugnante escena de ajuste de cuentas. Unos espejos distribuidos de curioso modo hacen surgir en el sueño de Liz Norton una escena de confrontación con la propia imagen, ni del todo la misma, ni del todo otra, en la que se adivina el reflejo de una muerta. Un cuadro que representa a unos jinetes uniformados en el desierto empieza a cobrar vida en el sueño de Espinoza, quien oye voces y palabras sueltas cuyo trayecto se metaforiza macabramente: “Las palabras se abrían paso a través del aire enrarecido del cuadro como raíces víricas en medio de carne muerta”.

Si bien los tres sueños giran en torno a “restos diurnos”, no se trata de situaciones vividas sino de fragmentos o detalles de lo que los críticos vieron en estado de vigilia en los espacios que los hospedan y donde supuestamente se garantiza su seguridad. Tales detalles, en principio anodinos o azarosos, distan de serlo. Funcionan a modo de indicios en una investigación, sólo que inconsciente. Estos elementos de lo visible en la realidad diurna forman parte de un escenario en el que se insinúan las actividades ilícitas o pornográficas, los desajustes en el ejercicio de la ley y el terror que pueden infundir sus representantes en la ciudad del crimen impune. La interpretación onírica de estas características de las habitaciones del hotel sugiere la presencia de la muerte violenta en un ambiente abyecto a través de las imágenes de mierda o sangre que ve Pelletier y del símil que compara el trayecto de las voces que oye Espinoza con el proceso de la putrefacción cadavérica. Gracias a la identificación de Liz Norton con una muerta de imagen huidiza, se llega a deducir que la o las víctimas son mujeres. El carácter inquietante de los detalles realistas seleccionados para la descripción inicial de las habitaciones en el relato pertenece al código de la novela negra o de la película del mismo subgénero. Trasladados al escenario del sueño, estos detalles se convierten en elementos visuales propios de las pesadillas y, más aún, de los cuentos o películas de horror: baño maculado sin nadie adentro, cuadro que se anima imperceptiblemente y deja oír voces, espejos en los

que aparece una suerte de doble y fantasma. En dos de tales casos, se trata en el espacio real de elementos destinados a mostrar una imagen: el cuadro, representación del desierto, el espejo que duplica aquello que se coloca frente a él. Tradicionalmente usado en los cuentos góticos y su larga filiación, ese tipo de elementos se presta para convocar apariciones de seres fantasmales, a menudo con aspecto de cadáveres que llevan las marcas de su muerte violenta. La problemática de lo imaginario antes que de lo real como medio de conocimiento para llegar a la percepción de la verdad ya se ve planteada por la elección de estos elementos decorativos, que parecen señalar la supremacía de lo visible sobre lo visto, ya que se trata de ir más allá de las apariencias de la realidad inmediata.

Así, el valor escenográfico que la ficción otorga a los espacios es evolutivo, tanto entre realidad y sueño como dentro del mismo sueño. Una suerte de *close up* descriptivo destaca primero algún elemento insólito en el impersonal e internacional decorado del hotel, una animación onírica de tales espacios revela luego de modo parcial lo que señalan subrepticamente de la realidad de Santa Teresa. Como en un puzle, las piezas que faltan para ver lo que sucede en la ciudad pueden imaginarse a partir de una sola pieza sugerente. En el relato, entre la descripción primera de las habitaciones vistas por los críticos europeos y los fragmentos que refieren sus sueños se establece una relación de vasos comunicantes, por retomar aquí la frase de Breton. También configuran entre sí los tres sueños una suerte de juego móvil, un rompecabezas de tres piezas. Para el lector, la verdad del horror se abre paso en el relato mediante las correspondencias o comunicaciones entre realidad y sueño, así como entre las escenas conjugadas de los tres sueños. El miedo y el asco que experimenta cada uno de los soñadores aparecen como una justa respuesta al horror real que impera en Santa Teresa, aún ignorado por ellos, aunque ya mencionado de paso en el relato de esta primera parte de 2666 gracias a un artículo de prensa leído por el cuarto miembro del cuarteto de los críticos europeos. Mientras sueña, Liz Norton sabe y se repite que tiene que huir de esa ciudad (tan intensa es su identificación

con la muerte genérica, ese doble que se le aparece en los espejos de su cuarto). Y es lo que hará, obedeciendo a su intuición y a la advertencia onírica que le llegó. En su caso, el sueño ominoso lleva a la acción así como, en esa primera parte de la novela, unas pesadillas de amor obligan a los personajes a reconocer su deseo y a actuar honrándolo. Sus compañeros, que se quedan un tiempo más en la ciudad, se enterarán por fin, incrédulos, de los crímenes a través de los relatos y comentarios que les hacen al respecto unos estudiantes de Santa Teresa. Quedan explicitados y justificados los temores y sensaciones que experimentaron, entre sueños, desde su llegada. Lo siniestro se les ha manifestado, como si el sueño fuera el único medio que les permitiese interpretar certeramente una realidad en la que los crímenes se ocultan de forma intencional.

Así, el relato de conjunto de 2666 va introduciendo paulatina y musicalmente el tema de los asesinatos, creándose un efecto de *crescendo* desde “La parte de los críticos” hasta “La parte de los crímenes”. Sin embargo, en su inicio el relato no crea tanto un suspense acerca de estos asesinatos en serie cuanto un subrepticio clima de horror, realizado por alguna que otra descripción poética del paisaje que observan los europeos al llegar y ver el cielo del atardecer en el desierto como una enorme flor carnívora. En efecto, el enigma que intentan –y no pueden– resolver los críticos es el motivo de la presencia de Benno von Archimboldi en Santa Teresa y su exacto paradero. Enigma que se resolverá, aunque no para ellos, al final de la novela.

## ALUCINACIÓN Y PESADILLA DE LA HISTORIA

A la ironizada inocencia inicial de los académicos europeos ante la barbarie mexicana, la segunda parte o “Parte de Amalfitano” opone la percepción que de ésta tiene el profesor chileno Amalfitano, residente en Santa Teresa por azares de la desesperanza y de sucesivos exilios, en quien los críticos ven el “soldado raso de una batalla perdida de antemano contra la barbarie”. Padre de una hija española por cuya vida

teme, el melancólico Amalfitano es acosado por alucinaciones o pesadillas, perseguido en la alta noche por una voz que le interpela mientras deambula entre su cama y la cocina de su casa. Aterrorizado, vigila la calle donde aparece a menudo un Peregrino negro de vidrios polarizados, similar a aquellos que, en “La parte de los crímenes”, son señalados en muchos casos de desapariciones de muchachas. El recurso del motivo de la alucinación auditiva cobra de inmediato una negra comicidad, puesto que el relato se ciñe a la convicción del personaje, quien no cree estar soñando. Se inicia así una serie de fragmentos en los que Amalfitano dialoga con la voz en una suerte de trance que lo conduce del miedo a la dicha absoluta. Esta voz se identifica como la del “Nono” o la del padre, inscribiéndose en la filiación masculina del profesor chileno. Voz de los valores de la masculinidad o voz del valor, se expresa cómica y satíricamente en un lenguaje machista u homofóbico, llevando sin embargo a Amalfitano a reafirmar sus principios éticos ante el horror circundante y a dominar su miedo sin negarlo. El teatro de la conciencia se torna farsa, restándose así toda solemnidad al debate ético que escenifica el relato. Confrontado al horror por enésima vez desde el golpe de Estado militar en Chile, Amalfitano, en unos raptos nocturnos y luego diurnos, es guiado hacia su valor y una absoluta lucidez. Se reconocerá en esa serie de fragmentos de gozoso humor negro la alabanza del valor, tratada aquí en tono bufonesco, que reitera una y otra vez la obra de Roberto Bolaño, reivindicando esa suprema cualidad para todo poeta, artista o creador que tenga sentido del honor de su vocación y oficio.

Nuevamente, se desvía la atención y el suspenso del argumento realista de los asesinatos hacia la percepción de lo oculto por parte de un personaje visionario e intuitivo, aun cuando los miedos de Amalfitano, avezado al desciframiento de los signos del terror ejercido por militares o policías y criminales, se fundan en indicios que pertenecen a la realidad. El suspenso se desplaza lúdicamente hacia la naturaleza –¿alucinación?, ¿sueño?, ¿realidad?– de la percepción de Amalfitano, en una bifurcación del relato hacia un código onírico fantástico. Salu-

dando en estos fragmentos lo que Breton definió como el “carácter bufonesco de la aventura nocturna”, el relato de “La parte de Amalfitano” también se entrega a una sátira de la chilenidad, como si aquí otro “Nocturno de Chile”, invertido, respondiera al delirio católico y ultraderechista del agonizante H. Ibacache de aquella otra novela. La noche oscura de Amalfitano lo lleva a una revelación o iluminación ética pese a su desencanto político y al eterno retorno de la barbarie.

“La parte de Amalfitano” culmina y termina con un fragmento que relata un sueño también bufonesco y de claro sentido alegórico acerca de lo que el personaje evalúa como la terrible farsa que fue la historia del comunismo en el siglo xx. El profesor de filosofía chileno sueña con el “último filósofo comunista”, ebrio, gordo, tambaleante, impúdico. Figura grotesca, ese personaje onírico tiene los rasgos de Boris Yeltsin, que se desenvuelve en un escenario de letrina de color rojo intenso. De nuevo, como en los sueños de los críticos europeos, se asocian simbólicamente la sangre y la mierda en los elementos del decorado onírico, en una directa alusión a los crímenes cometidos al amparo del comunismo de Estado y a “los basurales de la historia”, frase que, por lo demás, emplea el mamarracho soñado por Amalfitano. Sin embargo, el profesor chileno no experimenta su sueño como una pesadilla. Así, se afirma el efecto liberador del sueño que, en este caso, alcanza a expresar para el personaje una verdad histórica e ideológica con la escenificación humorística de la debacle del comunismo. La sutileza del recurso onírico como medio satírico para esa parte de 2666, que desempeña el papel de “novela filosófica” entre los múltiples subgéneros novelescos manejados en esta obra, permite introducir un comentario jocoso y (auto) crítico sobre la magia que, en otras partes, el relato parecería reivindicar como medio de conocimiento o iluminación en la tradición rimbaldiana:

Entonces Boris Yeltsin miraba a Amalfitano con curiosidad como si fuera Amalfitano el que hubiera irrumpido en su sueño y no él en el



sueño de Amalfitano. Y le decía: 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 luego déjame en paz. La vida es demanda y oferta, u oferta y 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.<sup>3</sup>

Si bien la magia parece equipararse aquí a cierto tipo de experiencia ontológica y poética, la metáfora de la “bruma dionisiaca”, que entra en su composición según la aparición onírica, hace eco a un comentario de Roberto Bolaño sobre el componente dionisiaco de la civilización contemporánea. El discurso satírico y panfletario que sostiene el escritor en su ensayo “Literatura + enfermedad = enfermedad”, incluido en *El gaucho insufrible*, opone con jocosa irrisión a Dionisio con Apolo:

#### ENFERMEDAD Y DIONISIO

Dionisio lo ha invadido todo. Está instalado en las iglesias y en las ong, en el gobierno y en las casas reales, en las oficinas y en los barrios de chabolas. La culpa de todo la tiene Dionisio. El vencedor es Dionisio. Y su antagonista o contrapartida ni siquiera es Apolo, sino don Pijo o doña Siútica o don Cursi o doña Neurona Solitaria, guardaespaldas dispuestos a pasarse al enemigo a la primera detonación sospechosa.

#### ENFERMEDAD Y APOLO

¿Y dónde diablos está el maricón de Apolo? Apolo está enfermo, grave.<sup>4</sup>

3 *Ibid.*, p. 291.

4 R. Bolaño, “Literatura + enfermedad = enfermedad”, *El gaucho insufrible*, p. 143.

Con la extensión del campo de lo dionisiaco a las actividades políticas y sociales más comunes, la fe poética en la magia y en los paraísos artificiales o la bruma dionisiaca se ve parcialmente abjurada, precipitada en el abismo de la conjunción entre horror y belleza que la literatura permanentemente ha de conjurar a la vez que ejercer como exorcismo.

Suerte de “Nuevo malestar en la cultura”, “La parte de Amalfitano” encierra así uno de los contra discursos o discursos contrapuestos de 2666 acerca de los derroteros de la poesía y la literatura en su lucha contra el mal. En los diálogos nocturnos que sostiene Amalfitano con la voz que lo visita, ésta le expele despiadadamente: “No hay amistad [dijo la voz,] no hay amor, no hay épica, no hay poesía lírica que no sea un gorgoteo o un gorjeo de egoístas, trino de tramposos, borbollón de traidores, burbujeo de arribistas, gorgorito de maricones”.<sup>5</sup>

Como en un juego de cajas chinas, se incluyen unos en otros los discursos y las verdades, los contra discursos y las contra verdades: la degradación de los valores morales y literarios, o la magia desvirtuada de las prácticas dionisiacas, se ven denunciadas con alegre saña gracias, precisamente, a la magia onírica que escenifica el debate.

Así, el manejo novelesco del motivo de la alucinación auditiva, el trance o los sueños de Amalfitano acaba restituyendo un valor preeminente a esta magia –ficticiamente onírica, verdaderamente poética y literaria– capaz de imponer un discurso apolíneo entre carcajadas, de teatralizar a lo bufo el desencanto político y moral del nuevo siglo y de apostar de nuevo por “lo *nuevo*, lo que siempre ha estado allí”.<sup>6</sup>

---

5 Roberto Bolaño, 2666, p. 268.

6 R. Bolaño, *El gaucho insufrible*, p. 158. Comentario del final del poema “Le Voyage” de Baudelaire. Cf. El comentario de Rimbaud en la citada “Lettre du Voyant”: “En attendant, demandons aux poètes du *nouveau* –idées et formes. Tous les habiles croiraient bientôt avoir satisfait à cette demande: –ce n'est pas cela!”

## VI. SANTA TERESA, CIUDAD DEL CRIMEN IMPUNE

Nadie me contestó.

Durante un rato permanecemos todos en silencio mientras el Impala se abría paso en la oscuridad.

—Dinos qué es un epicedio —dijo Belano sin volverse.

—Es una composición que se recita delante de un cadáver —dije—. No hay que confundirlo con el treno. El epicedio tenía forma coral dialogada. El metro usado era el dáctilo epítrito, y más tarde el verso elegíaco.

Sin comentarios.

—Joder, qué bonita es esta pinche carretera —dijo Belano al cabo de un rato.

—Haznos más preguntas —dijo Lima—. ¿Cómo definirías tú, García Madero, un treno?

—Pues igual que un epicedio, sólo que no se recitaba delante de un cadáver.

ROBERTO BOLAÑO, *Los detectives salvajes*

2666, TÍTULO DE LA NOVELA APENAS PÓSTUMA de Roberto Bolaño, no deja lugar a dudas: en él se cifra lo diabólico y se propone una fecha anticipada y mítica, proyectándose así hacia el actual milenio las perennes manifestaciones del mal mientras la ficción lucha con éstas, a lo largo de una travesía del infierno contemporáneo cuyo sitio emblemático es la ciudad mexicana de Santa Teresa. Hacia ese lugar, suerte de “agujero negro” o vórtice de la vorágine del crimen, convergen los argumentos de las cinco novelas que integran 2666. Figuras históricas del crimen universal y secular, sólo que escogidas entre las del siglo XX, se cruzan, entretejen y superponen entre esas cinco partes: el exterminio sistemático de los judíos que emprendió el nazismo; los estragos de la Segunda Guerra Mundial en Europa; las dictaduras militares en Chile y Argentina; la marginación de los afroamericanos en Estados Unidos, la represión del movimiento de los *Black Panthers*; los asesinatos de brace-

ros mexicanos y centroamericanos que cruzan clandestinamente la frontera norte de México; la actual violencia en esa región donde impera la impunidad ante los crímenes de toda índole.

Como la sonorenses cárcel de Cananea del famoso corrido, Santa Teresa, ciudad fronteriza imaginaria entre México y Estados Unidos, entre Sonora y Arizona, “está situada en una mesa”. En 2666, Santa Teresa, cuyo nombre y situación geográfica ya aparecían en la novela *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño, es en parte un avatar literario de la chihuahuense Ciudad Juárez, donde han ocurrido desde 1993 repetidos asesinatos de mujeres cuyos cadáveres, restos o huesos aparecen en zonas urbanas céntricas, limítrofes o marginales, en basureros y parques industriales de las numerosas maquiladoras del lugar, o en el desierto. El caso, coloquialmente conocido como el de “Las muertas de Juárez”, ha sido objeto de una difusión cada vez más amplia por parte de los medios de comunicación nacionales e internacionales.

## LA INTEMPERIE LATINOAMERICANA

Santa Teresa, escenario a la vez que ciudad protagonista de la cuarta novela de 2666, titulada “La parte de los crímenes” y cuya acción calcada de la actualidad criminal en Ciudad Juárez transcurre entre 1993 y 1997, responde a un concepto recurrente en los cuentos y novelas de Roberto Bolaño, el de la “intemperie latinoamericana” cuya condensación metafórica reúne los rasgos de las múltiples violencias sociales y políticas que han sufrido los países del subcontinente. Cronista lírico de su generación, nacida en los años cincuenta en *Los detectives salvajes*, Bolaño había indagado en la historia europea y latinoamericana de la primera mitad del siglo xx en torno a la ideología nazi y a unos epígonos imaginarios de los escritores nazis en Latinoamérica en *La literatura nazi en América*. Declaró haber intentado una “aproximación muy modesta al mal absoluto” en *Estrella distante* y reincidió en la exploración del delirio literario y político de la ultraderecha en *Nocturno de*

*Chile*.<sup>1</sup> En 2666, la criminalidad contemporánea de los años noventa en Santa Teresa se relaciona, de manera –por así decirlo– genealógica, con los horrores del Tercer Reich, señalando la trenza de los argumentos, europeos y latinoamericanos a lo largo del siglo xx, que la “intemperie” o el “desamparo” no son privativos de alguna región norteña de México o de Latinoamérica. En los contemporáneos tiempos de la globalización, tiempos en los que según una conversación resumida por el narrador el mal corre “como un Ferrari” por “las autopistas de la libertad”, la ciudad fronteriza entre México y Estados Unidos resulta ser, más aun que un espacio emblemático del crimen en la última modernidad, un lugar sintomático de su libre circulación pese o gracias a la frontera. El doble esquema de la circulación y de la libertad que amparan el ejercicio del crimen organizado rige la creación del espacio ficticio de Santa Teresa.

“La parte de los crímenes”, novela de unas trescientas cincuenta páginas y de relato distribuido en fragmentos, se presenta como una crónica, rigurosamente cronológica, de los sucesivos y constantes descubrimientos de cadáveres de mujeres en la ciudad –110 en total en la ficción– y de las ineficaces investigaciones llevadas a cabo por las policías urbana y judicial estatal o federal, mientras periodistas, reos y una diputada del PRI en la Ciudad de México se convierten en “detectives salvajes”. Ese rigor cronológico que, al registrar un caso tras otro, depara a la narración un carácter enumerativo y torna espeluznante la relación que se establece entre el número de los crímenes y la impericia de las autoridades o los cuerpos policiales, se corresponde con un recorrido por los lugares donde se encuentran los cuerpos o restos de las muertas. De este modo, el tejido urbano aparece como un gigantesco y errático osario o depósito de cadáveres, un espacio cuyo crecimiento caótico ha dejado roturas entre las partes urbanizadas, en el que cual-

---

1 R. Bolaño, *Los detectives salvajes; La literatura nazi en América; Estrella distante; Nocturno de Chile*.

quier resquicio puede encerrar el más absoluto salvajismo, donde en cualquier momento habrán podido cometerse actos sádicos con total impunidad. A contrapelo de las convenciones de la novela policíaca e incluso de la novela negra, se sospecha que en pocos casos se descubren los cuerpos en algún “lugar del crimen” sino que aparecen tirados a la intemperie, tratados como basura, desnudos o vestidos a medias con prendas a veces ajenas, acuchillados, estrangulados, golpeados, con huellas de violaciones anal y vaginal o, como lo señalan los informes forenses citados, “por los tres conductos”. El itinerario al que convida la narración escandida por las descripciones de los cadáveres encontrados en tal o cual parte de la ciudad y de sus alrededores, lugares a su vez descritos y nombrados con una variedad impresionante de topónimos, se asemeja a la circulación errante por un laberinto, a un recorrido ritual de sentido ambivalente, al descubrimiento progresivo de una gigantesca exposición macabra e itinerante con base en sucesivas “instalaciones”, no por azarosas en la lógica de los sucesos narrados menos calculadas desde la estética y las estrategias del relato. Cada fragmento dedicado a una muerta remeda parcialmente el estilo de los informes policial y forense, como si se tratara de una ficha descriptiva, acumulándose en ésta datos objetivos y conjeturas de los investigadores acerca de la probable fecha del crimen, de las causas de la muerte, de los abusos sexuales y los tormentos sufridos por la víctima, de su identidad. Se recordará que en *Estrella distante*, el oficial chileno Carlos Wieder organiza una exposición privada de fotografías de torturados al principio de la dictadura de Pinochet. La serie de fragmentos sobre las muertas, suerte de instantáneas descriptivas que se suceden a lo largo del relato de 2666, obliga al lector a abrir los ojos ante el escándalo de la exhibición de los cuerpos. Su abundancia, el carácter sistemático de los recursos estilísticos empleados (uso de un léxico técnico, mención del nombre de la muerta cuando se identifica el cuerpo, del lugar, de los nombres de los judiciales encargados del caso, pormenores del decorado), crea una pluralidad de efectos: se subraya la extensión banal del asesinato de

mujeres en la sociedad de Santa Teresa; se asocia cada cuerpo a determinado espacio, al mínimo e irrisorio paisaje de las prendas y desechos que lo rodean; se da a ver lo que no se debe ver: la obscenidad en que se han dejado los cadáveres tras el goce sádico de los asesinos; se interroga el goce del lector-espectador; se le invita a cumplir una peregrinación con paradas o estaciones en homenaje a las muertas o a seguir un recorrido por los “basurales de la historia” –otra metáfora recurrente en la obra de Bolaño– en su versión contemporánea. El principio narrativo de la serie de fragmentos descriptivos e informativos con variaciones produce en efecto una tensión rítmica que convierte la (tan sólo aparente) monotonía del relato en un largo corrido, un treno prosaico, haciendo de cada espacio de hallazgo de los cuerpos una provisoria y desolada cámara ardiente, cantando la paradójica tierra baldía que rodea Santa Teresa o que subsiste o aflora en su misma urbanización.

Ese terrible corrido fragmentado de la ciudad fronteriza corresponde simbólicamente, como se verá, a la fragmentación del espacio urbano y periurbano, a la porosidad entre los espacios públicos y los privados, entre los lugares de confinamiento y los de la supuesta libertad, a la bifurcación de los argumentos entre distintos casos y líneas de investigación. Así, la fragmentación del relato va deconstruyendo o destazando un espacio urbano, de por sí fragmentado, donde se insinúa la dinámica y la lógica de la barbarie en los intersticios de la urbanización salvaje.

## IMÁGENES Y ROTURAS

De este modo, si bien va elaborándose a lo largo de 2666 una imagen, más alusiva que detallada, de la ciudad, en “La parte de los crímenes”, se pone de realce la discontinuidad de la trama urbana: las descripciones de los espacios o barrios que circundan los lugares donde se abandonan los cuerpos son escasas y siempre resultan escuetas, esbozándose paisajes de desolación con trazos que condensan su carácter precario, heterogéneo e improvisado:

Al mes siguiente, en mayo, se encontró a una mujer muerta en un basurero situado entre la colonia Las Flores y el parque industrial General Sepúlveda. En el polígono se levantaban los edificios de cuatro maquiladoras dedicadas al ensamblaje de piezas de electrodomésticos. Las torres de electricidad que servían a las maquiladoras eran nuevas y pintadas de color plateado. Junto a éstas, entre unas lomas bajas, sobresalían los techos de las casuchas que se habían instalado allí poco antes de la llegada de las maquiladoras y que se extendían hasta atravesar la vía del tren, en los lindes de la colonia La Preciada. En la plaza había seis árboles, uno en cada extremo y dos en el centro, tan cubiertos de polvo que parecían amarillos.<sup>2</sup>

Sin embargo, la primera novela de 2666, titulada “La parte de los críticos”, propone una imagen panorámica de la ciudad tal y como la descubren los tres académicos europeos que en el año 2001 llegan a Santa Teresa en busca del famoso y a la vez misterioso escritor alemán Benno von Archimboldi, cuya obra estudian con fervor y quien ha sido visto de paso por la Ciudad de México con inexplicables intenciones de viajar a la ciudad fronteriza. Además de evocar con humor los chistes sobre las idiosincrasias nacionales, la reunión novelesca en Santa Teresa de los capitalinos procedentes del viejo continente –un parisino, un madrileño, una londinense que mantienen un *ménage à trois*– provoca un satírico y, a veces, reversible efecto de extrañamiento ante la realidad de la ciudad “salvaje”, aprehendida desde unos valores humanistas y unas referencias culturales y urbanas que desempeñan un papel obvio en la economía ética de la novela. La identificación de la ciudad por parte de los críticos se funda en un símil que asocia la precariedad y la inestabilidad del espacio urbano con la marginación del conjunto de sus habitantes y con los peligros pasados e inminentes que acosan a éstos: “Entraron por el sur de Santa Teresa y la ciudad les pareció un enorme campamento de gitanos o de refugiados dispuestos a ponerse en mar-

---

2 R. Bolaño, 2666, p. 449.



cha a la más mínima señal”.<sup>3</sup> Esta percepción in situ de la realidad física de Santa Teresa, tan expuesta a la intemperie, viene a completar en el relato la primera noticia sobre los asesinatos en la ciudad que leyó en 1996 el cuarto integrante del grupo de los críticos, Morini, en un diario italiano: “La noticia le pareció horrible. En Italia también había asesinos en serie, pero rara vez superaban la cifra de diez víctimas, mientras que en Sonora las cifras sobrepasaban con largueza las cien”.<sup>4</sup> Si bien los demás críticos, en su desconocimiento de la realidad del norte de México, ignoran en un principio los sucesos criminales que han hecho internacionalmente famosa a Santa Teresa, perciben un peligro, por así decirlo, ambiental, acosados por pesadillas en sus respectivos cuartos de hotel, antes de oír con horror e incredulidad, durante una noche de borrachera, los relatos de unos estudiantes del lugar acerca de los asesinatos de mujeres en la ciudad. Su reacción suscita en la ficción una reflexión de despiadada ironía del crítico español sobre el vínculo entre horror, belleza e incredulidad:

Sólo recordaba [Espinoza] que el muchacho había dicho que [las muertas] eran más de doscientas y que tuvo que repetirlo dos o tres veces, pues ni él ni Pelletier daban crédito a lo que oían. No dar crédito, sin embargo, pensó Espinoza, es una forma de exagerar. Uno ve algo hermoso y no da crédito a sus ojos [...] Exagerar es una forma de admirar cortésmente [...] Das el pie para que tu interlocutor diga: es verdad [...] Y entonces dices: es increíble. Primero no te lo puedes creer y luego te parece increíble.<sup>5</sup>

Esa misma analogía entre el horror y la belleza como motivos de una turbadora y turbia admiración es interrogada, como se entenderá, por la poética de la novela, sobre todo por la de su cuarta parte, y por la creación de la ciudad de Santa Teresa en la ficción. La cita en español de

---

3 *Ibid.*, p. 149.

4 *Op. cit.*, p. 64.

5 *Ibid.*, p. 181.

un verso de Baudelaire que aparece como epígrafe de 2666: “Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento” propicia una interpretación de la novela que no sólo se funde en una obvia analogía entre la ciudad infernal u oasis de horror, situada en el desierto de Sonora, y el conjunto de los argumentos que despliegan las figuras del Mal. En efecto, la cita reivindica para 2666 la baudeleriana estética del horror, haciendo eco a un ensayo de Roberto Bolaño en el que comenta otros versos del poema “El viaje” de Baudelaire:

Entre los inmensos desiertos de aburrimiento y los no tan escasos oasis de horror, sin embargo, existe una tercera opción, acaso una entelequia, que Baudelaire versifica de esta manera: Deseamos, tanto puede la lumbré que nos quema, Caer en el abismo, Cielo, Infierno, ¿qué importa?, Al fondo de lo ignoto, para encontrar lo nuevo. Este último verso, al fondo de lo ignoto, para encontrar lo nuevo, es la pobre bandera del arte que se opone al horror que se suma al horror, sin cambios sustanciales, de la misma forma que si al infinito se le añade más infinito, el infinito sigue siendo el mismo infinito. Una batalla perdida de antemano, como casi todas las batallas de los poetas.<sup>6</sup>

Así, la creación de Santa Teresa obedece a estrategias poéticas que conjuran la fascinación ejercida por el horror gracias a la gélida y serial exposición del horror, entre efectos de aburrimiento y de traumática seducción, exhibiéndose las imágenes de las muertas en un paisaje urbano que resulta realista a la vez que se torna onírico y mítico. La alegorización y el manejo metafórico del espacio urbano, recursos diseminados por el relato pero constantes en las voces inspiradas de los personajes, hacen de éste un paradójico ámbito de pesadilla real. La fragmentación, la escisión o el corte entre los espacios, el crecimiento descontrolado, la porosidad de los espacios de encierro y la precarie-

---

6 R. Bolaño, “Literatura + enfermedad = enfermedad”, *El gaucho insufrible*, p. 154.

dad de los interiores, caracterizan ciertamente la ciudad industrial y fronteriza en el código seudorrealista de la crónica y novela negra que da cuenta de las lacras y taras de una urbe ultramoderna y arcaica, sita a orillas del llamado primer mundo y cercada por el desierto. Estos mismos rasgos, percibidos e interpretados por los personajes más lúcidos o aptos para el asombro e incluso para la videncia, vienen a definir Santa Teresa como un cuerpo enfermo o torturado. La composición del relato, entre los fragmentos sobre las muertas y las turbulentas, a veces jocosas, peripecias de los bifurcados relatos que corresponden a las distintas líneas de investigación abiertas por la policía y los demás “detectives”, permite un ambular por el laberinto físico de la ciudad y por la proliferación de los argumentos. A su vez, esa misma proliferación crea una reiteración de los motivos que caracterizan la ciudad y, haciendo eco a éstos, la progresiva elaboración de un discurso y sistema metafóricos a través de las imágenes que se imponen a los más diversos personajes para aprehender o evocar determinados espacios urbanos.

