



Universidad de Concepción
Dirección de Postgrado
Facultad de Humanidades y Arte -Programa de Doctorado en Literatura
Latinoamericana

La (des)localización del autor en la narrativa de Roberto Bolaño

Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Latinoamericana

MAURICIO LEONARDO MORA RETAMAL
CONCEPCIÓN-CHILE
2016

Profesor Guía: Edson Faúndez Valenzuela
Dpto. de Español, Facultad de Humanidades y Arte
Universidad de Concepción

Tabla de contenidos

Introducción	3
Roberto Bolaño en el germen de la autoficción	11
La concepción del relato: hacia una poética de la localización incierta	37
La (des)localización del narrador	50
<i>Llamadas telefónicas: la (des) configuración del mundo</i>	58
<i>Putas asesinas: escritura precaria, nómade, transterritorial</i>	90
<i>El gaucho insufrible: la escritura de la precariedad</i>	145
Conclusiones: Roberto Bolaño nos sigue escribiendo desde algún lugar	183
Bibliografía	193



Introducción

Roberto Bolaño (1953-2003) es probablemente el escritor chileno más destacado de la última década. Su carrera literaria se manifestó como opción de vida tempranamente, y abarcó la totalidad de esta, incluso hasta después de su muerte, con la publicación de textos póstumos que no han hecho otra cosa que acrecentar su crédito en la opinión de la crítica literaria.

Respecto de su obra destacamos la capacidad creativa de Bolaño y su aguda penetración en la complejidad del lenguaje narrativo, que le posibilitan construir o evocar universos cuya naturaleza, situándose en coordenadas que dialogan con el realismo literario, escarban en profundidades que revelan la materia de la cual estamos hechos: palabras, sensaciones, imágenes, ideas, que señalan maneras de estar en el mundo.

Acerca de Roberto Bolaño se ha escrito cada vez más profusamente, y se le han dedicado cátedras en distintos centros académicos, amén de la publicación y trabajos en desarrollo sobre la obra bolañiana, por lo que la revisión de los estudios críticos en torno a este autor es una tarea que se encuentra en permanente actualización. No obstante, conviene anotar aquí que uno de los textos más útiles respecto de la escritura del autor objeto de estudio es la recopilación de Patricia Espinosa, *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño* (2003), en el que varios autores lo describen y caracterizan desde distintos puntos de vista. Es un intento serio por sistematizar el creciente interés por estudiar y leer críticamente la producción del escritor chileno, en quien se reconocen sus virtudes como fabulador y creador de mundos

narrativos originales y complejos que obedecen a una visión de mundo que se fraguó a lo largo de su vida.

Así, puede observarse la presencia subjetiva del narrador como una constante en relación con el autor, quien, a través de voces diversas, reconocidos como sus alter ego, como Belano, Bolaño, o B, presenta claves para leer e interpretar este carácter autoficcional, de acuerdo con Patricia Espinosa:

La escritura de Bolaño se inserta en la llamada metaficción que manipula una y otra vez la perspectiva narrativa, incorporando figuras históricas actuales o pasadas, poniendo en cuestión la identidad subjetiva, unificada y jugando continuamente con la diferencia entre realidad y ficción (2003:20).

Al lado de este texto, podemos incluir los análisis de Alexis Candia, quien en su estudio “El “Bebedizo de las brujas”. Lo Dionisiaco en la narrativa de Roberto Bolaño” (2009) revela la presencia del principio del placer en la narrativa de Bolaño como perspectiva que abre puntos de fuga hacia espacios y experiencias que redimen al hombre respecto de sí mismo y difuminan los límites sociales en el mundo de este autor, jugando un rol principal en la escritura de Bolaño.

En esta misma línea, se ha destacado el parentesco de algunos relatos de Bolaño con los paradigmas de la novela negra, a propósito de la crítica velada o explícita a la sociedad y la ironía empleada en el discurso de algunos personajes, así como las constantes alusiones literarias y el tratamiento de la atmósfera de sus relatos, siempre fronterizos: relatos que se instalan en un equilibrio precario entre

espacios generalmente opuestos; valga como ejemplo la relación de atracción y repulsión que supone para los estudiosos de Archimboldi su inmersión en las profundidades de una ciudad fronteriza mexicana, en la novela póstuma 2666.

Por otra parte, se califica la escritura de Bolaño como difícil y/o resistente a una sistematización, dado que no se propone como un modelo genérico del cual puedan extraerse mensajes unívocos, sino más bien se trata de textos que mantienen la atención del lector por medio de la tensión narrativa, combinada con la ya citada dificultad de comprensión.

Esta complejidad es reconocida por críticos como Christopher Domínguez Michael (2009), quien a propósito de 2666 destaca la calidad narrativa y poética que entraña cada una de sus cinco partes, y la relación entre literatura y mal presente en el desarrollo de la vida del protagonista:

Sólo mediante la poesía, tal cual la concebía el bajo romanticismo alemán, pudo Bolaño escribir 2666, una novela cuyo escenario es el universo entero, es decir, el tiempo de la literatura tal cual la concibió el siglo XX. Y si el escenario es el mundo como universo concentracionario, el tema es, otra vez, las relaciones entre la literatura y el mal, ese tráfigo infernal abundante en treguas, rendiciones, intercambio de prisioneros (2009: 255).

Los textos de Roberto Bolaño se caracterizan, bajo la mirada de otros autores, como Celina Manzoni (2008), Chiara Bolognese (2009) o Dunia Gras (2012), por la naturaleza intratextual de sus relatos, en los que es posible seguir una línea que los conecta entre sí y que dispara estas conexiones hacia el exterior, dado que establecen relaciones dialógicas con una serie de elementos

culturales, históricos y sociales; en ocasiones desarticulando la idea de un canon literario y, en otras, estableciendo un diálogo con la tradición.

En este sentido, es notoria la presencia de temas, ecos y voces reconocibles en otros autores; lúcidas lecturas de Borges, Cortázar, Kafka, entre otros, que aparecen en los relatos y novelas de Roberto Bolaño. Basta señalar “El gaucho insufrible”, “El ojo Silva” o “El policía de las ratas” a modo de ejemplo.

De esta manera, palabras como margen y delirio son frecuentes en las caracterizaciones del escritor y sus textos, a propósito de esta mezcla de universalidad y marginalidad, que ha sido descrita, entre otros, por Lorena Amaro (2010) en sus estudios sobre *Amuleto y Nocturno de Chile*, donde se propone esta marginalidad, en el caso de este estudio, evidente en la situación de los narradores, como una condición que genera la irrepresentabilidad del mundo.

Se trata de textos en donde el desarraigo es llevado a su máxima expresión, a través de personajes que no pertenecen a ningún lugar específico, que no pueden generar arraigo porque, para emplear un antiguo cliché, pertenecen a todas partes y a ninguna, cuyo peso específico es, en la mayoría de los casos, leve.

A propósito de este punto, citamos un estudio de Carlos Burgos Jara (2011), en el que se da cuenta de la presencia de “el pobre diablo literario” como una categoría que es:

Un tipo específico, además: el pobre diablo literario. Son varias sus características. Una de ellas, la principal tal vez, es su absoluta levedad. El pobre diablo es lo que no tiene peso, lo que no puede fijarse ni asentarse bien en una tradición literaria. Es, de cierta manera,

lo opuesto a la memoria: lo que no se recuerda, lo que vive en el olvido permanente (2011:306)

Categoría que sirve para entender hechos, situaciones y personajes que pueblan los relatos de Bolaño: un largo inventario de fracasados, ignorados, sobrevivientes, rebeldes, etc.; que consideramos semejante a la serie de personajes marginales reseñados por Foucault (1996) en *La vida de los hombres infames*.

Conectado a lo anterior, se revela en la escritura de Bolaño la maestría del oficio y la intención de presentar un mundo posmoderno, evidente en la construcción de personajes, ambientes y acontecimientos a partir de la fragmentación, la marginalidad y la desilusión o desencanto producido por la caída de los grandes metarrelatos.

Sintetizando los distintos enfoques, puede afirmarse que estas características de la obra bolañiana han permitido que sea abordada desde perspectivas que coinciden en ver en Bolaño la conciencia del oficio y la explicitación de esta conciencia en sus escritos.

Se trata de un escritor que escribe haciéndonos saber que escribe, que muestra en cada palabra, cada oración, cada párrafo o texto, la urdimbre literaria de sus creaciones, un escritor con absoluta conciencia del oficio. De ahí que sea la figura del poeta una presencia dominante en toda la obra de Bolaño, de acuerdo con Ignacio Echevarría (2013). Por otro lado, también suele leerse su obra desde la perspectiva de nuevas formas en que la ficción puede contar lo político y narrar el horror, especialmente el horror de las dictaduras militares en América Latina,

aunque también el mal desde una perspectiva más amplia, inaugurando una nueva categoría estética que supera las modalidades ya agotadas de la literatura precedente, al decir de Manzoni (2002); cuestión esta última que se vincula con las obsesiones de Bolaño por dar cuenta de la omnipresencia del mal, en la búsqueda de aproximaciones a lo que el propio escritor llamaría el “mal absoluto”. Es respecto de esta última idea que se llega a afirmar que el tema de la escritura de Bolaño es “más que la literatura, sus bordes perversos y espantosos” (Aguilar, 2002, 146).

Otras compilaciones de estudios que abordan en ocasiones la estética de Bolaño, obras específicas o sus relaciones con la política y el discurso sobre el arte son: BOLAÑO SALVAJE (2008), compilación de estudios a cargo de Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau, que recoge los análisis de diversos autores; o los ensayos sobre la obra bolañiana, recopilados por Augusta López Bernasocchi y José Manuel López de Abiada (2012), en Roberto Bolaño, estrella cercana. Ensayos sobre su obra., que proporciona algunas miradas particulares sobre algunas de las obras del autor y propone una línea de lectura en consonancia con lo que aún se denomina aproximaciones a la obra de Roberto Bolaño, aserto que da cuenta de la naturaleza progresiva respecto del estudio de la obra bolañiana.

Finalmente, anotamos la coincidencia de la crítica al reconocer en la narrativa de Bolaño un proyecto de largo plazo, no obstante ser coherente desde el comienzo, proyecto del cual nuestro estudio se ofrece como una oportunidad para explorar en las dimensiones ya reseñadas, las huellas de una poética en permanente actualización.

Reconocemos en Bolaño un discurso narrativo que integra señales de la cultura de la globalización, cuestión que se evidencia en las nociones de transterritorialización, nomadismo e hibridación que ingresan en sus relatos tanto a nivel de la historia como en el nivel del discurso.

El objetivo de este trabajo, entonces, es develar el modo como los relatos contenidos en las obras *Llamadas telefónicas*, *Putas asesinas* y *El Gaucho insufrible* vienen a configurar una categoría de textos narrativos para los que hemos acuñado el concepto de “globales”. No obstante, en las ocasiones que resulte pertinente, acudimos a otros textos de Roberto Bolaño en tanto que ofrecen una vertiente de análisis en consonancia con nuestros postulados.

Asimismo, se intentará analizar de qué modo los textos de Roberto Bolaño forman parte de este nuevo sistema o categoría de relatos globales que se caracterizan por su naturaleza nómada, concepto que vincula a Bolaño en tanto que representante de una poética de la precariedad, con un universo creativo que se relaciona con el carácter de localización incierta presente en los textos leídos, cuya identidad móvil y a veces difusa se plantea como un problema al lector.

Abordamos para este estudio las consideraciones de Néstor García Canclini, quien en *La sociedad sin relato* (2011), se interroga respecto de la identidad del arte en una época en la que las certezas se han perdido, arte que no llega a una respuesta que homogenice la percepción del mismo, elucidando su carácter precario, su inminencia y su identificación con las minorías.

Tomamos el concepto de localización incierta, en consecuencia, de la reflexión que Néstor García Canclini realiza respecto de la naturaleza nómada del arte de nuestra época, considerando su naturaleza multicultural,

transterritorializada y el modo de circulación y difusión que adquieren los productos culturales en la actualidad.

Asimismo, siguiendo nuevamente a García Canclini, consideramos el concepto de poética de la precariedad en el caso de Bolaño, como un tipo de escritura que explicita la dualidad del hecho artístico en una sociedad en la que nada estabiliza el sentido: por un lado, se considera aun el arte (la escritura) como una forma de habitar el mundo; por el otro, se reconoce en sus desplazamientos internos, repitiendo las palabras de García Canclini, la tendencia a no residir en ningún lugar.

En concordancia con estos postulados, leemos los textos de Bolaño a la luz de las proposiciones de Deleuze y Guattari en *Kafka. Por una literatura menor* (1978), deteniéndonos en algunos de sus relatos para reconocer la categoría de literatura menor que adquieren los cuentos analizados al considerarlos manifestaciones narrativas que devienen un discurso político.

Finalmente, consideramos los estudios de Jean Baudrillard (1991) respecto de la presencia del mal como una constante en la cultura de la postmodernidad, en tanto que interpreta, a juicio nuestro, algunas de las articulaciones narrativas y discursivas de los relatos analizados en este estudio, como se verá en los capítulos siguientes.