Ya se ha subrayado la analogía entre la forma fragmentada del relato y la fragmentación de la ciudad, que crece de modo caótico. En uno de los argumentos de notable fuerza satírica, Kessler, especialista norteamericano en los asesinos seriales inútilmente invitado por las autoridades de Santa Teresa para asesorar a la policía local, contempla, al visitar algunas zonas periféricas: “el paisaje fragmentado o en proceso de fragmentación constante, como un puzle que se hacía y deshacía a cada segundo”.<sup>7</sup> Esta fragmentación dinámica que lee el extranjero en el paisaje se confirma en la designación aproximativa y en la naturaleza intersticial de los lugares donde se descubren las muertas: “en los lindes **entre** la colonia Ciudad Nueva y la colonia Morelos”; “en un basurero situado **entre** la colonia Las Flores y el parque industrial General Sepúlveda”; “en el basurero clandestino **cercano** a la calle

---

7 R. Bolaño, 2666, p. 752.

Yucatecas, en dirección a la fábrica de ladrillos Hermanos Corinto”,<sup>8</sup> etc. Se produce un violento contraste entre esos no lugares o cortes del tejido urbano –linderos, bordes, acequias, márgenes, vías, basureros, desierto, cerros de la deshilachada periferia urbana–, donde son abandonados u arrojados los cadáveres, “cuando ni el que siembra sabe en dónde, en qué lugar se encuentra”,<sup>9</sup> y el lujo toponímico de los espacios que los rodean. Asimismo, ese derroche de topónimos pone de realce el escándalo de los asesinatos que despojan a las muertas de su identidad, reduciéndolas a cuerpos desechados cuya identificación a menudo resulta incierta o imposible, por la fecha de la muerte, la desidia y la insinuada complicidad de parte de la policía o el lejano lugar de origen de las mujeres.

La trama urbana ya construida no sólo es internamente discontinua y de inciertos contornos sino que encierra espacios salvajes de distinta índole –parques industriales, barrios donde no entra la policía, ciudades perdidas, baldíos y descampados– o emblemáticamente civilizados –domésticos, institucionales e incluso sagrados– que en todo momento pueden tornarse salvajes. Entre los espacios salvajes y urbanos a la vez, se cuenta uno de nombre y función especialmente simbólicos, donde repetidamente se encuentran cadáveres de mujeres: el basurero clandestino de El Chile; entre los segundos, varias iglesias, desde la más antigua de la ciudad hasta la más precaria, profanadas por un enfermo mental que padece sacrofobia y termina asesinando curas. Entre los institucionales, aquellos lugares de confinamiento que son el hospital psiquiátrico y la cárcel, lugar éste de la máxima barbarie; las comisarías, donde los interrogatorios de sospechosos se cumplen con una violencia irrespetuosa de la ley, a menudo para confeccionar falsos culpables. La violación de los recintos sagrados, motivo de farsa satírica en una bifurcación del argumento que desemboca en un amago de tra-

---

8 *Ibid.*, pp. 447, 449 y 466.

9 *Op. cit.*, p. 444.

gicomedias y en una historia de amor, cobra un sentido simbólico al hallar su equivalente en las múltiples violaciones sufridas por las mujeres asesinadas y en las igualmente rituales violaciones a las que son sometidos los presos recién llegados a la cárcel. Se anula así cualquier oposición entre la intemperie exterior y el falso resguardo de los interiores, entre los espacios supuestamente dedicados a la protección de los enfermos o la aplicación de la ley, donde se viola ésta con total impunidad, y aquellos, invisibles, que amparan la gran criminalidad política asociada al narcotráfico, o los prostíbulos, cantinas y discotecas que abrigan la criminalidad común de la prostitución, la venta de drogas al menudeo, las alianzas y negocios entre policía y hampa.

## NINGÚN LUGAR SAGRADO

*Ningún lugar sagrado*,<sup>10</sup> título de un libro de relatos de Rodrigo Rey Rosa reseñado por Roberto Bolaño, podría condensar el sentido de las analogías entre los espacios de Santa Teresa y las imágenes simbólicas que el relato va entretejiendo en una malla apretada, sustituyendo con ésta el roto tejido de la ciudad ficticia. La fragmentación de la trama urbana se asocia a la porosidad de sus espacios cerrados que no garantizan seguridad o justicia alguna: la cárcel propicia mortíferos y sádicos ajustes de cuentas entre pandillas o cárteles de la droga, narrados por un reo y testigo cuyo ojo fascinado, ¿horrorizado?, ha retenido cada detalle de los crímenes obscenos. Desde la cárcel ese mismo reo intenta llevar a cabo su propia defensa, comunicándose con el exterior gracias a un teléfono celular y convocando, para exculparse, una conferencia de prensa en la que hace públicos los resultados de su propia investigación sobre los asesinatos de mujeres. El hospital psiquiátrico es visitado clandestinamente de noche por un judicial bien intencionado que averigua

---

10 Véase Roberto Bolaño, "El estilete de Rodrigo Rey Rosa", *Entre paréntesis*, pp. 140-141; Rodrigo Rey Rosa, *Ningún lugar sagrado*.

si unos enfermos sospechosos guardaron cama durante la profanación de una iglesia. Entre las mujeres asesinadas, no pocas lo fueron en su domicilio, por sus amantes, novios, maridos o socios.

El símil al que, en la tercera parte de *2666*, recurre la periodista Guadalupe Roncal, personaje de la novela, para describir la cárcel de Santa Teresa puede leerse como una metonimia de la ciudad: “Parece, no se sorprenda de lo que le voy a decir, una mujer destazada. Una mujer destazada pero todavía viva. Y *dentro* de esa mujer viven los presos”.<sup>11</sup> De hecho, la imagen de la ciudad como cuerpo torturado se insinúa en todos los valores simbólicos que cobran las características seudorealistas de la urbe y en los numerosos fragmentos en los que las descripciones de los lugares son sustituidas por la descripción de los cadáveres de las asesinadas. Vale decir que si se aplica a la ciudad el inspirado símil que define la cárcel como un extraño y horrible conglomerado de vida y muerte en el que los presos viven como parásitos, se llega a una intensidad metafórica baudeleriana. Colocándose en la directa herencia de *Les Fleurs du Mal*, la violencia de la imagen no apunta aquí a desvestir las ilusiones del amor y la belleza convirtiendo Citerea en isla del amante ahorcado o a la bella en monstruo y carroña, sino a construir el *horrens locus* poético del crimen impune y del goce sádico. Para situar en algún mapa literario a la Santa Teresa de *2666*, se puede recordar aquí con provecho la amorosa ironía del poema escrito por Baudelaire como epílogo para la segunda edición de *les Fleurs du Mal* en que el poeta se dirige a París, “infame capital” cuyos “égouts pleins de sang [s'engouffrent] dans l'Enfer comme des Orénoques”:

Le cœur content, je suis monté sur la montagne  
D'où l'on peut contempler la ville en son ampleur  
Hôpital, lupanar, purgatoire, enfer, bagne,  
[...]

---

11 *2666*, p. 379.

Anges revêtus d'or, de pourpre et d'hyacinthe,  
 Ô vous! soyez témoins que j'ai fait mon devoir  
 Comme un parfait chimiste et comme une âme sainte.  
 Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence,  
 Tu m'as donné la boue et j'en ai fait de l'or.<sup>12</sup>

En 2006 el recurso metafórico procede de la inspiración de los personajes que logran tener *visiones* de la realidad. Tales visiones del horror revelan la naturaleza profunda de la ciudad convertida alegóricamente en un cuerpo vivo pero enfermo, tanto en su realidad física, que adolece de crecimiento canceroso o debilidad de los tejidos, como en su realidad social y política. Tales visiones radiografían y diseccionan el conglomerado entre ciudad y crimen: el salvajismo industrial y urbanístico, la precariedad y desprotección social en que viven las obreras de las maquiladoras, el anonimato en que se pierden con facilidad los habitantes más humildes o los migrantes que están de paso no se disocian de los asesinatos de mujeres ni de la gran red de los grupos criminales que los ampara y comete. Tales visiones, cuya versión entre jocosa y poética se manifiesta en los trances televisivos de una vidente de Hermosillo convertida en Llorona que clama por sus hijas muertas, denuncian la impunidad y la obscenidad de los crímenes, combatiendo la visibilidad injuriosa de los cadáveres y la invisibilidad de los culpables. Abrir los ojos, no arredrarse y asomarse al abismo del mal son, como sabemos, metáforas caras a Roberto Bolaño para nombrar la valentía literaria que el escritor elogia al comentar las obras de ciertos poetas y narradores en ensayos, reseñas y entrevistas. Manejadas en un registro poético, las visiones y metáforas que definen la ciudad se corresponden, en los visos realistas de la crónica y novela negra, con el entretejimiento de las últimas pesquisas que manda hacer por su cuenta la diputada Esquivel Plata del PRI al final de “La parte de los crímenes”. Al dialogar a las

---

12 Charles Baudelaire, “Epilogue”, *Les Fleurs du Mal*, pp. 248-250.

claras con la crónica de Sergio González Rodríguez *Huesos en el desierto*, ese final, abierto aunque lleno de siniestras inminencias, deja en claro la lógica criminal que impera en la ciudad y muestra cómo los sangrientos rituales orgiásticos en que pierden la vida tantas mujeres sellan las complicidades y alianzas entre políticos de alto nivel, narcotraficantes y empresarios.



## VII. DIFERENCIA Y REPETICIÓN

UNIDAD DE LUGAR, O CASI, lapso definido de cinco años –entre enero de 1993 y diciembre de 1997– como medida para el tiempo de la acción parecerían, pese a la larga duración de los acontecimientos, poderse abocar a la narración de una novela, negra por más señas como lo subraya el título de “La parte de los crímenes”. Sólo que, con el plural, este título anuncia a las claras una insólita multiplicación del crimen. Multiplicación es poco decir: en esa parte de 2666, prolifera el crimen, en una suerte de crecimiento canceroso a imagen y semejanza de la propia ciudad de Santa Teresa, cuyo desarrollo evoca un proceso patológico, según el perito norteamericano en asesinatos seriales, Albert Kessler, invitado por las autoridades a investigar los crímenes. El plural ya desestabiliza la clásica convención de la novela negra que suele constar de un crimen, una víctima, un asesino, un móvil, un par de investigadores –por más que cada uno de estos elementos pueda multiplicarse según los casos–. En “La parte de los crímenes”, en cambio, el crimen es propenso a una proliferación enfermiza, al modo de esa aberración de lo vital que suponen las células, los tejidos en expansión, las metástasis del cáncer. Ni azarosa ni caprichosa, esta metáfora ampliada a alegoría en el caso de la novela de Roberto Bolaño, pretende ser un punto de partida para entender cómo se convierte la novela negra en novela de horror, en una empresa literaria que se enfrenta con éste, mostrando el crimen como enfermedad de lo real cuando la vida se excede o se invierte en mortal frenesí.

El reto estético al que responde “La parte de los crímenes”, el peligro que corre la empresa, en parte puede plantearse en términos de composición y de ritmo narrativos, puesto que ambos elementos o categorías buscan una adecuación con la amplitud del fenómeno del crimen en el mundo de Santa Teresa. El cual, a su vez, remite a la realidad con-

temporánea de una Ciudad Juárez donde, suele decirse, la realidad del crimen rebasa todo invento de ficción. Así es como las tramas policíacas, que se corresponden con otras tantas líneas de investigación, proliferan en la cuarta parte de 2666, bifurcándose o desdoblándose en algunos casos, corriendo paralelas en el tiempo de la ficción y alternándose en el orden del relato, mientras se suceden con pertinaz repetición las variaciones del tema y trama de fondo: los descubrimientos de cuerpos de mujeres asesinadas. Son y no son sucesos, ya que los crímenes no se narran, o rara vez: ya fueron cometidos y el relato se limita a registrar las víctimas, una y otra vez, hasta llegar a 106 cadáveres. Si la realidad no da tregua, tampoco la da el relato cuya unidad básica es el fragmento en torno a una muerta, convertida en un despojo que muestra huellas de los ultrajes que sufrió.

Ya se ha evocado la gigantesca exposición macabra que se lleva a cabo en “La parte de los crímenes”, siendo cada fragmento dedicado a una muerta, una parada o estación ritual en una cámara ardiente a la intemperie. Exhibidos los cuerpos, que son otras tantas pruebas o cuerpos del delito, permanecen ocultos los asesinos. Sin embargo, lo ritual se debe a un trabajo rítmico con base en el retorno, la repetición o la anáfora, con variaciones mínimas por lo regular, del fragmento básico. Si se piensa el relato como una crónica de los asesinatos ocurridos entre 1993 y 1997, lo que en rigor es, ya que se ciñe a un orden cronológico, mes tras mes a lo largo de cinco años, también ha de pensarse como un largo corrido y un treno, o más bien un epicedio, diría el joven García Madero de *Los detectives salvajes*. En todo caso, “La parte de los crímenes” puede leerse como un amplísimo poema narrativo de alcances elegíacos, cuyo estribillo asemeja a una ficha técnica policial y forense en torno al cuerpo de una mujer. Mientras más crece el relato, mayor se torna el escándalo de la impunidad, debido a la implacable regularidad de los asesinatos así consignados, en contraste con los callejones sin salida que parecen ser las líneas de investigaciones abiertas y, las más de las veces, pronto cerradas por judiciales y policías urbanos. En su vertiente de crónica policial,

el relato desde su trama y tema de fondo, también es sujeto a la reiteración y a la aparente monotonía. Así, ante los vanos o falsos o aburridos esfuerzos de las policías por detener a los criminales, se delinea el obsceno (por obvio) tamaño de la burla a la ciudadanía indefensa que implica la consecución de los crímenes, “como un incesante goteo”. El ritmo repetitivo de los primeros fragmentos dedicados a las muertas, casi idénticos, con sendas investigaciones, deja leer a libro abierto, la conversión del crimen en asunto común y corriente, tratado de modo casi burocrático por los investigadores, con sempiternos recursos como el interrogatorio violento de algún sospechoso para conseguir confesiones, designar culpables y cerrar los casos, como si cada asesinato estuviera aislado. La eficacia del relato, en este sentido, consiste en ese trabajo rítmico de la variación mínima que rinde justicia a las difuntas, desplegando una paradójica plegaria, con la aparente frialdad objetiva de los fragmentos-fichas. Y a la vez expone, gracias a la misma parquedad de los recursos expresivos, la desprolija desidia de quienes apenas consideran la relación entre los casos. Así, desde la lógica serial de los fragmentos-fichas, criminales e investigadores oficiales parecieran compartir un mismo desprecio por las víctimas, cuyos casos son tratados como si cualquiera pudiera ser una y la misma. Sólo definida, al cabo por su sexo: una mujer más, una mujer menos. La relación rítmica entre unicidad y pluralidad obedece a un doble juego del relato que, por un lado, restituye una identidad a cada una de las asesinadas, aun cuando no se la identifica y, por el otro, enumera casos como si nada ni nadie pudiera o quisiera endilgar el flujo de los asesinatos, cuya sucesión incesante devuelve las muertas a una suerte de anonimato.

El sistema anafórico de la serie o lista se observa en los inicios de los fragmentos-fichas que consignan los lugares y momentos de descubrimientos de los cuerpos:

La muerta apareció en un pequeño descampado de la colonia Las Flores [...] Esto ocurrió en 1993. En enero de 1993 [...] A mediados de febrero

en un callejón del centro de Santa Teresa, unos basureros encontraron a otra mujer muerta [...] Un mes después, un afilador de cuchillos que recorría la calle El Arroyo, en los lindes entre la colonia Ciudad Nueva y la colonia Morelos, vio a una mujer que se agarraba a un poste de madera como si estuviera borracha [...] Al mes siguiente, en mayo, se encontró a una mujer muerta en un basurero situado entre la colonia Las Flores y el parque industrial General Sepúlveda [...] En junio murió Emilia Mena Mena. Su cuerpo se encontró en el basurero clandestino cercano a la calle Yucatecos, en dirección a la fábrica de ladrillos Hermanos Corinto.<sup>1</sup>

Siguen escuetos datos sobre el físico de las mujeres y parcas descripciones de los diminutos paisajes desolados que conforman las prendas esparcidas en torno a los cadáveres y los desechos circundantes; se señalan la presunta causa de la muerte y los rastros de las violaciones por los dos e incluso por los tres “conductos”; se dan los nombres de los judiciales o policías encargados de cada caso; se resumen sus investigaciones, en un principio someras. Las codas de cada fragmento a menudo consisten en el anuncio del cierre del caso o en la evocación del destino del cuerpo: transporte en autobús por una familia sin recursos, congelador de la morgue, fosa común. Así, pese a la minucia técnica de las observaciones consignadas, prevalece en torno a cada caso una imprecisión o incertidumbre, una serie de conjeturas que permanecen suspendidas. Lo único que se saca en claro es la presencia del cadáver aparecido en tal o cual lugar, a su vez indefinido a medias por ser un intersticio o una rotura en el tejido urbano, la fecha relativa del hallazgo y la misma suspensión o cierre de las investigaciones. En la mayoría de los casos, ni el momento exacto del crimen ni el lugar donde se cometió se llegan a conocer, a diferencia de lo que suele suceder en la novela policial. Más aún, el relato subraya, desde el segundo fragmento, que el conteo de los asesinatos –y su propio inicio– comienza de modo arbitrario con la

---

1 Roberto Bolaño, *2666*, pp. 443, 446, 447, 449 y 466.

fecha de enero de 1993 y, también, que muchos lugares todavía desconocidos podrían encerrar cuerpos. La negación de los crímenes, su impune perfección, incluye la posibilidad de que los cuerpos hayan sido reducidos a cenizas “esparcidas en medio de la noche, cuando ni el que siembra sabe en dónde, en qué lugar se encuentra”.<sup>2</sup> “La parte de los crímenes” se autodefine de este modo como un corte secuencial en una serie continua de acontecimientos que lo rebasan y cuyo inicio se hace *in medias res*. Toda precisión espaciotemporal se antoja así insuficiente, casi arbitraria, ante la magnitud de los crímenes. Y se insinúa que, tal vez, todo relato de los hechos podría resultar impotente o estar derrotado de antemano, como las batallas de los poetas, según afirmó Bolaño una y otra vez.

Sin embargo, tal corte secuencial se inscribe en otra magnitud, la de 2666, cuyas tres primeras partes introducen los crímenes de Santa Teresa de modo progresivo, como tema casi inadvertido al principio y luego cada vez más insistente en “La parte de Amalfitano” y “La parte de Fate”. En la composición de conjunto de la novela la historia de las muertas de Santa Teresa se ve temporalmente insertada en un tiempo que cubre el siglo xx y los inicios del xxi, ya que la historia del escritor alemán Benno von Archimboldi empieza en 1920 y se interrumpe en 2001 cuando éste viaja a Santa Teresa. A su vez, “La parte de los críticos”, con la que empieza la novela, concluye con el viaje de los académicos a Santa Teresa en busca de Archimboldi en el mismo año 2001. El gran combate que libra 2666 no se limita a enfrentar la criminalidad de Santa Teresa, aunque la historia se suspende allí en el primer año del nuevo siglo. La novela, ya lo sabemos, vincula la serie de asesinatos de mujeres con los horrores políticos del siglo xx: guerras mundiales, nazismo, exterminio de los judíos durante el Tercer Reich, racismo, dictaduras militares. Santa Teresa bien puede ser el último hoyo o vórtice por donde se escurre la sangre –y muchos cuerpos transitan del basu-

---

2 *Ibid.*, p. 444.

rero a la fosa común-, bien puede ser el nuevo oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento, bien puede ser un confín geográfico y el lugar final de la acción novelesca, no por ello cesa el combate literario. Aun cuando en “La parte de los crímenes”, no se castiga a los culpables –son tantos– sí se revela en ella la mecánica del crimen y la impunidad, que funcionan como pistón y biela, mostrándola con la recurrencia de los fragmentos-ficha, desde el mismo ritmo narrativo. Además, si ninguna línea de investigación o ninguna subtrama policial desemboca en un final que aclare definitivamente los hechos, entre los fragmentos de todo tipo, o sea en su sistema de yuxtaposición a modo de rompecabezas, se insinúa la verdad del sistema dinámico del crimen. Asimismo, entre las cinco partes de la novela, se abre paso al lector para que tome el relevo de los detectives e investigadores literarios impotentes ante el secreto del mal.

El tema de los crímenes de Santa Teresa entra de forma musical en 2666, como en sordina, para luego desarrollarse con toda su potencia. También podría decirse que entra como una progresiva iluminación del escenario criminal o como un rojo amanecer. En “La parte de los crímenes”, el tema se amplifica y disemina entre las líneas de investigación que se injertan a modo de disquisiciones o, a veces, de reanudaciones y desarrollos de alguna línea iniciada en torno a un caso abordado en los 106 fragmentos-ficha del treno continuo. Para apreciar la complejidad de los rizos narrativos que se alzan y desprenden de tal continuidad, para entender su musical intervención a modo de comentario del tema de fondo, cabe precisar más aún las estrategias combativas de los fragmentos-fichas.

Su eficacia satírica, su saña incluso, se debe a que manejan el doble remedo de la ficha forense y del parte policial, en un recurso común en la obra de Bolaño, que consiste en la autodelación de los culpables de toda clase: escritores vanidosos y arribistas, críticos literarios cobardes y cómplices de los torturadores, etc. Sin embargo aquí, a diferencia de lo que sucede en *Los detectives salvajes* o *Nocturno de Chile*, la autode-

lación no se lleva a cabo en un monólogo dramático que evidencia la mala fe del individuo que discurre, sino mediante la parodia, casi el pastiche, de dos géneros de textos burocráticos. Por pertenecer a tal categoría, estos textos registran violencias extremas, con supuesta objetividad, mediante un léxico técnico que la parodia torna tragicómico –valga el ejemplo de la violación por “los tres conductos”–. Así, no sólo se expone la visibilidad del horror y la obscenidad de la mirada médica y policial, al parecer anónima, que lo contempla, sino que el tratamiento de cada caso lo convierte en una ficha clasificable en archivos. Hecho que se comprueba en el mínimo relato que pide prestados los rasgos genéricos de la ficha, puesto que ésta de descriptiva se hace narrativa. Cada caso cobra el valor de un diminuto combate contra la impunidad, en el que se subraya de paso, sesgada y cómicamente, alguna anomalía en el comportamiento de los policías y judiciales, o en el tratamiento burocrático de las investigaciones. Cuando no se mencionan las deducciones machistas de los investigadores, que piensan hallarse ante una prostituta tan sólo porque un cadáver tiene “las uñas pintadas de rojo”,<sup>3</sup> se señala la tardanza de los resultados del examen médico legal, y el correlativo olvido del caso, o la desaparición de muestras entre Hermosillo y Santa Teresa, o se refiere el asombro de unos policías ante las rápidas conclusiones de otros que hallan el providencial cadáver de un culpable atestiguado, del todo distinto de las descripciones hechas por los testigos del crimen. La relativa brevedad de estos fragmentos, su velocidad narrativa, la hábil mezcla de lo descriptivo y lo narrativo no sólo logran dar constancia del estado de un cadáver o de las circunstancias de su descubrimiento sino que también establecen pruebas de la impericia o la corrupta deshonestidad de muchos investigadores. Al ceñirse parcialmente al estilo de la ficha forense y del parte policial, estos mini relatos en voz de un narrador anónimo delatan a los que así redactan sus informes, con su propia y

---

3 *Ibid.*, p. 650.

falsa neutralidad de tono. De la novela negra, mejor dicho, del *hard boiled*, se recoge para desviar su intención, el recurso de la narración que sigue, sin explicitarlos, los actos y reacciones de un personaje, desde su punto de vista. Sólo que aquí ese punto de vista se diluye porque se vuelve atribuible a casi cualquiera de los policías que investigan. Así, cada vez, y no son pocas, se revela la verdad de un tratamiento sistemático del crimen que no deja de evocar su manejo burocrático en los genocidios organizados, a la vez que se comprueba la complicidad objetiva, aunque no siempre intencional, de los policías con los criminales. Más que por el suspenso propio de un relato policial, eliminado ya que los investigadores no sostienen sus esfuerzos por investigar los crímenes, estos fragmentos se rigen por su enmascarada, y por ello victoriosa, lógica satírica. Desfilan por ellos numerosos personajes de policías y judiciales, todos provistos de un nombre, aunque muchos no llegan a caracterizarse demasiado, salvo por su reaparición en tramas similares, al modo de los personajes-tipo de los chistes. En este sentido, el relato no deja títere con cabeza: el judicial José Márquez, el judicial Efraín Bustelo, el judicial Ortiz Rebolledo, el judicial Ángel Fernández, el judicial Lino Rivera, el judicial Carlos Marín, el policía González parecen intercambiables en cuanto a su moralidad dudosa, su machismo craso, su poca imaginación. A la solapada ferocidad satírica de los fragmentos se agrega el goce de la repetición con variaciones que permite una proliferación de nombres y anécdotas mínimas que culminan en una tácita sentencia pronunciada contra los culpables. Con la lista de las muertas se corresponde la de los policías, moralmente ejecutados, en clave de humor negrísimo, por la involuntaria comicidad de sus actos. Cada fragmento-ficha resulta ser una de esas escaramuzas o esos ejercicios de entrenamiento de esgrima de los grandes maestros de la literatura que evoca el profesor chileno Amalfitano al recordar que hasta los jóvenes farmacéuticos ilustrados los prefieren a “los combates de verdad, en donde los grandes maestros luchan contra aquello, ese aquello que nos atemoriza a todos, ese aquello que acoquina y encacha,



y hay sangre y heridas mortales y fetidez”.<sup>4</sup> Al sumar ejercicios y, sobre todo, al variarlos en una lista rítmica, 2666 intenta agotar, al contrario, a “ese aquello”, en un combate de verdad. La tensión narrativa que así se logra se funda paradójicamente en la decepción del lector, en el efecto de interrupción de cada inicio de argumento, en la conversión del suspenso en una reiterada suspensión de las peripecias propias de una trama, dejando que invada el relato la proliferación del crimen, que es el horror.

Pero el suspenso se ve reintroducido en algunas tramas cuya narración interrumpe, desvía y desordena la regularidad del treno de fondo. Y con el suspenso, reaparecen las caracterizaciones y los detectives de toda índole, algunos judiciales o policías, otros, la mayoría, espontáneos o salvajes. Estos rizos narrativos, más o menos amplios, que constituyen una serie de secuencias consecutivas o van distribuyéndose en fragmentos separados por los de otras tramas o instauran historias secundarias o inesperados desarrollos de las abandonadas investigaciones acerca de tal o cual muerte. Tratados cada uno con los recursos típicos de algún género novelesco, amplían las posibilidades de la ficción, van duplicando el universo fragmentado y violento de Santa Teresa con un espejo literario que multiplica los ejercicios de estilo, completando el rompecabezas del mal en la modernidad latinoamericana o en la modernidad a secas. El primero, jocoso y asombroso, gira en torno a una forma sacrílega del crimen, escenificando las investigaciones del judicial Juan de Dios Martínez sobre las profanaciones de iglesias, destrucciones de sacras imágenes, asesinatos colaterales de curas, cometidos por un loco que padece sacrofobia, según la directora del hospital psiquiátrico de Santa Teresa, misma de la que se enamora el judicial. Apodado el *Penitente* por los periodistas locales de la nota roja, su caso da lugar a abundantes comentarios que relegan a un segundo plano la noticia sobre las primeras muertes de la crónica. Amén de que coincide ejemplarmente el relegar

---

4 *Ibid.*, p. 290.

de la actualidad sobre las asesinadas en la ficción con su relegar, mediante esta larga disquisición, en el relato, el recurso recuerda las estrategias típicas de la desinformación que, en México, se han ilustrado con truculentas y oportunas crónicas sobre el Chupacabras o sobre naufragos derivando por todo el Océano Pacífico, cuando peligraba la imagen del poder. Sólo que a la vez que calca las formas de la desinformación, aquí la trama secundaria distrae de la primera creando una diversión o divertimento que mueve a risa por su lograda parodia de los *thrillers* y *best sellers* ambientados en recintos eclesiásticos. Nada gratuito, este nuevo ejercicio de estilo opera una variación sobre la violación de lo sagrado, tema que retoma de modo literal aquel de la verdadera profanación que padecen las mujeres violadas y asesinadas. Entrelazándose con la trama principal esta historia segunda permite la elaboración de un héroe, el judicial Juan de Dios Martínez, honrado y horrorizado, cuya historia de amor clandestina con la psiquiatra escandirá en adelante “La parte de los crímenes” junto con sus intentos por resolver nuevos casos de asesinatos de mujeres. Así, este detective oficial, a medias salvado de la sátira, ofrece un contrapunto a la desastrosa conducta moral de sus colegas y garantiza una continuidad dramática a esta parte de 2666. La seducción entre Juan de Dios y la directora del psiquiátrico queda sellada cuando ambos empiezan a jugar con palabras, haciendo una lista de patologías mentales cada vez más inventiva y divertida. De alguna manera ambos practican el juego de la repetición con variaciones, en una *mise en abyme* del proceder rítmico de “La parte de los crímenes”, cuyo parentesco con los juegos visuales del final de *Los detectives salvajes*, se hace patente. Juegan con definiciones de fobias, conocidas o patafísicas, ejerciendo una espontánea y oral poesía “negra”. En otros fragmentos y líneas dramáticas segundas, se repite el juego de la lista, de modo cruelmente satírico y gozoso cuando, por ejemplo, los policías reunidos en una cafetería a la hora del desayuno, escuchan a un tal González que narra una sucesión de chistes machistas, a cual más ramplón y violento. El despliegue rítmico de este pésimo humor lo da a entender como inci-

tación al crimen machista, denunciando de paso nuevamente la posible colusión entre policías y asesinos de mujeres.

Con la historia del *Penitente*, entra discretamente en escena otro futuro detective salvaje, el periodista Sergio González, que llega a Santa Teresa para cubrir la noticia sobre las muertas y se interesa en la del criminal sacrílego. Sus reapariciones en el argumento general se hacen después más frecuentes, vinculándose con las heterodoxas investigaciones desde la cárcel de Klaus Hass, culpable inverosímilmente designado por las autoridades como el *serial killer* responsable de los asesinatos. En el grupo de los periodistas investigadores, Sergio González destaca por ser un intelectual y no un especialista de la nota roja, cada vez más empujado a una interpretación de la dinámica criminal que se ha apoderado de Santa Teresa. Inspirado, como sabemos, en el autor de *Huesos en el desierto*, Sergio González también es una variante o doble ficticio del propio novelista puesto que *2666* no deja de mantener estrechos vínculos formales con la crónica de investigación.

Otro rizo narrativo gira en torno a las investigaciones privadas del *sheriff* chicano de Brownsville, Harry Magaña, después del asesinato en Santa Teresa de la norteamericana Lucy Ann Sanders. Variante del valiente, solitario y taciturno héroe de un Cormac MacCarthy, Harry Magaña trabaja sin tregua, rastreando al asesino por todo el estado de Sonora, hasta encontrarse con su destino. Continuamente en esa línea de investigación se mantiene el suspense, clásicamente asociado a una sensación de peligro inminente. Si bien, como es usual en esta novela de horror, se interrumpe el relato cuando el *sheriff* cae en una trampa mortal.

Una y otra vez, en estos desarrollos segundos de alguna línea de investigación, permanecen impunes los culpables mientras que mueren, se suicidan o son desaparecidos los detectives. La constante es la decepción del lector, confrontado a la interrupción de los argumentos. Sin embargo, cada una de estas líneas dramáticas aporta nuevos elementos sobre la criminalidad invasora de la sociedad infernal de Santa Teresa:

vínculos entre asesinos y policías, entre altos mandos de la policía y grandes narcotraficantes, entre industriales de la maquila, ganaderos y narcotraficantes, entre éstos y las autoridades municipales, entre éstas y los senadores del PRI, a su vez cercanos a los dinosaurios del partido.

Una pequeña novela de formación acompaña al personaje del joven Lalo Cura Expósito, nativo de Villaviciosa y supuesto hijo natural de dos estudiantes del DF que a principios del 76 andaban extraviados por los desiertos de Sonora y en quienes se reconoce a Ulises Lima y Arturo Belano. Hijo de la chingada a ojos de los policías más brutos, hijo de la poesía visceral realista y de una curandera a ojos del lector de Bolaño, Lalo Cura se hace aprendiz de detective científico, aficionado a la lectura de los manuales de criminología, personaje de los poemas narrativos del autor de 2666 invitado en la novela como un indicio más del parentesco entre poesía del crimen y novela del crimen.

La novela carcelaria, con sus escenas de violencia, violaciones y asesinatos colectivos convertidos en obscenos espectáculos, se desarrolla en torno a Klaus Hass que cree que la cárcel es el lugar donde todo se sabe. Si no lo es en la trama, lo es metafóricamente. En “La parte de Fate”, la periodista Guadalupe Roncal evoca este espacio cerrado donde se vive a la máxima intemperie como: “Una mujer destazada, pero todavía viva. Y, *dentro* de esa mujer viven los presos”.<sup>5</sup> Esta imagen de horror, baudeleriana y bolañesca, señala nuevamente el norte estético de 2666, que aúna la poesía a la novela negra entre muchas formas más de la novela. Así, lo hace también, en “La parte de los crímenes”, la trama que trivializa el sueño rimbaldiano de la poesía de la videncia con el personaje de la vidente y yerbatera Florita Almada.

El *thriller* político y satírico participa del conjunto de las intensidades novelescas llamadas a contribuir a la novela del horror, con la intervención, decisiva para designar a los culpables, de la diputada priista Esquivel Plata, hacia el final del relato de “La parte de los crímenes”. Al

---

5 R. Bolaño, 2666, p. 379.

encargar a un detective privado el esclarecimiento de las circunstancias de la desaparición de su amiga Kelly Rivera Parker en Santa Teresa, la diputada descubre la naturaleza política de la criminalidad y la magnitud de los intereses en juego. Confrontada a la imposibilidad de acudir a la policía mexicana y a la impunidad de los criminales, la “Más-más” contrata a Sergio González para que escriba sobre los crímenes, intimándole que “golpee sobre seguro, sobre carne humana, sobre carne impune y no sobre sombras”.<sup>6</sup> El largo relato nocturno que le hace la diputada al periodista, repartido entre varios fragmentos separados por los de otras líneas dramáticas, se asemeja a la clásica aclaración final del crimen en la novela policial, gracias a un monólogo en el que el criminal, confrontado por el detective, reconoce su culpabilidad. También evoca el monólogo final del detective que reconstituye los hechos y ata los cabos de sus deducciones, en la novela de enigma. Sólo que aquí, se entrega la posibilidad de una futura crónica periodística, la posibilidad de una narración otra y pública que esclarezca los crímenes para los ciudadanos.

En una vuelta de tuerca metaficcional, el final de “La parte de los crímenes” rinde homenaje al trabajo de Sergio González Rodríguez en *Huesos en el desierto*, se abre a la exterioridad de otras narraciones y géneros, queda abierta. Entre tanto, la proliferación de las interrumpidas líneas de investigación ha ido describiendo círculos y estrategias envolventes en torno al adversario, acorralándolo y golpeando sobre seguro gracias a la ficción. Estará perdida su batalla. Lo que cuenta es librarla, con ritmo, con mañas, con tretas, con brío narrativo. Hasta el último aliento.

---

6 *Ibid.*, p. 789.



TERCERA PARTE  
SIN LITERATURA NO SE PUEDE VIVIR





## VIII. LA RISA Y LA PESADILLA

“TODO LO QUE EMPIEZA COMO COMEDIA acaba indefectiblemente como comedia”,<sup>1</sup> declara Pere Ordóñez, uno de los escritores ficticios que discurren en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño. Desde luego, tal regla no es absoluta y menos aún en el universo de los personajes del escritor chileno. Tan sólo en el capítulo donde la enuncia Pere Ordóñez se ve refutada por otras diez aserciones, formuladas asimismo por escritores. Entre las numerosísimas obras de ficción susceptibles de comprobarla, sin embargo, puede citarse aquí con provecho *Melinda y Melinda*, una película de Woody Allen que aborda la fácil bifurcación entre lo trágico y lo cómico. La cinta escenifica a unos dramaturgos neoyorquinos quienes, reunidos en polémica y jocosa tertulia, idean un régimen alterno, trágico y cómico, para el doble desarrollo de una misma situación inicial. Por supuesto, al contraponer lo trágico y lo cómico, al interponer el comentario de los avezados dramaturgos entre el espectador y las peripecias que viven los protagonistas de la trama bifurcada, al proponer un doble nivel de relato y de ficción, la película resulta ser una comedia. Según Gérard Genette, la posible bifurcación o, mejor dicho, el movimiento de báscula entre lo cómico y lo trágico, de sobra conocido, estriba en el esquema dramático de la “precaución fatal”. Para ilustrarla, el crítico francés recuerda el cuento oriental de “La muerte en Samarra”, donde lo cómico procede del irrisorio intento del protagonista por engañar a la muerte. Huyendo de Samarcanda donde se cruza con ella por la mañana en el mercado, sale al galope hacia Samarra. La muerte se encuentra con el patrón del fugitivo, que le prestó su caballo más veloz, y le cuenta su asombro al ver que el sirviente aún se encontraba en Samarcanda cuando ella lo espera en Samarra por la noche. El sirviente había

---

1 Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, p. 485.

creído ver un gesto de amenaza en el rostro de sorpresa de la muerte.<sup>2</sup> Genette subraya que el resorte de la precaución fatal, variante del error trágico, estriba en el creer obrar para bien. Tal esquema, dice, es susceptible de producir los dos efectos, el trágico y el cómico, según la disposición del receptor; es incluso la ilustración típica del carácter subjetivo de esos efectos y, por ende, de la ambivalencia de las situaciones que los determinan.<sup>3</sup>

### PRIMERA PESADILLA, RISA PRIMERA: LAS TRAMPAS DE LA UTOPIA Y LA IRRISIÓN

Ambivalentes, ciertamente, son muchas de las situaciones que, en la obra de Roberto Bolaño, ofrecen variaciones sobre ese peculiar y magno creer obrar para bien que es la utopía, tan sujeta a la reversibilidad en cuanto deja de ser minuciosa ficción, imaginaria construcción de un mundo más justo, y pretende llevar a la práctica la posibilidad del bien común. En los cuentos y novelas del escritor chileno, la utopía corre tarde o temprano el altísimo riesgo de tornarse pesadilla para los ingenuos y desprevenidos. De la conciencia de esa ironía por parte de los personajes, nace para ellos el sentimiento de lo tragicómico, la risa ante la pesadilla, compartida con el lector. De su inconsciencia, un efecto de humor negro a expensas suyas y un sentimiento de lo tragicómico reservado para otros personajes y, en todo caso, para el lector. Así, antes que la bifurcación entre lo trágico y lo cómico mediante la de dos argumentos, se presencia en la obra de Roberto Bolaño una aleación de efectos tragicómicos en los discursos de los personajes lúcidos, a menudo poetas o filósofos, que refieren historias de buenas intenciones derrotadas por la fatalidad de la muerte o la burla de la Historia. A la pesadilla

2 Gérard Genette, "Morts de rire", *Figures V*, p. 189.

3 Más adelante explica Genette que salir uno burlado de la burla que le quiso hacer a otro no equivale a salir burlado por lo que a uno se le antojaba un medio de salvación. "Sólo el segundo caso ilustra el error que diseña al héroe trágico, a la vez (involuntariamente) culpable e inocente", *op. cit.*, p. 192. La traducción es nuestra.

nacida del sueño utópico se opone una risa de irrisión, una risa filosófica arrancada a veces a los mismos personajes otrora soñadores y ahora desengañados y, tras ellos, al lector, que se convierte en su acólito.

En *Los detectives salvajes*, dos breves historias ejemplares indican cual agujas imantadas el norte de la reversibilidad de la utopía, amorosa en un caso, política en el otro. La relata de segunda mano uno de los muchos narradores de la segunda parte de la novela, el poeta Felipe Müller, chileno, que las oyó de boca de su amigo el poeta Arturo Belano, también chileno. Vale decir que el distanciamiento creado por el simple hecho de que Müller repite una historia oída, por más que apenas la comente, surte un primer recurso irónico respecto de lo narrado. La primera historia resume un cuento de ciencia ficción atribuido a Sturgeon, cuyos héroes viven una perfecta historia de amor pese a la radical diferencia de sus orígenes sociales hasta que... la fatalidad quiere que enferme y muera el joven vagabundo convertido en pareja de la rica heredera. Contra la ley de la especie mortal, contra la muerte del amor junto con la del amante, la clonación de ambos, ideado por la superviviente, reproducirá la armoniosa pareja original con la posibilidad, sin embargo, de que no lleguen a enamorarse el nuevo muchacho y la nueva muchacha. En cuyo caso volverá a implantarse clones en los nuevos jóvenes, y así sucesivamente, hasta que una pareja experimente el ideal amor inicial. Felipe Müller juzga la historia sublime y siniestra “como en toda historia de amor loco”, aunque luego afirma dubitativamente que la suma de lo sublime con lo siniestro sólo crea lo siniestro. De estas reflexiones Álvaro Bisama deriva no sin razón que: “Roberto Bolaño es sublime. Roberto Bolaño es siniestro”.<sup>4</sup> Si el crítico chileno lee la conclusión de Müller como blasón literario o señuelo para interpretar la obra entera de Bolaño, lo sublime y lo siniestro nacen aquí del zarandeo al que se somete la utopía –la amorosa, en esta ocasión–, sin por ello renunciar al valor dinámico de su impulso inicial. Y, dicho sea de paso, la obra de Roberto

---

4 Patricia Espinoza H., *Territorios en fuga*, p. 80.

Bolaño arremete, antes que con cualquier otra, con la utopía o el mito de la inmortalidad de la literatura, tan mortal como el amor, tan sublime y ridícula como esos viejos poetas griegos cuya lectura recomienda Roberto Bolaño a su hijo en un poema testamentario: “Nómades abiertos en canal y ofrecidos a la Nada (pero ellos no viven en la Nada sino en los Sueños)”.<sup>5</sup>

En el monólogo de Müller, el efecto de ambivalencia tragicómica estriba en varios recursos: el carácter desenfadado y a la vez caviloso del relato oral de segunda mano de una obra literaria, la atribuida a Sturgeon; la velocidad propia del resumen que estiliza y deforma la trama inicial convirtiéndola en historieta; las incertidumbres de Müller respecto del autor de la obra y de la interpretación que él mismo aventura; el contrapunto humorístico que ofrece a la incertidumbre el cálculo seudomatemático del producto de una suma entre dos regímenes de lo estético, asimilado por Müller al resultado de una suma entre infinitos. El razonamiento *ad absurdum*, la interpelación a un callado oyente para corroborar estas conjeturas, participan del efecto cómico de esa suerte de confidencia estética y ética del personaje, asomo de ensayo literario y filosófico falsamente improvisado en la novela. Así lo tragicómico, perfecto entredós o sea figura dinámica en la que sin cesar bascula lo cómico en lo trágico y viceversa, duplica al interpretar la ambivalencia o el carácter mudable de toda utopía, sueño de felicidad pronto convertido en pesadilla. De paso, se rinde un ambiguo homenaje a los alcances filosóficos de cierta ciencia ficción pero antes que nada se invita al lector a la perplejidad estética y ética, al propio desengaño, a la complicidad en la aventura de la lectura.

La segunda historia trata de dos anónimos escritores latinoamericanos nacidos en los cincuenta y cuyos destinos fue torciendo la historia del continente en los setenta y ochenta. Último fragmento del capítulo 23 que emprende la sátira moral de los medios literarios al dar sucesiva-

---

5 Roberto Bolaño, *La Universidad Desconocida*, p. 434.

mente la palabra a un crítico y a unos escritores españoles que deambulan por la Feria del Libro de Madrid en 1994, esta “historia de aeropuerto” agrega una variación a la serie de cláusulas finales de los discursos de los literatos sobre los posibles derroteros de la comedia. Cada escritor, volveremos a ello más adelante, para concluir el monólogo o historia de vida que lo desenmascara y revela su vanidad, su venalidad, su desamparo o su cobardía, aventura un juicio sobre el giro de su propia circunstancia o comedia hacia la tragicomedia, la comedia, el ejercicio criptográfico, la película de terror, la marcha triunfal, el misterio, el responso en el vacío. Sin embargo, la doble historia de los escritores latinoamericanos, un narrador cubano y un poeta peruano, contrasta con las anteriores. Ni se narra desde el supuesto escenario de la fama literaria ni la cuentan quienes la vivieron sino que Müller recuerda cómo se la contó Belano, al despedirse de él en un aeropuerto. La circunstancia no resulta nada desdeñable puesto que su amigo partía a África en una apuesta a la vida aventurera o a la muerte. Un viaje al corazón de las tinieblas de quien ya no tiene nada que perder. Ejemplar, lo es la historia de lo que en otra parte Bolaño llama el “atroz crucigrama latinoamericano”, puesto que el cubano –cuyo destino recuerda al de Reinaldo Arenas– y el peruano, ambos partidarios de la revolución y la libertad en su juventud, fueron atrapados por la historia de los errores de la izquierda revolucionaria en el continente: la lógica de la represión de Estado en Cuba, la deriva de la guerrilla del Sendero Luminoso en el Perú. El primero se exila y desilusionado por el exilio, enfermo, acaba suicidándose en Nueva York; el segundo, ingenuo en sus juveniles amores revolucionarios, pierde todo rumbo ideológico y, apóstata, convertido en católico conservador, vive un exilio interior. Una oración lapidaria resume e interpreta lo narrado por Belano: “El sueño de la revolución, una pesadilla caliente”.<sup>6</sup> La historia compartida por Belano y Müller sella su amis-

---

6 R. Bolaño, *Los detectives salvajes*, p. 500. *Estrella distante* se abre con una reflexión similar del narrador que recuerda su juventud en Chile cuando él y sus amigos frecuentaban un taller literario en Concepción: “La mayoría de los que íbamos hablá-

tad en un instante de separación y lleva al segundo a concluir que: “Todo lo que empieza como comedia acaba como monólogo cómico”. Tal comentario se justifica por la soledad de Müller al relatarla, por la velocidad narrativa que subraya la fatal mecánica de la conversión del sueño en pesadilla en los destinos del peruano y el cubano, otrora felices y revolucionarios, aunque también se explica por la risa que se apodera de un callado Belano ante el comentario final de Müller: “Tú y yo somos chilenos, le dije, y no tenemos culpa de nada”.<sup>7</sup> Esa amistosa risa de irrisión y tal vez de alivio parece responder a la engañosa naturaleza del sueño revolucionario que, convertido en pesadilla, se ve confrontado por Müller con el recuerdo de otra pesadilla: la magnitud de la represión en el Chile de la dictadura militar, la cual exculparía a los chilenos<sup>8</sup> de los errores de las izquierdas latinoamericanas. En todo caso, si la historia compartida es la de dos escritores latinoamericanos, su moraleja, si es que así puede llamarse su final efecto tragicómico, pertenece ya a una “historia de chilenos”. De chilenos exiliados, atrapados entre dos pesadillas históricas y políticas: la faz oscura del sueño de la revolución, que no tuvieron tiempo de vivir, y el horror de la dictadura. Si algo se rescata del sueño es la inocencia juvenil de los soñadores derrotados.

La inocencia o la culpa de los latinoamericanos que soñaron con la revolución se debaten en otras partes de la obra de Bolaño, fuera de la

---

bamos mucho: no sólo de poesía, sino de política, de viajes (que por entonces ninguno imaginaba que iban a ser después lo que fueron), de pintura, de arquitectura, de fotografía, de revolución y lucha armada; la lucha armada que nos iba a traer una nueva vida y una nueva época, pero que para la mayoría de nosotros era como un sueño o, más apropiadamente, como la llave que nos abriría la puerta de los sueños, los únicos por los cuales merecía la pena vivir. Y aunque vagamente sabíamos que los sueños a menudo se convierten en pesadillas, eso no nos importaba”, *Estrella distante*, p. 13.

7 *Idem*.

8 En una escena de *Estrella distante*, la inocencia de los chilenos se expresa irrisoriamente como grito del loco Norberto, preso con el narrador en un centro de detención durante los primeros tiempos de la dictadura militar, al contemplar las evoluciones del avión de Wieder que escribe versos o versículos en el cielo: “Santo cielo, dijo, padre nuestro, perdónanos por los pecados de nuestros hermanos y perdónanos por nuestros pecados. Sólo somos chilenos, señor, dijo, inocentes, inocentes. Lo dijo fuerte y claro, sin que la voz le temblara”, *Estrella distante*, p. 39.

ficción. En su “Discurso de Caracas”, para la recepción del Premio Rómulo Gallegos en 1998, recuerda el escritor la discusión en torno a los méritos respectivos de las armas y las letras en el *Quijote*, donde salen ganando las armas, para evocar el destino de los jóvenes latinoamericanos de su generación y su propia juventud. Al declarar que “en gran medida, todo lo que [ha] escrito es una carta de amor y de despedida a [su] propia generación”<sup>9</sup> recuerda a los jóvenes militantes de izquierda nacidos en los cincuenta, a los ilusos y generosos que creyeron en el sueño de la revolución. Elige la escritura a modo de elegía amorosa para los muertos y los derrotados como lo hace, dice él, Cervantes, con sus antiguos compañeros de armas. En este discurso insiste en el engaño que para esos jóvenes significó luchar por un ideal fenecido desde los años veinte y pervertido por partidos autoritarios, jefes corruptos y líderes cobardes. En “Una proposición modesta”, un artículo sobre las tensiones políticas que, en la democracia chilena de los años noventa, siguen girando en torno al golpe militar del 73, concede, con sarcástica habilidad retórica, la realidad de ciertos errores de la izquierda chilena, la virtualidad de otros, mucho peores, que no tuvo tiempo de cometer, y exige la autocrítica de los culpables aseverados, que no la exclusiva de la izquierda:

La izquierda cometió crímenes verbales en Chile (una especialidad de la izquierda latinoamericana), crímenes morales, y probablemente mató a personas. Pero no le metió ratas vivas por la vagina a ninguna muchacha. No tuvo tiempo para crear su *mal*, no tuvo tiempo para crear sus campos de trabajos forzados. ¿Es posible que si hubiera tenido tiempo lo hubiera hecho? Claro que es posible. Nada en la historia de nuestro siglo nos permite suponer una historia paralela más optimista. Pero lo cierto es que los campos de concentración en Chile no son obra de la izquierda, ni los fusilamientos, ni los desaparecidos,

---

9 Roberto Bolaño, *Entre paréntesis*, p. 37.

ni la represión. Todo eso lo hizo la derecha. Todo eso es obra del gobierno golpista.<sup>10</sup>

## SEGUNDA PESADILLA, RISA SEGUNDA: LOS SOÑADORES DEL HORROR Y LA SÁTIRA

El virtuosismo panfletario del escritor, en estos discursos o artículos de opinión política, no desmerece ante las armas literarias, de efectos tragicómicos, que escoge en la ficción no para narrar los destinos de incautos ilusos víctimas de su fe en la utopía de la izquierda sino para señalar y enjuiciar a los culpables y cómplices de crímenes políticos y sociales que alcanzan a constituir una *creación del mal*. El ideal de la escritura o del arte como combate con el mal o, mejor dicho, con el horror aparece, ya se sabe, una y otra vez en las declaraciones de Roberto Bolaño o en las reflexiones de ciertos personajes de su obra, de nuevo los poetas y los filósofos o los rectos e inspirados. Dándole una vuelta más a su “Discurso de Caracas”, entendemos que si la guerra es la continuación de la política con otros medios, la escritura es la continuación de la guerra con otras armas, o sea que Roberto Bolaño pretende nuevamente trasladar las armas a las letras. Y recurrir a nuevas armas, muy distintas de aquellas, herrumbrosas y gastadas, que pertenecieron a la tradición de la literatura comprometida. Para combatir el mal –un mal sin duda ontológico pero practicado y construido política e históricamente por determinados regímenes–<sup>11</sup> su estrategia ideal es atacarlo a la vez en un frente político y en el propio terreno, el literario, afilando las armas de las letras contra las letras. Porque desde luego el mal, en su obra, no es exclusivo de regímenes políticos ni de ejecutores de distintas índoles y

10 *Ibid.*, p. 84.

11 Sobre este punto del eventual sentido doble o del sentido alterno del mal como mal radical o mal histórico y concreto en la obra de Roberto Bolaño, que vuelve a abordarse más adelante, ver el argumentado artículo de Julio Sebastián Figueroa Joffré, “Bolaño con Borges: juegos con la infamia y el mal radical”, *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*.



categorías, colectivos e individuales, no sólo es creación de prácticas sino de discurso y obras. Así, al trasladar las armas a las letras el escritor instaura un combate interior en el campo literario, una estrategia de infiltrado o un trasnochado e irónico *entrismo* trotskista, y en un inicio emprende la sátira de la ideología de ultraderecha en sus usos y creaciones literarias. Contra los literatos cómplices del horror político o contra los literatos cómplices del horror literario, que suelen ser los mismos, una de las mejores armas es el humor negro o macabro que se torna farsa. La necedad o admirable obsesión de los soñadores de utopías del orden y la muerte que siempre fueron pesadillas los convierte en hilarantes monstruos en *La literatura nazi en América*. Como sabemos, al inventar una variopinta tradición literaria americana de la ultraderecha, ese paródico manual e historia de la infamia en las letras, clasifica y descalifica a imaginarios escritores en unos capítulos escritos a modo de fichas biobibliográficas. Puede leerse como esperpéntica versión del auténtico canon literario latinoamericano del siglo xx y a la vez como derrota infligida a la ideología “nazi”, retratada en alucinantes variantes estéticas mediante la construcción de una bufonesca pesadilla de la historia intelectual americana.

Dos novelas “chilenas”, *Estrella distante* y *Nocturno de Chile*, declinan, en registros bastante distintos y con géneros disímiles, momentos del combate literario del escritor con el específico horror que creó la derecha chilena durante la dictadura militar que siguió el golpe del 11 de septiembre de 1973. Ambas escenifican los vínculos de la literatura y el arte con el mal, ambas relacionan las historias de sus protagonistas con la historia política. *Nocturno de Chile* logra mantener el registro satírico del monólogo autodelator del cura y crítico literario Urrutia Lacroix/H. Ibacache a lo largo de su virtuosísimo y extensísimo primer párrafo, rematado con otro, tan escueto que, a modo de colofón, castiga al narrador desatando una “tormenta de mierda”. Creyéndose en su última hora, la también llamada hora de la verdad, Urrutia Lacroix, tan doble como su nombre, tan ingenuo como doble, se rememora a lo largo

de una noche su historia de influyente hombre de letras y eclesiástico, intentando negar cualquier responsabilidad suya, moral o política, en el Chile de la dictadura. Acosado por la presencia fantasmal de un “joven envejecido” que le pide cuentas claras de sus actos, vive su trance nocturno como una pesadilla. En su caso, la ingenuidad, la errada y egoísta convicción de hablar por (el propio) bien, antes que de obrar para bien, se ve derrotada por la eficacísima estrategia satírica del discurso de la confesión en la que la protesta de inocencia, de tan enrevesada e insistente, se revierte en autodelación. Aquí, más que acto es retórica la precaución fatal que toma el personaje ante la condena moral, y la comicidad surge de los efectos involuntarios de su mal calculado discurso. Sobra decir que la economía *bivocal* del monólogo dramático, perfectamente calculada, tendenciosa, involucra al lector como indispensable acólito para el propósito satírico. El efecto cómico a expensas del personaje es evidente.