Roberto Bolaño en el germen de la autoficción

Roberto Bolaño es un escritor cada vez más reconocido por la crítica y los lectores. De carrera editorial relativamente breve, desarrolló el oficio a través de largos años de aprendizaje y esfuerzo dedicado, entre otras cosas, a ganarse la vida desempeñando variadas ocupaciones que le dieron sustento temático a varios de sus textos. A este respecto pueden verse las declaraciones que el mismo Bolaño dio en algunas entrevistas, en las que señala la cantidad de cosas que hizo para sobrevivir: trabajó en lo que viniera, vigilante de cámping, lavaplatos, camarero, descargador de barcos, basurero, recepcionista. Se dedicó también a robar libros, porque no podía pagar su pasión. Nunca abandonó el oficio que se había impuesto como un modo de vida, la escritura.

Calificado como un escritor difícil, intelectual, abundante en referencias literarias y culturales que tornan densa su escritura, Roberto Bolaño ha sido abordado por la crítica, señalando que sus textos constituyen un discurso que desborda lo meramente ficcional para adentrarse en el terreno de la reflexión metaliteraria.

Asimismo, se ha discutido la propiedad con que sus textos pertenecen a lo que se denomina narrativa chilena, por su permanente distancia con el quehacer literario nacional, a pesar de su innegable conocimiento del estado del arte en nuestro país, y por el hecho de haber realizado su carrera en el extranjero; asumiendo, en algunos casos, que definitivamente no clasifica en la categoría de los escritores nacionales, al decir de Patricia Espinosa:

El punto es que Bolaño llega demasiado tarde o demasiado temprano al último fenómeno registrado por la historiografía nacional. Su figura ligada a la polémica mediática junto a su larga estadía en México y España, lo vuelven de alguna manera, una suerte de irrenunciable exiliado. Su itinerancia se vuelca en pretender una suerte de neonacionalidad (2003: 22).

En consonancia con lo anterior, los críticos lo leen y analizan como parte de una literatura escrita en español que destaca por su originalidad, su riqueza de sentido, su capacidad de fabulación, y, agregamos, su constante temática centrada en la revelación del ser humano, la búsqueda del valor de verse a sí mismo, en su humanidad, y de permanecer de pie frente a esa imagen. Es así como postulamos que el conjunto de su obra, en realidad, se trata de una sola escritura trasvasijada en títulos distintos que operan como capítulos de un solo volumen, cuyas evidencias se encuentran en la reiteración de situaciones, personajes y ambientes en los que transcurren sus relatos, los que conforman la gran obra Bolañiana.

Desde este punto de vista, una revisión de algunos de sus textos con el objeto de revelar ciertas claves en torno a su escritura permitirá, a nuestro juicio, un acercamiento a su poética para situarlo en el contexto de la narrativa de habla hispana como un representante de lo que a priori se denomina “narrativa de la localización incierta” en donde una vez más las delimitaciones temporales se tornan difusas, si entendemos el rol del precursor de acuerdo con Borges, desde una mirada que puede ir hacia atrás o/y hacia adelante. En este sentido, podríamos decir de Bolaño lo mismo que dijera Borges leyendo a Kafka:

Yo premedité alguna vez un examen de los precursores de Kafka. A éste, al principio, lo pensé tan singular como el fénix de las alabanzas retóricas; a poco de frecuentarlo, creí reconocer su voz o sus hábitos, en textos de diversas literaturas y de diversas épocas (1996: 88).

Esta voz y estos hábitos que leemos en Bolaño (y en Borges y en Kafka) funcionan como ecos de otras voces, de otros hábitos que confluyen en Bolaño, como hemos visto más arriba, y que, junto con su relación de pertenencia, constituyen el fundamento de su originalidad.

La literatura desde principios del siglo XX está marcada por un carácter experimental o vanguardista, entendido este término como la búsqueda de un lenguaje capaz de dar cuenta, de llevar adelante las múltiples visiones de mundo que supone cada intención discursiva particular. Dicho de otro modo, la desaparición de un gran proyecto discursivo, el fin de los grandes relatos unificadores de occidente, trae como consecuencia – es consecuencia, factor y síntoma a la vez de- la proliferación de sucesivas y contiguas miradas sobre el mundo que son a su vez recogidas en la producción narrativa del periodo.

A este respecto, Lyotard ha señalado esta ausencia de relato, desde el punto de vista de la pérdida de su legitimidad como fuente unificadora de una visión de mundo:

En la sociedad y la cultura contemporáneas, sociedad postindustrial, cultura postmoderna, la cuestión de la legitimación del saber se plantea en otros términos. El gran relato ha perdido su credibilidad,

sea cual sea el modo de unificación que se le haya asignado (1987: 34).

Cuestión que plantea la búsqueda de nuevas formas de entender y habitar el mundo, que promovió el surgimiento de visiones, movimientos, tendencias, experimentaciones, etc., en un intento por recuperar certezas que no encontraron su norte. Uno de los efectos de esta búsqueda es el surgimiento de técnicas narrativas que dan cuenta, desde la estructura de las obras, de los sucesivos cambios de visión que experimenta la creación literaria durante el siglo XX; quizá el más importante de estos sea la desaparición del narrador omnisciente, verdadero soporte ideológico del estado hasta las postrimerías del siglo anterior.

Acerca de la función rectora de este narrador omnisciente, Mario Rodríguez ha señalado a propósito de la novela de aprendizaje que “la posición del narrador canónico es semejante a la del vigilante en la torre central del edificio carcelario”, complementando esta idea más adelante al señalar que:

Se puede ver en el “espejo (imaginario) de la novela” un retrato de la forma de actuar del poder disciplinario en la producción de la subjetividad moderna: el sujeto es fruto de la violencia y fuerza del poder emblematizadas en la figura del narrador (2004: 18).

De este modo, la presencia de este narrador panóptico es una garantía de la continuidad de las estructuras de poder vigentes en el extratexto dentro de los márgenes de la ficción, configurando un relato que es en verdad un correlato de la realidad.

Si bien el fin de la modernidad pareció acabar con todo signo de contradicción en términos ideológicos, no sucedió lo mismo con la literatura, verdadero campo de batalla donde luchan aún visiones disímiles, contradictorias, aunque no excluyentes, acerca de los modos de entender y enunciar esta comprensión de la realidad por medio de los relatos, en los que, una vez más siguiendo a Mario Rodríguez, el *miedo al contagio*, contagio que supone traspasar los límites del orden o de la pureza; ha desaparecido, dejando en su lugar un narrador que se deja seducir por la presencia de lo heterogéneo.

Creo que la palabra clave en la novela realista hispanoamericana es *contagio*, estrictamente, miedo al contagio. Temor de ser infectado por lo que está fuera de control (como es el caso de los haitianos), sea en lo político, lo erótico, lo social. La novela realista propone una doble utopía –fracasada de antemano–: la de una sociedad disciplinada y la de una sociedad pura. El fracaso se produce porque en ambos sueños políticos está siempre presente la amenaza del contagio. Aunque la sociedad se reticule según precisos modos de control, aunque se expulse o se aniquile a los enfermos, el contagio rebelde sigue vivo, tan vivo que incluso llega a afectar al narrador, atraído, a su pesar muchas veces, por esa mezcla de cuerpos que se agitan frenéticamente; tenemos, así, a un narrador contagiado por quienes quieren vivir hasta el límite, hasta el borde mismo de la muerte, despreciando la vigilancia, el control y la pureza (Rodríguez, 2004: 20).

En Roberto Bolaño esta posibilidad de contagio de ningún modo es expulsada, sino más bien atraída hacia el relato, provocando el surgimiento de personajes, discursos, acciones y acontecimientos que dan origen a una estructura narrativa compleja, en la que no es fácil establecer atribuciones de identidad o de “pureza”, lo que acaba por determinar una raigambre ficcional que definitivamente se aleja de la tradición de la novela realista, situando al relato en una posición precaria respecto de su relación con la literatura anterior a él, precariedad que se extiende al lugar desde el cual se escribe y a los desplazamientos internos en sus obras, tanto a nivel discursivo como temático, lo que hemos dado en denominar localización incierta.

Ya hemos señalado que en Roberto Bolaño se construye una figura de narrador que asume una perspectiva vital que confunde o fusiona la dimensión extraliteraria, el Roberto Bolaño que vivió y vagabundeo por diversos espacios de América y Europa (podemos agregar África), con la dimensión literaria en la que los protagonistas, a menudo empleando la primera persona, dan luces acerca de una existencia construida a salto de mata entre la precariedad y el impulso escritural, convirtiendo a Bolaño en una figura que atrae la atención de moros y cristianos.

Quizás por esta razón es que Roberto Bolaño ocupa un lugar expectante: prolífico escritor chileno destacado durante el último decenio con una serie de títulos que han resultado un éxito de crítica y cada vez más directamente proporcional de lectores. Sus relatos parecen traspasados por una nutrida experiencia del mundo, que se describe sin eufemismos; y en el que cada palabra parece tener su complemento y/o contraparte en el contexto histórico en que se

asientan. Así, por ejemplo, pueden encontrarse referencias a hechos, personajes y situaciones reconocibles en la realidad extratextual, que son una especie de sustrato para la irrupción de una “nueva manera de realidad”: el relato global, entendido como una forma narrativa que contiene múltiples posibilidades de conexión, de interpretación y- deberíamos decir junto con Rodríguez, de contagio.

Acerca de la narrativa de Roberto Bolaño la crítica lo reconoce como un escritor para la elite; destaca por un manejo de ritmo narrativo que combina el vértigo de la posmodernidad con la cadencia melancólica de la novela negra; algunos críticos, como los ya mencionados Espinosa, Bolognese, Manzoni, Gras, González, entre otros, reconocen su innegable capacidad creativa y las múltiples fuentes de las que bebe: snuff, gore, posmodernismo, vanguardia, nuevo realismo, etc., bases de las que emerge una voz poderosa y atractiva que se ha instalado como un referente importante para lectores, críticos y escritores.

Poseedor de una originalidad narrativa que puede observarse en la elección y tratamiento de los asuntos de sus textos, se caracteriza además por su sentido del humor un tanto corrosivo (e iconoclasta, como consigna alguna reseña bienintencionada) que no deja títere con cabeza en el panteón canonizado de la narrativa chilena. Muestras de ello son algunos de sus textos narrativos; *Nocturno de Chile*, por ejemplo, y, sobre todo, sus textos críticos (aunque el término pueda ser discutido) recogidos fundamentalmente en su libro *Entre paréntesis*. Esta vertiente crítica, presente en toda su obra, alcanza también las letras españolas y mexicanas: prueba de ello son las referencias y alusiones a figuras consagradas de la talla de Octavio Paz, presentes en *Los detectives salvajes*:

Dentro del inmenso océano de la poesía distinguía varias corrientes: maricones, maricas, mariquitas, locas, bujarrones, mariposas, ninfos y filenos. Las dos corrientes mayores, sin embargo, eran la de los maricones y la de los maricas. Walt Whitman, por ejemplo, era un poeta maricón. Pablo Neruda, un poeta marica. William Blake era maricón, sin asomo de duda, y Octavio Paz marica. Borges era fileno, es decir de improviso podía ser maricón y de improviso simplemente asexual. Rubén Darío era una loca, de hecho la reina y el paradigma de las locas (Bolaño, 1998: 85).

O las ácidas líneas que dedica a Camilo José Cela en una de sus conferencias recogidas en *El gaucho insufrible*:

Si al cadáver increíblemente gordo de Cela lo amarramos a un caballo blanco, podemos y de hecho tenemos a un nuevo Cid de las letras españolas (Bolaño, 2003: 161).

No obstante, es necesario considerar a Bolaño en su trabajo como creador antes que como lector; es aquí donde configura un universo particular que pone en perspectiva no sólo su credo literario, sino también (y quizás aquí resida el valor que asignamos a priori a su obra) un modo de hacer circular los relatos, un “modo circular de hacer relatos” en el entendido de que todas sus obras pueden ser comprendidas como partes constitutivas de una gran obra o un círculo de relatos que conforma un modo narrativo particular que se visibiliza y se ofrece en un sistema abierto, pero de difícil localización.

A este respecto, hemos anotado más arriba los estudios críticos de Patricia Espinosa (2003) en relación con la categoría de ficción de Bolaño, y los intentos por clasificar la escritura de Bolaño como perteneciente al canon occidental o a la tradición de la literatura chilena, de donde entra y sale por medio de referencias a esta tradición y por el tratamiento temático que da a algunos aspectos de la historia reciente en nuestro país. De cualquier manera, no es fácil una categorización, por cuanto el discurso narrativo del escritor objeto de estudio es, desde nuestro punto de vista, un discurso transterritorializado.

El tipo de relato inaugurado de este modo es lo que hemos denominado relato global:

¿Cuáles son las marcas de este relato global?