Si bien la trama de investigación literaria y policial, tanto como los efectos tragicómicos de *Estrella distante*, se originan en la veta paródica de “Ramírez Hoffman el infame”, último apartado de *La literatura nazi en América*, el que no se lea como clímax final de una serie de notas biobibliográficas,<sup>12</sup> el que sea una ampliación novelesca del anterior relato, incide en ellos, acentuando, si cabe, el carácter de pesadilla de la historia. En *Estrella distante* alcanza su mayor eficacia el precipitado químico de las respectivas dosis de lo trágico y lo cómico. A lo largo de

---

12 Citadísimo en muchos ensayos es el prólogo que explica el paso del último capítulo de *La literatura nazi en América* al desarrollo de otra historia en *Estrella distante*. Sin embargo, cito aquí la metáfora que lo esclarece: “El último capítulo de *La literatura nazi...* 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”. Roberto Bolaño, *Estrella distante*, p. 11. En este prólogo, ya se sabe, aparece por primera vez el personaje de Arturo B, definido como compatriota de Bolaño y “veterano de las guerras floridas y suicida en África”, quien ya le había contado la historia de Ramírez Hoffman, y junto con el cual el autor declara escribir la historia que sigue. De ahí que en *Estrella distante* ya no aparezca, como era el caso en *La literatura nazi...*, el nombre de Bolaño como identificación del narrador. El yo narrador de *Estrella distante* nunca es nombrado, apareciendo como un conglomerado entre Arturo B y el autor.

años de pesquisa y rastreo de sus huellas literarias, se instruye la historia criminal del otrora aprendiz de poeta Alberto Ruiz Tagle, conocido luego como Carlos Wieder, oficial de la fuerza aérea chilena, poeta y artista fotógrafo de los cuerpos torturados de las mujeres que asesina, y por fin con el alias de R. P. English, camarógrafo de películas pornográficas. Quienes investigan son el narrador, poeta exiliado en España y su amigo y corresponsal en Chile, Bibiano O'Ryan, también poeta, que conocieron a Ruiz-Tagle en un taller de poesía en Concepción, donde andaba de infiltrado poco antes del golpe de Estado. Patético en su desmedida ambición vanguardista, temible en su eficacia como torturador y asesino, Wieder asume sus crímenes, incluso presume de ellos al reivindicarse como *autor* y proponer su goce sádico como motivo de goce estético. La novela ampara su relato en un humor negrísimo que se disfrazaba de tinta simpática al acabar convirtiendo al criminal exmilitar y poeta en un fantoche cuanto más siniestro que es incoloro o camaleónico. La pesadilla sólo parece desvanecerse con la muerte del infame cuya ejecución por un tercer hombre, detective de izquierda, permanece tras bambalinas en una elipsis final. En la catarsis ambivalente y el final ambiguo de esta historia del crimen practicado como una de las bellas artes, se hace sutil el efecto tragicómico puesto que, en el medio entre lo trágico y lo irónico, sólo se conjetura la muy probable ejecución de Wieder –y la consecuente purgación de los crímenes que cometió—<sup>13</sup> al tiempo que parece disolverse la pesadilla en una desoladora trivialidad, despojada de toda la fantasía de grandeza que abrigaba el criminal. Las impresiones del narrador, quien debe identificarlo para que actúe el detective, se leen a modo de epitafio simbólico de la desaparecida aura

---

13 De manera muy significativa divergen las interpretaciones de la crítica en cuanto a los desenlaces sensiblemente semejantes, en un sentido estrictamente dramático, de la novela y del último capítulo de *La Literatura nazi en América*. Si María José Bruña Bragado considera que, en la *Literatura nazi en América*, se le perdona la vida a Ramírez Hoffman, por el contrario Ainhoa Vásquez Mejías lee la ejecución de Wieder en *Estrella distante*, que da por segura, en clave trágica o por lo menos la relación, de modo bastante convincente, con una economía tradicional del sacrificio. Para los artículos de ambas autoras, véase la bibliografía final.

de Wieder, como si el horror se esfumara en un desierto de aburrimiento: “Parecía estar pasando por una mala racha. Tenía la cara de los tipos que saben esperar sin perder los nervios o ponerse a soñar, desbocados. No parecía un poeta. No parecía un exoficial de la Fuerza Aérea Chilena. No parecía un asesino de leyenda”.<sup>14</sup> Sólo que, como bien se sabe, la trivialidad del mal no lo hace menos peligroso y se insinúa aquí su fase de latencia en la aparente capacidad de paciente espera del personaje. En un vano esfuerzo por creer en la derrota de Wieder y evitar su ejecución a la vez que su propia responsabilidad en ella, el narrador le afirma a Romero que el exoficial ya no le puede hacer daño a nadie. Ante la pragmática respuesta del detective que le niega, y se niega a sí mismo, toda autoridad para juzgar la futura peligrosidad del asesino, debe sin embargo reconocer su ignorancia. En su estrategia deceptiva, el argumento transfiere las iniciales dudas moral y cognitiva del narrador a su incertidumbre final, compartida por el lector, acerca de las circunstancias exactas de la ejecución de Wieder. Si se plantean así retóricas dudas sobre la virtualidad del retorno del mal que encarna el poeta criminal, el argumento, al soslayar la escena de la confrontación entre Romero y Wieder, finge plantear otro enigma o dilema ético en torno a la validez de un ajusticiamiento como forma de justicia. A fin de cuentas, lo tragicómico nace de la ausencia de respuesta, de su imposibilidad, o del modo malicioso en que la elude el relato.

La versión pesadillesca de lo real que brinda esta novela alegoriza, aunque no se limita a ello, las cuestiones políticas latentes en el Chile de la posdictadura: ¿qué memoria y qué justicia pueden buscarse ante los crímenes cometidos por los militares? Si los crímenes de Wieder condensan el sentido de todos los crímenes de la dictadura, dos poetas, uno exiliado, el otro residente en Chile, se encargan significativamente de la indispensable pesquisa para identificar al criminal mientras, en ausencia de una eficaz justicia de Estado, el detective Abel Romero lleva a

---

14 R. Bolaño, *Estrella distante*, p. 153.

cabo un acto justiciero comanditado por un misterioso “compatriota”. El perfecto trío simbólico que conforman los poetas y el detective ilustra la lógica mítica de la obra de Roberto Bolaño en la que los poetas también suelen ser detectives salvajes. En un reparto de discursos parcos que teatraliza tragicómica e irónicamente el dilema en torno al castigo de los crímenes de la dictadura, las reflexiones fatalistas del dúo que forman el narrador y Romero se limitan a deplorar (el primero) el más que probable ajusticiamiento de Wieder y comprobar, Romero, el daño nacional del que ninguno de los dos estuvo ni está a salvo:

Le pregunté cómo había sido. Como son estas cosas, pues, dijo Romero, difíciles [...]

Nunca me había ocurrido algo semejante, le confesé. No es cierto, dijo Romero muy suavemente, nos han ocurrido cosas peores, piénselo un poco. Puede ser, admití, pero este asunto ha sido particularmente espantoso. Espantoso, repitió Romero como si paladeara la palabra. Luego se rio por lo bajo, con una risa de conejo, y dijo claro, cómo no iba a ser espantoso. Yo no tenía ganas de reírme, pero también me reí.<sup>15</sup>

En comparación con la empresa de *Estrella distante*, la posterior *Nocturno de Chile* escenifica un mal, al parecer pero tan sólo al parecer, menor, con los pecados de Urrutia Lacroix –valga la palabra para el eclesiástico y crítico– que se defiende en vano, ante su conciencia acosada por la figura del “joven envejecido”, del cargo de complicidad moral e intelectual con los crímenes de la dictadura. En todo caso, la forma del monólogo de confesión o del examen de conciencia es más propicia para la búsqueda de una risa satírica ciertamente nocturna y melancólica pero un punto menos siniestramente bufa que la suscitada

---

15 *Ibid.*, p. 157. En *La literatura nazi*, la conversación entre Romero y el narrador (allí llamado Bolaño) es aún más parca: “Suspiré o bufé. Qué asunto más feo, dije por decir algo. Claro, dijo Romero, ha sido un asunto de chilenos”, R. Bolaño, p. 219. No hay más que decir.

por la “negrísima” novela de investigación y ajusticiamiento que es *Estrella distante*.

Más allá de la circunstancia política e histórica chilena, esta última novela, según escribió el propio Bolaño, intenta “una aproximación, muy modesta, al mal absoluto”.<sup>16</sup> La figura del proteico Wieder, de cambiantes identidades y actividades criminales, sugiere desde luego una esencialidad del mal que retorna y se *crea* o se *encarna* en distintas obras y realidades según las circunstancias. Tanto este retorno del mal como el retorno en *Estrella distante* de un avatar del Ramírez Hoffman de *La literatura nazi* se cifra y alegoriza, ya se sabe, en el mismo nombre del poeta criminal, glosado por Bibiano en un derroche filológico. Wieder, nombre tan rico en acepciones como es proteico el personaje, significaría “otra vez” o “nuevamente” e incluso “nuevamente a futuro”. A futuro también reanudará el combate literario Roberto Bolaño, en nuevas novelas, el título de una de las cuales, *2666*, proyecta en un vertiginoso y simbólico futuro las creaciones por venir de formas del mal, ni del todo iguales ni del todo distintas de aquellas en que se encarnó el crimen, político y social, en el siglo xx.

### TERCERA PESADILLA, RISA TERCERA: LAS ASECHANZAS DE LA RAZÓN Y LA RISA FILOSÓFICA

Entre las cinco partes de *2666*, que despliegan todas las variedades de lo tragicómico de la obra de Roberto Bolaño, desde la risa satírica o humor negro a expensas de los personajes hasta la risa filosófica de los personajes lúcidos o desengañados, la segunda narra la meditativa y renovada iniciación del profesor de filosofía Amalfitano al arte de la risa ante la pesadilla, o incluso de la risa en medio de la pesadilla. Novela filosófica en clave burlesca, “La parte de Amalfitano” teatraliza desde un inicio las aventuras de la conciencia del universitario chileno, que exilio tras

---

16 Roberto Bolaño, *Entre paréntesis*, p. 20.

exilio, terminó viviendo en la sonorenses ciudad de Santa Teresa. En “La parte de los críticos”, Amalfitano es el extraviado Virgilio de los críticos europeos llegados a Sonora en busca del escritor alemán Benno von Archimboldi. Los petulantes universitarios europeos lo ven primero como “un profesor inexistente de una universidad inexistente, el soldado raso de una batalla perdida de antemano contra la barbarie”<sup>17</sup> y peor aún, como un fracasado al enterarse de que antes ocupó un puesto en la, mucha más prestigiosa a sus ojos, Universidad de Barcelona. Si bien el chileno contesta lacónica y pudorosamente a una pregunta de los visitantes sobre el exilio, discurre alegórica y satíricamente sobre los medios literarios mexicanos y deja escapar algunos comentarios sobre la literatura en lengua alemana, poco saben sus interlocutores de los tormentos interiores que parecen afligirlo al punto de que, en una ocasión, sospechan que tiene tentaciones suicidas. De la criminalidad impune que impera en Santa Teresa, donde sin cesar se suceden asesinatos de mujeres jóvenes, “La parte de los críticos” sólo trata de modo lateral, casi subrepticio aún, desde la progresiva y poca conciencia que tienen los europeos de la realidad fronteriza del lugar.

## LO REAL SINIESTRO

“La parte de Amalfitano” instauro cierta pausa reflexiva en 2666, descubriendo el velo sobre las divagaciones, aparentes desvaríos y tormentos del chileno ante esta realidad pesadillesca, que a su vez se refleja y elabora en sus sueños nocturnos y diurnos. Pero si Amalfitano vive el presente, de modo al parecer abúlico o sufrido, también revive parte de su pasado, presa de una resignada melancolía. La novela ofrece así una nueva percepción de la pesadilla de lo real en Santa Teresa, ahora experimentada por uno de esos derrotados chilenos, de vuelta de todos los sueños políticos y amorosos, que habitan la obra de Roberto Bolaño.

---

17 Roberto Bolaño, 2666, p. 152.

Y es que para Amalfitano, exiliado y avezado en materia de horror político, aunque se ignoren los pormenores de su pasado en Chile –ciñéndose aquí el relato al comentario del personaje sobre la abolición del destino que implica el exilio–, la confrontación con una realidad siniestra no es nueva, es *wieder*. El retorno del horror en la historia de los siglos XX y XXI, cuyas manifestaciones y rostros va asediando el relato de 2666, se manifiesta ante este privilegiado testigo bajo una nueva forma y en otro lugar del “atroz crucigrama latinoamericano”.<sup>18</sup>

Se abre el telón sobre el escenario de la conciencia de Amalfitano con un primer desdoblamiento reflexivo: el profesor de filosofía se pregunta a sí mismo qué vino a hacer a Santa Teresa y no halla la respuesta pese a reiterar su pregunta. Su exigencia de sinceridad consigo mismo parecería excluir toda mala fe o, al revés, implicar la denegación de alguna inconfesable razón de esta nueva estadía en el exilio.<sup>19</sup> “La parte de Amalfitano” se anuncia así como el invertido reflejo de *Nocturno de Chile*, en el que un intelectual chileno, en este caso de izquierda y exiliado a diferencia del derechista eclesástico Urrutia Lacroix que prosperó en el Chile de la dictadura, tendrá que vérselas con su conciencia. Al vía crucis del segundo responde el recorrido filosófico del primero. Si la enrevesada confesión del crítico literario y cura da lugar a un monólogo nocturno, suerte de prolongada lucha contra la pesadilla de la culpa que lo amenaza en la figura del “joven envejecido”, la soledad

---

18 R. Bolaño, *Entre paréntesis*, p. 312.

19 La última novela póstuma de Roberto Bolaño: *Los sinsabores del verdadero policía*, narra la historia entre Barcelona y Santa Teresa de un amalfitano parecido al personaje de 2666 y, a la vez, distinto de éste. En la recién publicada novela, el profesor chileno, víctima de un escándalo en torno a la relación homosexual que mantiene con un estudiante poeta, se ve obligado a abandonar la Universidad de Barcelona. En 2666, si bien la sátira desarma el discurso machista que asimila la valentía a la virilidad heterosexual y la cobardía a la homosexualidad; si la homosexualidad es *leitmotiv* del relato –acompañando y contrariando las locas y amorosas andanzas de la mujer de Amalfitano; parecería motivar la relación que busca el hijo del decano Guerra con el profesor– no se narra una explícita experiencia homosexual en la vida amorosa y sexual de Amalfitano. Tal parecería que el solapado manejo de la homosexualidad como elemento, por así decirlo, propio del clima del relato permite tratar el tema con una malicia narrativa más afín a los efectos cómicos que surgen de la escisión de conciencia que sufre el personaje.



meditativa del filósofo propicia sus diálogos consigo mismo, de día y de noche, a lo largo de un tiempo, si bien breve, indefinido. Sólo que Amalfitano se encuentra con la parte apenas consciente de su conciencia, la que se niega a contestar y se le escapa, descontrolada, hasta que se le impone un raro interlocutor inmaterial con una “voz” que lo acusa a preguntas.

Así se traslada y expresa en el teatro de la dividida conciencia del profesor chileno, padre de una hija española por cuya vida teme, la pesadilla, cada vez más amenazadora, del crimen constante e impune que cunde en Santa Teresa. Lo que convierte en pesadilla subjetiva la realidad objetiva del crimen, a cuyas manifestaciones concretas sólo se alude en un segundo plano del relato, es precisamente el silencio de las autoridades y la impunidad en la que se perpetran los asesinatos. El crimen parece acechar en todo momento a los habitantes de la ciudad, convirtiéndose para el no tan curtido y sensible Amalfitano en un enraecido clima de terror.

Atrapado en la realidad de Santa Teresa por decisión propia aunque pretendidamente irreflexiva, el profesor chileno parece reencontrarse no con su abolido destino sino con la recurrente abolición de su destino en el exilio y con la fatalidad, en parte falsa puesto que él mismo la propició, de su confrontación con el horror, político o social. El motivo del error trágico asoma aquí, cómicamente desvirtuado por los esfuerzos de lucidez y de consecuente irrisión del personaje que, en un segundo momento de interrogación sobre la razón de su llegada a la ciudad sonorensis, multiplica las hipótesis hasta sospechar de sus ganas de vivir: “Hay que volver ya mismo, se decía, ¿pero a dónde? Y luego se decía: ¿qué me impulsó a venir aquí? ¿Por qué traje a mi hija a esta ciudad maldita? ¿Por qué era uno de los pocos agujeros del mundo que me faltaba por conocer? ¿Por qué lo que deseo, en el fondo, es morirme?”<sup>20</sup> De la intermitente y siempre dudosa claridad de conciencia del perso-

---

20 Roberto Bolaño, 2666, p. 252.

naje, inocente y a la vez involuntariamente culpable de sus errores cual héroe trágico, surge el efecto tragicómico. Si Amalfitano lo percibe tan sólo por intermitencia, en todo caso lo apuntala la serie de preguntas que traducen la perplejidad del personaje empeñado en descubrir la verdad de su deseo mediante un retórico aunque pretendidamente sincero examen de conciencia.

Si, para Amalfitano la pesadilla propia nace de su relativa conciencia de haber propiciado la trampa que sobre él se cerró y de la culpa que, como padre, experimenta, sus trastornos se acrecientan a la vez que, de manera ambivalente, se sortean en la exacerbación y alocamiento de sus hábitos mentales especulativos. Gran parte de lo cómico nace así de la lucha del yo consciente de Amalfitano con los raptos de inconsciencia, lagunas mentales y olvidos que afectan su vida diurna. Sus ausencias lo llevan a cometer actos e, incluso, escritos inconscientes o a resolver con creaciones inspiradas y experimentales los embates del traicionero desvío de sus facultades mentales. A ello contribuye la estrategia narrativa que, como acostumbra la obra de Roberto Bolaño, resguarda cual enigma parte de la interioridad del personaje, convertido aquí en asombrado actor y testigo de su destino. El relato oscila entre la limitada comprensión que tiene Amalfitano de su conducta, pensamientos y deseos y la objetivación de aquello que reprime y que, sin embargo, retorna en sus actos conscientes, sus actos fallidos, sus aparentes alucinaciones y sus pesadillas. Se crea así un mundo engañoso y bufo desde la distorsión de lo real con la que se enfrenta el filósofo y, junto con él, el lector, ora sometido a las convicciones y dudas del personaje, ora presa de carcajadas ante los ardidés del relato y las trampas de la razón en las que cae Amalfitano. Por supuesto el profesor de filosofía vacila entre la hipótesis de que lo asechaba la locura –cree con firmeza estar despierto al oír la voz que lo conmina a esclarecer sus pensamientos y valores–, y la resignada aceptación de ese desafío a su razón. En el relato, la pesadilla, diurna y nocturna, supuesta realidad o sueño, va intercambiando los rasgos de

sus dos regímenes según una lógica que recuerda aquella que, en la obra de Kafka,<sup>21</sup> produce irresistibles efectos de comicidad.

Junto con el tambaleo de su memoria y de la percepción cognitiva de su entorno, Amalfitano también ve trastornados su juicio intelectual, su juicio del gusto, su juicio moral, suprema ironía para un filósofo. Ante la amenaza de ver derrotada su razón, esgrime como por descuido las últimas armas que le quedan, las filosóficas, que pelean consigo mismas. La ficción ilustra así en un registro cómico filosófico uno de los *Pensamientos* de Pascal<sup>22</sup> en torno a las relaciones entre la razón y el corazón, que reza: “Dos excesos: excluir la razón, no admitir más que la razón”.<sup>23</sup> Entre las asechanzas de su (mala) conciencia, su rigor especulativo y las racionalizaciones abusivas o las divagaciones con las que intenta en vano dominar el miedo que lo invade en Santa Teresa, los tanteos del filósofo dan lugar a una hilarante y muy poco académica revisión de dos ramas de la filosofía: la estética y la ética.

---

21 Acerca de los efectos cómicos que produce la compenetración entre lo onírico y la imagen de lo real en la obra de Kafka, observa el psicoanalista Daniel Sibony: “La escritura de Kafka trabaja en el medio, entre el sueño y la realidad, en la estela de una frontera, entre dos niveles de la letra. Y allí, en este entre-dos-niveles de la lengua [...] la escritura se dedica a la apasionante tarea, subrepticia, casi socarrona de interpretar una realidad por un sueño, un sueño por una realidad. No es que se repliegue en el intermedio como para escapar al compromiso con la *realidad* o al *delirio* del sueño. Al contrario, se *produce* en la infiltración de la una por el otro y viceversa, en la posesión socarrona aunque implacable de uno sobre otra, con súbitos vuelcos [...] Y el sueño reacciona sobre dicha realidad, la deforma, a menudo la lleva a un extremo. Entonces, el lector se preocupa, se angustia, se extravía o estalla su risa, cuando ve cómo viene la mano, cómo le llega una de las hebras del sueño”. Daniel Sibony. *Entre-deux, l'origine en partage*, pp. 87-88. La traducción es nuestra.

22 Este es uno de los libros indispensables que cita Roberto Bolaño, junto con los relatos de Kafka y la obra de Wittgenstein, entre otros, en la última entrevista que concedió. Véase: Mónica Maristain. “Entrevista con Roberto Bolaño”, *Playboy*, núm. 9, México, 2003, pp. 22-30.

23 Se sabe que los *Pensamientos* inician con la famosa distinción entre el “espíritu de fineza” (a veces traducido como “espíritu de finura”, que remite al “corazón” o intuición) y el “espíritu de geometría” (racional y deductivo). En el texto apologético de la religión cristiana que escribe Pascal, la razón y el corazón, el espíritu de geometría y el de fineza han de aliarse, compartiendo sus inteligencias, para llegar a la fe religiosa. Veremos cómo “La parte de Amalfitano” escenifica, reinterpretándola, la necesaria relación entre la razón y el corazón.

## AMOR Y LOCURA

Antes de entrar en los forcejeos de Amalfitano con su conciencia o su vapuleada razón, el relato da un rodeo al narrar las aventuras de la madre de su hija Rosa, recordadas entre lágrimas y risas por el nostálgico y melancólico profesor. Esta larga bifurcación de la trama hacia el pasado amoroso y catalán del chileno se sitúa así desde una percepción tragicómica del destino propio y el ajeno, para la cual Amalfitano da muestras de excepcionales dotes. Sus sueños amorosos parecen haber quedado reducidos a cenizas desde que lo abandonó Lola, inexorablemente atraída por el vagabundo, tan libre como soñadora e inocente, reaparecida una sola vez, enferma de sida, para despedirse de su hija. En las reacciones pasadas de Amalfitano, se advierte su continua y desolada resignación ante el errático deseo de Lola, y su temor al enterarse de los peligros a los que ella se expone, presagio del temor que siente por la suerte de su hija en Santa Teresa. La historia de Lola no sólo permite un retrato inicial de Amalfitano como desesperanzado humorista, sensible a la alianza entre lo sublime y lo siniestro en el destino de su mujer, sino que aborda esta misma alianza en la figura del poeta encerrado en un manicomio, trasunto ficticio de un Leopoldo María Panero a quien admiraba Roberto Bolaño. Lola, que parte por los caminos con el pretexto de ir a visitar al poeta, se dirige así hacia la locura poética cuya versión ingenua encarna ella misma. De nuevo, asoma aquí el esquema del error tragicómico: mientras cree ir hacia la iluminación, la ilusa vagabundea hacia lo grotesco y lo soez que, en el universo del poeta loco, se codea con la creación. Los encuentros en el manicomio entre el poeta, Lola y su amiga lesbiana, Imma, dan pie a escenas donde abunda lo procaz junto con la conmovedora sátira de los alocados sueños de la ingenua: Lola pretende organizar una evasión del asilado y vivir con él, declarado homosexual, un amor loco. Así, como sucede con las historias intercaladas en *Nocturno de Chile*, que apuntalan desde una sutil y oculta simbolización un motivo también disimulado en la línea princi-

pal del relato, en “La parte de Amalfitano”, la historia de Lola parece ofrecer una primera ilustración ejemplar de las relaciones peligrosas entre la locura y la poesía, cuando también borda sobre el difícil discernimiento entre la razón y la locura. En sus solitarias y nocturnas rememoraciones, Amalfitano recuerda cómo leía las cartas en las que Lola le narraba sus aventuras y concluye, al evocar uno de esos episodios, que la locura es contagiosa: en ese preciso momento la percibe, como si se hubiese citado con ella en Santa Teresa.

Sólo que, en su caso, la locura no es sino el nombre que le da el profesor a las engañosas manifestaciones del callado temor, terror y hasta pánico que va invadiéndolo de modo cada vez más despiadado en esas noches de divagación. En su travesía por las apariencias de la locura, irá hacia el último reducto de sus valores éticos al aceptar sus ausencias y desvaríos como disfraces del miedo. Tal parece que, en un solapado y heterodoxo comentario a los *Pensamientos*, el argumento lo lleva a enfrentarse con lo que Pascal denomina las “potencias engañosas”. Sabido es que, entre éstas, el matemático y filósofo francés otorga un primer lugar a la imaginación,<sup>24</sup> tanto más trapacera cuanto que a veces acierta. Así, para el profesor chileno la percepción del peligro objetivo que significa la constancia del crimen en Santa Teresa –comentado con una colega, escuchado en el noticiero nocturno del radio local–, se convierte en una interpretación muy subjetiva de los signos del mundo sensible. Como en una pesadilla, el entorno familiar cobra

---

24 En el apartado 82-44, dedicado a la imaginación, concluye Pascal con la siguiente oración: “[El hombre está tan felizmente fabricado que no tiene ningún principio justo de lo verdadero y muchos y excelentes de lo falso. Veamos ahora cuántos... Pero la causa más poderosa de dichos errores es la guerra entre los sentidos y la razón]”. Y prosigue en el fragmento 83-45: “Ha de empezarse por ahí el capítulo de las potencias engañosas. El hombre no es sino un sujeto lleno de error, natural e imborrable sin la gracia. Nada le muestra la verdad. Todo lo engaña; estos dos principios de verdad, la razón y los sentidos, amén de que cada cual carece de sinceridad, se engañan recíprocamente el uno al otro. Los sentidos engañan la razón con falsas apariencias; y esta misma fullería que aquellos aportan a la razón, a su vez la reciben de ésta. La cual busca su revancha. Las pasiones del alma perturban los sentidos, y les causan falsas impresiones. Éstos mienten y se equivocan a porfía”. Blaise Pascal, *Pensées*, p. 76. La traducción es nuestra.

visos amenazadores para Amalfitano, como si le apareciera bajo otra iluminación, con otra calidad sonora. Esta agudizada percepción de lo real se traduce en el relato por un progresivo y, en un inicio, subrepticio manejo paródico de recursos propios de las películas de horror o las novelas de miedo, que deparan un ambivalente efecto de suspenso al delatar el reprimido miedo del filósofo sin por ello descalificar la validez de su percepción:

La sala estaba vacía y quieta y con la luz apagada. En el porche, si alguien se hubiera puesto a escuchar con atención, habría oído el zumbido de unos pocos mosquitos. Pero nadie escuchaba. Las casa vecinas estaban silenciosas y oscuras.<sup>25</sup>

La locura es contagiosa, pensó Amalfitano sentado en el suelo del porche de su casa mientras el cielo se cerraba de repente y ya no se podía ver la luna ni las estrellas ni las luces errantes que es fama que se observan, sin necesidad de catalejos ni telescopios, en aquella zona de Sonora y el sur de Arizona.<sup>26</sup>

Aquella noche, mientras su hija dormía y después de oír el último programa de noticias en la radio más popular de Santa Teresa, “La voz de la frontera”, Amalfitano salió al jardín y después de fumarse un cigarrillo mirando la calle desierta se dirigió hacia la parte trasera, con pasos remolones, como si temiera meter el pie en un hoyo o como si le diera miedo la oscuridad que allí imperaba [...] Estaba sudando y las ráfagas irregulares de aire le secaban las gotitas de transpiración y ocluían su alma [...]

Socorro.<sup>27</sup>

La alterada sensibilidad de Amalfitano que, después de la realidad nocturna, también interpreta con acrecentada precisión los signos de la

---

25 R. Bolaño, 2666, p. 212.

26 *Ibid.*, pp. 228-229.

27 *Op. cit.*, p. 250.

diurna, conforta a lo largo del relato la percepción pesadillesca del crimen circundante. Cada vez que sale su hija, atento al menor y súbito silencio, el filósofo cree oír u oye el ruido de un coche que arranca tras ella. Aun así, en medio de la pesadilla conserva su autocrítico sentido del humor:

Los pájaros que cantaban en los jardines vecinos se callaron. Todo quedó por un instante en completo silencio. Amalfitano creyó oír el ruido de la puerta de la calle y los pasos de su hija que se alejaban. Después oyó el motor de un coche que se ponía en marcha. Esa noche, mientras Rosa veía una película que había alquilado, Amalfitano llamó a la profesora Pérez y le confesó que sus nervios estaban cada vez más alterados [...] Amalfitano la oyó hablar y de improviso se rió. Le dijo que tenía los nervios de puntapiés. La profesora Pérez no captó el chiste. En este lugar, pensó Amalfitano con rabia, nadie capta nada.<sup>28</sup>

La última reflexión de Amalfitano puede leerse aquí como un segundo chiste: en Santa Teresa nadie capta nada, ni los chistes ni los signos ominosos en el ambiente.

## PRIMER CONJURO: EL ARTE

Si el filósofo se divierte con sus propios juegos de palabras, también demuestra un temperamento de empedernido jugador o experimentador en sus distraídas especulaciones y en el resto de sus actividades. El primer conjuro del peligro que se le ocurre en un momento de inspiración es un acto artístico. Confrontado con una laguna mental en torno a la inexplicable procedencia de un manual de geometría<sup>29</sup> de Rafael

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>29</sup> Junto con la doble referencia a Rafael Dieste y al *ready-made* que ideó Marcel Duchamp con un libro de geometría, sigue rondando el relato la sombra de Pascal, géometra él mismo, amén de autor del famoso triángulo aritmético o “triángulo de Pascal” y, lo hemos visto, teórico del “espíritu de geometría”. Asimismo, el manejo

Dieste en sus cartones de mudanza, resuelve colgarlo del tendedero de la ropa en el patio trasero de su casa, repitiendo el *ready-made malheureux* que Marcel Duchamp ideara como regalo de bodas a su hermana en 1919. Su gesto dadaísta se entiende como una respuesta a la pesadilla subjetiva y objetiva en la que se ve atrapado: por un lado, pese a su inicial desconcierto ante los desfallecimientos de su memoria, crea un experimento estético con el objeto que le ha regalado lo que define como el *jet lag*; por el otro, reacciona ante el temor que lo agobia al oír por primera vez un coche que arranca en la calle detrás de su hija. El colgado libro se convierte así en un amuleto:

Y entonces Amalfitano caminó hasta la parte delantera de su jardín estragado y estiró el cuello y se asomó a la calle y no vio ningún coche ni vio a Rosa y apretó con fuerza el libro de Dieste que aún sostenía en su mano izquierda. Y después miró el cielo y vio una luna demasiado grande y demasiado arrugada, pese a que aún no había caído la noche. Y luego se dirigió otra vez hacia el fondo de su jardín esquilado y durante unos segundos se quedó quieto, mirando a diestra y siniestra, adelante y atrás, por si veía a su sombra, pero aunque aún era de día y hacia el oeste, en dirección a Tijuana, aún brillaba el sol, no consiguió verla [...] Durante un rato se quedó quieto, respirando con la boca abierta, apoyado en el palo horizontal del tendedero. Después entró en la casucha como si le faltara oxígeno y de una bolsa de plástico con el logotipo del supermercado al que iba con su hija a hacer la compra semanal extrajo tres pinzas para la ropa, que él se empecinaba en llamar “perritos” y luego volvió a entrar en su casa sintiéndose mucho más aliviado.

La idea, por supuesto, era de Duchamp.<sup>30</sup>

---

de la geometría como ambivalente y vano recurso de la razón se prolonga en la ficción con la serie de triángulos, rectángulos atravesados por triángulos, octógonos, hexágonos y rectas cruzadas por incidentales que dibuja Amalfitano desordenando y reordenando la historia del pensamiento filosófico.

30 *Ibid.*, p. 245.



Desde luego la comicidad de la escena nace aquí de la exteriorización del miedo del personaje, cuyos ademanes se narran tan pormenorizadamente como si se tratara de la proyección de una película muda. Sigue un erudito comentario del gesto de Duchamp, leído en un libro de Calvin Tomkins, que aporta una precisión final sobre la intención del artista no sin antes señalar que “la vida entera del artista fue un *ready-made*, que es una forma de apaciguar el destino y al mismo tiempo enviar señales de alarma”.<sup>31</sup> Con el *ready-made malheureux*, Duchamp pretendía divertirse exponiendo un libro de geometría, de indudable seriedad, a “las inclemencias del tiempo” y afirmaba que “el tratado había captado por fin cuatro cosas de la vida”.<sup>32</sup> Más allá de la exacta referencia al *ready-made* de Duchamp, que expone magistral e irónicamente la relación entre naturaleza y cultura, la inspiración de Amalfitano prolonga el tema, ya insinuado desde el principio del relato, del cultivo de su jardín, sin duda en una alusión velada al volteriano consejo final de *Cándido*: “hay que cultivar nuestro jardín”.<sup>33</sup> Es sabido que en la novela de Voltaire, esta reflexión de Cándido es la de un desengañado de la política y la metafísica, que preconiza el trabajo como remedio ante los reveses de la fortuna que acechan a los obcecados optimistas. *Leitmotiv* de la novela, el cultivo concreto del incultivable y árido jardín de Amalfitano permanece como postergada decisión en cuyo torno giran sus reiteradas veleidades, y vuelve a aparecer como recomendación de la voz aleccionadora que acaba oyendo el azorado profesor. Y es que, en un universo regido por la doble metáfora del verso de Baudelaire que se cita como epígrafe de 2666: “un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento”,

---

31 *Idem*.

32 *Ibid.*, p. 246.

33 En su última entrevista, si bien Roberto Bolaño no cita *Cándido o el optimismo*, hace el siguiente comentario sobre Voltaire: “Me conmueven los lectores a secas, los que aún se atreven a leer el *Diccionario filosófico* de Voltaire, que es una de las obras más amenas y modernas que conozco”. Véase: entrevista con Mónica Maristain, “Final: Estrella distante”, R. Bolaño, *Entre paréntesis*, p. 338.

el jardín volteriano se convierte aquí en reversible recurso contra el horror mientras el desierto parece invadir el patio trasero y el jardín delantero de Amalfitano. El *ready-made* del filósofo puede interpretarse, tal y como lo explica él mismo a su hija, como experimento para poner a prueba la resistencia del libro ante los embates de la naturaleza o, al revés, como primer y simbólico intento de cultivo del jardín. En todo caso, aparece como la genial invención de un amuleto que le trae muy relativa paz y calma a un Amalfitano que lo visita ritualmente por la mañana y por la noche, cuando no varias veces al día. Se instauro con este motivo un sutil efecto cómico de repetición por las sucesivas escenas de visita al *ready-made* que escandén el relato, insinuando la tendencia obsesiva, por no decir supersticiosa, del profesor. Pero la comicidad filosófica del auténtico *ready-made* que arma la ficción procede ante todo del carácter irrisorio y poético de esta imagen, que materializa en el suspendido *Testamento geométrico* de Dieste la “pobre bandera del arte que se opone al horror que se suma al horror”.<sup>34</sup>

## SEGUNDO CONJURO: LA FILOSOFÍA

Tras esta primera prueba y primera respuesta estética a la pesadilla, Amalfitano parece hurgar en su bagaje filosófico para aferrarse inconscientemente a algún asidero. El aburrimiento inmenso que, en el profesor, alterna con el miedo lo lleva a trazar, distraído durante sus clases o en la soledad de su estudio, unos esquemas geométricos en los que distribuye, espacial y azarosamente, nombres de filósofos. Recordando a tiempo traviesa la historia de la filosofía, el académico y jugador baraja los nombres y las referencias teóricas, trastornando el

---

34 Así define Roberto Bolaño el último verso del poema “El viaje” de Baudelaire (“Al fondo de lo ignoto, para encontrar lo *nuevo*”) en el que lee una tercera opción o entelequia “entre los inmensos desiertos de aburrimiento y los no tan escasos oasis de horror”. “Literatura + enfermedad = enfermedad”, *El gaucho insufrible*, p. 154.

orden y la jerarquía de las relaciones entre las tradiciones filosóficas o los pensadores, mezclando autoridades universales con filósofos de importancia muy menor. Reproducidos en el relato, los gráficos  $-2 \times 3$ , completados después por una lista de nombres en tres columnas:  $9 \times 3$ — se proponen como enigmas lúdicos no sólo al presuntamente ignorante lector sino al propio personaje a cuya interpretación se resisten. Dividido entre el lector o intérprete y el escritor o apuntador de estos involuntarios ejercicios de escritura automática, Amalfitano se presta a un repaso patafísico de su formación o al examen de las aún nebulosas cuestiones filosóficas que lo asedian. En los hilarantes comentarios que le inspiran sus dibujos, lo cómico nace de su asombro al examinarlos, de su feroz y brillante actitud autocrítica, de sus dificultades para juzgar la lógica intelectual de alguno o incluso para apreciar la gracia del chiste que alcanza a percibir en otro. Estos comentarios introducen de paso evocaciones de los destinos, sublimes y siniestros o tan sólo desoladores, de ciertos filósofos, muertos en su juventud, olvidados o menores, y de otros más, víctimas de la represión estalinista en los años treinta o infames ideólogos criminales que la ejercieron. Antipoesía visual y chistes, a la manera de las adivinanzas finales de *Los detectives salvajes*, ideas-juego del personaje y del relato, los esquemas geométrico-filosóficos trasladan al campo de la filosofía los acostumbrados juegos con el canon literario que propone la obra de Roberto Bolaño. Como la tradición literaria en otra parte, aquí la filosófica ve desnudadas su grandeza y su miseria, ilustradas por los destinos de sus servidores.

En todo caso, para ahuyentar su justificado miedo tras oír las noticias en la radio local, Amalfitano recurre a sus recuerdos desordenados de los filósofos como si se tratara de otro amuleto, aunque menos poderoso que el primero. En la noche oscura de su alma, circundado por la también oscura noche de Santa Teresa, visita el libro colgado y dialoga imaginariamente con los pensadores:

Estaba sudando y las ráfagas irregulares de aire le secaban las gotitas de transpiración y ocluían su alma. Como si estuviera en el estudio de Trandelenburg, pensó, como si siguiera los pasos de Whitehead por la orilla de un canal, como si me acercara al lecho de enfermo de Guyau y le pidiera consejo. ¿Cuál hubiera sido su respuesta? Sea feliz. Viva el momento, Sea bueno. O por el contrario: ¿Quién es usted? ¿Qué hace aquí? Váyase.

Socorro.<sup>35</sup>

El tercer momento de escritura azarosa se convierte en un ejercicio experimental, puesto que Amalfitano parece apostar a la aparición de nuevas figuras geométricas que tal vez le proporcionen alguna pista o respuesta para sus interrogaciones no formuladas. Si ese provocado trance de escritura automática recuerda las prácticas surrealistas, también puede verse aquí su actitud de jugador y apostador e incluso de inventor. No por azar, precisamente, evoca en ese momento a Raimundo Lulio, cuya máquina prodigiosa le pasa por la mente cual rayo. Otro inventor y apostador, a quien no recuerda antes de escribir sería, por supuesto, Pascal, quien inventó una máquina de calcular, luego bautizada como la “pascalina” y planteó la famosa apuesta acerca de la oportunidad de creer en Dios. Los nombres de ambos pensadores aparecen consignados en la profusa lista de filósofos que Amalfitano apunta maquinalmente en esta ocasión y que arranca con Pico della Mirandola y Husserl para clausurarse con Lacan y Lessing. Las escuetas conclusiones del profesor, que se ríe al descubrirlas, se resumen a que la lista, por lo demás muy heterogénea, resulta: “un truismo, es decir una proposición demasiado evidente y por lo tanto inútil de ser formulada”.<sup>36</sup>

Una de las gozosas trampas de la ficción consiste en declinar de otro modo para el lector, ocultándole gran parte del origen de su lógica

---

35 Roberto Bolaño, 2666, p. 250.

36 *Ibid.*, pp. 265-266.

y discursos filosóficos, las trampas de la memoria y los equívocos mentales que sufre el personaje. De otro y doble modo, porque “La parte de Amalfitano” no sólo enseña unas referencias eruditas mientras esconde otras sino que, además, mantiene al lector entre la risa y la pesadilla al sumergirlo entre la confusión mental y la paradójica lucidez del profesor y jugador, librándolo por momentos de la duda e invitándole a reírse de su propio desconcierto. Así, la renovada iniciación filosófica de Amalfitano coincide en parte con la del lector: si el primero asiste al heterodoxo curso de filosofía que arma desde la escisión de su conciencia, el segundo se divierte y aprende, si no una lección filosófica, al menos unos cuantos prolegómenos para su lectura.

### TERCER CONJURO O LA TRAVESÍA DEL MIEDO

Pero la tercera etapa o tercera prueba que se le presenta a Amalfitano en su travesía por la pesadilla, y que coincide con sucesivos estallidos cómicos en esta segunda parte de 2666, cobra la forma de alucinaciones auditivas. Empieza a manifestársele una caprichosa y tiránica instancia moral bajo la forma de una voz que el amedrentado profesor interpreta como claro síntoma de su ascendiente locura. Poco antes, apareció en las divagaciones memoriosas de Amalfitano uno de los posibles orígenes o componentes de la voz: su propio padre, aficionado al boxeo. Junto con la sátira de esta figura paterna que sostiene un clásico discurso machista y afirma sus prejuicios antinacionalistas en provecho de una reivindicación del origen italiano de la familia, se despliega una mordaz crítica de las fantasías de la chilenidad. “La parte de Amalfitano” escenifica a continuación las pasiones descabelladas que desata la identidad nacional: al rechazo racista que expresa el padre sigue la delirante exaltación de la raza araucana por el autor indígena de un libro que pretende establecer con 17 pruebas el origen indígena del libertador O'Higgins.

De hecho, si la tercera parte del relato gira en torno a la búsqueda de valores, entre los cuales destaca la valentía, también confronta al

atribulado profesor chileno con toda una serie de mamarrachos ideológicos de la ultraderecha o de la izquierda estalinista, recordados, leídos o soñados. El teatro de la conciencia se convierte así en gozosa farsa sazonzada con los recursos de lo grotesco y, *last but not least*, culmina con la narración de una auténtica y elocuente pesadilla nocturna donde “el último filósofo comunista” se le aparece a Amalfitano con los rasgos de un borracho y tambaleante Yeltsin que canta, discurre y evoluciona en un decorado de letrina roja.

El recuerdo del padre boxeador y supuestamente valiente introduce en clave burlesca el tema de la cobardía y la valentía, hasta ahora implícito, que no deja de atormentar a Amalfitano. Con el padre, la embarazosa filiación masculina del profesor chileno acude, torpe y eficazmente, en su auxilio, iniciando una serie de hilarantes variaciones en torno a cuestiones éticas. Las intempestivas intervenciones de la voz, la cual se identifica sucesivamente como órgano del abuelo italiano o del padre, se manejan en un registro cómico y onírico fantástico que reinterpreta de manera bufa lo siniestro freudiano o *unheimliche*. Se multiplican los motivos y resortes cómicos que asocian la sátira de los prejuicios homofóbicos populares al ya establecido, aunque aquí paroxístico, desconcierto del personaje ante sus desvaríos. El lenguaje machista del padre, quien asocia la mariconería a la cobardía para descalificar a los chilenos y ensalzar a los italianos, se reitera en el de la voz que le pregunta a Amalfitano si es uno “de éstos”. Pasado el inicial y comiquísimo miedo de Amalfitano ante esta nueva aunque muy subjetiva forma de la pesadilla, sus conversaciones nocturnas con la voz se tornan diálogos filosóficos en un curso intensivo y heterodoxo de mayéutica. El alumno, quien invierte la pedagogía aristotélica al hacer las preguntas, logra establecer confortantes discrepancias con las verdades que pretende asestarle la voz:

Y la voz dijo: yo creo que hoy empieza una larga y espero que satisfactoria relación. Pero para eso es menester conservar la calma, sólo la calma es

incapaz de traicionarnos. Y Amalfitano dijo: ¿todo lo demás nos traiciona? Y la voz: sí, en efecto, es duro admitirlo, quiero decir, es duro admitirlo ante ti, pero esa es la puritita verdad. ¿La ética nos traiciona? ¿El sentido del deber nos traiciona? ¿La honestidad nos traiciona? ¿La curiosidad nos traiciona? ¿El amor nos traiciona? ¿El valor nos traiciona? ¿El arte nos traiciona? Pues sí, dijo la voz, todo nos traiciona, o te traiciona a ti, que es otra cosa pero que para el caso es lo mismo, menos la calma, sólo la calma no nos traiciona, lo que tampoco, permíteme que te lo reconozca, es ninguna garantía. No, dijo Amalfitano, el valor no nos traiciona jamás. Y el amor a los hijos tampoco. ¿Ah, no?, dijo la voz. No, dijo Amalfitano, sintiéndose de pronto en calma [...]

Así que todo nos traiciona, incluida la curiosidad y la honestidad y lo que bien amamos. Sí, dijo la voz, pero consuélate, en el fondo es divertido.<sup>37</sup>

Más allá del endiablado ritmo de las preguntas del alumno y de la ironía que encierran las respuestas del maestro, la sistemática teatralización del diálogo crea un resorte cómico de repetición que no deja de sustentar la conclusión esclarecedora de la voz sobre la duplicidad de los valores estéticos y éticos: “en el fondo es divertido”. Vale decir que se trata de una divertida y sintética lección sobre las virtudes de la percepción tragicómica de las trampas de la utopía, las asechanzas de la imaginación, las fullerías de la razón. Así, en una veloz y metapoética *mise en abîme*, la voz fantasmal enuncia el principio común de las distintas risas que sacuden y animan las obras de ficción de Roberto Bolaño.

Pero esta vindicación cómica del poder de lo tragicómico se ve completada, en boca del otro dialoguista, por el elogio del valor que también recorre la obra entera de Bolaño.<sup>38</sup> Para Amalfitano, que halló momentáneamente la calma al afirmar su fe en la virtud del valor y el amor por los hijos, la presencia de la voz, un tanto ruda pero tranquili-

37 *Ibid.*, p. 267.

38 Véase, por ejemplo, Roberto Bolaño, “La mejor banda”, “El valor” y “Un narrador en la intimidad”, *Entre paréntesis*, pp. 149-150, 109-110, 321-323.

zadora y solidaria, se vuelve motivo de paz y hasta de buen humor y de risa. El profesor inicia así un entrenamiento contra el insomnio y el miedo nocturno en una acelerada posteducación mientras, incorregible, sigue especulando sobre la naturaleza de la voz: ¿Síntoma de su locura? ¿Voz fantasmal? ¿Fenómeno de telepatía al estilo araucano? Cada una de las hipótesis del personaje da pie a nuevos desarrollos dramáticos, a cual más cómico, que instalan la risa en la pesadilla: la proyección imaginaria de la reclusión del profesor en un manicomio, la evocación de los espíritus errantes en la tradición popular chilena, la glosa ferozmente satírica del libro del araucano. Se trenzan aquí el humor negro, que sustenta la sátira del universo cultural y político chileno, con la risa a expensas de sí mismo del personaje que, sin salir de la pesadilla objetiva ni del todo de la subjetiva, ha aprendido a reírse con ella.

Novela de segunda formación filosófica, nuevo “Malestar en la cultura”, “La parte de Amalfitano” también puede leerse como uno de los múltiples manuales o guías que para su lectura propone la obra de ficción de Roberto Bolaño. No por casualidad aparece cual rayo, hacia el final del relato, la mención en clave burlesca del lector activo de Cortázar. Cortazariana en muchos aspectos, antes que borgeana, esta parte segunda de 2666 dispensa una activa y práctica lección sobre la novela tragicómica como si le diera la réplica al Morelli de *Rayuela*, autor de apuntes programáticos sobre la novela cómica.

## EL PUGILISTA DE LO TRAGICÓMICO

En las novelas y cuentos de Roberto Bolaño, la risa se orienta y reorienta constantemente. Los efectos tragicómicos que, para el lector, crea el corrosivo y desternillante discurso satírico a expensas de obras, personajes e ideologías del horror político y literario alternan con los resortes más sutiles de lo tragicómico cuando es asumido como tal por ciertos personajes sensibles a las iluminaciones cómicas de la desilusión o del desengaño. Lejos de ser nihilista esta última risa es valientemente ética.



Si en la ficción la conquistan los soñadores que vieron cómo se convertía en pesadilla el sueño de la revolución o el sueño amoroso, esta risa de superviviente también actúa en los muchos y diversos ensayos y discursos de Roberto Bolaño. La habilidad del escritor para orientar lo trágico hacia múltiples direcciones rivaliza con la agilidad de un veloz pugilista en el cuadrilátero. Capaz de dar un *cross* a la mandíbula, como quería Roberto Arlt, o de sugerir que el lector activo de Cortázar podría de entrada darle una patada en los testículos al autor de un libro de dudosas intenciones, Roberto Bolaño quien, como Amalfitano, tuvo un padre boxeador, pareciera haber trasladado a la escritura el arte de “hacer sombra”<sup>39</sup> al adversario como en un combate bien llevado.

---

39 Recordemos aquí que Cortázar, aficionado al boxeo, escribió un cuento magistral en torno a un boxeador: “Torito”, publicado en *Final del juego*. En 2666, el boxeo aparece como circunstancia de los personajes: en los recuerdos que de su padre tiene Amalfitano, se evoca en clave trágica una escena en la que aquél le pide a su renuente hijo de 10 años que le “haga sombra” para comprobar si, pisándole el pie a un boxeador, se le puede fracturar un tobillo como le ocurrió injustamente a un famoso pugilista chileno; en “La parte de Fate”, un combate de boxeo entre un afroamericano y un mexicano lleva a Santa Teresa al periodista cultural Óscar Fate, enviado a cubrir la noticia por el diario de Harlem que lo emplea.



## IX. CONTINUIDAD DE LAS SÁTIRAS: LOS MEDIOS LITERARIOS

... que a los poetas satíricos no se les dé lugar en las academias, y se tengan por poetas bandidos y fuera del gremio de la poesía noble, y que se pregonen las tallas de sus consonantes, como de hombres facinerosos a la república.

LUIS VÉLEZ DE GUEVARA, *El diablo cojuelo*

SÓLO SE CASTIGA LO QUE SE AMA. O sólo se castiga lo que decepciona o despecha, lo que, por decepcionar, indigna, incluso repugna. La calidad satírica de la obra de Roberto Bolaño hacia el mundo literario, vale decir para con los medios literarios, aquellos que viven de la literatura, y a veces por ella, sólo rivaliza con el desmedido amor del escritor por su objeto. La cuestión del valor de la literatura, la del valor o de la valentía de los escritores que no han perdido el sentido del honor, que sirven como guerreros, como caballeros o trovadores cortesés; su ideal dama recorre toda la obra del novelista y poeta, del lector y del crítico Roberto Bolaño. Las metáforas, al menos buena parte de éstas, son suyas. Para esta vindicación del valor de la literatura y de los valores morales de sus sirvientes, muchos son los medios y recursos a los que acude la obra, uno de ellos, la sátira.

Ningún medio o función del hecho literario es dejado de lado en los asedios satíricos que se despliegan tanto en los cuentos, las novelas, la poesía, como en los ensayos, discursos y reseñas. Los escritores y los lectores, los críticos y los editores, los académicos y los libreros desfilan por las páginas, así como las instituciones: universidades, premios literarios, ferias del libro, revistas, editoriales. Es tal la variedad de los blancos de la sátira, tal la multiplicidad de los recursos literarios aderezados para sus fines que puede hablarse de una continuidad de las sátiras, que

se prolongan unas a otras, creándose ecos de uno a otro libro del autor para configurar un mapa del hecho literario en las sociedades contemporáneas, y también unos remedos de historia literaria, con forma de paródicos manuales o capítulos satíricos de manuales literarios. La obra de Roberto Bolaño no sólo imagina la Biblioteca sino que explora la Ciudad de la Literatura, con sus pasajes, túneles, sótanos, basureros, escenarios supuestamente triunfales.

En la obra de ficción, son numerosísimos los episodios, relatos secundarios, digresiones a modo de conversaciones entre los personajes, alegorías creadas por uno u otro, que dan cuenta de la traición común del ideal literario reivindicado por Roberto Bolaño en su discurso de Caracas, entre otros textos, y definido del siguiente modo:

no significa escribir bien, porque eso lo puede hacer cualquiera, sino escribir maravillosamente bien, y ni siquiera eso, pues escribir maravillosamente bien también lo puede hacer cualquiera. ¿Entonces qué es una escritura de calidad? Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso.<sup>1</sup>

## LOS INTELLECTUALES MEXICANOS

Con semejante nivel de exigencia, pocos pueden ser los aguerridos, los poetas rimbauldianos, los valientes elegidos. La metáfora más constante para evocar el valor de los escritores es la de quien se adentra en la oscuridad con los ojos abiertos. Su necesaria contra imagen satírica es objeto, entre otros muchos fragmentos, de una larga alegoría narrada en 2666 por el profesor chileno Amalfitano. Se la cuenta a los académicos europeos que llegan en 2001 a Santa Teresa, una Ciudad Juárez de ficción tan acosada por la criminalidad impune como su referente ahora

---

1 Roberto Bolaño, "Discurso de Caracas", *Entre paréntesis*, p. 36.

famosa por los asesinatos en serie de mujeres, en busca del escritor alemán Archimboldi. El comentario de Amalfitano trata de las relaciones entre los intelectuales mexicanos y el poder. Cruel, la sátira los presenta primero en su mayoría como consintientes víctimas de un poder político que los coopta o seduce al invitarlos a trabajar por el Estado como premio a un talento del que jamás dudan. Pero la crueldad satírica cobra otro vuelo y se intensifica con la alegoría de la caverna o mina gigantesca y de boca parcialmente camuflada a la que dan la espalda, acomodados en un proscenio iluminado frente a su público. La caverna o la mina se entienden, según Amalfitano, como la realidad o al menos como su parte más oscura –y no hay duda de que, tan sólo en la circunstancia inmediata en la que vive el chileno, la realidad es escalofriante–. Esa parte oscura se expresa con gemidos y susurros y gritos indescifrables emitidos por la caverna, sonidos muy mal interpretados por los escritores que pretenden traducirlos o recrearlos:

Su trabajo, cae por su peso decirlo, es pobrísimo. Emplean la retórica allí donde se intuye un huracán, tratan de ser elocuentes allí donde intuyen la furia desatada, procuran ceñirse a la disciplina de la métrica allí donde sólo queda un silencio ensordecedor e inútil. Dicen pío pío, guau guau, miau miau, porque son incapaces de imaginar un animal de proporciones colosales o la ausencia de ese animal.<sup>2</sup>

Esa literatura inerte e infantil ante la gigantesca realidad animada por fuerzas oscuras y extrañas, admirables en el sentido estricto, disminuye aún más a los autores cuyo espacio de presentación se hace cada vez más angosto en la alegoría, mientras van creciendo otros escenarios de público más numeroso como el del cine y la televisión. La literatura, su espacio de intercambio, aparece entonces como una piel de zapa, encojiéndose al ritmo de la irresponsabilidad cobarde de los escritores

---

2 Roberto Bolaño, 2666, pp. 162-163.

“entregados” –término del texto– a la protección del poder. La alegoría define también a una categoría de espectadores de primera fila, humorística e irrisoriamente designados como “flagelantes” enfermos, cuyas palabras son pedidas prestadas por los escritores. El circuito cerrado verbal que se establece entre la crítica y los escritores se antoja así en extremo empobrecedor y asfixiante. Pero una de las pullas más mordaces de la escenificación alegórica toca a la concepción de la literatura como trabajo asalariado de los actores y escritores, reducido a unas horas diarias de funciones antes de que cierren los teatros por la noche. El resto de las jornadas se dedica a la lectura matutina de Paul Valéry en parques soleados, donde sus sombras abandonan a los escritores, y a inocuas borracheras nocturnas en las cantinas. El detalle satírico de las sombras que se alejan, aunque regresan cada noche para evitar inútiles suicidios, completa el sistema metafórico de la alegoría, siendo la pareja del escritor y su sombra la figura de la totalidad del que puede dedicarse a penetrar en la mina o caverna de la realidad. En *Nocturno de Chile*, Urrutia Lacroix, el narrador poeta, crítico y eclesiástico conservador, acude a la misma imagen de la pérdida de las sombras, suerte de castración simbólica de la conciencia, para describir el estado de sonambulismo que afecta a los chilenos libres de andar por el aire enrarecido de la ciudad durante los días que suceden al golpe de Estado contra Allende. Después del crimen, durante el crimen de Estado. En 2666, la alegoría satírica, que parodia y distorsiona la de la caverna de Platón, opone la luz solar y la profusa iluminación artificial de los escenarios de la literatura, del cine y la televisión, del arte, con sus respectivos públicos, a las sombras y peligros de la caverna. Entenderemos, con la metáfora de las sombras prófugas de los intelectuales mexicanos, que la zona oscura del escritor ha de exponerse al decir de una escritura que busca el peligro, arriesgando la interpretación del horror y de la barbarie, combatiéndolos hasta en su propio terreno. Una escritura como la de 2666, sin ir más lejos, que la emprende con las manifestaciones del Mal a lo largo del siglo xx, describiendo entre sus cinco partes una parábola que lleva

de la primera a la segunda guerras mundiales en Alemania y al nazismo, a las dictaduras militares de los setenta en el cono sur americano, a las barbaries racistas en Estados Unidos, hasta los asesinatos sádicos de mujeres cuyos cuerpos irreconocibles se abandonan en el desierto o en basureros del norte de México en los años noventa. Esta última manifestación de la barbarie es el contexto de la narración alegórica del profesor chileno a sus colegas europeos ignorantes de la realidad mexicana, aunque no de la ficción escrita por el alemán Archimboldi cuya obra, valiente entre las valientes ante los horrores del siglo, estudian con ánimo de mosqueteros.

La elegancia moral y estética de la sátira procede aquí, como en otras obras de Bolaño, de la actitud autoirónica del satírico que, ante la incompreensión de sus interlocutores –sin duda apabullados por el derroche metafórico de la alegoría–, confiesa que “en realidad sólo [ha] dicho tonterías. Sólo que la ironía da otra vuelta en su espiral, confirmando el valor de su discurso precisamente porque Amalfitano, percibido inicialmente por los europeos como “el soldado raso de una batalla perdida de antemano contra la barbarie”, aparece en sus primeros diálogos con ellos como un ser pudoroso, afecto a la litote y a la disculpa cuando se ve obligado a evocar su condición de exiliado o las tragedias de la historia chilena que le ha tocado vivir. Fuera de la estricta lógica de la ficción en 2666, la crítica satírica de la relación entre escritores y lectores en torno a una literatura entendida como lucrativo espectáculo de diversión, tal como se maneja en la alegoría, se ve confirmada desde otras estrategias narrativas en otras obras de Roberto Bolaño.

### SORDERA Y CEGUERA: *NOCTURNO DE CHILE*

En el régimen de la sátira sobre la ceguera y sordera de los medios intelectuales ante una realidad aterradora, el discurso a ratos alucinado del narrador de *Nocturno de Chile* tiene, pese a quien lo pronuncia, alcances de denuncia más acentuados que la alegoría de Amalfi-

tano en 2666. Las circunstancias políticas de la historia así lo requieren puesto que escenifica la irresponsabilidad culpable de los intelectuales, artistas y escritores cuando no su complicidad pasiva con el crimen amparado por el Estado en los tiempos de la dictadura militar de Pinochet. Por lo demás, los personajes están inspirados en conocidas figuras de la vida cultural y política chilena de la época y una de las anécdotas más escalofriante es recogida de lo narrado por el escritor Pedro Lemebel, como lo ha comentado el propio Bolaño, quien la cuenta como verídica, sin nombrar a los involucrados, en una crónica de su estancia en Chile en 1998.<sup>3</sup> Pero, además, los narradores ocupan en las dos novelas de Roberto Bolaño posiciones distintas respecto del discurso satírico: Amalfitano es el autor de su relato alegórico y habla de un grupo al que ni él ni sus interlocutores pertenecen; Urrutia Lacroix, quien pretende hacer a solas el balance de su propia vida, se ve delatado por su discurso y se convierte involuntariamente en blanco de la sátira. El recurso del monólogo dramático da a oír la mala fe del sacerdote entre sus argumentos para exculparse de toda responsabilidad política y toda abyección moral ante las acusaciones de un espectral “joven envejecido”, también poeta. En éste suele verse un aparente trasunto del autor o una reaparición de Arturo Belano, su alter ego ideal en la ficción. Tanto la retórica de denegación del narrador, una verborrea llena de litotes, eufemismos, enrevesamientos y preciosismos que codifican su cultura y su ideología, como las escenas y episodios de su vida, que recuerda in artículo mortis, participan de la estrategia satírica que lo delata y desenmascara cuanto más se disfraza de inocente y virtuoso. Si el monólogo del sacerdote, poeta y crítico literario, a modo de confesión última, recurre en algunas partes a la alegoría u ofrece atisbos de elementos alegóricos, también se presenta como la crónica con visos realistas de la vida del moribundo.