A) Temáticamente, la presentación de argumentos que dialogan con los preceptos del realismo, centrados en peripecias comunes y corrientes, aunque con cierta tendencia a situarse en los márgenes de la sociedad (seres depauperados social o emocionalmente, habitantes de los barrios bajos, jóvenes en estado de búsqueda, drogadictos, delincuentes, prostitutas, etc.) A propósito de Bolaño parecen escritas estas palabras de Foucault en *La vida de los hombres infames*:

He querido que se tratase de existencias reales, que se les pudiesen asignar un lugar y una fecha, que detrás de esos nombres que ya no dicen nada, más allá de esas palabras rápidas que en la mayoría de los casos muy bien podrían ser falsas, engañosas, injustas, ultrajantes, hayan existido hombres que vivieron y murieron,

sufrimientos, maldades, envidias, vociferaciones. He suprimido pues todo aquello que pudiera resultar producto de la imaginación o de la literatura. Ninguno de los héroes negros que los literatos han podido inventar me ha parecido tan intenso como esos fabricantes de zuecos, esos soldados desertores, esos vendedores ambulantes, grabadores, monjes vagabundos, todos ellos enfebrecidos, escandalosos e infames por el hecho sin duda de que sabemos que han existido (1996:82).

Nada de lo que sucede en los relatos de Bolaño-exceptuando quizá “El policía de las ratas”- es excepcional o inusitado. Son historias de búsquedas, desencuentros, violencia, sexo, etc., que no van más allá de lo que, a falta de una palabra mejor, denominaremos normal y aun en ocasiones se sitúa por debajo de esta dudosa delimitación. Se trata de vidas oscuras, de seres que viven en los márgenes de la sociedad, que malviven o que viven precariamente, ya sea desde el punto de vista socio-económico, psicológico, amoroso, cultural, etc. Sólo por nombrar al azar algunos ejemplos: un abogado devenido gaucho, un asesino disfrazado de monje, vendedores ambulantes, guardias de camping, escritores y escritorzuelos, asaltantes, etc. La lista, curiosamente, es semejante a la elucubrada por Foucault.

Quizás puede argumentarse que se trata de relatos en los que se ven personajes atribulados por su propia conciencia de un mundo inestable, existencias sujetas como papeles con alfileres a algún muro, existencias como hojas de otoño a punto de desprenderse de las débiles ramas que las sostienen, lo

que confiere a sus vidas un sino trágico que fácilmente puede adquirir ribetes fantásticos; no obstante, como dijéramos más arriba, se trata de narraciones que establecen una filiación con los preceptos del realismo.

B) Discursivamente, por la presencia de un narrador que adopta un punto de vista cercano al destinatario, que lo interpela, que *se parece al protagonista*; a un protagonista que *el lector puede conocer*.

Este narrador se singulariza por la predominancia de dos elementos:

En primer término, la adopción de un punto de vista que denominamos *objetividad sensible*, caracterizada por el recurso de la exposición descarnada de aseveraciones sobre el mundo narrado (que lindan con lo morboso); combinada con elucubraciones sobre las posibilidades de interpretación de las acciones y acontecimientos narrados que, a fuerza de ser lógicas terminan siendo impredecibles o, incluso, terminan por producir “ruido” en el sistema de la obra. A continuación, un ejemplo extraído casi al azar:

En lugar de preguntarle por ella, como es su deseo, le dice que en realidad no tiene ganas de ir a un museo (Bolaño, 2001: 89).

Observamos en la cita precedente la conjugación de dos visiones sobre un mismo acontecimiento, la visita a un museo, que lleva (in)necesariamente la inclusión del punto de vista de quien narra; se trata aquí de revelar, comentar la interioridad del personaje a través de la puesta al desnudo de su propia conciencia.

En segundo término, lo que denominamos el paroxismo de la virtualidad fabuladora, entendido como la explotación de la capacidad de rizar el rizo de la narración por medio de la sumatoria de relatos que, con o sin solución de

continuidad, se suceden en el interior de algunos textos, construyendo un tipo de texto narrativo cuyo principio es claro, y su fin es, aunque explícito en la forma incierto en la virtualidad narrativa; véase a este respecto un fragmento de 2666, en el que Bubis, el editor de Archimboldi, busca la confirmación de la calidad de éste en la opinión de un reputado crítico literario. La escena sitúa al editor estudiando al crítico y a su acompañante:

También cabía la posibilidad, pensó Bubis, de que fueran amantes, pues es bien sabido que a menudo los amantes adoptaban los gestos del otro, generalmente las sonrisas, las opiniones, los puntos de vista, en fin, la parafernalia superficial que todo ser humano está obligado a cargar hasta su muerte. (Bolaño, 2004: 1027).

Punto en el que se inserta el relato del mito de Sísifo

[...] como la piedra de Sísifo, considerado el más listo de los hombres, Sísifo, sí, Sísifo, el hijo de Éolo y Enáreta, el fundador de la ciudad de Éfira, que es el nombre antiguo de Corinto, una ciudad que el buen Sísifo convirtió en guarida de sus alegres fechorías, pues con esa soltura de cuerpo que lo caracterizaba y con esa disposición intelectual que en todo giro del destino ve un problema de ajedrez o una trama policiaca a clarificar y con esa querencia por la risa y la broma y la chanza y la chacota y la chungu y el ludibrio y el pitorreo y la chuscada y la chirigota y el choteo y la pulla y el remedo y la ingeniosidad y la burla y la cuchufleta (Bolaño, 2004: 1027).

Más adelante, concluida la historia de Sísifo, el relato volverá a centrarse en Bubis y el crítico literario.

C) Culturalmente, por la presencia de un estado de cosas (ambiente-atmósfera) que trasciende el significado de lo cosmopolita, asentándose en un espacio que no es otra cosa que la red. Curiosamente, ninguno de los relatos de Bolaño hace alusión a este concepto, omnipresente en la cultura contemporánea, sin embargo, es-desde nuestro punto de vista- imposible soslayar la naturaleza interconectada o interactiva que permite atribuir la producción del discurso a un sujeto cualquiera en un punto cualquiera de enunciación temporal o espacial. Ya hemos visto: personajes que recorren el mundo, historias que se sitúan en distintas partes del globo, en distintas épocas, bajo distintos puntos de vista, etc.

Desde esta perspectiva, resulta difícil precisar la naturaleza del discurso, que navega por referencias multívocas atribuibles a distintas fuentes.

D) Espacialmente, dado que los relatos ocurren en lugares que, además de ser identificables (España, México, Chile, África), pueden ser extrapolables o intercambiables (reemplazables si se quiere) con cualquier otro lugar en el globo.

A este respecto, en tanto que los relatos son en primer término un hecho de comunicación, resulta útil considerar la reflexión de Baudrillard acerca de este concepto:

En el espacio de la comunicación, las palabras, los gestos y las miradas están en estado de contigüidad incesante, y sin embargo jamás se tocan. Y es porque ni la distancia ni la proximidad son las del cuerpo al que rodean. La pantalla de nuestras imágenes, la pantalla interactiva, la pantalla telemática, están a la vez demasiado próximas y demasiado lejanas: demasiado próximas para ser verdaderas (para tener la intensidad

dramática de una escena), demasiado lejanas para ser falsas (para tener la distancia cómplice del artificio) (1991: 62-63).

Cuestión que en el caso de la obra narrativa de Bolaño genera un universo en estado de latencia que subvierte la cita precedente. Son relatos que se sitúan en un *estado de contigüidad incesante*, un estado que podríamos denominar de *latencia vital* que, a contramarcha de lo afirmado por Baudrillard, se postulan como posibilidades de comunicación y aun en algunas ocasiones de intervención en la realidad¹, asumiendo una dimensión política: ¿será posible entonces, afirmar que los relatos de Roberto Bolaño adoptan una especie de naturaleza plasmática, es decir, un *estado de la materia narrativa* que los liga entre sí a la vez que les permite existir individualmente, y, al mismo tiempo, extender sus posibilidades de contacto y comunicación hacia el exterior, hacia el infinito?

Es a propósito de las ideas anotadas hasta aquí que enunciamos nuestra concepción y nuestra lectura de los textos del escritor chileno como la lectura de un relato global, cuyo ejemplo estaría particularizado en su producción narrativa, pero que esperamos sea una categoría posible para entender la producción de algunos escritores latinoamericanos, que, al igual que Bolaño, son representantes de esta narrativa de la localización incierta, de esta poética de la precariedad o de la precaución.

La elucidación del concepto de relato global supone un tipo de discurso narrativo que se asienta en una concepción de mundo en red aun sin tener esta intención a conciencia. Acuñamos este término considerando las características de la escritura de Bolaño anotadas anteriormente, es decir: un relato que

¹ Estoy pensando de nuevo en 2666 y su relato- denuncia de un estado de violencia en la frontera mexicana.

discursiva, temática, cultural y espacialmente se sitúa dentro de coordenadas móviles y en estado permanente de latencia.

Añadimos los desplazamientos en el interior de su propia escritura, que se suman a esta idea de cambio o metamorfosis de la naturaleza de la producción de Bolaño, con textos que transitan por la narrativa de carácter autoficcional en algunos cuentos:

Casi no tenía amigos y lo único que hacía era escribir y dar largos paseos que comenzaban a las siete de la tarde, tras despertar, momento en el cual mi cuerpo experimentaba algo semejante al jet-lag, una sensación de estar y no estar, de distancia con respecto a lo que me rodeaba, de indefinida fragilidad. Vivía con lo que había ahorrado durante el verano y aunque apenas gastaba mis ahorros iban menguando al paso del otoño” (Bolaño, 1997: 6).

Este carácter autoficcional ha sido abordado por la crítica en algunos estudios, señalando que la naturaleza de la obra de Bolaño es la de una obra vital, por medio de la cual elabora, siguiendo aquí un estudio de Gustavo Herrera López (2012), una especie de ficcionalización de su vida, instalando en el centro de sus textos a un personaje que resulta una fusión del autor, el narrador y el personaje principal:

Bolaño escribe una obra vital: elabora una especie de autoficción con su vida, término definido por Philippe Lejeune (1975) como un pacto ambiguo de interpretación entre la figura del autor, el narrador y el personaje principal de un texto fundiendo los tres en una sola entidad emisora, un pacto implícito con el lector que fluctúa entre el relato

autobiográfico y el novelesco. Sin embargo, Bolaño se desdobra en sus textos para presentarse a sí mismo como otro: Arturo Belano, B.: Bolaño antes de ser el Bolaño reconocido por sus narraciones. Su forma de autoficcionalización es lo que Pozuelo Yvancos (2010) denomina una figuración del yo, procedimiento por el cual Bolaño crea una imagen de sí que antepone con sus lectores (Herrera López, 2012: 135).

Se articula de este modo, en el caso del escritor que nos ocupa, una poética por descubrir. Se trata de una visión de mundo en la que la fragilidad, la fugacidad de las cosas, da lugar a existencias precarias; ya hemos señalado esta misma precariedad en la vida y actividades de Bolaño antes de ser conocido por su producción literaria. Se trata de vidas, parafraseando a Borges, al borde de una inminencia que nunca se produce. Esta poética de la precariedad y la precaución, rasgo que creemos evidente en algunos aspectos estilísticos del narrador chileno, es una tarea de lectura, del mismo modo que dentro de su escritura se transforma en una obligación a cumplir la constante búsqueda de definiciones o precisiones que satisfagan escrituralmente su comprensión del mundo.

Siguiendo a García Canclini (2011), a quien ya mencionáramos, este rasgo se complementa con la búsqueda sin esperanza, pero sin desesperación; de un sentido último para la creación artística, patente en los esfuerzos de Bolaño por dilucidar las claves que permitan comprender el mundo que le (que nos) tocó vivir, búsqueda estéril que parece encontrar su antecedente en las reflexiones de Borges acerca de la naturaleza de la creación y del impulso artístico:

La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o

algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético (Borges, 1996:13) ².

En segundo término, porque se configura la imagen de un nuevo tipo de personaje: el narrador, que es una especie de habitante de un texto o metatexto que no está explícito, sino que es consubstancial al relato o a la enunciación del relato o al lugar y tiempo de la enunciación. Nos referimos en este punto a una categoría emergente de narrador: un narrador que desarrolla su propia biografía³ o sus propias circunstancias vitales (y en este caso, creativas), que corren paralelas al curso del relato, como si fueran dos vías independientes, pero desde las cuales una, la del narrador, puede supervigilar, influir, opinar, y entenderse o explicarse sobre y a partir de la otra. Si tuviéramos que homologarlo a los textos virtuales, equivale a la figura de un webmaster, es decir, alguien con el privilegio de operar sobre los contenidos, pero a la vez vincularse con ellos. Es, al mismo tiempo, un tipo de narrador cuya presencia o lugar en la narración puede hacerse invisible o desaparecer.

Es posible ver aquí consecuentemente la presencia de un tipo de narrador que, siguiendo la dirección que traza Borges respecto de la naturaleza de la obra de arte, ha sido definido por Maurice Blanchot en tanto escritor como un ser que desaparece en el ejercicio de su creación:

Lo que atrae al escritor, lo que conmociona al artista, no es directamente la obra, es su búsqueda, el movimiento que conduce a ella, la

² Nótese el empleo de la enumeración caótica y algunos sustantivos indeterminados que contribuyen a afirmar el concepto de localización incierta.