---

3 Roberto Bolaño, “El pasillo sin salida aparente”, *Entre paréntesis*, pp. 77-78. Crónica publicada inicialmente en la revista *Ajoblanco*, núm. 116, mayo de 1999, Barcelona, pp. 54-57.



La irrisoria duplicidad de Sebastián Urrutia Lacroix, perceptible a lo largo de su discurso, lo lleva a contar en una culminación de su relato cómo él, a diferencia de otros invitados, *no* se enteró de que torturaban a presos políticos en los sótanos de la hospitalaria casa de la escritora María Canales, a cuyas veladas literarias solía asistir. El implícito intercambio de servicios entre el ama de la casa y sus cultos invitados estriba en el lustre y prestigio que ella cree adquirir en los medios literarios y la comodidad que ellos encuentran en su sala para seguir llevando una vida social “cultural”. Tertulias que duraban hasta el amanecer y el final del toque de queda reunían allí a los intelectuales y los artistas de siempre y los jóvenes de la “nueva escena chilena”, en quienes se interesaba especialmente el cura, llevado por la malicia satírica del relato a comentar la frase en un tono ingenuo y edulcorante como un “anglicismo un poco torpe para designar el vacío dejado por los emigrantes, y que ellos pensaban ocupar y poblar con sus obras entonces en ciernes”.<sup>4</sup>

A diferencia de la elegante y pudorosa actitud de Amalfitano que renuncia a defender su discurso, la de Urrutia Lacroix apunta a disculparse a expensas de los demás. Reiteradamente afirma que frecuentaba mucho menos la casa criminal que otros miembros del círculo intelectual y artístico que se había formado a favor de las circunstancias, constriñendo el toque de queda a reuniones en domicilios privados. Las contradicciones en las que incurre el sacerdote y crítico, insinuando que percibía algo infausto en las miradas inexpresivas del hijo mayor de la anfitriona –¿escenas de horror impresas en su retina?–, subrayan satíricamente su voluntad de justificación moral a través de una exaltación de su sensibilidad e intuición. Al querer distinguirse del resto del grupo por esas cualidades que niegan su voluntaria ceguera ante los indicios, y más adelante los rumores, que delatan las actividades subterráneas, en el sentido literal, a las que se dedica el dueño de la casa, el esposo nor-

---

4 Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile*, p. 129.

teamericano de María Canales, el santo varón confirma su parte de culpa y su cobardía. El lenguaje de la supuesta inocencia y a la vez de la perspicacia que se atribuye produce involuntarios efectos cómicos:

Luego volví a casa de María Canales. Todo seguía igual. Los artistas se reían, bebían, bailaban, mientras afuera, en esa zona de grandes avenidas despobladas de Santiago, transcurría el toque de queda. Yo no bebía, no bailaba, sólo sonreía beatíficamente. Y pensaba. Pensaba que era curioso que nunca apareciera una patrulla de los carabineros o de la policía militar pese a la algarabía y a las luces de la casa. Pensaba en María Canales, que por entonces ya había ganado un premio con un cuento más bien mediocre. Pensaba en Jimmy Thompson, el marido, que a veces se ausentaba durante semanas e incluso meses.<sup>5</sup>

Ese remedo de actividad deductiva desprovisto de toda deducción parodia al Padre Brown,<sup>6</sup> detective y cura de la obra de Chesterton, citada en el epígrafe de *Nocturno de Chile*: “Quítese la peluca”. Al permitir la subrepticia introducción en el discurso de epítetos y adverbios que califican la actitud del sacerdote en circunstancias ominosas o vergonzosas; al caricaturizar su lenguaje lleno de referencias eclesiasísticas, doctrinales y cultas; al prestarle una manía retórica de la repetición que mecaniza su decir, el monólogo dramático le arranca su máscara o peluca de hombre piadoso y refinado. Como lo afirma Chris Andrews, el crítico y traductor al inglés de la obra de Bolaño, la forma del monólogo dramático, que no discurso interior, alía la voz del personaje a la del autor que la habita y guía, socavando la intencionalidad declarada de las palabras.<sup>7</sup> Pero, además, la elección de un género aparentemente confesional para ese personaje caracterizado por su hipocresía y su falta de solidaridad

5 *Ibid.*, p. 135.

6 Véase Fernando Moreno, “Rara Avis: *Nocturno de Chile*”, *La memoria de la dictadura*, p. 160.

7 Véase Chris Andrews, “Estructura y ética de *Nocturno de Chile*”, *La memoria de la dictadura*, p. 136.

con sus compañeros de ruta de la derecha lo convierte en un delator arrebozado, que satiriza o sadiza a los demás. La lucha en la que se enfrenta a su ángel acusador, el joven envejecido, a quien alucina al final de la noche como su doble, ¿o su desaparecida sombra que regresa?, lo obliga a recordar sus actos y a narrar el horror en el que se vio implicado con otros. Por más verídica que sea, como insistentemente lo subraya en otra parte el autor de *Nocturno de Chile*, la historia de las veladas literarias en una casa donde se torturaba, tal y como se escenifica en la ficción, resulta simbólicamente ejemplar y sobrecogedora por la falseada contraposición que establece el narrador entre los distraídos intelectuales y artistas y la naturaleza del crimen que se perpetraba en otro nivel del espacio donde se reunían para esparcirse. La fuerza satírica del relato, la dulce y feroz violencia con la que denuncia la irresponsabilidad y cobardía de ciertos intelectuales en épocas de la dictadura de Pinochet, procede en gran parte de la responsabilidad narrativa que entrega el relato al narrador, inevitablemente acusado por su propia estrategia de disimulo. La hazaña verbal del relato a modo de “Nocturno” consiste en la extensión del monólogo, en su carácter de discurso de pesadilla motivado por las circunstancias de supuesta agonía del personaje y por aquellas que recuerda, en el modo en que corre hacia el desbarrancadero esa construcción cuya mala fe se revela a medida que el narrador profesa su buena fe.

Una reflexión de Urrutia Lacroix, alias H. Ibacache, acerca de la crítica literaria cautelosa y gazmoña que ejerce, indica en una ironía de doble filo el partido satírico de buena parte de la obra de Roberto Bolaño que pide cuentas una y otra vez a los escritores y artistas extraviados por la senda de la mala fe, de la cobardía o de la complicidad con regímenes políticos del terror: “Yo dije: todos tenemos defectos, pero hay que mirar las virtudes. Yo dije: todos somos, al fin y al cabo, escritores, y el camino es largo y pedregoso”.<sup>8</sup> Precisamente porque, al cabo, todos son

---

8 R. Bolaño, *Nocturno de Chile*, p. 133.

escritores, son estos los elegidos de las ficciones, y también de las crónicas, discursos y ensayos, de Roberto Bolaño, obras que interrogan con desolada ironía, con virulencia, la alianza entre la cultura y el mal o la barbarie política. Un diálogo alucinado entre el sacerdote y el espectro del “joven envejecido” hacia el final de *Nocturno de Chile*, después del relato sobre las veladas literarias en casa de María Canales, da cuenta de la batalla que libra la obra, y no sólo esta novela:

¿Tiene esto solución? Así se hace la literatura en Chile, así se hace la gran literatura de Occidente. Métetelo en la cabeza, le digo. El joven envejecido, lo que queda de él, mueve los labios formulando un *no* inaudible. Mi fuerza mental lo ha detenido. O tal vez ha sido la historia. Poco puede uno solo contra la historia. El joven envejecido siempre ha estado solo y yo siempre he estado con la historia.<sup>9</sup>

## CRÓNICA DE CHILE

La continuidad de las sátiras en la obra de Roberto Bolaño se hace manifiesta con la reiteración casi textual de la frase “Así se hace la literatura...” en otro contexto y otro tipo de discurso: la crónica, ya mencionada, de la estancia del autor en Chile en 1998, tras veinticinco años de ausencia. Agrídulce en un inicio, la crónica narra primero una cena en casa de la escritora Diamela Eltit y de su esposo, el ministro socialista Jorge Arrate, figuras emblemáticas de un Chile de la reconciliación política, y se convierte después en un homenaje al valor de Pedro Lemebel, cuya crónica de la “historia verídica” de las famosas reuniones literarias en la casa donde se torturaba es citada en el texto. Como colofón, la última oración y último párrafo asevera: “Y así se va construyendo la literatura de cada país”.<sup>10</sup>

9 *Ibid.*, p. 148.

10 R. Bolaño, “Un pasillo sin salida aparente”, *Entre paréntesis*, p. 78.

De Pedro Lemebel y el grupo de “Las Yeguas del Apocalipsis” que éste había fundado con un amigo, comenta Bolaño:

Una buena parte del honor de la República real y de la República de las Letras fue salvado por las Yeguas. Después vino la separación y Lemebel comenzó su carrera en solitario. Travestido, militante, tercermundista, anarquista, mapuche de adopción, vilipendiado por un *establishment* que no soporta sus palabras certeras, memorioso hasta las lágrimas, no hay campo de batalla en donde Lemebel, fragilísimo, no haya combatido y perdido.<sup>11</sup>

Honor de los derrotados y memoriosos contra deshonor de quienes, como el personaje de *Nocturno de Chile*, creen estar del lado de la historia y preguntan: “¿Para qué remover lo que el tiempo piadosamente oculta?”<sup>12</sup> Ciertamente, pese a la común historia ficcionalizada en la novela y narrada como verídica en la crónica, pese a la continuidad de la intención satírica que ostentan ambos textos, uno es más propiamente satírico por la ironía constante que mantiene hacia el personaje del narrador, de discurso estilizado hasta la caricatura; el otro maneja una ironía mordaz y sutil en un inicio y concluye con una narración que denuncia resuelta y amargamente, aunque con la mediación del discurso de Lemebel, la cobardía de quienes no pudieron asumir que eran testigos del terror. La orientación de la crónica sigue un derrotero que la lleva a un paso del panfleto. Y este es un género que reivindica desafiante Roberto Bolaño, el cual califica de “neopanfleto”, en un correo dirigido al crítico español y amigo suyo Ignacio Echeverría, una crónica suya del año 2002 titulada: “Sobre la literatura, el Premio nacional de Literatura y los raros consuelos del oficio”, y publicada en un diario chileno. Afirmar irónicamente Bolaño: “El neopanfleto será el gran género literario del

11 *Ibid.*, p. 76.

12 Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile*, p. 142.

siglo XXII. En este sentido, soy un autor menor, pero adelantado”.<sup>13</sup> Artículo escrito unos días antes de la entrega del Premio Nacional de Literatura en Chile, pretende no restringir su alcance a la circunstancia inmediata. Reaparecen en él, además de una crítica, acerba y llena de hiriente humor, de la obra de los candidatos considerados para el Premio, algunos tópicos del discurso de Bolaño sobre la literatura, los medios literarios y los encontrados valores de la valentía y la cobardía de los escritores. La institución del Premio Nacional es la primera vilipendiada, denunciándose la lógica que lo suele atribuir a “quienes tienen éxito o bien se comporten como funcionarios leales y obedientes.” Dos son los blancos del discurso satírico: “el poder, cualquier poder, sea de izquierdas o de derechas”, que premia a los funcionarios; la legión de los mediocres que premian el éxito comercial, por supuesto. Frente a esos grupos que propician el deshonor literario, el autor de la crónica recuerda su concepción de la literatura que “no tiene nada que ver con premios nacionales sino más bien con una extraña lluvia de sangre, sudor, semen y lágrimas” y apela a los valientes, quienes trabajan a la intemperie:

... ellos, los que ahora no son nada o son poca cosa al lado de los pavos hinchados, se enfrentarán al reto de hacer de esa posible literatura chilena algo más decente, más radical, más libre de componendas. Ellos se enfrentarán, algunos hombro con hombro y otros más solos que la una, al reto de hacer de la literatura chilena algo razonable y visionario, un ejercicio de inteligencia, de aventura y de tolerancia. Si la literatura no es eso más placer, ¿qué demonios es?<sup>14</sup>

El género del panfleto es una, entre otras, de las formas de la sátira. Difiere de la ficción satírica por su carácter de discurso directamente

---

13 Roberto Bolaño, “Sobre la literatura, el Premio Nacional de Literatura y los raros consuelos del oficio”, *Entre paréntesis*, pp. 102-105, crónica publicada inicialmente en el diario *Las Últimas Noticias* de Santiago de Chile, el 27 de agosto de 2002. Véase también la nota de Ignacio Echevarría, editor del volumen de ensayos, pp. 349-350.

14 *Ibid.*, p. 105.

asumido por el autor y ligado a circunstancias precisas e inmediatas, por su carga irónica más *performativa* en el ámbito de un debate público, también por su extensión. Una de sus necesarias cualidades retóricas estriba en la mordacidad de la ironía sostenida por un ritmo sin fallas. En el neopanfleto practicado por Roberto Bolaño el trabajo rítmico de la escritura se aúna al uso generalizado de la metáfora, al igual que en sus ficciones, y al despliegue de un registro alegórico que permanece invariable en cualquiera de sus escritos en torno a la valentía de los escritores capaces de vérselas con la oscuridad del mal y a las batallas perdidas de antemano de los poetas.

En el panfleto arriba citado, una reflexión remite a la elección misma del género como arma de combate contra la delicuescencia imperante, según el autor, en el espacio público de la literatura chilena, en este caso: “Los que están satisfechos suelen ser iracundos, pero también son cobardes. Su discurso es el discurso de la mediocridad y del miedo y se desmonta con la risa”.<sup>15</sup>

## LA FERIA DE LAS VANIDADES

Uno de los raros consuelos del oficio será ejercitar la risa para defender el honor de la literatura frente a circunstancias que van desde la complicidad pasiva o activa de los medios literarios con regímenes políticos dictatoriales o corruptos hasta las circunstancias tan democráticas de las estrategias de los escritores, o de sus editoriales, para llegar al éxito y a la respetabilidad en un mundo donde rigen las leyes del mercado para las artes y para la literatura, confundida con un espectáculo vendible. Vale decir que si el escritor satírico siempre es un moralista, ha de dar el ejemplo. Uno de los méritos estéticos de la sátira ejercida por Roberto Bolaño se debe a la coherencia de su discurso entre unos y otros géneros: panfleto, ficción, ensayo, pero también se debe a la extrema

---

15 *Ibid.*, p. 104.

capacidad de movimiento y desplazamiento del satírico por el terreno del combate. En sus discursos, virulentos e irónicos, sobre el estado actual de la literatura en lengua española o sobre la nueva literatura latinoamericana, respectivamente del año 2002 y del año 2003, a unos días de su muerte, el escritor sabe incluirse, aunque fingidamente, entre quienes son responsables de la delicuescencia de la literatura.<sup>16</sup>

---

16 Véase Roberto Bolaño, “Los mitos de Chtulhu”, *El gaucho insufrible*, pp.159-177; “Sevilla me mata”, *Entre paréntesis*, pp. 311-314.



## X. EL HONOR Y EL DESHONOR DE LOS POETAS

EN EL CAPÍTULO 23 DE *LOS DETECTIVES SALVAJES* de Roberto Bolaño, una serie de fragmentos dedicada a los discursos cínicos o desencantados de varios participantes en la edición de 1994 de la Feria del Libro de Madrid, reitera unos comentarios sobre el emblemático “honor de los poetas”. El relato toma prestada la frase del título de una revista clandestina publicada en 1943 durante la ocupación alemana de Francia en la Segunda Guerra Mundial: *L'honneur des poètes* que reunió poemas comprometidos y escritos al calor, o a la niebla, de la hora por unos poetas franceses ligados a la Resistencia, al partido comunista francés y en mayor o menor medida a miembros del diseminado y expurgado grupo surrealista, ellos Aragon y Eluard.<sup>1</sup> La velada referencia dista de ser anodina, proyectando casi de entrada la serie de *Los detectives salvajes* en la memoria de un contexto histórico, político, moral y estético que parecería serle ajeno, en el que el compromiso político en la literatura era urgente tema de debates, provocaba estrepitosas separaciones de los miembros de un mismo grupo literario, aparecía, por así decirlo, como criterio de identidad de los escritores, poetas o no. Es conocido el ensayo polémico titulado *Le déshonneur des poètes*, que publicó Benjamin Péret desde México, donde se encontraba exiliado, para denunciar el uso de la poesía como instrumento de expresión política al que se entregaban sus compañeros en la revista promovida por Paul Eluard. La controvertida y tan manida cuestión del honor o del deshonor de los poetas, de la exacta o justa naturaleza del compromiso literario –¿moral?, ¿político?, ¿estético?– ronda como un fantasma o como un conejo diseccionado surgido de un sombrero de copa los discursos de los frívolos, solemnes, pedantes y tragicómicos escritores españoles de los años noventa que aparecen en unas

---

1 Benjamin Péret, *L'honneur des poètes*, 1943.

versiones ficticias en *Los detectives salvajes*, en el obligado escenario triunfal de la literatura en los tiempos del neoliberalismo: una feria del libro. El partido satírico que adopta el relato no deja de hacer girar los términos de la falseada disyuntiva entre honor político y deshonor literario u honor literario y deshonor político en la que quedaron atrapados tantos discursos a priori honrados, y otros no tanto, a lo largo del siglo xx. Sólo que el retorno de la responsabilidad moral del escritor como mera referencia al parecer anacrónica en boca de esos personajes de la novela de Bolaño actualiza la cuestión mostrando su validez así en la paz como en la guerra, así en la guerra económica como en la paz criminal de las dictaduras. Apostar en todo tiempo por el honor literario y por el honor político, en el sentido lato, sugerir cuál podría ser su común naturaleza, por más aporética que sea, he ahí la cuestión. Una y otra vez.

## DESENMASCARADOS

El valor, estético y moral, de la literatura es cuestión central en la obra narrativa de Roberto Bolaño, motivo de numerosísimos episodios, digresiones, relatos secundarios en sus novelas y colecciones de cuentos y, al cabo, figura en el tapiz de la obra entera, incluyendo por supuesto los ensayos y “discursos” recogidos en *El gaucho insufrible* y en *Entre paréntesis*. Este valor tan polemizado, objeto de una ironía constante es a la vez exaltado, no hay duda posible, en varios textos que lo asocian al valor o a la valentía de los escritores y, en especial, la de los poetas.

Para ver cómo circula por la obra la vindicación del valor de la literatura, partiré de la imagen invertida del valor de los escritores que va desprendiéndose de los discursos de los personajes invitados a la Feria del Libro de Madrid de 1994 en *Los detectives salvajes*. Y esto precisamente porque la cuestión se presenta allí en un modo aparentemente menor, en un escenario contemporáneo español que corresponde a tiempos de prosperidad y democracia. La frase que inicia, con leves variaciones, algunos discursos de los escritores ficticios: “Voy a contar-

les algo sobre el honor de los poetas” funciona aquí como antífrasis irónica o como antifaz. El honor de los poetas se manifiesta más bien en estos fragmentos como deshonor de esos críticos literarios, novelistas y alguno que otro poeta extraviado en esa feria que se antoja recogida de cualquier ensayo barroco y moralista a lo Gracián, jaula de los locos, teatro del mundo, circo y plaza del mercado literario. El carrusel configurado por las voces de esos personajes que ambulan por los pasillos de la feria acentúa el efecto de disolución de los valores morales de la literatura que se manifiesta en los comentarios individuales.

Cada fragmento parece ser un autorretrato o una declaración de principios del hablante, responsable de un relato que desmiente la inicial referencia al “honor de los poetas”, tanto por la naturaleza de las confidencias o confesiones como por el tono a menudo trivial que lo domina. La crueldad satírica del relato estriba en esa responsabilidad que otorga a los narradores, conducidos a desenmascararse a sí mismos en un gesto ambiguo que los revela como provocadores o cínicos y, a la vez, como víctimas de su propia desilusión, grotescos en su burda justificación de las servidumbres del oficio respecto de las anheladas fama y respetabilidad. Esta misma estrategia de desenmascaramiento o confesión es, como sabemos, la que sostiene el relato del narrador de *Nocturno de Chile*, quien, en el momento de su agonía, se ve acosado por el espectro de un “joven envejecido” y conducido a proceder a un examen de conciencia cuya imposible honradez se expresa por la verborrea a la que acude, con la que contrasta la mención de sus inmaculados silencios.

La obertura del capítulo de *Los detectives salvajes* escapa a la lógica de los fragmentos siguientes. El discurso es fruto de las reflexiones del crítico Iñaki Echavarné, trasunto del crítico, editor y amigo de Roberto Bolaño, Ignacio Echevarría, sobre el viaje por el tiempo de la obra literaria. Soliloquio o monólogo dramático más que discurso interior, al igual que los otros discursos, no se presenta, a diferencia de éstos, como una confesión o un relato del yo narcisista, sino como una ensoñación casi metafísica sobre el destino de “la Obra”, así llamada de modo genérico y

con mayúscula, disociada de su autor, de cualquier autoría, y sólo confrontada con la Crítica y con los Lectores, asimismo designados con sendas mayúsculas. El discurso –a modo de parábola o cuento irónico, por el contraste entre el tema: la inmensidad del tiempo, y la forma: densa, rítmica, breve, pseudoborgiana–, relaciona la Obra con el devorar del tiempo, y con la muerte segura de las sucesivas generaciones de la Crítica y los Lectores. La metáfora de esta evocación al estilo de los cuadros de “vanidades” juega con lo macabro, mencionando la “huella de huesos” de las primeras generaciones, para tornarse luego cósmica y cómica, comparándose la Obra con un cuerpo celeste, planeta, sol o galaxia, destinado a la extinción, en una suerte de envío irrisoriamente elegíaco. Esta variación sobre la inanidad del tiempo humano frente a la supuesta inmortalidad de la obra de arte, a su vez inane ante el Tiempo, fulmina de antemano en un relámpago satírico los hueros y vanidosos o locos e inspirados discursos de los escritores que se expresan después: “Finalmente la Obra viaja irremediablemente sola en la Inmensidad. Y un día la Obra muere, como mueren todas las cosas, como se extinguirá el Sol y la Tierra, el Sistema Solar y la Galaxia y la más recóndita memoria de los hombres. Todo lo que empieza como comedia acaba como tragedia”.<sup>2</sup>

El Tiempo o la Inmensidad como último patrón de medida de todo valor estético se manejan como motivo recurrente en la ficción y en los ensayos de Roberto Bolaño. Como enigma y broma a la vez es aludido como el gran enemigo de la literatura en alguna página crítica de *Entre paréntesis*. Aunque el gran enemigo u oponente de los escritores al que pocas veces se nombra, y sobre todo en los ensayos, no es ese, o no sólo ese, pero volveremos a ello. De hecho la mortalidad de la literatura, como la de toda cosa, que consigna melancólico y resignado, elegante, el crítico Iñaki Echavarné, supera incluso en pesimismo y radicalidad el vértigo de la infinita, o ilimitada y periódica, Biblioteca de Babel que ha de sobrevivir a la especie humana.

---

2 Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, p. 484.

A la luz de esta metafísica aseveración inicial del capítulo de *Los detectives salvajes*, el relato retorna al siglo, a su último decenio para que se exhiban en sus confesiones los inconscientes y olvidadizos escritores de la Feria del Libro de Madrid, quienes apenas si recuerdan las tragedias políticas de la historia reciente. El primero, Aurelio Baca, se entrega a una justificación de los límites de su valor y de su aguante moral, puntualizando cómo habría actuado con suma prudencia en circunstancias políticas extremas del siglo xx: estalinismo, macartismo, nazismo, franquismo, escapando a la represión por no correr riesgo alguno en los primeros dos casos, exiliándose en el tercero, rehuyendo toda escritura que alabara a la Virgen o al Caudillo en el cuarto. La coartada moral de ese Cela de ficción es “la vida serena que [construye]”; su tribunal imaginario, su familia. La comicidad satírica de la declaración procede del rápido y frío repaso sistemático de los terrores totalitarios, o sea de la claridad y la capacidad sintética con la que el personaje mide su propio valor. Su lenguaje coloquial ostenta esa ruda franqueza que pretende justificar los ajustes morales del hablante con el poder político en aras de un pragmatismo común aunque rara vez confeso y cuya formulación predilecta vendría a ser: digo en voz alta aquello que los demás piensan por lo bajo. Este estilo discursivo, que delata al canalla común, contribuye al efecto demoledor del soliloquio confesional, porque lleva al personaje a pronunciar sin reparos y casi en voz alta lo que suele callarse y disimularse. Con esa suerte de monólogo dramático o parlamento, el relato acentúa el carácter teatral de la aparición del personaje, reducido a “quitarse la peluca” y a salir del escenario tan pronto como se evaluó. El caso de Aurelio Baca es emblemático, puesto que se autorretrata moralmente por voluntad propia sin necesitar para ello, como lo subraya él, las circunstancias en las que se acostumbran semejantes confesiones, entre éstas, la agonía. Sabemos con qué fortuna se aprovecha la circunstancia de la agonía para motivar el relato auto justificador y alucinado de *Nocturno de Chile*. Pero los personajes del capítulo 23 de *Los detectives salvajes* se confiesan sin mayor motivación, jactándose en su mayo-

ría de su habilidad y buena suerte. La estrategia satírica del relato, con la serie de las confidencias o exámenes de conciencia espontáneos de los exitosos escritores, los hace caer en la trampa que les tiende su propia vanidad al arrancarles sus secretos. Esta apertura sistemática de las conciencias desplaza hacia el discurso en primera persona y el autodesenmascaramiento un antiguo recurso barroco que pretende revelar lo que ocultan las apariencias y en el que se funda el relato del *Diablo cojuelo* de Vélez de Guevara que, por cierto, retrata satíricamente la villa de Madrid, descubriendo por arte de magia el dudoso relleno del pastelón de la ciudad al quitar los tejados de sus casas. Si bien el recurso narrativo de la sucesión de monólogos dramáticos caracteriza la totalidad de la segunda parte de *Los detectives salvajes*, buscándose un efecto coral comparado por Roberto Bolaño con el curso del Mississippi, en este capítulo 23, el propósito de los monólogos, confesional en unos casos, enjuiciador en otros; la circunstancia de la Feria del Libro y el carácter único de cada intervención narrativa crean un efecto de desfile de los personajes por el *proscenio* del relato antes de su desaparición tras bambalinas. La cláusula final de los discursos, una variación significativa a partir de una misma oración comparativa: “Todo lo que empieza como comedia acaba como...”, recalca el sesgo formal dramático y, de paso, la intención satírica del capítulo. Estribillo en el capítulo, envío de los parlamentos, la frase subraya, a expensas de los “medio hábiles” narradores, reidores y actores de su propia comedia, la continuidad en el relato del tratamiento cómico del tema del devaluado honor de los poetas y del asimismo devaluado valor de la literatura en un mundo regido por las leyes del mercado. Sólo que la malicia satírica recorre, en los comentarios conclusivos de los propios personajes, los distintos derroteros de la comedia hacia lo que definen, según los casos, como la tragedia, lo tragicómico, la misma comedia, el ejercicio criptográfico, la película de terror, la marcha triunfal, el misterio sagrado, el responso en el vacío, el monólogo cómico que, sin embargo, no mueve a risa. El estribillo acerca de los pliegues y vuelcos sorprendidos de la comedia

alude sin duda a la tan citada frase de Marx sobre la Historia que se repite, tornando farsa la segunda vez lo que fue tragedia la primera. Aunque aquí son notorias la inversión y la inflexión que se imprimen al motivo de Marx, puesto que lo desviado de su inicial efecto, que no lo repetido, no es la tragedia sino la comedia. Se trata, además y en apariencia, de la pequeña e irrisoria comedia de los destinos individuales de los escritores o, a lo sumo, del destino de la literatura en tanto se maneja como espectáculo lucrativo.

Así, el telón de fondo del escenario donde se representa la comedia del medio literario español (e hispanoamericano) de finales del siglo xx parecería ocultar, como en la alegoría que cuenta el chileno Amalfitano en 2666 sobre las relaciones entre los intelectuales mexicanos y el poder político, la boca de una gigantesca mina o caverna a la que dan la espalda los actores/escritores, acomodados en un escenario frente a su público. Esa mina o caverna de la que brotan gritos, rugidos y murmullos, muy mal interpretados por los escritores es, según explica Amalfitano, la realidad, o la Historia y sus basureros, por retomar aquí una de las metáforas predilectas de la obra de Roberto Bolaño para designar las manifestaciones del Mal en la historia del siglo xx: dictaduras, nazismo, represiones masivas, o persecuciones y cacería de brujas en sociedades que se declaran democráticas.

Con la carga satírica que encierra el conjunto de los monólogos del capítulo de *Los detectives salvajes* dedicado a la Feria del Libro de Madrid queda casi despojada de sentido la eventual gradación del “deshonor de los escritores” entre su arribismo y oportunismo en el mercado de los valores literarios convertidos en valores comerciales o su virtual y acomodaticia cobardía frente a formas represivas y criminales del poder político, que los lleva a aceptar o a anticipar la censura. La directa complicidad de los escritores con el crimen de Estado es, como sabemos, tema de otros relatos. Ciertamente, el relato reparte a manos llenas los distintos grados y matices del deshonor entre las voces, entre los personajes que se suceden en el proscenio, y no falta algún fiscal en

el coro. El tema del éxito o del triunfo literario es abordado en la mayor parte de los parlamentos, en ocasiones con arrepentida amargura, en otras con total desparpajo ante los ajustes requeridos para llegar a la “marcha triunfal”. Así, Marco Antonio Palacios, conocido novelista de veinticuatro años, comunica las infalibles recetas cortesanas que experimentó. Este prosista precoz, quien a los diecisiete años no dudaba de su vocación, aparece como la emblemática imagen invertida de Rimbaud, el cual, como sabemos, ocupa un lugar preeminente en el panteón literario de Roberto Bolaño. “Disciplina y cierto encanto dúctil” son las dos cualidades que preconiza cultivar para abrirse paso en el medio literario, la segunda de las cuales aparece repetidas veces en su discurso, escandiéndolo significativamente. La posición social consolidada no deja de corresponder a un perfil ideológico de escritor de derecha:

He recorrido un largo camino, he publicado cuatro libros y vivo holgadamente de la literatura [...] Ahora pontifico y suelto tacos y le enmiendo la plana (pero sin pasarme) a algunos políticos. Los jóvenes que quieren hacer una carrera como escritor ven en mí un ejemplo a seguir. Algunos dicen que soy la versión mejorada de Aurelio Baca. No lo sé. (A los dos nos duele España, aunque creo que por el momento a él le duele más que a mí.)<sup>3</sup>

Semejante autosemblanza triunfal ilustra, incluso calza a modo de pieza de rompecabezas con, las reflexiones de otro personaje de la Feria del Libro, Pere Ordóñez, que bosqueja un retrato sociológico y moral de las nuevas generaciones de escritores de España, y de Hispanoamérica, como agrega tres veces entre paréntesis a modo de irónica cauda. Acabadas, caídas en desuso, las transgresiones del orden moral establecido o del “ruedo público” y los desafíos a las clases acomodadas de las que antaño procedían los escritores, los neoescritores surgidos de las clases

---

3 *Ibid.*, p. 490.



bajas se cuidan de no renegar de nada. Pere Ordóñez no confía nada en su propia trayectoria y sostiene un discurso acusador desde una posición que se define implícitamente como externa o al margen del grupo considerado al que designa con terceras personas verbales.

## DOS DISCURSOS PANFLETARIOS

Hallar en la obra de Bolaño un equivalente casi textual de esta diatriba no resulta difícil y tanto más interesante cuanto que lo hallado no pertenece a la ficción, al menos no *stricto sensu*: se trata de “Los mitos de Chtulhu”, polémico discurso sobre “el estado actual de la literatura en lengua española” incluido en *El gaucho insufrible*, que su autor leyó en junio de 2003 en el Encuentro de Escritores Latinoamericanos organizado por la editorial Seix Barral en Sevilla, en lugar de la conferencia inicialmente prevista y titulada “Sevilla me mata”. Esta última, que permaneció inconclusa y se publicó de modo póstumo en *Entre paréntesis*, reúne sensiblemente los mismos temas y motivos de “Los mitos de Chtulhu” o del parlamento de Pere Ordóñez en *Los detectives salvajes*, actualizándolos y adaptándolos para la circunstancia del encuentro en Sevilla que concierne exclusivamente a la nueva literatura latinoamericana. Los dos discursos asumidos como tales por Roberto Bolaño mencionan a Pere Gimferrer como autor original de la afirmación sociológica sobre el origen de los nuevos escritores, su actitud venal, su reverencia por el poder, su deseo de figurar. Así, el discurso del personaje de ficción Pere Ordóñez parece calcado del de Pere Gimferrer, poeta y al parecer gente de honor, y coincide con el de Bolaño que escoge la mediación de Gimferrer en sus ensayos, con una salvedad, en extremo pertinente: en la ficción, la posición del satírico acusador lo excluye del grupo que define, mientras que, en “Los mitos de Chtulhu”, Roberto Bolaño se incluye, como lo hemos señalado, entre los lectores responsables de la delicuescencia moral del medio literario contemporáneo:

Ya no existe Aldana, ya nadie dice que ahora es preciso morir, pero existe, en cambio, el opinador profesional, el tertuliano, el académico, el regalón del partido, sea éste de derecha o de izquierda, existe el hábil plagiario, el trepa contumaz, el cobarde maquiavélico, figuras que en el sistema literario no desentonan con las figuras del pasado, que cumplen, a trancas y barrancas, a menudo con cierta elegancia, su rol, y que nosotros, los lectores o los espectadores o el público, el público, el público, como le decía al oído Margarita Xirgu a García Lorca, nos merecemos.<sup>4</sup>

La equivalencia entre lectores y espectadores resumida en el término general de “público” reaparece aquí, haciendo eco a la alegoría de la caverna y del proscenio cada vez más angosto de la literatura de 2666, y a la elección formal del monólogo dramático y del desfile de los personajes en el satírico capítulo 23 de *Los detectives salvajes*. Al incluirse en ese público pasivo y consumidor, que espera obras inteligibles, Roberto Bolaño no mengua la crueldad del sarcasmo sino que lo desvía abarcando a la persona del sarcástico en un movimiento elegante y sumamente burlesco, puesto que da una vuelta más a la espiral de la ironía, jugando con el pacto de incredulidad respecto de toda afirmación en el que se funda la figura de la antífrasis. Sigue un párrafo de “Mea Culpa” disfrazado de bendición que encarece la burla enumerando y mezclando las edulcoraciones de la literatura de Rivera Letelier, las herencias mal habidas o mal entendidas de los premios Nobel latinoamericanos, los crímenes de Estado cometidos por gobiernos latinoamericanos de derecha y de izquierda. La posición de acusador culpable que asume irónicamente el autor del discurso lo sitúa en la peligrosa línea divisoria entre el otro y el yo, entre la rabia y la indulgencia, en el ardido ardor de quien comparte el “ruedo público” con lo que más le duele y repugna, por el lado del deshonor. El siguiente paso en el desbocarse de la ironía lo lleva a incluirse entre esos escritores hijos de la clase media baja de

---

4 Roberto Bolaño, *El gaucho insufrible*, p. 173.

cuya necesidad de respetabilidad y éxito social hace mofa. Esta misma estrategia discursiva es la que orienta el discurso de “Sevilla me mata” dirigido a los jóvenes escritores reunidos en Sevilla y que, aun cuando no fue leído en esa ocasión, poco antes de la muerte de Bolaño, funge igualmente como sarcástico testamento oral a quienes lo consideraban como un guía.

Ambos discursos, respectivamente escritos en 2002 y 2003, escogen como figura tutelar y paradigma último del valor de la literatura la imagen de la muerte, míticamente familiar gracias a una alusión a Comala en “Los mitos de Chtulhu”, desengañadora macabra respecto del porvenir literario de los supuestos presentes en “Sevilla me mata”. Ya esté presente con el icono de una osamenta que se aburre en el desierto o con la metáfora de un río de la literatura donde nadan unos cuantos, condenados a ahogarse, la muerte iguala tal vez a los escritores mas no enseguida a las obras. El discurrir, real o figuradamente, camino al “abismo”, a la “ciudad de la muerte”, por retomar aquí algunas metáforas de Bolaño, permite hablar claro y con gran capacidad de desplazamiento entre una y otra identidad, uno y otro puntos de vista, incluyéndose entre los oyentes o hablándoles de frente. De hecho, “Sevilla me mata” se trata de un discurso de transmisión entre generaciones, que considera la herencia y el porvenir de la nueva literatura latinoamericana con un vigoroso y saludable pesimismo, una suerte de pócima revulsiva:

Estoy aquí porque quiero enseñaros a ser hombres. No es verdad. Era broma. En realidad me muero de envidia cuando os veo. No sólo a vosotros sino a todos los jóvenes escritores latinoamericanos. Tenéis futuro, os lo puedo asegurar. Pero no es verdad. Era broma. Ese futuro es tan gris como la dictadura castrista, como la dictadura de Sroessner, como la dictadura de Pinochet, como los innumerables gobiernos corruptos que se han sucedido uno detrás de otro en nuestra tierra.<sup>5</sup>

---

5 Roberto Bolaño, “Sevilla me mata”, *Entre paréntesis*, pp. 312-313.

El brío del satírico consiste aquí en su capacidad por ocupar alternadamente el lugar del que impreca o se burla y el lugar de quien es blanco de la sátira. Este vaivén le da al acusador la posibilidad de experimentar cierta compasión, ora indulgente ora hiriente, aquí por los iniciales destinatarios del discurso que lo iban a oír creyéndose por ello a salvo de todo parecido con quienes “se dedican en cuerpo y alma a vender”, utilizando algunos “más el cuerpo, otros [...] más el alma”.<sup>6</sup> Como sabemos, en una ficción como *Nocturno de Chile*, esa hiriente compasión se ejerce con un alma en pena a punto de disolverse en la nada, o en la mierda, como la de Urrutia Lacroix. Una alegoría de esta requerida capacidad de desplazamiento del escritor, o sea de su relato en este caso, por uno y otro lado del escenario satírico o del área del combate, de este acosar el deshonor literario, moral, político, hasta en su propio terreno, la podemos hallar en la pareja que forman el exitoso crítico literario y poeta fallido Urrutia Lacroix y el “joven envejecido”, poeta que, en el discurso alucinado del primero, lo acusa y se convierte en su propia sombra al final de la noche, del viaje, de la vida.

## EL HONOR DE LA LITERATURA

Las variaciones en torno al honor literario en la obra de Roberto Bolaño no son exclusivamente manejadas por la sátira ni elaboradas a través del prisma negativo del deshonor. La vindicación del honor literario, vale decir del valor de la literatura, si bien desestabilizada por una ironía que mucho tiene de pudor, está presente tanto en la ficción como en los ensayos, reseñas, crónicas y discursos.

En un registro muy distinto y en un modo cómico que raya en lo absurdo, la capacidad de movilidad en el combate del “escritor” ante el riesgo de un deshonor, esta vez exclusivamente literario e infligido por la crítica, es alegorizada en *Los detectives salvajes* con el episodio del

---

6 *Ibid.*, p. 312.

duelo de honor entre Arturo Belano y el crítico Iñaki Echavarne. A raíz de oscuras conjeturas de Belano sobre las venganzas literarias por interpósitas personas, el crítico es desafiado por el escritor por el sencillo motivo de que podría escribir una injusta crítica negativa de la última novela de éste. Y ahí se mide el terreno del combate, se cuentan los pasos, se entrechocan las espadas, se intercambian los sustos y se reconoce el valor del adversario. Este episodio, inmediatamente anterior al capítulo dedicado a la Feria del Libro de Madrid, sitúa jocosamente el tema del honor literario en la novela como un aparente dislate, escenificado en un ritual social anacrónico en cuyo torno se entienden, sin embargo, el crítico y el escritor. Lo que está en juego en esta parábola es el reconocimiento del valor de la literatura, que bien vale un duelo entre autor de una obra y crítico, ambos arrojados en el combate, midiéndose a armas iguales, por defender no sólo el propio honor sino el de su común objeto.

Toda la gesta errante de los “detectives salvajes”, de los jóvenes, y ya no tan jóvenes, poetas viscerrealistas, ilustra esa concepción de un honor rimbauldiano, el honor de los malditos y marginales que viven por la escritura, o sin ella pero en un viaje, a veces suicida, que la remeda y la suple. La recurrente exaltación del valor del escritor ante el peligro de la literatura se metaforiza en numerosos escritos de Bolaño con la imagen del guerrero o del que se adentra en la oscuridad con los ojos abiertos. Una figura emblemática de esta valentía del poeta guerrero es la del mercenario griego Arquíloco, citado en *Los detectives salvajes* por Arturo Belano y ejemplo en diversos textos recogidos en *Entre paréntesis*, uno de ellos titulado “El valor”. El poeta arcaico tiene el paradójico valor de asumir su cobardía y cantarla en unos versos en que cuenta cómo abandonó su escudo, emblema del honor, para salvar la vida. El adentrarse en la oscuridad propia, en la humana debilidad, es virtud suprema en Arquíloco. Aunque también canta la virtud del pudor estoico, claro contrario de la vanidad y la autocompasión:

Corazón, corazón, si te turban pesares  
 Invencibles, ¡arriba!, resístele al contrario  
 Ofreciéndole el pecho de frente, y al ardid  
 Del enemigo opónte con firmeza. Y si sales  
 Vencedor, disimula, corazón, no te ufanes,  
 Ni de salir vencido, te envilezcas llorando en casa.<sup>7</sup>

“Un narrador en la intimidad”, texto irónico y confesional de Bolaño que gira en torno a la alegoría de la “cocina literaria” del escritor, recoge la figura ideal del guerrero al concluir con esta afirmación:

En mi cocina literaria ideal vive un guerrero, al que algunas voces (voces sin cuerpo ni sombra) llaman escritor. Este guerrero está siempre luchando. Sabe que al final, haga lo que haga, será derrotado. Sin embargo recorre la cocina literaria, que es de cemento, y se enfrenta a su oponente sin dar ni pedir cuartel.<sup>8</sup>

Tal oponente misterioso, en una cocina que parece celda o fortaleza, tiene muchos nombres e identidades. Una de ellas es el horror o el mal, mencionado en “Literatura + enfermedad = enfermedad”, en el que la glosa del poema “El viaje” de Baudelaire lleva a una *reflexión* sobre “las batallas de los poetas” corriendo hacia el “abismo” en busca de *lo nuevo*, batallas perdidas de antemano, en el combate del arte en contra del “horror que se suma al horror, sin cambios sustanciales, de la misma forma que si al infinito se le añade más infinito, el infinito sigue siendo el mismo infinito”.<sup>9</sup> Si a esta definición poética del combate literario se le agrega la metáfora del “vacío” como el único y verdadero mecenas,<sup>10</sup> se entenderá que en ese registro hallamos una verdadera profesión de fe del escritor.

7 R. Bolaño, *Los detectives salvajes*, p. 561.

8 R. Bolaño, “Un narrador en la intimidad”, *Entre paréntesis*, p. 323.

9 R. Bolaño, “Literatura + enfermedad = enfermedad”, *El gaucho insufrible*, pp. 154-155.

10 R. Bolaño, “Intento de agotar a los mecenas”, *Entre paréntesis*, p. 195.

La inevitable derrota, reiteradamente mencionada, le da todo su precio al valor del poeta o escritor guerrero, la mortalidad final de toda obra literaria, que acaba perdida en la Inmensidad, no le resta valor. Así, podría atribuírsele a la literatura la definición que da Roberto Bolaño del valor: “El valor no sirve para nada, nos dijo alegremente, inconscientemente, el poeta y soldado español Alonso de Ercilla, el más generoso de los valientes y tal vez uno de los más olvidados, pero sin él no se puede vivir”.<sup>11</sup>

---

11 R. Bolaño, “El valor”, *Entre paréntesis*, p. 150.





## XI. ROBERTO BOLAÑO LEE A SUS CONTEMPORÁNEOS

¿DÓNDE ESTÁ ROBERTO BOLAÑO? Seis pies bajo tierra o por los aires, contestaría uno de los cándidos de *Nocturno de Chile* que, como Urrutia Lacroix, le replica a Farewell que Neruda se encuentra en su ataúd, encabezando el cortejo fúnebre, el día de su entierro. ¿Dónde está Roberto Bolaño, su fantasma chocarrero, su espíritu acosador? Entre nosotros. Al menos, invoquémoslo. Puesto que la literatura latinoamericana en los albores del siglo XXI era asunto suyo, por más que haya abandonado el siglo con premura y, asunto suyo, lo era entre los más urgentes.

Muy pronto, en esos lejanos años setenta, el joven poeta Bolaño habría demostrado un temperamento excesivo, dándose aires de Breton en el seno del grupo infrarrealista, escribiendo manifiestos y confeccionando antologías, reuniendo o excluyendo a ciertos miembros del susodicho grupo, traduciendo y publicando poetas contemporáneos de lengua francesa, como los autores del *Manifeste électrique aux paupières de jupe*. Nunca renunció a esta posición de crítico y moralista rebelde, a ese deseo de dar testimonio de la literatura en progreso, transmitirla, reavivarla y llevar a escena episodios y partes olvidadas de las letras, como los poetas estridentistas de los veinte, con quienes dialogaban los infrarrealistas en 1976 o 1977. La obra de Bolaño es la de un agrimensur literario, pretende ordenar el terreno, desordenarlo, contarlos, produce fábulas críticas, inventa a autores criminales y plausibles, olvidados y desgraciados, recuerda a otros, reales, les dedica *tombeaux*, los rehabilita o condena, conversa con los vivos, prescribe y proscribire obras, profetiza el porvenir de sus contemporáneos. Con un pie en la tumba, una pluma en la mano, tiempo por derrochar, *post mortem*.

Roberto Bolaño, sea dicho, lee mucho, aun cuando no ha leído todos los libros y elige el deseo antes que la tristeza de la carne. *También* lee a sus contemporáneos. Hecho infrecuente para un escritor, a decir

de Jorge Herralde, que lo subraya en uno de los textos de su libro de homenaje *Para Roberto Bolaño*:

Ante esta lista de entusiasmos, de lectura sistemática de escritores jóvenes (lo que no es precisamente muy usual por parte de tantos autores), una lista cuyos posibles aciertos decidirá la posteridad (pero que no parece desencaminada), las polémicas despertadas por las opiniones contundentes de Bolaño parecen, como él afirmó, “polémicas totalmente gratuitas, estornudos”.<sup>1</sup>

Lectura, escritura y crítica son así las tres puntas de una estrella distante o las palas de una hélice giratoria, pieza típicamente estridentista de la máquina literaria de Roberto Bolaño. Bajo el tema borgiano de la superioridad de la lectura sobre la escritura el escritor concluye el autorretrato que abre la colección póstuma de sus críticas y discursos, *Entre paréntesis*, con esta confesión categórica: “Soy mucho más feliz leyendo que escribiendo”.<sup>2</sup> Y en “Mi cocina literaria”, uno de los últimos textos del volumen, repite y justifica esta primera afirmación en un juego de alegorías que insiste con negro humor en el carácter morbosos de la escritura en su relación con la tradición literaria:

Mucho más importante que la cocina literaria es la biblioteca literaria (valga la redundancia). Una biblioteca es mucho más cómoda que una cocina. Una biblioteca se asemeja a una iglesia mientras que una cocina cada día se asemeja más a una morgue. Leer, lo dijo Gil de Biedma, es más natural que escribir. Yo añadiría, pese a la redundancia, que también es mucho más sano, digan lo que digan los oftalmólogos. De hecho la literatura es una larga lucha de redundancia en redundancia, hasta la redundancia final.<sup>3</sup>

---

1 Jorge Herralde, *Para Roberto Bolaño*, p. 17.

2 Roberto Bolaño, “Preliminar, autorretrato”, *Entre paréntesis*, p. 20.

3 R. Bolaño, “Mi cocina literaria”, *op. cit.*, p. 322.

Volvemos a encontrar esta constatación, cual *leitmotiv*, en otras partes de *Entre paréntesis*, manejada siempre bajo la forma de una recomendación lúdica, seria o sarcástica a los escritores jóvenes. Por ejemplo en “consejos sobre el arte de escribir cuentos”, dodecálogo del perfecto cuentista, en una afectuosa réplica al famoso decálogo de Quiroga, donde se prescribe la lectura de Schwob, de Jules Renard, Alfonso Reyes, Borges y desde luego la de Poe, que ha de leerse de rodillas; o también la de Edgar Lee Masters, Enrique Vila-Matas, Carver y Tchékov; mientras que se proscribía, imperativa y jocosamente, la de Cela o Francisco Umbral. Leer, por supuesto, leer para escribir, escribir leyendo. Y para el mismo autor, practicar este arte al tiempo que lo aconseja, escribir imitaciones y variaciones al tiempo que lo comenta, tras las huellas de Proust o de Cabrera Infante. Por lo demás, este texto sobre el arte de escribir cuentos concluye con una adivinanza, como un cuento o incluso, en el caso de Bolaño, como una novela.

Lo que a la vez se dice y hace en estos textos, es que “YO” siempre es otro, en esa subjetividad propia de la relación entre el sujeto lector/escritor y la literatura, cuyos dos caminos reales se bifurcan para confundirse mejor. El camino travesero o el punto de bifurcación y *vivac* más visible, a posteriori, entre lectura y escritura de ficción vendrían a ser la escritura de textos críticos. Lo recuerda Ignacio Echevarría en la introducción del volumen póstumo que reúne los escritos críticos de Roberto Bolaño, evocando a Sergio Pitol después de citar oportunamente a Ricardo Piglia: “la crítica es la forma moderna de la autobiografía”, y luego: “La escritura de ficción cambia el modo de leer y la crítica que escribe un escritor es el espejo secreto de su obra”.<sup>4</sup> He aquí esta postura de extrañeza ante uno mismo, de feliz alteridad del lector escritor, contemplada por el lado del retorno hacia el yo desde el otro, del retorno hacia la propia obra desde la lectura escrita de la obra del otro.

---

4 Ricardo Piglia, citado por Ignacio Echevarría, “Presentación”, Roberto Bolaño, *Entre paréntesis*, p. 16.

Aun cabría agregar que Roberto Bolaño, ciertamente, lee a sus contemporáneos, escribe sobre sus obras, pero asimismo se dirige a ellos, en una suerte de conversación vertiginosa sobre el arte de escribir después de tantos más, conversación que duplica la lectura, que duplica la estructura periódica e infinita de la Biblioteca, pero que ante todo **anima** tal espacio sagrado. La escritura crítica de Roberto Bolaño se asemeja a una toma de palabra siempre desprovista de solemnidad y en este sentido no resulta demasiado sorprendente y se justifica con creces el que *Entre paréntesis* reúna “Discursos”, reseñas de forma conversacional y breves crónicas, republicadas algunas en distintos libros de cuentos del escritor. Roberto Bolaño se desplaza sin cesar por el campo de lo literario, ocupando todas las posiciones en forma casi simultánea en una escritura de incansable dinámica. Se verán más adelante los efectos de transmisión de tales “escrituras”.

Si restringimos abusivamente el campo del incesante desplazarse del escritor a su posición crítica respecto de la literatura latinoamericana en albores del siglo XXI, forzoso resulta comprobar que los términos de tal denominación se ven desestabilizados de entrada o por lo menos cuestionados y puestos en perspectiva por distintos textos de *Entre paréntesis*. Y no es que América Latina pierda realidad a ojos del escritor, por el contrario, sino porque la libertad y fluidez de las formas, los géneros y las obras literarias contemporáneas escritas por latinoamericanos, donde quiera que se encuentren, evidentemente se piensan en el seno del conjunto de la Literatura pasada, presente y por venir, derivando a través de un tiempo insondable que se pierde en la nada. Y porque, además, los contornos imaginables de esta literatura latinoamericana son polimorfos, plásticos, porosos, ligados, por una parte, a la lengua española, cuando no a otra lengua de escritura, y por la otra, a América y su vastedad, desde el Estrecho de Bering hasta la Tierra del Fuego. A la afirmación de Rubén Darío: “Soy hijo de América, soy nieto de España”, Roberto Bolaño responde presentándose a sí mismo como un latinoamericano cuya residencia en España no es la de nin-

gún vástago lejano y recuerda que jamás un latinoamericano se sentirá extranjero en España: “Aunque vivo desde hace más de veinte años en Europa, mi única nacionalidad es la chilena, lo que no es ningún obstáculo para que me sienta profundamente español y latinoamericano”.<sup>5</sup> En su “Discurso de Caracas”, pronunciado en ocasión de la recepción del premio Rómulo Gallegos otorgado a su novela *Los detectives salvajes*, apela a la patafísica de Alfred Jarry y a su propia dislexia para eliminar de entrada la distinción entre Colombia y Venezuela, jugando con las consonancias de la B inicial de Bogotá y la V de Venezuela, de la C inicial que comparten Colombia y Caracas con el fin de intercambiar las capitales de los dos países. El método que invoca, definido como un “método semiótico bastardo o grafológico o metasintáctico o fonemático o simplemente un método poético”,<sup>6</sup> permite llevar el juego más lejos y afirmar sin tapujos que: “*Pobre negro*, por ejemplo, de Don Rómulo, es una novela eminentemente peruana. *La casa verde*, de Vargas Llosa es una novela colombiano-venezolana, *Terra Nostra*, de Fuentes, es una novela argentina”.<sup>7</sup> Así reivindicado, el bolivarismo literario de Bolaño se aplica con humor a su propio caso, a él que dice ser considerado como chileno aunque no por todos los escritores chilenos, entre quienes algunos lo consideran como mexicano mientras que ciertos escritores mexicanos prefieren considerarlo como español, lo cual indigna a ciertos escritores españoles, arrojándose los unos a los otros ese estorbo que es el caso Bolaño. Más allá de tantas fronteras franqueadas con desparpajo y de ese barajar los naipes entre las literaturas nacionales de América Latina, el discurso repite un tema de Bolaño que habrá conocido variaciones en otras ocasiones, el de la patria literaria del escritor, aquí su lengua, en otra parte su biblioteca. El encarecimiento y la ironía caracterizan el desarrollo del tema, puesto que el orador termina juzgando demagógica la misma noción

5 Roberto Bolaño, “Preliminar, autorretrato”, *Entre paréntesis*, p. 20.

6 “Discurso de Caracas”, p. 34.

7 *Idem*.

de patria-lengua y hace desfilar todas las patrias posibles del escritor –su gente, su memoria, su lealtad y valentía, lo que de momento está escribiendo– antes de proclamar: “Muchas son las patrias, se me ocurre ahora, pero uno solo el pasaporte y ese pasaporte evidentemente es el de la calidad de la escritura”.<sup>8</sup> Al “Discurso de Caracas” hacen eco las conferencias sobre el tema del exilio literario, cuya virulencia destroza las ideas recibidas sobre el tema, mismas que los críticos manejaran con fruición durante los setenta o los ochenta. De la irrisoria fortuna literaria que a veces se derivó del exilio político latinoamericano se mofa Roberto Bolaño, reivindicando por su parte la imagen de su amigo Mario Santiago, expulsado de Viena en 1978, quien no “creía en países y las únicas fronteras que respetaba eran las fronteras de los sueños, las fronteras temblorosas del amor y el desamor, las fronteras del valor y el miedo, las fronteras doradas de la ética”.<sup>9</sup> Volteando cual guante el tema obligado de una conferencia sobre “Literatura y exilio”, de cuyo título pretende creer que presupone una tensión entre los dos términos, el escritor sostiene que se trata de las dos caras de una misma moneda y como prueba de tal equivalencia cita la obra de Kafka, afirmando en otra conferencia que un escritor *es* y trabaja en cualquier circunstancia. Aprovechando la oportunidad para burlarse del carácter insular de la literatura chilena y la obsesión nacional por clasificar a los cuatro mejores poetas de la patria –irrisorio juego del “paraíso está en la otra esquina” para el cual el obligado quinto ya no encuentra lugar– cita un “Artefacto” de Nicanor Parra, inspirado a su vez en un poema de Vicente Huidobro:

Los cuatro grandes poetas de Chile  
son tres:  
Alonso de Ercilla y Rubén Darío.

---

8 *Idem.*

9 “Literatura y exilio”, p. 42.

Así, subraya, se torna imposible la apropiación de escritores, convertidos en trofeos o monumentos, por una u otra nación. Y la patria de los lectores, chilenos u otros, de ninguna manera es su literatura nacional, sino la lectura de los escritores, conquistadores, viajeros o viandantes, que alguna vez pisaron su territorio nacional. La doble y sarcástica crítica del nacionalismo y de la noción de un exilio forzosamente desgraciado para los latinoamericanos confirma aquí un internacionalismo literario, restringido sin embargo a los límites de la lengua-patria. Y esta lengua-patria abarca desde luego la literatura española. Precisamente, en los albores del siglo XXI o a la salida del XX, la exploración conjunta de un mismo territorio literario es la que caracterizaría la literatura escrita en español, como lo precisa Roberto Bolaño en una serie de notas críticas sobre la obra de Jaime Bayly:

A Bayly hay que leerlo, *también*, en este contexto: el de una narrativa en donde por primera vez caminan en cierto mundo juntas las novelas que se producen a este y al otro lado del Atlántico. A diferencia del grupo del boom, integrado únicamente por latinoamericanos, en el conglomerado aún vacilante de la narrativa del fin del milenio caben españoles y latinoamericanos y el influjo va en ambas direcciones, como lo demuestra, por ejemplo, la literatura de Enrique Vila-Matas, César Aira y Javier Marías, catalán, argentino y madrileño, probablemente los tres autores más adelantados en la frontera del nuevo territorio a explorar. ¿Cuál es ese nuevo territorio? El de siempre, pero otro, que es una forma de decir que no lo sé. En cualquier caso es el territorio donde están los huesos de Cervantes y de Valle-Inclán y es el territorio no hollado, el territorio de los muertos y el territorio de la aventura.<sup>10</sup>

Por lo tanto, si bien existe la literatura latinoamericana ultra contemporánea, también es latina-hispana y americana. En efecto, a ojos de Roberto

---

10 “Notas alrededor de Jaime Bayly”, p. 306.