³ Una biografía que tampoco es la biografía del autor.

aproximación a aquello que hace la obra posible: el arte, la literatura y lo que ocultan esas dos palabras (Blanchot, 2005: 235).

Del mismo modo, a propósito de Samuel Beckett, Blanchot cuestiona el lugar y la identidad del escritor, palabras que se ajustan a las consideraciones anotadas sobre Bolaño, preguntas que responden sin responder:

Aquí nadie escribe por el honroso placer de hacer un libro hermoso ni tampoco por esa bella obligación que creemos poder llamar inspiración: no lo hace para decir las cosas importantes que tendría que decirnos o porque fuera su tarea, o porque esperara, al escribir, avanzar en lo desconocido. Entonces, ¿lo hace para terminar con ello? ¿Por qué intenta sustraerse al movimiento que le arrastra, pensando que aún lo domina y que desde el instante en que habla podría dejar de hablar? Pero, ¿es él quien habla? ¿Cuál es ese vacío que se hace palabra en la intimidad abierta de aquel que desaparece en él? ¿Dónde ha caído? “¿Dónde ahora? ¿Cuándo ahora? ¿Quién ahora? (2005: 248).

De este modo quedan los relatos en el lugar de la precariedad y la indeterminación. Para coincidir una vez más con García Canclini, Borges y Blanchot; relatos de una búsqueda, que narran la búsqueda, que son una búsqueda.

¿Quién habla en los textos de Bolaño? Hemos señalado algunas posibilidades. A este respecto, es útil destacar la conceptualización que acerca de la naturaleza de la obra de Roberto Bolaño ha elucidado Patricia Espinosa, al establecer que la escritura de Bolaño está inserta en lo que se denomina metaficción, “que manipula una y otra vez la perspectiva narrativa incorporando

figuras históricas actuales o pasadas, poniendo en cuestión la identidad subjetiva, unificada y jugando continuamente con la diferencia entre realidad y ficción” (2003: 20)

La escritura de Bolaño manipula la perspectiva narrativa, difuminando los límites tanto del lugar desde el cual se escribe, como el lugar de quien escribe; nuevamente en palabras de Patricia Espinosa:

Bolaño instaura una historia y un estilo realista, quebrados desde una nueva zona de visibilidad del sujeto protagonista o narrador, enmarcado, sitiado o acosado por la historia; a la vez que se sustrae de ella, por medio de la exposición continua de su extrema precariedad. (2003: 25)

De este modo, la obra de Bolaño aparece como una nueva forma literaria, a partir de la cual el autor se proyecta desde una postura que se aleja en algunos puntos de la estética vigente para algunos escritores contemporáneos. Los procedimientos narrativos, el abordaje temático y las lecturas particulares, que Bolaño lleva a cabo rigurosamente en sus textos, demuestran una intención casi obsesiva por desarrollar puntos de vista en constante movimiento, o por mover constantemente el punto de vista, tanto en la estructura general de sus obras como en la estructura interna del discurso de los personajes que las habitan.

En otras ocasiones, es posible advertir en la escritura de Bolaño reminiscencias, ecos de la literatura occidental, de la tradición histórico-literaria, que grafican el estado de gracia creativa que por momentos alcanza la prosa bolañiana:

¿Cuándo empezó todo?, pensó. ¿En qué momento me sumergí? Un oscuro lago azteca vagamente familiar. La pesadilla. ¿Cómo salir de aquí?

¿Cómo controlar la situación? Y luego otras preguntas: ¿realmente quería salir? ¿Realmente quería dejarlo todo atrás? Y también pensó: el dolor ya no importa. Y también: tal vez todo empezó con la muerte de mi madre. Y también: el dolor no importa, a menos que aumente y se haga insoportable. Y también: joder, duele, joder, duele. No importa, no importa. Rodeado de fantasmas. (Bolaño, 2004: 295).

Este es el inicio de “La parte de Fate”, tercero de los libros que componen 2666; en él advertimos el desplazamiento del punto de vista respecto de la situación personal del personaje principal de esta parte, por medio de la acumulación de oraciones copulativas que van sumando, superponiendo las reflexiones del protagonista desde un lugar desplazado en el tiempo y el espacio; es un futuro desde el cual regresará el narrador al inicio de la historia de Quincy Williams, afroamericano que se verá involucrado con narcotraficantes mexicanos en una oscura historia en la frontera México-estadounidense. Notamos además en este fragmento la presencia de voces anteriores a Bolaño: ¿Cuándo empezó todo?, pensó. ¿En qué momento me sumergí?; preguntas que repiten a su manera, como diría el propio Bolaño, la ya clásica interrogante vargallosiana: ¿En qué momento se había jodido el Perú?⁴, con toda la carga de sentido que le confieren la situación de quien las piensa o pronuncia, el tiempo y el lugar en el que las encontramos. Es el inicio de un relato que atraviesa fronteras históricas, geográficas y personales: *un lago azteca vagamente familiar*, el extraño entorno de las pesadillas, los espacios del miedo, la experiencia del dolor, como el

⁴ Pregunta que encontramos al inicio de *Conversación en la catedral*. Citado en Bibliografía.

recuerdo pesaroso de la muerte de la madre; y para lo que nos interesa, el lugar que ocupan estas interrogaciones en el sujeto mismo que es Roberto Bolaño.

Para poder entender lo que ocurre con el “fenómeno Bolaño” es necesario volver al punto que nos ocupa y dar cuenta del hecho de que en su escritura se produce una simbiosis entre ficción y realidad a partir del cruce de la ficción con una (su) experiencia de vida. Hay una densidad vital autobiográfica perceptible en la inclusión de elementos identificables con su propia vida que otorgan a la escritura de Bolaño una marca de la que no puede (quiere) desprenderse. Esto se visualiza, sobre todo, en el modo de integrar cierta realidad personal en la dimensión enunciativa de sus textos; por ejemplo, las referencias a la realidad política chilena-evidente en textos como *Estrella distante*, *Nocturno de Chile* y algunos de sus cuentos- y la constante mención o alusión a la condición de extranjero o exiliado de sus personajes, que constituye una característica intrínsecamente ligada a la figura del narrador y presentes en su escritura, entre otros parámetros contextuales que podemos considerar como elementos constitutivos de la obra de Roberto Bolaño.

Así, puede observarse la denominación autoficcional como una constante en relación con el autor, quien a través de narradores como Belano, Bolaño, o B presenta claves para leer e interpretar este carácter autoficcional, catalogándolo como una intervención deseante y voluntaria del autor en sus textos, que manipula una y otra vez la perspectiva narrativa, incorporando figuras históricas actuales o pasadas, poniendo en cuestión la identidad subjetiva, unificada y jugando continuamente con la diferencia entre realidad y ficción (Espinosa, 2003, 20)

Los textos que nos ocupan en este trabajo corresponden a tres volúmenes de cuentos que, ordenados por su fecha de aparición, son los siguientes:

Llamadas telefónicas (1997)

Es el primer libro de cuentos de Bolaño, que contiene catorce relatos, separados en tres partes. La primera, “Llamadas telefónicas”, comienza con “Sensini”, un homenaje al escritor argentino Antonio di Benedetto. La historia nos muestra a un escritor en decadencia, quien tiene la generosidad de legarle al narrador (el propio Bolaño) la clave para ganarse precariamente la vida: participar en concursos literarios. El segundo relato, “Henri SimonLeprince”, cuenta la historia de un escritor sin éxito que en la Francia del periodo de guerra arriesga su vida para salvar a los escritores que son considerados importantes, encontrando así una justificación para su propia vida. Una aventura literaria es el encuentro entre un escritor en ascenso y un crítico literario consagrado. Esta primera parte termina con “Llamadas telefónicas”, relato que habla del amor tortuoso y distante entre B y X, que termina con la muerte de ella (X).

“Detectives” es el nombre de la segunda parte, en cuyo primer relato “El Gusano”, Bolaño rememora su adolescencia en México mediante su amistad con un hombre solitario y misterioso. “La nieve”, así como los dos cuentos que le siguen, presenta la técnica del relato doble o triplemente contado (una historia que es referida por un narrador a otra persona que a su vez la cuenta al narrador quien la cuenta al lector). El protagonista es Rogelio Estrada, un chileno radicado en Rusia que pasa a servir, y luego a traicionar, a la mafia local. “Otro cuento ruso” se basa en la historia de un sorche sevillano de la División Azul española que combatió en la Segunda Guerra Mundial, en el frente ruso. Capturado por los

alemanes, salva la vida gracias a las confusiones que trae aparejada toda traducción idiomática. “William Burns” es la historia de un americano de California del Sur, que se ve envuelto en una situación de relaciones triangulares y asesinatos erróneos. “Detectives” cierra esta parte poniendo en escena la tortura y la violencia soterrada o explícita del Chile de la dictadura, a través del diálogo y la digresión entre dos policías.

La última parte, “Vida de Anne Moore”, comienza con “Compañeros de celda”, que tematiza una sutil y poco cimentada sincronía entre un hombre y una mujer que estuvieron presos durante el mismo tiempo, aunque en distintas partes del mundo. Pero este paralelismo no será suficiente, como piensa y desea el narrador, para ligar las vidas de ambos. “Clara” relata la errática y confundida vida de una mujer, otrora reina de belleza, que acabó cediendo a la gris evidencia de la vida cotidiana. “Joanna Silvestri” es protagonizada por una ex actriz porno que, postrada en una clínica, recuerda sus mejores años. Finalmente, “Vida de Anne Moore” es un recuento acucioso y reflexivo sobre la vida de una norteamericana que vagabundea de amor en amor y de país en país.

Putas asesinas (2001)

El segundo volumen de cuentos de Roberto Bolaño contiene trece relatos. “El Ojo Silva” es el primer cuento, en el que se narran las peripecias de Mauricio Silva, fotógrafo chileno, en su afán por librar a dos niños de la secta del Dios Castrado, en la India. “Gómez Palacio” se centra en la vida mediocre de un escritor condenado a impartir clases de literatura en un pueblo perdido del desierto mexicano. “Últimos atardeceres en la tierra”, relato con cierto tinte

autobiográfico, presenta una serie de anécdotas y detalles de las vacaciones que un chico, B, pasa con su padre en Acapulco.

“Días de 1978” se sume en el hermético mundo de los guetos de chilenos residentes en Barcelona. “Vagabundo en Francia y Bélgica” es un homenaje a poetas franceses surrealistas ya muertos. “Prefiguración de Lalo Cura” transita por el submundo de las películas pornográficas, la violencia y el olvido. “Putas asesinas” nos muestra a una mujer, sola y desesperada, que recurre al secuestro como una forma de vida y de encuentro consigo misma. “El retorno” es un relato en tono humorístico acerca de las peripecias del alma del protagonista y su encuentro y confusas relaciones con un diseñador de alta costura. “Buba” narra la extraña cadena de éxitos deportivos de unos futbolistas de un club español asociados a un compañero africano que practica ritos desconocidos. “Dentista” es la presentación de dos amigos mexicanos arrastrados a una serie de hechos que problematizan la vida y la muerte en barrios marginales. “Fotos” es un relato cuyo germen puede encontrarse en *Los detectives salvajes*; Arturo Belano se encuentra en un pueblo abandonado de África, hojeando un álbum donde la poesía en lengua francesa es el asunto principal. “Carnet de baile” presenta 69 razones para no bailar con Pablo Neruda, en un ejercicio crítico y sarcástico. Finalmente “Encuentro con Enrique Lihn” es un homenaje a este poeta chileno.

El gaucho insufrible (2003)

El libro contiene cinco cuentos: “Jim”, breve relato en el que se recuerda a un extraño personaje, mezcla de vagabundo y artista; “El gaucho insufrible”, donde vemos la recreación de “El sur, de Borges”; “El policía de las ratas”, homenaje al Kafka de “Josefina la cantora”, en el cual un detective de un extraño mundo

descubre las extrañas motivaciones de un asesino serial; “El viaje de Álvaro Rousselot”, que relata las aventuras de un escritor argentino en la Francia de los años 50; y “Dos cuentos católicos” que presenta, como en un juego de espejos, la narración de un crimen desde dos perspectivas distintas y complementarias, con la religión como telón de fondo.

Encontramos aquí, además, dos conferencias, “Literatura + enfermedad = enfermedad” y “Los mitos de Chtulhu”, a través de los cuales Bolaño explica gran parte de su credo literario y proyecto de escritura, y dispara una salva crítica respecto de varios autores contemporáneos.

En los capítulos siguientes se realizará una lectura de algunos textos pertenecientes a los volúmenes de cuentos reseñados, con el objetivo de descubrir los rasgos caracterizadores de lo que se ha denominado “relato global” en ellos, identificando las marcas de transterritorialización o localización incierta que configuran su especificidad en tanto hechos artísticos.