Bolaño, el patrimonio literario de todo escritor latinoamericano incluye sin duda a Cervantes y a Valle-Inclán, aunque en no menor medida a Mark Twain y Melville para los novelistas, o a Walt Whitman para los poetas y para quien sea. De este modo *Moby Dick* sería la llave de “los territorios del mal”, *Las aventuras de Huckleberry Finn*, la de la aventura y la felicidad. La americanidad literaria aparecería allí bajo sus dos formas, sus dos estructuras, sus dos destinos: entre ambas novelas la entelequia de la identidad americana se vería puesta en pie de manera casi automática. Y es el elogio de un valor propiamente americano el que hace allí Roberto Bolaño, escogiendo esta vez a Twain por su humor y su vigor narrativo, pese a su discurso heredado de Rousseau y Thoreau. De las múltiples vías que llevan a la novela, la del Mississippi fue elegida por Roberto Bolaño para *Los detectives salvajes*, como lo declaró él mismo al comparar el flujo de las voces de la parte central de su novela con la abundancia de las aguas del río.

Esto para la movediza cartografía del territorio literario, siempre por explorar, aquello para la historia literaria, de la que sabemos que resulta a la vez parodiada, ficcionalizada y cuestionada en la obra de Bolaño, que se divierte al actuar de justiciero o enderezador de entuertos, descanonizando o canonizando con humor. El discurso o conferencia titulada “Derivas de la pesada” pretende así dar constancia del estado de la literatura argentina contemporánea, alegóricamente asimilada a una mansión; se establecen tres líneas o linajes que, dándole traicioneramente la espalda a Borges e ignorando a Cortázar o a Bioy, parten de Osvaldo Soriano, Roberto Arlt y Osvaldo Lamborghini, siendo cargados por Ricardo Piglia y César Aira los ataúdes y los restos de los últimos dos. La sofística de Bolaño salda, de diversa manera, las cuentas con los tres linajes, devolviéndolos a sus respectivos lugares, sin por ello negar sus cualidades, y denunciando los modales de gánsteres con los que se establecieron, antes de reivindicar una vez más la lectura de Borges por encima de cualquier otra y, de paso, decir los méritos extremos de la obra de Cortázar en cualesquiera de los géneros que éste haya



practicado. El discurso juega con la preterición, la metáfora hilada, la antífrasis y se torna narrativo, alcanzando cumbres cómicas:

Si Arlt, que como escritor es el mejor de los tres, es el sótano de la casa que es la literatura argentina, y Soriano es un jarrón en la habitación de invitados, Lamborghini es una cajita que está puesta sobre una alacena en el sótano. Una cajita de cartón, pequeña, con la superficie llena de polvo. Ahora bien, si uno abre la cajita lo que encuentra en su interior es el infierno [...]

Corolario. Hay que releer a Borges otra vez.<sup>11</sup>

Lo que aquí está en juego es lo que puede hacer escuela, o no, o sea el valor de transmisión de las obras pasadas para los escritores de las generaciones activas, en la perspectiva de su aprendizaje y formación. Sobra decir que nada es menos serio ni menos polémico bajo apariencias ferozmente humorísticas. Así, la época de la literatura argentina definida como apolínea, en vida de Borges, se ve alabada en otra parte del volumen. El elogio de la obra de Borges es constante, trátase de su poesía, y su magistral lectura de Whitman, o de la prosa narrativa y las enseñanzas del maestro, lecciones de literatura desatendidas y lecciones de humor mal entendidas, o aun de la virtud suprema del Bibliotecario, su valentía. Pero también merecen homenajes *La sinagoga de los iconoclastas* de Rodolfo Wilcock, por la irresistible comicidad de sus treinta y cinco biografías de inventores delirantes, o *Bomarzo* de Manuel Mújica Láinez, por su arte del relato histórico, cuyo carácter tradicional no por ello deja de verse subrayado, como tampoco la carencia de aquellas enseñanzas que recomienda el ávido lector-escritor. Y si Sábato no se evoca más que para lamentar la insipidez de su libro de memorias, es porque el Sábato de antaño devaluó en ellas su palabra, fallando precisamente en un momento de transmisión.

---

11 “Derivas de la pesada”, pp. 28-29 y 30.

Del canon de la literatura chilena, se sitúan en dos breves notas las obras de dos poetas, la del más grande, Neruda, con la irónica resignación del heredero a pesar suyo, la de uno menor, Pezoa Véliz, con justeza y con toda justicia, reconociéndole a este poeta poco admirado el irrefutable mérito de algunos de sus poemas, incluso de uno solo, “Tarde en el hospital”, mencionado en dos ocasiones. El destino y la identidad de la poesía chilena del siglo xx, comparada con un perro bastardo que por fin viviría a la intemperie, se resumen en otro texto de dos páginas, con esa velocidad satírica y solicitud iconoclasta que distribuye elogios y críticas sin por ello escatimar el canular poético. Por una aparente incongruencia, el espíritu verdadero y la valentía de la poesía se ven atribuidos al narrador Pedro Lemebel.

Fuera de toda categoría, en el centro del parnaso chileno contemporáneo, Bolaño sitúa desde luego a Nicanor Parra, cuya presencia, al igual que la de Borges, habita la totalidad del volumen.

Queda el *boom*, que casi no merece comentarios. La imagen de José Donoso, quien pide en su lecho de muerte que le reciten *Altazor*, participa de la crítica del triste nacionalismo literario, subrayando la falsa y mortífera postura de la identificación del escritor a su lugar en el canon nacional. Si se saludan tres novelas de Donoso, se relativiza el valor de su obra en el marco del conjunto latinoamericano y español de sus grandes contemporáneos. Pero lo que interesa a Bolaño, una y otra vez, es el valor de transmisión de tal obra. Los epígonos de Donoso o “donositos”, que avanzan enmascarados detrás de pretendidos modelos anglosajones, no merecen perdón alguno y se ven invitados a leerlo antes que escribir en su estela. ¿Quién, entonces, se salva entre los escritores del *boom*? Todos o casi todos, en su prima juventud o su primera madurez. El homenaje franco, la confesa y mayor dicha de lectura, le toca a Mario Vargas Llosa. Pero semejante dicha se rememora primero entre otras lecturas de juventud, las de cuatro novelas breves de García Márquez, Cortázar, Donoso, Vargas Llosa, calificadas de obras perfectas y ácidas: *El coronel no tiene quien le escriba*, *El perseguidor*, *El lugar sin límites*, *Los cachorros*. Se le

restituye al término *boom* todo su valor metafórico con la imagen de novelas de sucesivos e incesantes estallidos: “cuatro novelas que al cabo de los años conservan toda su carga explosiva original, como si tras estallar en una primera lectura volvieran a estallar en una segunda y en una tercera lectura y así sucesivamente, sin llegar nunca a agotarse”.<sup>12</sup> Además Bolaño subraya las prodigiosas cualidades de *Los cachorros*, que prefiguran las de *Conversación en la catedral*: la velocidad, la musicalidad, el uso del habla cotidiana, la multiplicidad de las voces, la complejidad narrativa, la subrepticia aproximación al horror. Una nota sobre *Historia de Mayta* indica el norte de la cualidad literaria, en un *crecendo* de elogios. He aquí los últimos ejemplos:

... la composición de la novela, tan similar a un rompecabezas que se va armando en el abismo; el sentido del humor de Vargas Llosa, que salta, a la manera balzaquiana, incluso por encima de sus propias convicciones políticas; las convicciones políticas que ceden, como sólo les sucede a los escritores verdaderos, ante las convicciones literarias. Y finalmente la simpatía y la piedad, que acaso otros llamen objetividad, por sus propios personajes.<sup>13</sup>

No obstante, en el juego de jocosas advertencias de sabor macabro al cual habría de dedicarse Roberto Bolaño, pocas semanas antes de su muerte, durante el encuentro de escritores latinoamericanos de la última generación convocado en Sevilla en junio del 2003, el peligro que supondría creer en alguna herencia saludable del *boom*, en su senilidad, es objeto de una elocuente alegoría:

El tesoro que nos dejaron nuestros padres o aquellos que creímos nuestros padres putativos es lamentable. En realidad somos como niños atra-

---

12 “Dos novelas de Mario Vargas Llosa”, p. 295.

13 *Ibid.*, p. 300.

pados en la mansión de un pedófilo. Alguno de ustedes dirá que es mejor estar a merced de un pedófilo que a merced de un asesino. Sí, es mejor. Pero nuestros pedófilos son también asesinos.<sup>14</sup>

Otro texto, de tenor bastante similar, fue leído en lugar de éste, inconcluso. Transmisor, testigo, memoria y maestro estoico o jugueteón maestro zen, Roberto Bolaño pone en guardia a sus contemporáneos contra todo arreglo oportunista con los detentores vivos del prestigio literario institucionalizado o cotizado en el mercado, contra todo arreglo con las instituciones y el mercado. ¿Qué valora? El riesgo literario, el humor, la capacidad para medirse con el vacío del sentido, para enfrentar el horror de toda criminalidad. Así, la cualidad literaria es materia de moral y de una forma de heroísmo que puede manifestarse en géneros y obras muy diversas. Las reseñas que dedica Bolaño a obras contemporáneas latinoamericanas, españolas, norteamericanas; las listas de escritores valiosos que establece para jugar al rompecabezas móvil de un futuro canon indican las grandes tendencias de la última poética novelesca en español, o las obras bisagras de la tradición poética chilena entre el siglo xx y el xxi.

De la obra del poeta Rodrigo Lira, elegido para figurar simbólicamente a la vuelta del siglo, pese a que se suicidó en 1981, se retienen la irreverencia, la fingida frivolidad, el interés por el argot, el valor profético en cuanto al curso de la historia de Chile: fin de la dictadura pero continuación de la pobreza política. De la del maestro Nicanor Parra, el humor, la audacia formal que lo lleva a transgredir su propio *Manifiesto*, la facultad de escapar de todo encierro ideológico, de resistirse a la interpretación y la imitación, y de nuevo el humor, cuya cruel carencia en la tradición latinoamericana, salvando algunas excepciones, subraya el ensayista. Al escribir sobre Parra Bolaño profetiza el carácter híbrido de la futura poesía latinoamericana, a imagen del que hace vivir

---

14 “Sevilla me mata”, p. 314.

la actual prosa narrativa. Al escribir sobre Parra invoca a Breton y al sueño de una continuidad clandestina del surrealismo.

Entre los poetas y los maestros mayores, ha de citarse a Ernesto Cardenal, cuyo libro de memorias, *Vida perdida*, merece un auténtico homenaje a diferencia del de Sábato. Y es que Bolaño aún discierne en él la voz del poeta, ciertamente recogida en el silencio y la quietud tras ser portadora de esperanza, pero similar a la de sus grandes poemas.

Por el lado de la prosa narrativa, el predecesor absolutamente contemporáneo a quien distingue el crítico es Sergio Pitlor, cuyo *Desfile del amor*, incluido en su Tríptico del carnaval, se ve caracterizado por su hibridez de novela a la vez policial e histórica en incesante recomposición. Hibridez, metaficción, trama de suspenso, humor, son así los rasgos pertinentes de la contemporaneidad de la obra; Bolaño no deja de agregar la agudeza de lector y crítico, la valentía y el espíritu de rebelión de Sergio Pitlor a la lista de sus cualidades. César Aira aparece bajo los rasgos de un excéntrico que en sus novelas escenifica las teorías de Gombrowicz en una estilización máxima, sólo comparable con la habilidad de Vila-Matas. Los cuentos de Alan Pauls se ganan el oxímoron de “monstruos perfectos” y su obra de ensayista o novelista, gloriosamente desconcertante, extra lúcida, ofrecería una deleitable resistencia a no menos de diez lecturas sucesivas. La novela *Mantra* de Rodrigo Fresán se aprecia por su humor, su composición caleidoscópica y su transgenericidad, que conjuga la fábula futurista con la relectura de *Pedro Páramo*, el relato urbano con la clasificación alfabética del diccionario. Los cuentos de Juan Villoro se definen por su facultad para mantener un intermedio entre intuición del horror y estabilidad de lo real. A Pedro Juan Gutiérrez, apodado *El Bukowski* de La Habana, por la pereza de la crítica periodística, se le reconoce el justo valor realista de los cuentos de su *Trilogía sucia de La Habana* y se le defiende de todo juicio condescendiente, so pretexto de una exigencia de erudición. La única reseña que se publica con fines violentamente condenatorios concierne a *Dulces guerreros cubanos*, una novela del escritor castrista arrepentido Nor-

berto Fuentes, cuyo pasado talento se vería empleado para un irrisorio y presuntuoso discurso de mala fe individual.

Exigencia literaria y exigencia moral no son sino una sola en estas aproximaciones críticas que desdeñan los visos falsos de una seriedad que apela a la alta cultura sin entenderla. Así, evidentemente, la aproximación desde la ficción a lo indecible de la barbarie política, la escritura de la violencia es la que más interesa a Roberto Bolaño en la literatura contemporánea. Y por ello se aprecian las reinterpretaciones de la novela negra aliadas a un trabajo rítmico del relato, a la precisión de la escritura, a la condensación formal de fragmentos cercanos al cuento, a los efectos de la sorpresa dramática, la teatralización satírica de los discursos, lo lúdico del enigma. La escritura, fría en apariencia, de Rodrigo Rey Rosa encerraría la perfección de un lenguaje revivificado y su trabajo riguroso sobre el género de la novela policial breve se juzga del todo renovador. La obra de Horacio Castellanos Moya, ora cercana a la diatriba de Thomas Bernhard, ora habilísima en su manejo paródico de las manías lingüísticas de la burguesía salvadoreña, también se inscribe en esa corriente de renovación de la novela negra. El trabajo de cronista de un Sergio González Rodríguez, que raya en la narración y el treno para hacerles justicia a las muertas de Ciudad Juárez, se ve saludado por el alcance metafórico de su trabajo sobre la identidad del México actual, por la calidad de su discurso en la tradición apocalíptica de la ficción latinoamericana.

Como vemos, la hibridez genérica sólo tendría valor por los efectos de desestabilización recíproca que produce entre los géneros conjugados, suerte de placas tectónicas en movimiento a punto de abrirse sobre el abismo. En cuanto al humor, una historia gallega de *Los detectives salvajes* ilustra a la perfección que si, tan a menudo, es negro y requerido con fines satíricos en esa literatura latinoamericana contemporánea, es porque se emparenta con la cuerda arrojada al hoyo del Diablo.

Todo ello, que no parece gran cosa, está escrito en unas notas donde abundan las metáforas insólitas, que se desvían de la exclusiva

lectura de una obra para trazar un boceto satírico o elogioso de su autor, que se tornan relato de viaje o cuento y hacen de ese autor el héroe de la historia: es el caso de Rodrigo Rey Rosa que viaja por Mali. A menudo, sobre todo, la nota pretende prolongar la conversación que Bolaño habría tenido con tal o cual entre sus amigos escritores. El régimen híbrido de estos textos críticos, que se asemejan mucho a la nota humorística, el cuento, el neopanfleto o la arenga, mucho le debe a Borges y atañe al ideal de un comercio vivo con la literatura. Los ensayos de *Entre paréntesis* practican aquel arte de la conversación falsamente improvisada que se sostiene en la Biblioteca, allí donde comunican los tiempos del escrito. Una Biblioteca abierta a la intemperie por los tiempos que corren. Igual que antaño.





## BIBLIOGRAFÍA

### OBRAS DE ROBERTO BOLAÑO

#### Novelas

BOLAÑO, Roberto y A. G. Porta. *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*. El acantilado, Barcelona, 2008 [Anthropos, 1984].

BOLAÑO, Roberto. *La pista de hielo*. Fundación Colegio del Rey, Alcalá de Henares, 1993 [Planeta, Santiago de Chile, 1998; Seix Barral, Barcelona, 2003; Anagrama, 2009].

\_\_\_\_\_. *La literatura nazi en América*. Seix Barral, Barcelona, 1996.

\_\_\_\_\_. *Estrella distante*. Anagrama, Barcelona, 1996.

\_\_\_\_\_. *Los detectives salvajes*. Anagrama, Barcelona, 1998.

\_\_\_\_\_. *Amuleto*. Anagrama, Barcelona, 1999.

\_\_\_\_\_. *Monsieur Pain*. Anagrama, Barcelona, 1999 [Nouvelle édition de *La senda de los elefantes*, Ayuntamiento de Toledo/Concejalía del Área de Cultura, Toledo, 1993].

\_\_\_\_\_. *Nocturno de Chile*. Anagrama, Barcelona, 2000.

\_\_\_\_\_. *Amberes*. Anagrama, Barcelona, 2002.

\_\_\_\_\_. *2666*. Anagrama, Barcelona, 2004.

\_\_\_\_\_. *Los sinsabores del verdadero policía*. Anagrama, Barcelona, 2011.

#### CUENTOS

\_\_\_\_\_. *Llamadas telefónicas*. Anagrama, Barcelona, 1997.

\_\_\_\_\_. *Putas asesinas*. Anagrama, Barcelona, 2001.

\_\_\_\_\_. *El gaucho insufrible*. Anagrama, Barcelona, 2003.

\_\_\_\_\_. *El secreto del mal*. Anagrama, Barcelona, 2007.

## POESÍA

- \_\_\_\_\_. *Los perros románticos*. El acantilado, Barcelona, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Tres*. El acantilado, Barcelona, 2000.
- \_\_\_\_\_. *La Universidad Desconocida*. Anagrama, Barcelona, 2007.

## ENSAYOS

- \_\_\_\_\_. *Entre paréntesis*. Colección Andanzas, Anagrama, Barcelona, 2004.

## ARTÍCULOS

- BOLAÑO, Roberto. “El universo hinchado”, *Plural*. Suplemento mensual de *Excélsior*, núm. 64 (ene), p. 21, México, 1977.
- \_\_\_\_\_. “Déjelo todo, nuevamente: manifiesto infrarrealista (1975-1976)”, *El Replicante*. Vol. III, núm. 09 (nov-ene), pp. 142-143, Guadalajara, México, 2006.
- \_\_\_\_\_. “El estridentismo”, *Plural*. Suplemento mensual de *Excélsior*, vol. VI-1, núm. 61 (oct), México, 1976.
- \_\_\_\_\_. “Tres estridentistas en 1976”, *Plural*. Vol. VI-2, núm. 62 (nov), México, 1976.

## ENTREVISTA

- La belleza de pensar*. Programa televisivo concebido y conducido por Cristian Warnken. Estación Mapocho, “Archivo Bolaño”, <http://garciamadero.blogspot.mx>, 2008/05. Última consulta el 27 de agosto de 2012.

## PUBLICACIONES DEL GRUPO INFRARREALISTA

- Pájaro de calor. Ocho poetas infrarrealistas*. Antología colectiva con prólogo de Juan Cervera, Ediciones Asunción Sanchís II, Lora del Río, México, 1976.

- SANTIAGO, Mario. *Jeta de santo*. Antología póstuma. Selección de Rebeca López y Mario Raúl Gúzmán, prólogo de Mario Raúl Gúzmán, FCE, Madrid, 2008.
- . *Sueño sin fin*. Prólogo de Bruno Montané Krebs, Ediciones sin fin, Barcelona, 2013.
- MEDINA, Rubén. *Perros habitados por las voces del desierto. Antología poética colectiva con prólogo del autor*. Aldus, México, 2014.

## BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

### MONOGRAFÍAS

- CANDIA, Alexis. *El “paraíso infernal” en la narrativa de Roberto Bolaño*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2011.
- CORRAL, Wilfrido H. *Bolaño traducido: nueva literatura mundial*. Escalera, Madrid, 2011.

### VOLÚMENES COLECTIVOS

- BENMILOUD, Karim y Estève Raphaël (eds.). *Les astres noirs de Roberto Bolaño*. Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 2007.
- ESPINOSA H., Patricia (ed.). *Territorios en fuga*. Frasis, Santiago de Chile, 2003.
- LÓPEZ BERNASOCCHI, Augusta y José Manuel López de Abiada (eds.). *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*. Verbum, Madrid, 2012.
- MORENO, Fernando (coord.). *La Memoria de la dictadura. Nocturno de Chile/Interrupciones 2*. Ellipses, París, 2006.
- . *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*. Ediciones Lastarria, Santiago de Chile, 2011.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo y Gustavo Faverón Patriau (eds.). *Bolaño salvaje*. Candaya, Barcelona, 2008.
- RÍOS BAEZA, Felipe A. (ed.). “Roberto Bolaño: ruptura y violencia en la literatura”, *Finisecular*. BUAP/Ediciones Eón, México, 2010.

## HOMENAJE

HERRALDE, Jorge. *Para Roberto Bolaño*. El Acantilado, Barcelona, 2005.

## CARPETA CRÍTICA EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS

*Cyclocosmia*. Núm. III (feb), Strasbourg, 2010.

*Fractal*. Vol. XV, núm. 56 (ene-mar), México, 2010.

## ARTÍCULOS

ANAYA, José Vicente y Heriberto Yépez. “Los infrarrealistas... Testimonios, manifiestos y poemas”, *Replicante*. Vol. III, núm. 09 (otoño), Guadalajara, 2006.

ANDREWS, Chris. “Estructura y ética de *Nocturno de Chile*”, Fernando Moreno (coord.), *La memoria de la dictadura, Nocturno de Chile/Interrupciones 2*. Ellipses, París, 2006, p. 136.

BISAMA, Álvaro. “Todos somos monstruos”, Patricia Espinoza H., Frasis (eds.) *Territorios en fuga*. Santiago de Chile, 2003, pp. 79-94.

BRUÑA BRAGADO, María José. “Roberto Bolaño: Formas del mal y posiciones intelectuales”, Felipe A. Ríos Baeza (ed.), *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. BUAP/Ediciones Eón, México, 2010, pp. 399-418.

CAMPOS, Javier. “El “Primer manifiesto de los Infrarrealistas de 1976: su contexto y su poética en *Los detectives salvajes*”, Fernando Moreno (coord.), *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*. Ediciones Lastarria, Santiago de Chile, 2011, pp. 135-143.

ECHEVARRÍA, Ignacio. “Presentación”, Roberto Bolaño, *Entre paréntesis*. Colección Andanzas, Anagrama, Barcelona, 2004.

FIGUEROA JOFFRÉ, Julio Sebastián. “Bolaño con Borges: juegos con la infamia y el mal radical”, Felipe A. Ríos Baeza (ed.), *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. BUAP/Ediciones Eón, México, 2010.

MORENO, Fernando. “Rara Avis: *Nocturno de Chile*”, *La memoria de la dictadura*. Ellipses, París, 2006, p. 160.

- OLIVIER, Florence. “El honor y el deshonor de los poetas en la obra de Roberto Bolaño”, *Les astres noirs de Roberto Bolaño*. Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 2007, pp. 173-186.
- . “Continuidad de las sátiras en la obra de la Roberto Bolaño”, *La satire en Amérique Latine. Formes et fonctions, América, Cahiers du Criccal*. Núm. 38, 2008, pp. 121-130.
- . “Santa Teresa en 2666 de Roberto Bolaño, Ciudad límite, ciudad del crimen impune”, Teresa Orecchia-Havas (coord.), *Les Villes à la fin du xxème Siècle en Amérique Latine*. Peter Lang, Leia, Berne, 2007, pp. 31-42.
- . “Le Fantôme de la liberté dans *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño”, Laurent Aubague, Jean Franco, Alba Lara-Allengrin (dir.), *La littérature d'Amérique Latine au xxème siècle: une poétique de la transgression*. l'Harmattan, París, 2009.
- . “El fantasma de la libertad en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño”, *La Palabra y el Hombre*. Revista de la Universidad Veracruzana, Tercera época, núm. 15 (invierno), pp. 13-18, Xalapa, 2011.
- . “Sueño, alucinación, visión en 2666 de Roberto Bolaño”, Fernando Moreno (coord.), *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*. Ediciones Lasterria, Santiago de Chile, 2011, pp. 243-251.
- . “Rêve et révélation dans 2666 de Roberto Bolaño”, Amadeo López y Béatrice Menard (dir.), *Les Révélations du rêve dans la littérature de langue espagnole*. Grelpp, Travaux et recherches 7, Presses Universitaires de Paris-Ouest, 2012, pp. 183-196.
- . “La risa y la pesadilla en la ficción de Roberto Bolaño”, Claudia Gidi, Martha Elena Munguía (coords.), *La risa: luces y sombras. Estudios disciplinarios*. Bonilla Artigas-Universidad Veracruzana, México, 2012, pp. 61-86.
- PROMIS, José. “Poética de Roberto Bolaño”, Patricia Espinosa H., Estudio preliminar y compilación, *Territorios en fuga, Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Frasis Editores, Santiago de Chile, 2003.
- ROJO, Grínor. “Sobre *Los detectives salvajes*”, *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Patricia Espinosa H., Estudio preliminar y compilación, Frasis Editores, Santiago de Chile, 2003.

- VÁSQUEZ MEJÍAS, Ainhoa. "Ritual del bello crimen. Violencia feminicida", Felipe A. Ríos Baeza (ed.), *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. BUAP/Ediciones Eón, México, 2010, pp. 297-326.
- YÉPEZ, Heriberto. "Historia de algunos infrarrealismos", *Monográfico infrarrealismo* (2). <http://www.elcoloquiodelosperros.net/numeroinfra/infarthe.html>.

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- L'honneur des poètes*, Minuit, París, 1943.
- BAUDELAIRE, Charles. "Epilogue", *Les Fleurs du Mal*. Edición de 1861, Poésies/Gallimard, París, 1972 y 1996.
- BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*. Gallimard, París, 2006.
- FREUD, Sigmund. *Sur le rêve*. Gallimard, París, 1988.
- GENETTE, Gérard. *Figures V*. Colección Poétique, Seuil, París, 2002.
- HUYSEN, Andreas. *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford University Press, Stanford, 2003.
- LO GATTO, Ettore. *Histoire de la littérature russe des origines à nos jours*. Desclée de Brouwer, Brujas, 1965.
- PASCAL, Blaise. *Pensées*. Garnier Flammarion, París, 1976 [1670].
- PERET, Benjamin. "Le déshonneur des poètes", 1945.
- REY ROSA, Rodrigo. *Ningún lugar sagrado*. Seix Barral, Barcelona, 1998.
- RIMBAUD, Arthur. *Lettres du voyant*. A. P. Demeny, s/f.
- SIBONY, Daniel. *L'amour inconscient*. Grasset, París, 1983.
- . *Entre-deux, l'origine en partage*. Seuil, París, 1991.
- . *Le sens du rire et de l'humour*. Odile Jacob, París, 2010.
- VOLTAIRE. *Candide ou l'optimisme. Romans de Voltaire*. Gallimard et Librairie Générale Française, París, 1961 [1759].

NOTA ACLARATORIA DE LA AUTORA: La bibliografía incluye las referencias de los ensayos que publiqué previamente sobre la obra de Roberto Bolaño y que, revisados, aumentados o traducidos de mi mano, dieron por parte origen a este libro.

## ÍNDICE

Poesía + novela = poesía	7
Reinventar el lirismo	12
Cuentos e invocaciones	16
Dos caras de la poesía	21

### Primera parte. *Los detectives salvajes* o la vida poética

I. Una carta de amor a mi generación	29
La carta de amor o la memoria fiel	29
El amuleto: poesía y resistencia	31
Un nuevo orden amoroso	33
La acción poética	37
II. El fantasma de la libertad: estridentistas y viscerrealistas	45
Láncense a los caminos o la historia literaria	47
Más allá de los modelos	50
El poema: broma y viaje	54

### Segunda parte. 2666, iluminaciones del horror

III. Tiempo medible, tiempo desmedido y tiempo vivo	61
IV. Sueños y revelaciones o los embustes del amor	79
El doble juego del sueño: enigmas poéticos y dramáticos	82
La prestidigitación narrativa: condensación y desplazamiento	86
Revelaciones y decepciones: amor, humor, horror	89
V. Sueño, alucinación, visión	97
Videncia	98
Tres pesadillas o tres presencias	99
Alucinación y pesadilla de la historia	102

VI. Santa Teresa, ciudad del crimen impune	107
La intemperie latinoamericana	108
Imágenes y roturas	111
Ningún lugar sagrado	117
VII. Diferencia y repetición	121
Tercera parte. Sin literatura no se puede vivir	
VIII. La risa y la pesadilla	137
Primera pesadilla, risa primera: las trampas de la utopía y la irrisión	138
Segunda pesadilla, risa segunda: los soñadores del horror y la sátira	144
Tercera pesadilla, risa tercera: las asechanzas de la razón y la risa filosófica	150
Lo real siniestro	151
Amor y locura	155
Primer conjuro: el arte	159
Segundo conjuro: la filosofía	162
Tercer conjuro o la travesía del miedo	165
El pugilista de lo tragicómico	168
IX. Continuidad de las sátiras: los medios literarios	171
Los intelectuales mexicanos	172
Sordera y ceguera: <i>Nocturno de Chile</i>	175
Crónica de Chile	180
La feria de las vanidades	183
X. El honor y el deshonor de los poetas	185
Desenmascarados	186
Dos discursos panfletarios	193
El honor de la literatura	196
XI. Roberto Bolaño lee a sus contemporáneos	201
Bibliografía	217



Siendo rectora de la Universidad Veracruzana  
la doctora Sara Ladrón de Guevara,  
POESÍA + NOVELA = POESÍA. LA APUESTA DE ROBERTO BOLAÑO  
de Florence Olivier, se terminó de imprimir en Master Copy, S. A. de C. V.  
Avenida Coyoacán 1450, Colonia del Valle, Delegación Benito Juárez,  
CP 03220, México, D. F., tel. 55 242383.  
En la edición se usaron tipos Minion Pro y Myriad Pro.  
Maquetación: Víctor Hugo Ocaña Hernández.  
Cuidado editorial: Leticia Cortés Flores.