Creemos posible ingresar en la narrativa de Roberto Bolaño como se ingresa en la evidencia de un nuevo estado del arte, considerando sus relatos como una mixtura entre dos pulsiones: por una parte, la búsqueda de un lenguaje que dé cuenta de las inquietudes vitales del artista así como de su concepción de la literatura como una forma de vida; y por otra, la construcción de un discurso en permanente expansión, que parte desde los márgenes, pero que no tiene o no necesita una dirección definida, cuyas señas de identidad ya hemos caracterizado como precarias, proceso que comienza en *Llamadas telefónicas*, volumen de cuentos cuya línea temática es mayoritariamente la escritura misma, pasando por *Putas asesinas*, donde se resignifican las relaciones humanas por medio de la

presentación de una sociedad que no da pie a otra interacción que no sea la de relaciones signadas por la violencia aparentemente sin sentido, una violencia que se expresa en el lenguaje más que en las acciones; un lenguaje que produce una atmósfera de tensión y estupor constantes; hasta *El gaucho insufrible*, en el que se cuestionan los modos de relación entre seres agobiados por las sucesivas crisis económicas y las consecuencias que acarrearán en términos de la resemantización de la violencia, el amor y la literatura.



La concepción del relato: hacia una poética de la localización incierta

Vivimos en la época del arte desenmarcado: salió del cuadro, no quiere representar a un país, busca hacer sociedad sin presiones religiosas ni políticas. Sin embargo, no dejan de pintarse cuadros, en la globalización siguen existiendo naciones (centrales y periféricas), la sociedad global está rota y la interculturalidad no se logra con totalizaciones que homogenicen. ¿Se puede hacer un arte postautónomo?

Néstor García Canclini, *La sociedad sin*

relato.

Un sitio baldío en los extramuros de la ciudad. Piedras, maleza, algunos papeles, etc. En un extremo -izquierda- se ve el bulto de una persona (Marta) que duerme, tapada con un viejo sobretodo. A su lado, sentado sobre una piedra, un hombre calienta agua en una pequeña fogata. Cerca de ellos, de un cordel improvisado en dos estacas, cuelgan una blusa, una falda, una chomba y un par de medias; también se ven dos sacos, un quintalero y un papero, ambos a medio llenar. Es una tarde fría, gris. La mujer se revuelve inquieta, murmura cosas; el hombre se levanta, se inclina hacia ella, vivamente interesado. Escucha un instante. De pronto se tensa, como si hubiese escuchado o percibido algo en torno suyo. Se levanta sobresaltado, escudriña. Camina unos pasos tratando de tener una mejor visión. La mujer despierta sobresaltada. Se queda mirándolo sin comprender. Busca con la mirada. (Radrigán, *Hechos consumados*: 1)

Una de las escenas más recurrentes en la rotativa de los noticieros de televisión puede ser descrita con palabras como las que Juan Radrigán emplea en “*Hechos consumados*”; obra teatral estrenada en 1981 que da cuenta de la situación de abandono, violencia y represión en que viven personajes excluidos por el régimen de Pinochet en Chile. Estas palabras cobran plena vigencia en la actualidad: vivimos en un mundo que se caracteriza por la violencia que se ejerce sobre los más débiles, un mundo en el que la nueva utopía de la hiperconectividad

ha dejado ver signos evidentes de erosión, tal como afirma García Canclini en el epígrafe que abre este capítulo. El mundo que denominamos global es pura fragmentación; carente de homogeneidad, da lugar a imágenes y textos dispersos, producto, paradójicamente, de su propia naturaleza accesible y ubicua: imágenes de abandono, de desamparo, de abuso, de muerte, de degradación, inundan los portales de noticias, pasan de usuario en usuario a través de las redes sociales, generan comentarios en los sitios de internet.

Vivimos en una era del acceso y la conectividad que parece anular las fronteras que dividen a los seres humanos, creando la ilusión de un mundo en el que todos pueden obtener los beneficios que la tecnología y las leyes traen aparejados. Se puede recorrer el mundo desde la comodidad de una habitación y, más todavía, se puede viajar al espacio y conocer los cráteres de la Luna, la rugosa y árida superficie de Marte, el enigmático silencio de Plutón. Paralelamente, y casi como un signo de contradicción los conflictos geopolíticos cobran cada día nuevas víctimas y ocupan espacios cada vez más importantes en la agenda de las naciones.

La idea de nacionalidad, alma del desarrollo de los países durante gran parte de los siglos XIX y XX, se torna de acuerdo con este nuevo estado de cosas difusa: se puede estar en Concepción, capital de la octava región de Chile e interactuar con personas de diferentes nacionalidades sin que esto afecte mayormente la comprensión entre los hablantes e, incluso, provocando que el concepto de aldea global encuentre en esta interacción su mejor ejemplo; se puede abogar por la libertad en países oprimidos y generar movimiento y adhesión a ideas que pueden cambiar al mundo. En otras ocasiones, sin embargo, el ser

peruano, chileno, español o francés adquiere un valor crucial para cada individuo. Los foros de internet se llenan de diatribas en contra de ciudadanos de otros países debido a factores económicos, políticos, deportivos, sociales, históricos, que, entre otros, generan odiosidades entre vecinos, trasladando a este entorno virtual el aserto de que, si bien todos somos iguales, hay algunos más iguales que otros.

No obstante, tanto en los países desarrollados como en las naciones emergentes, en las grandes ciudades y pequeños poblados, y hasta en los meandros cibernéticos de la red es posible encontrar intersticios, parcelas, guetos en los que se mueven personajes marginales, personas cuya pertenencia al sistema es solo comprobable en un documento o un archivo oficial. Se trata de sujetos que por opción personal o por imposición del sistema viven en una situación de marginalidad, sin distinción de categorías o clases, pudiendo abarcar desde el vagabundo al artista o desde el místico al asesino.

Habitantes de la orilla

Vivir en los márgenes, moverse en las fronteras de la normalidad que ha sido establecida por el poder, se constituye en un modo de ser que comparten aquellos que, por su condición de género, su sexualidad, su edad, su raza o su nivel socioeconómico están fuera del circuito o curso oficial de la historia. Vivir en los extramuros de la sociedad involucra una concepción política, toda vez que lo minoritario tiene como característica esencial su alejamiento respecto de la verdad oficial, representada en la sociedad occidental por lo masculino, blanco o adulto, entre otras características.

La condición de ser minoría no se relaciona directamente con una noción de cantidad, sino más bien con la no pertenencia al grupo que detenta el poder: ser mujer, homosexual, loco, enfermo, niño, indígena, extranjero son maneras de ser clasificado como minoría.

Repetimos: se trata de una manera de estar en el mundo, sin desarrollar con él una relación de pertenencia. Antes, al contrario, este se ofrece como una amenaza latente frente a la cual es necesario generar modos de resistencia, a objeto de evitar la degradación, la anulación o el exterminio. Estos modos de resistencia adquieren diversas formas, según sea el nivel en el que se las analice: a un nivel social el caso paradigmático es, a mi juicio, el creciente movimiento de ciudadanos indignados que se ha visto en distintos lugares del mundo, alzando sus voces y, en ocasiones, operando políticamente en contra de regímenes, leyes, disposiciones o prácticas del mercado que atentan contra sus derechos. Una búsqueda en la red bajo el concepto de indignados lleva a una serie de resultados que desembocan en términos como atropellos, movimientos ciudadanos, estudiantes, animalistas, separatistas, apartidistas, etc. Su denominador común es la intranquilidad que les genera la sociedad y las condiciones de vida propuestas por el sistema (sea cual sea este sistema, de acuerdo al lugar de residencia de quienes forman parte de este movimiento)

Es conveniente recordar que el advenimiento de la posmodernidad trajo consigo la reflexión respecto del agotamiento de los relatos unificadores, concluyendo que estos han perdido su legitimidad en tanto que no resultan representativos de una ideología o visión de mundo común a la sociedad:

En la sociedad y la cultura contemporáneas, sociedad postindustrial, cultura postmoderna, la cuestión de la legitimación del saber se plantean en otros términos. El gran relato ha perdido su credibilidad, sea cual sea el modo de unificación que se le haya asignado: relato especulativo, relato de emancipación (Lyotard, 1987: 32).

Cuestión cuya evidencia histórica salta a la vista en una rápida mirada a los fenómenos históricos de los últimos años: quiebre de la URSS, caída del muro de Berlín, más recientemente la caída de las Torres Gemelas, los atentados que se suceden en el mundo occidental por parte de ideologías que luchan por imponer su hegemonía o al menos conquistar espacios en el curso de la historia. Mucho más recientemente, la ola de inmigrantes que buscan un espacio de supervivencia en sociedades en las que los ciudadanos cada vez con mayor frecuencia alzan sus voces para enfrentarse sin éxito contra lo que denominan las injusticias del sistema.

Al lado de esto encontramos el fenómeno de la globalización: estado de cosas actual en el que las relaciones entre los seres humanos están mediadas, entre otras cosas, por la presencia de la red: sistema de comunicación e intercambio de información provisto por una serie de computadores conectados a lo largo y ancho del mundo. Se trata de una democratización o, quizás, de la ubicuidad del acceso: En esta nueva era, los mercados van dejando sitio a las redes y el acceso sustituye cada vez más a la propiedad (Rifkin, 2000:3).

Esta nueva era del acceso ha sido estudiada en diversos ámbitos dada su importancia como mediadora de las relaciones personales,

sociales, políticas, culturales, económicas, etc. En este sentido, resulta útil recordar la conceptualización que elucidara Juan Zapata a propósito de la posmodernidad, siguiendo a Lyotard y Vattimo, entre otros:

Una nueva condición social- sociedad postindustrial- y cultural - cultura postmoderna- para la Humanidad, condición que empieza a insinuarse después de la Segunda Guerra Mundial y se manifiesta más claramente en la década de los años cincuenta del siglo XX. Desde ese momento, se hace evidente una transformación en la estructura económica de los países altamente desarrollados, como consecuencia del desarrollo de las tecnociencias: electrónica, informática, comunicaciones; además, el ser humano empieza a experimentar un creciente escepticismo frente a las teorías e ideologías que le ofrecían respuestas globales y totalizadoras a sus inquietudes intelectuales y espirituales. Esto posteriormente llevará a hablar de una época posthistórica, postsocial, postracional, postmoderna, y, muy recientemente, era del acceso (Zapata, 2003: 3-4).

Es a propósito de estas condiciones de la cultura en nuestro siglo que el lugar de las minorías adquiere un carácter que escapa a clasificaciones totalizadoras; lo que tienen en común los habitantes de una cultura minoritaria es su heterogeneidad y la imposibilidad de clasificación.

Estas son las coordenadas que, a mi juicio, confluyen en la narrativa de Roberto Bolaño.

En el mundo del arte, esta condición de minoría se manifiesta también de modos diversos y ha sido estudiada desde diversos enfoques:

Néstor García Canclini, por ejemplo, se interroga respecto de la identidad del arte en una época en la que las certezas se han perdido. En su libro *La sociedad sin relato* él declina la posibilidad de encontrar o a proponer en el arte una respuesta unificadora, y se queda en la valoración de su carácter precario, de su inminencia, de su identificación con las minorías. El rol del artista deviene, de acuerdo con los postulados de García Canclini, en el de un ser que desafía la certidumbre filosófica respecto de la sociedad, sus formas de comunicación e incluso los vínculos entre sus componentes, ahora que no existe un relato unificador:

En suma, nos encontramos frente a un presente agónico para lo que queda de los campos artísticos y del llamado Estado de bienestar: lo que hubo de organización moderna de la vida social. Voy a señalar dos rasgos estructurales de esta nueva situación: el desmantelamiento de la oposición inclusión/exclusión y el pasaje de las políticas de convivencia a las tácticas de supervivencia (García Canclini, 2011: 187).

De acuerdo con esto, es la poética de la inminencia la que ofrece una posibilidad de respuesta o comprensión frente a un mundo en el que los relatos unificadores se han fragmentado o han desaparecido, dejando en su lugar la incertidumbre y la precariedad. En este sentido, se instalan prácticas artísticas en las que la precaución sobre el futuro incierto lleva a la aparición de tácticas de supervivencia, que abarcan todo el espectro de las actividades humanas, a veces

sin cuestionar su legitimidad o legalidad. Más adelante, a propósito de este nuevo estado del arte, García Canclini señala que:

Los jóvenes habitan mundos plurales, usan en sus prácticas creativas fuentes heterogéneas que pueden parecer contradictorias para quienes tienen más edad y adhieren a relatos unificados (2011: 191).

De donde concluimos que la identidad de estas prácticas creativas (y con ello la identidad misma) deviene también un significado difuso, en tanto que se enfrenta con estos modelos heterogéneos de convivencia y con la llamada globalización. Esta nueva concepción de la realidad impone nuevas formas de relación y una nueva concepción del hecho artístico, a la vez que una nueva forma de lenguaje, llevando a los jóvenes artistas a reinventar su lenguaje para hablar desde un mundo en descomposición.

Se trata de artistas que resultan ser extranjeros en su propio país, en su profesión, en su probable grupo social; que no encuentran su identidad en una época donde este concepto se ha perdido, al menos en términos de unificación de una visión de mundo, y que, por lo mismo, devienen minoría, generando un espacio de tensión en un universo en el que cada vez más la heterogeneidad es la identidad. El arte entonces existe para dar cuenta de esta tensión, generando una poética de la inminencia:

A ese estar entre afuera y adentro, ser libro u obra artística y ser mercancía, exhibirse en museos y en un organismo de derechos humanos, enunciarse como autor y dudar de su poder, a eso, justamente, me refiero cuando hablo de inminencia (García Canclini, 2011: 245).

Tensión de la identidad y tensión del lenguaje, que no encuentra su cauce o que encuentra dos cauces o diez o mil, que es decir infinito, como anotara en una de sus conferencias sobre *Las mil y una noches* Jorge Luis Borges; y que traslada el problema de la identidad y la precariedad al acto de escribir y al acto de narrar una historia, la propia historia o la de otros, ya sea quien habla protagonista de su enunciación o testigo de los hechos que afectan a otros. Tensión que seduce, que atrapa y sumerge al lector llevándolo a este lugar de la indefinición que es el lenguaje de una literatura escrita desde el margen, y aun a veces escrita desde las alcantarillas de la ciudad, como si fuera un policía de las ratas:

Luego viene el otro nombre, el alias, la cola o joroba que arrastro con buen ánimo, sin ofenderme, en cierta medida porque nunca o casi nunca lo utilizan en mi presencia. Pepe el Tira, que es como mezclar arbitrariamente el cariño y el miedo, el deseo y la ofensa en el mismo saco oscuro (Bolaño, 2003: 53).

Una rata que escarba su madriguera, dirán en relación con esta lengua de los márgenes, Deleuze y Guattari en su libro *Kafka. Por una literatura menor*, definiendo el concepto de minoría en literatura a partir de textos escritos en una lengua en situación de minoría, a propósito de su lectura de la obra de Franz Kafka, escritor checo de origen judío que escribe en alemán, lengua de la cultura dominante en su contexto histórico.

Es respecto de esta condición de habitante de una minoría que constatan en Kafka, que Deleuze y Guattari elucidan el concepto de literatura menor entendiéndola como toda aquella literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor, lo que no corresponde, en rigor, a la literatura de un idioma menor,

sino a la que se escribe desde una situación de marginalidad, sea esta política, étnica, sexual o de otra índole.

A esta primera aproximación añaden dos características más, a saber: que en las literaturas menores todo es político; dado que su espacio reducido hace que cada problema individual se conecte de inmediato con la política. La tercera característica es que en ella todo adquiere un valor colectivo. De estas tres características se deriva el hecho de que una literatura menor supone el surgimiento de condiciones revolucionarias:

Las tres características de la literatura menor son la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato-político, el dispositivo colectivo de enunciación. Lo que equivale a decir que “menor” no califica ya a ciertas literaturas sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida). Incluso aquel que ha tenido la desgracia de nacer en un país de literatura mayor debe escribir en su lengua como un judío checo escribe en alemán o como un uzbekiano escribe en ruso. Escribir como un perro que escarba su hoyo, una rata que escarba su madriguera. Para eso: encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto (Deleuze y Guattari, 1990: 31).

Se escribe en una lengua desterritorializada, desde una situación de marginalidad, a salto de mata, como el conejo que en las caricaturas otea el horizonte siempre temiendo que un perro o una bala terminen con su vida. Se trata de desarrollar estrategias de inserción o siquiera de supervivencia,

asumiendo la precariedad de la existencia como una condición de vida en la que simplemente se está.

¿Cuántos viven hoy en una lengua que no es la suya?;
¿Cuánta gente ya no sabe ni siquiera su lengua o todavía no la conoce y conoce mal la lengua mayor que está obligada a usar? Problema de los inmigrantes y sobre todo de sus hijos. Problema de las minorías. Problema de una literatura menor, pero también de todos nosotros: ¿cómo arrancar de nuestra propia lengua una literatura menor, capaz de minar el lenguaje y de hacerlo huir por una línea revolucionaria sobria? ¿Cómo volvernos el nómada y el inmigrante y el gitano de nuestra propia lengua? (Deleuze y Guattari, 1990: 33).

Esta problematización del estado del arte en una situación de minoría es aplicable, desde mi punto de vista, a la escritura de Roberto Bolaño, quien desarrolla un discurso narrativo que plantea desde su condición fragmentaria la enunciación de una poética de la localización incierta, tal como la enunciara García Canclini, toda vez que el centro de sus relatos está en una situación de movimiento permanente, estableciendo tantos puntos de fuga como entradas haya en el decurso de sus relatos.

Consideramos a Bolaño como un representante de esta literatura de la minoría: chileno que vivió y escribió la totalidad de su obra fuera de Chile, que vivió en México y España, que recorrió el mundo desempeñando diversos oficios y que se instaló desde el inicio de su periplo en la precariedad y el azar de una apuesta de dudoso destino: la escritura. En este afán, la vida del escritor chileno no estuvo exenta de dificultades inherentes a la magnitud de su

apuesta vital, pero también inherentes a una raigambre nacional, social y cultural que él mismo reconoce y califica implícitamente como múltiple, toda vez que no se adscribe fervientemente a ninguna raíz en particular:

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. En mi vida he vivido en tres países: Chile, México y España. He ejercido casi todos los oficios del mundo, salvo los tres o cuatro que alguien con cierto decoro se negará siempre a ejercer (Bolaño, 2004: 20).

De este modo, tanto su experiencia vital como su escritura están traspasadas por este signo de la movilidad y la precariedad, cuestión que observamos articulada en sus relatos según un esquema de doble entrada: por una parte, la imposibilidad (o inutilidad) de fijar límites a la enunciación en tanto que el sujeto que cuenta se encuentra en una situación ambulatoria respecto de una territorialidad definida por el poder y de una ideología que es ubicua a este territorio, el mundo occidental: México, Chile, España, Francia, Bélgica, etc.; que sirven de telón de fondo para los desplazamientos de los personajes de sus obras y, al mismo tiempo, los desplazamientos de la voz que relata en los textos de Bolaño: B, Belano, el propio Roberto Bolaño, el protagonista y, a veces, el testigo en una serie que se repite y que puede considerarse como la configuración de un narrador en constante desplazamiento. Relacionado con esta idea, cito una afirmación de Leonidas Morales, quien ve en la escritura de Roberto Bolaño los signos de la expansión constante:

En resumen, la escritura narrativa de Bolaño es más un campo (una expansión) que una línea, es más un espacio que una dirección (Morales, 2008: 56).

En segundo término, porque esta precariedad aparece inscrita como un rasgo temático que ya fuera prefigurado por Foucault en *La vida de los hombres infames*:

Vidas que son como si no hubiesen existido, vidas que sobreviven gracias a la colisión con el poder que no ha querido aniquilarlas o al menos borrarlas de un plumazo, vidas que retornan por múltiples meandros azarosos: tales son las infamias de las que yo he querido reunir aquí algunos restos (1996: 83).

Rasgo que, demás está señalarlo, afecta tanto el devenir de los personajes como las temáticas abordadas: delincuentes, actrices porno, vagabundos, drogadictos, empleados corruptos, escritores mediocres, etc., enfrentados a un proyecto vital que implica en la mayoría de los casos una degradación⁵ que se presenta en la forma de la soledad, la condena, el olvido, el desamor, la melancolía, el remordimiento o lisa y llanamente, como lo dice Bolaño en su novela *Nocturno de Chile*, se desata la tormenta de mierda.

⁵ De acuerdo con Bremond (1970), dos son las posibilidades de clasificación de los acontecimientos de un relato, según favorezcan o contraríen los proyectos de los personajes. En el caso que nos ocupa, afirmamos que los acontecimientos se encadenan hacia la degradación.

La (des)localización del narrador

Necesitamos repensar la visibilidad y comunicabilidad de las artes sin caer en la deslocalización absoluta, ni el mero regreso a la exaltación nacionalista. Los circuitos globales son poderosos, pero no abarcan todo.

Néstor García Canclini, *La sociedad sin*

relato.

La cuestión del narrador, sencilla en apariencia, conlleva otras interrogantes relacionadas con el lugar que le hemos dado a los términos “desterritorialización” y “precariedad” en este análisis. Partimos de la base de considerar los atributos de identidad de los textos de Roberto Bolaño como difusos en tanto que tributarios de al menos tres lugares reconocibles: Chile, México y España. A este respecto podemos citar ejemplos tales como los cuentos “Detectives”, “Últimos atardeceres en la tierra” o “Llamadas telefónicas”, de acuerdo con el espacio evocado en cada uno de ellos: Chile, México y España, respectivamente.

Básicamente, esto puede implicar que no haya un centro espacial para la narrativa de Bolaño. Sus textos se caracterizan por su constante desplazamiento geográfico: a los ya anotados podemos agregar la pampa argentina, la frontera hispano-francesa, paisajes y pueblos subsaharianos, las alcantarillas de una ciudad o pueblo sin nombre y un largo etcétera. Al moverse la perspectiva espacial de los personajes inevitablemente se propaga este movimiento a la experiencia lectora, que debe reconocer no sólo un proceso narrativo que se caracteriza por su movilidad, sino además los giros lingüísticos

(no necesaria ni estrictamente apegados al espacio referido en sus relatos)y temáticos que afectan a los habitantes del mundo representado. Ya hemos señalado que la procedencia de estos es diversa y revolucionaria; no se trata de héroes que encarnen los valores tradicionales de la disciplinada visión de mundo que unificara los relatos anteriores a la posmodernidad⁶, sino más bien seres depauperados social, económica y moralmente:

Coincidimos en cárceles diferentes (separadas entre sí por miles de kilómetros) el mismo mes y el mismo año. Sofía nació en 1950, en Bilbao, y era morena, de corta estatura y muy hermosa. En noviembre de 1973, mientras yo estaba preso en Chile, a ella la encarcelaron en Aragón.

Por entonces estudiaba en la Universidad de Zaragoza, una carrera de ciencias, Biología o Química, una de las dos, y fue a la cárcel con casi todos sus compañeros de curso. La cuarta o quinta noche que dormimos juntos, ante mi exhibición de posturas amoratorias me dijo que no me cansara, que no se trataba de eso. Me gusta variar, le dije. Si follo en la misma postura dos noches seguidas me quedo impotente(Bolaño, 1997: 67).

Esta naturaleza heterogénea plantea desde el comienzo la dificultad de clasificación o atribución de señas de identidad: ¿son españoles estos personajes, son mexicanos, son chilenos? También pueden ser (y en algunos relatos de Bolaño son, efectivamente) rusos, alemanes, franceses, peruanos, estadounidenses o italianos, serie a la que aún podemos agregar el consabido

⁶ Véase a este respecto a Lyotard.

etcétera, sin que esto represente una variación en su devenir como personajes de un mundo ficticio, ni en la elaboración o representación de sus caracteres distintivos.

Y si son (o no son) personajes representativos de diversa procedencia, ¿quién escribe acerca de ellos? ¿dónde escribe acerca de ellos? La respuesta obvia es que al desplazamiento espacial constante en la narrativa de Bolaño debemos agregar el desplazamiento de la voz narrativa, que problematiza, una vez más, la determinación de coordenadas precisas. Se trata de un narrador que es también móvil, dado que desplaza su punto de enunciación por distintos sectores del relato, fuera o dentro de los personajes, interviniendo o comentando aspectos del mundo narrado.

Ya hemos avanzado respecto del narrador en los relatos de Roberto Bolaño. Se trata en la mayor parte de los casos de la enunciación de historias por parte de una voz que constituye una ficción metaliteraria, una autoficción con su vida. A partir de una escritura que dialoga con los preceptos del realismo puede visibilizarse en su narrativa un sujeto que opera como marco discursivo/narrativo la mayor parte de las veces: voz que enuncia e interviene en el discurso y en la trayectoria de los personajes como un comentarista o incluso como un sujeto deseante en relación con las acciones y pensamientos de los personajes:

Todas las posibilidades le parecen nefastas. B no cree en los encuentros felices (es decir inocentes, es decir simples) y comienza a hacer todo lo posible para conocer personalmente a A (Bolaño, 1997: 24).

El paréntesis separa la enunciación de las reflexiones del personaje B – alter ego de Bolaño, por lo demás- del comentario explicativo que es propio del narrador. Es a este narrador en tercera persona, *que está fuera del texto*, según nuestra lectura, a quien le parece que no existen los encuentros felices en el sentido que le atribuye en el paréntesis.

Esta doble función del narrador, perceptible en esta que denominamos *segunda piel de la escritura*, remite a una estructura discursiva que acompaña y funciona junto con el discurso narrativo, es decir: una frase inocente o simple (la reiteración de estos términos es aquí intencionada), que se ofrece dentro de la continuidad discursiva del relato, plantea la cuestión de la definición del lugar que corresponde al narrador cuando no es directamente un personaje de su historia. En el ejemplo analizado, un narrador que-repetimos- está fuera del texto, interviene sutilmente, al punto que es posible confundir esta intervención con la puesta en discurso del pensamiento del personaje. ¿Se trata de la omnisciencia del narrador, la que permite conocer la equivalencia semántica que supone para el personaje un encuentro casual, un encuentro inocente y un encuentro simple? Si es así: ¿por qué separar la enunciación de esta equivalencia por medio de un paréntesis? ¿En qué plano debe entenderse esta equivalencia: la historia o el discurso?

El narrador en los relatos de Roberto Bolaño se apropia a veces del lugar que corresponde a los personajes; interviene de un modo casi imperceptible, no en términos que afecten las acciones o acontecimientos⁷, sino en la percepción respecto de la realidad representada; la naturaleza, los efectos

⁷ No se trata, por supuesto, de Unamuno decidiendo el destino de Augusto en Niebla.

que provoca o las sensaciones que produce en los personajes, como si el propio narrador lo experimentara:

Cada dos o tres días se ve con K y hacen el amor, pero ya no hablan de la mujer de U y las raras veces que K la saca a colación, B se hace el desentendido o procura escuchar a su amiga con distancia y displicencia, procurando, sin que le cueste demasiado, ser objetivo, como si K hablara de antropología social o de la sirenita de Copenhague. Vuelve a su cotidianidad, que es una manera de decir que vuelve a su propia locura o a su propio aburrimiento (Bolaño, 2001: 71).

En este cuento, llamado “Días de 1978”, perteneciente al volumen de cuentos *Putas asesinas*, encontramos, dentro del relato de una amistad, dos voces o más bien dos perspectivas que se confunden. La primera es, evidentemente, el narrador en tercera persona que da a conocer la relación entre K y B. Es un narrador capaz de penetrar en la psicología de B y asumir desde esta perspectiva las impresiones que producen en el personaje su interacción con K. La segunda perspectiva es la que plantea la dificultad: ¿para quién representa una manera de decir *cotidianidad*, lo mismo que decir *propia locura* o decir *propio aburrimiento*? ¿Es el narrador quien toma el lugar del personaje o es el personaje quien traspasa el discurso del narrador?

La pregunta respecto de cuáles son las fronteras que delimitan los espacios entre narrador y mundo narrado no se resuelve fácilmente. Como ya hemos visto, es posible reconocer la imbricación de ambos lugares escogiendo ejemplos al azar de entre las muchas posibilidades que brindan los relatos de

Bolaño. Los personajes confunden su perspectiva con el narrador, o es el narrador el que a menudo interviene en dichas perspectivas de un modo tenue, pero significativo, que erosiona definitivamente la delimitación de estos espacios, generando la indeterminación del locus del enunciador.

Roberto Bolaño, a quien como hemos señalado más arriba consignamos como representante de una literatura menor, caracterizada por los signos de la precariedad y el nomadismo, confirma esta aseveración asumiendo desde su biografía que para él nociones tales como territorio, nación o patria carecen de definiciones en su universo particular:

Y llegado a este punto tengo que abandonar a Jarry y a Bolívar e intentar recordar a aquel escritor que dijo que la patria de un escritor es su lengua. No recuerdo su nombre. Tal vez fue un escritor que escribía en español. Tal vez fue un escritor que escribía en inglés o francés. La patria de un escritor, dijo, es su lengua. Suena más bien demagógico, pero coincido plenamente con él, y sé que a veces no nos queda más remedio que ponernos demagógicos, así como a veces no nos queda más remedio que bailar un bolero a la luz de unos faroles o de una luna roja. Aunque también es verdad que la patria de un escritor no es su lengua o no es sólo su lengua sino la gente que quiere. Y a veces la patria de un escritor no es la gente que quiere sino su memoria. Y otras veces la única patria de un escritor es su lealtad y su valor. En realidad muchas pueden ser las patrias de un escritor, a veces la identidad de esta patria depende en grado sumo de aquello que en ese momento está escribiendo.

Muchas pueden ser las patrias, se me ocurre ahora, pero uno solo el pasaporte, y ese pasaporte evidentemente es el de la calidad de la escritura (Bolaño, 2004: 36).

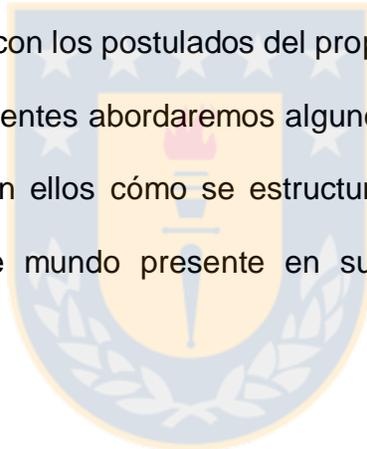
En este “Discurso de Caracas” Roberto Bolaño aboga por una patria sin determinaciones geográficas, confundiendo intencionadamente las señas identitarias de Colombia y Venezuela a partir de personajes, nombres y grafías, para establecer un ideal de patria sin referencias geográficas, sin límites espaciales, una patria en la que a los desplazamientos espaciales se añaden desplazamientos semánticos, artísticos, sociales, culturales, entre muchas otras posibilidades.

“La patria de un escritor es su lengua”, señala en un lugar de su discurso, y más adelante añade que el único pasaporte es la calidad de la escritura. Es este aspecto el que permite una entrada al universo narrativo de Roberto Bolaño: el ejercicio de la escritura, un recurso que como hemos visto adquiere connotaciones heterogéneas en tanto que da a conocer un mundo en particular; la visión de un escritor, cifrado en las historias que cuenta y caracterizado por las cualidades que Roberto González (2010) ve en la narrativa de Bolaño en su lectura de *Nocturno de Chile*, cualidades que pueden transformarlo en un clásico: ocuparse de los grandes temas (amor, muerte, trascendencia, etc.); revelar su urdimbre literaria, cuestión que abordaremos más adelante; instalar en el lugar del relato un secreto que no podemos descifrar; reciclar la tradición recibida a la vez que da a conocer un mundo y, finalmente, se trata de obras que dejan reconocer un estilo propio.

Reconocemos en Roberto Bolaño las características de un gran narrador, que probablemente seguirá generando lectores en el futuro, tanto por la riqueza

del mundo creado como por la calidad de su escritura en la que vemos la presencia de una voz narrativa que desplaza su lugar de enunciación en consonancia con el devenir de los hechos narrados, pero, además, en consonancia con una voluntad escritural que interviene en su obra a objeto de revelar una idea de mundo que articula no solo el modo como pueden entenderse sus relatos individualmente, sino que articula además un sistema de relaciones que estructura la totalidad de su narrativa. No se trata aquí de relatos o novelas aisladas, sino de un conjunto de obras que establecen conexiones entre sí, un conjunto de obras tributarias de una voluntad creativa que determina una línea de lectura posible y coherente con los postulados del propio Bolaño.

En los capítulos siguientes abordaremos algunos relatos de sus volúmenes de cuentos para analizar en ellos cómo se estructura esta línea de lectura y el desarrollo de una idea de mundo presente en su obra desde sus primeras narraciones.



Llamadas telefónicas: la (des) configuración del mundo

Llamadas telefónicas es un volumen de cuentos publicado originalmente en 1997. Es el primer libro de cuentos de Bolaño. Contiene catorce relatos, separados en tres partes, como ya reseñáramos más arriba, y constituye una de las primeras publicaciones que obtuvo una recepción crítica positiva, tanto en España como en Chile.

La primera parte del libro aborda la relación con la literatura y cómo esta determina la trayectoria del narrador y/o de los personajes en el mundo, asumiendo actitudes y modos de vida que los vinculan con este empeño, transitando por senderos metaliterarios, como en “Sensini”; la guerra y sus extrañas relaciones con la literatura, representada por el cuento “Henry Simón Leprince”; la crítica y los corrillos literarios, así como la deformación de la búsqueda del lenguaje y lo que este encierra, como en “Enrique Martín”; los celos y la admiración entre escritores, tema de “Una aventura literaria”; y la relación entre el amor, la intriga policial y las conjeturas literarias que se ve en “Llamadas telefónicas”.

La segunda parte, denominada “Detectives”, comienza con “El gusano”, relato en el que se aborda la adolescencia y la búsqueda; “La nieve” es un relato de corte policial en el que se presenta la situación de un chileno que ha vivido el exilio y la delincuencia en Rusia. “Otro cuento ruso” es una historia de corte humorístico sobre las desventuras de un sevillano y los malentendidos provocados por el lenguaje. Un aspecto interesante en este relato es la aparición del personaje Amalfitano, quien será parte importante de 2666 y de un texto póstumo de Bolaño,

llamado *Los sinsabores del verdadero policía*. “William Burns” se centra en la relación del protagonista con dos mujeres maduras y sus miedos; en tanto que “Detectives” es el diálogo entre dos policías chilenos sobre diversos temas relacionados con su profesión tras el golpe militar de 1973.

“Vida de Anne Moore” abre con “Compañeros de celda”, metáfora sobre la soledad, la orgía y los extraños caminos de las relaciones humanas. “Clara” es un relato en torno a las posibilidades del amor como vehículo de cambio o redención. “Joanna Silvestri” es el relato de los días de gloria y romance de una actriz porno, contados por ella misma desde la cama de un hospital. Finalmente, “Vida de Anne Moore” es la relación de los fracasos del proyecto de vida de la protagonista, enfrentada a una secuencia trágica de desilusiones.

El denominador común de *Llamadas telefónicas* parece estar cifrado por la imposibilidad de establecer vínculos reales en un mundo que muestra su descomposición a cada paso.

Como si se tratase de vidas que han quedado a la deriva después de una catástrofe, todos los personajes que habitan estos relatos muestran las huellas que el abandono y la desolación han dejado en ellos; ya se trate del derrumbe de proyectos políticos, amorosos, sociales, académicos o laborales (y la serie puede seguir aumentando), la esperanza es una palabra que suena a tambores lejanos, llamando a una acción cuyo objetivo se ha perdido a causa del mismo sonido del tambor.

Se trata entonces de historias situadas en una época que es la negación de la utopía o el fracaso de todas las utopías: lo político, lo social, lo sexual o lo estético han quedado como meras reproducciones de ideas que siguen

repitiéndose hasta el infinito, pero que han perdido su significado, dejando el vacío de ser en el lugar del ser.

Este es el mundo que se representa en *Llamadas telefónicas*: un mundo que, sin caerse a ojos vista, se desmorona en sus cimientos internos, cuestionando el lugar del amor, la amistad, la política o el sexo en la vida de los seres humanos, mientras todo continúa alrededor, reproduciendo la normalidad hasta límites que escapan a la comprensión de los personajes, o límites que no necesitan ser aprehendidos por los mismos. El final del cuento “La nieve”, presente en el volumen, corrobora esta idea:

¿La alegría de estar vivo? No lo sé. Un día de éstos voy a tomar un avión y volveré a Chile (Bolaño, 1997: 47).

Sumidos en la ignorancia o el vacío de ser, se sigue operando en el continuo de una realidad aparentemente carente de sentido. La decisión de volver a Chile, por ejemplo, parece una posibilidad idéntica a tantas otras; volver a México, volver a la India, volver en definitiva como respuesta automática, porque no hay otra respuesta, sino seguir la espiral de una existencia cuyo único ejercicio de la voluntad parece ser continuar existiendo.

Abordaremos la lectura de tres cuentos representativos de esta pérdida de sentido, considerando en ellos la relación que establece el narrador con los otros participantes de estos relatos, además del modo como se narra esta relación, a propósito de la búsqueda de un camino que satisfaga las necesidades de expresión personal. Se trata de una voz que busca decir algo, las necesidades vitales, pues se trata de un personaje inserto en el mundo que, obviamente, busca

medios de subsistencia y, por último, la necesidad de atribuirle sentido a la existencia, porque se trata de un personaje cuyo discurso se fundamenta en la conciencia de ser humano.

“Sensini”

“Sensini” es el relato de la amistad entre un joven chileno con pretensiones de escritor vecindado en España, y un escritor consagrado, aunque pobre, de nombre o más bien de apellido Sensini. Narrado en primera persona, relata en retrospectiva el periodo de tiempo que le ha tomado al protagonista hacerse cargo de los recuerdos de la relación que tuvo con un escritor al que admiraba, y de las consecuencias que esto tuvo para él.

El punto de partida de nuestra puesta en análisis es la visita intempestiva que la hija de Sensini hace al protagonista algunos años después de la muerte de su padre, encuentro que posibilita completar los datos ignorados acerca de la biografía del escritor argentino. No obstante, el cuento se aborda desde una perspectiva cronológica, situando el relato de esta amistad desde el inicio de la misma.

La anécdota que funciona como la excusa del cuento es común a ambos, a pesar de las diferencias evidentes: son *cazarrecompensas* o *cazadores de cabelleras*, escritores tratando de hacerse un espacio o ganarse la vida a costa de concursos literarios organizados por ayuntamientos y otras instituciones españolas amantes de las letras o con visos de mecenas.

Este rasgo en común, la necesidad de sobrevivir a parejas con la necesidad de escribir, les propicia la oportunidad de conocerse al resultar finalistas ambos en

un mismo concurso. Tras esta coincidencia, se produce un intercambio postal cada vez más profuso y entrañable, mediante el cual se va profundizando el conocimiento, la amistad y la comprensión entre estos dos escritores, siempre centrado en la perspectiva del narrador.

Acto seguido, pasaba a preguntarme por los certámenes literarios que se “avizoraban en el horizonte”, encomiándome que apenas supiera de uno se lo hiciera saber en el acto. En contrapartida me adjuntaba las señas de dos concursos de relatos (Bolaño, 1997: 16).

La vida de Sensini es una metáfora de la vida de muchos latinoamericanos que vivieron una época de exilios y desventuras en Europa durante las décadas del 70 y 80. Escritor empobrecido, abandonado por la fama, con un hijo perdido a causa de la persecución o guerra sucia en Argentina, malvive de los pocos réditos que le brindan sus obras publicadas en algún momento en que alcanzó cierta gloria:

La novela era de las que hacen lectores. Se llamaba Ugarte y trataba sobre algunos momentos de la vida de Juan de Ugarte, burócrata en el Virreinato del Río de la Plata a finales del siglo XVIII. Algunos críticos, sobre todo españoles, la habían despachado diciendo que se trataba de una especie de Kafka colonial, pero poco a poco la novela fue haciendo sus propios lectores y para cuando me encontré a Sensini en el libro de cuentos de Alcoy, Ugarte tenía repartidos en varios rincones de América y España unos pocos y fervorosos lectores, casi todos amigos o enemigos gratuitos entre sí.

Sensini, por descontado, tenía otros libros, publicados en Argentina o en editoriales españolas desaparecidas, y pertenecía a esa generación intermedia de escritores nacidos en los años veinte, después de Cortázar, Bioy, Sábato, Mujica Lainez, y cuyo exponente más conocido (al menos por entonces, al menos para mí) era Haroldo Conti, desaparecido en uno de los campos especiales de la dictadura de Videla y sus secuaces (Bolaño: 14- 15).

Hay en la cita precedente toda una cifra de cierta parte de la historia de América: la de unos sobrevivientes a medio camino entre el reconocimiento y el olvido; sin un peso específico que los pudiera homologar a los consagrados, y con cierto talento que los destaca y los une, aunque no los exime de su condición de víctimas hipotéticas del mal. Tal es el caso del citado Conti, desaparecido, tragado o expulsado por la máquina de la dictadura; y el caso del propio Sensini, cuyo derrotero fue encerrándose en un callejón sin salida que desembocó en la suerte del paria o el renegado.

Sensini y el protagonista constituyen además una minoría en la España en que se ambienta la historia. Son exiliados o autoexiliados, vagabundos en busca de recursos con que alimentar sus ilusiones. Escritores con conciencia del oficio y de las implicaciones de optar por la escritura como medio de subsistencia: un empecinado camino voluntario hacia la derrota.

Tanto en el tono como en las peripecias del narrador encontramos reminiscencias de un arquetipo propio de la literatura contemporánea: el antihéroe, es decir, el renegado, excluido o autoexcluido del sistema social que de pronto se

ve protagonista de una historia, la que lo pone en situación de evidenciar un modus vivendi solitario, con una ética y una visión de mundo particulares:

La forma en que se desarrolló mi amistad con Sensini sin duda se sale de lo corriente. En aquella época yo tenía veintitantos años y era más pobre que una rata. Vivía en las afueras de Girona, en una casa en ruinas que me habían dejado mi hermana y mi cuñado tras marcharse a México y acababa de perder un trabajo de vigilante nocturno en un camping de Barcelona, el cual había acentuado mi disposición a no dormir durante las noches. Casi no tenía amigos y lo único que hacía era escribir y dar largos paseos que comenzaban a las siete de la tarde, tras despertar, momento en el cual mi cuerpo experimentaba algo semejante al jet-lag, una sensación de estar y no estar, de distancia con respecto a lo que me rodeaba, de indefinida fragilidad (Bolaño, 1997:6).

Esta es la situación del narrador al inicio del relato: veintitantos y más pobre que una rata; ex vigilante nocturno de un camping, con tendencia al insomnio, viviendo en una indefinida fragilidad, cuyo único pasatiempo es la escritura. Desde el inicio se informa al lector que se narrará un suceso fuera de lo corriente, declaración que podemos entender en una doble acepción. La primera, obviamente, porque se trata de un hecho que escapa a lo usual. La segunda, porque se trata de un hecho que afecta a dos personas que no son corrientes, dos personajes que están fuera del circuito de lo normal en su calidad de escritores sin éxito, tanto quien cuenta la historia como Sensini, quien la inspira.

Este último no participa de la vida cultural reservada a los elegidos y al momento de entablar esta relación con el protagonista se había convertido en una especie de mercenario de las letras, persiguiendo cada concurso literario que aparecía en el horizonte a fin de obtener un medio de subsistencia. Su relación con el protagonista surge en este contexto, aunque, al parecer, más que colegas cazarrecompensas, surge entre ellos una verdadera afinidad de carácter:

Es como pasear por la geografía española, decía. Voy a cumplir sesenta años, pero me siento como si tuviera veinticinco, afirmaba al final de la carta o tal vez en la posdata. Al principio me pareció una declaración muy triste, pero cuando la leí por segunda o tercera vez comprendí que era como si me dijera: ¿cuántos años tenés vos, pibe? Mi respuesta, lo recuerdo, fue inmediata. Le dije que tenía veintiocho, tres más que él. Aquella mañana fue como si recuperara si no la felicidad, sí la energía, una energía que se parecía mucho al humor, un humor que se parecía mucho a la memoria (Bolaño, 1997: 9).

Anotamos aquí dos aspectos interesantes: se une a la necesidad de sobrevivir por medio de la escritura, la visión de la literatura o de su ejercicio como viaje: *pasear por la geografía española* implica la noción de desplazamiento físico; y las posibilidades de interpretación se amplían: se trata, en alguna medida, de héroes de la picaresca vagando por el país de los concursos literarios con el único objeto de sobrevivir, o de un Quijote y un Sancho imbuidos del mismo espíritu: derribar los gigantes e instalar la escritura como valor de cambio en las relaciones humanas.

Por otro lado, la interpretación de las palabras de Sensini conlleva el significado del llamado del mentor; se trata de la arenga y la motivación para perseverar: *¿cuántos años tenés vos, pibe?*, como si dijera, tranquilo, te entiendo, somos colegas, al tiempo que lo lanza al enigma con la secuencia, una vez más interpretación del narrador: felicidad, que es en realidad energía, que deviene humor, que deviene memoria.

En esta imprecisa caracterización del estado del narrador al momento de cartearse con Sensini se trasluce la precariedad de esta relación, una relación epistolar, a salto de mata entre asalto y asalto al tren de los concursos literarios.

Se trata de un diálogo de pares, constitución de una red intelectual y a la vez vital con la voluntad de construir puentes que les permitan sobrevivir a la indiferencia y al desasosiego de las rutinas del escritor no consagrado; el prurito de escribir está ahí, esperando ser convocado, sin embargo, se necesita el aliciente de una retribución, porque lo importante ya no es escribir, es vivir.

Así que decidí buscar otros concursos y de paso cumplir con el pedido de Sensini. Los días siguientes, cuando bajaba a Girona, los dediqué a trajar periódicos atrasados en busca de información: en algunos ocupaban una columna junto a ecos de sociedad, en otros aparecían entre sucesos y deportes, el más serio de todos los situaba a mitad de camino del informe del tiempo y las notas necrológicas, ninguno, claro, en las páginas culturales (Bolaño, 1997:8).

Es por medio de este diálogo que nos enteramos de las estrategias de supervivencia comunes a ambos: la persecución de concursos que les permiten

mantener en alto el honor de su vocación, pero, además, surge la soledad del narrador protagonista como un tema importante: se trata de un personaje que va llenando los huecos de su vida con los retazos de la vida de su mentor y colega, apropiándose de parte de su historia, bastante difusa por lo demás: una mujer que se dedica a la enseñanza o a las traducciones, una hija adolescente con el sugerente nombre de Miranda que perturba en gran medida al narrador, y un hijo desaparecido en la Argentina, víctima no comprobada del gobierno de facto, cuyo nombre remite a otro desterrado: Gregorio, el Gregorio de Kafka.

La relación de esta amistad, el relato que de ella nos hace este alter ego de Bolaño⁸, semeja una suerte de contemplación en el espejo, que funciona de un modo poco convencional, ofreciendo imágenes distintas según sea la mirada del narrador, describiendo un movimiento que puede resumirse en la serie Sensini- Narrador- Gregorio- Sensini- Miranda- Narrador- Sensini- Narrador; pero que también puede ampliarse a otros narradores sensinis que deambulan en lo que Bolaño llamaría los meandros de la vida literaria. Dicho de otro modo, el narrador es un reflejo de Sensini (y a la inversa), pero a la vez de Gregorio, el hijo de Sensini, al tiempo que Miranda, la hija, es otra habitante del espejo que se confunde a veces en el laberinto de miradas que se cruzan. Debiera decir, laberinto de relatos que se cruzan, aunque probablemente el único reconocible sea el relato del protagonista, en el cual se filtran estos otros reflejos narraciones: el relato de la vida de Sensini, por él mismo; el relato de la vida de Gregorio, por

⁸ Se trata, como tantos otros relatos de Bolaño, de un texto en el que pueden advertirse señas de la identidad del autor, tales como su situación durante esos años, sus múltiples empleos, el desarrollo de su vocación literaria, etc.

Sensini; el relato de la vida de Miranda, por ella misma; el relato de los últimos años de Sensini, por Miranda.

Paulatinamente van surgiendo nuevos cabos en esta relación que es puramente epistolar, a pesar de las invitaciones mutuas que se hacen a visitarse; cada uno de los dos es una especie de habitante de la soledad, no obstante, en el caso de Sensini existe esta familia, compuesta por su esposa y una hija, además de la presencia ausente e inquietante del hijo desaparecido a quien Sensini no puede ni quiere dejar de lado en sus pensamientos.

Puentes, hemos anotado que se tienden puentes y no puede ser de otro modo que por medio del ejercicio de la escritura, único idioma intocado por la corrosión de sus existencias paupérrimas: es la escritura: la epístola y el ejercicio creativo en la literatura la manera de arrancarle una sonrisa a la cotidianidad, de burlar el asedio de la sombra, tal como anotara el propio Bolaño en otra parte:

Nadie te obliga a escribir. El escritor entra voluntariamente en ese laberinto, por múltiples razones, claro está, porque no desea morir, porque desea que lo quieran, etc., pero no entra forzado (Bolaño, 2004: 55).

Porque no desea morir, claro está, es que establece nexos con quien le promete un soplo de su mismo aire.

Sensini y el protagonista comparten este amor por la escritura a pesar de sí mismos, seres destinados (condenados) a traducir sus esfuerzos en palabras, en citas, en referencias que inevitablemente desembocan en una interpretación de la realidad filtrada por estas señas. Se trata, como señaláramos, del juego en un espejo, donde aparece un gesto distinto cada vez que se asoma uno a mirarse, sin

que esto sea contraproducente o disonante; donde el narrador compone el gesto del admirador, Sensini devuelve el del mercenario; al gesto del interés personal sucede la confesión del dolor y el asombro de la pobreza; el gesto de la afiliación es devuelto como un gesto de amor convencional, sólo el gesto literario devuelve, al cabo de un tiempo, otro gesto literario teñido, no obstante, por la sombra de enigma respecto del hijo desaparecido:

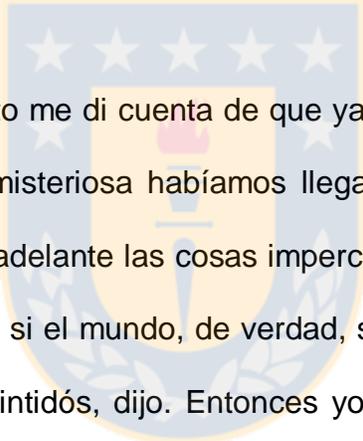
Dime una cosa, le dije, ¿por qué le puso tu padre Gregorio a Gregorio? Por Kafka, claro, dijo Miranda. ¿Por Gregorio Samsa? Claro, dijo Miranda. Ya, me lo suponía, dije yo. Después Miranda me contó a grandes trazos los últimos meses de Sensini en Buenos Aires (Bolaño, 1997: 12).

Gestos que inevitablemente están ahí para señalar el camino, aunque conduzca a la muerte. La búsqueda de Sensini concluirá de vuelta en Argentina, acosado por la enfermedad y la pena por el hijo desaparecido, para terminar muerto al final de un largo y contumaz amancebamiento con la agonía que empezó desde la época del exilio y la pérdida.

Para el narrador queda una nostalgia imprecisa, una desazón permanente y una serie de preguntas que vendrá a contestar Miranda, la hija de su amigo que al cabo de algunos años aparece imprevistamente a alojarse en su casa, de camino hacia Italia. El acercamiento entre los dos hombres se completa entonces en la figura de la hija, de quien supuestamente el chileno ha estado enamorado de un modo vago, pero persistente durante el largo periodo de su amistad y su recuerdo. Es ella quien viene a certificar los lazos por medio de la narración de los últimos

días de Sensini y las conjeturas por la suerte de un hermano que terminó siendo un desconocido.

La revelación para el narrador se produce en este encuentro desprovisto de sensualidad o erotismo. Ella ha llegado con su novio, y mientras este duerme, los dos “amigos” intercambian las señas que completan la historia: Sensini muerto y su hijo también muerto, con toda probabilidad, la obra del escritor argentino relegada a los pocos lectores que hizo durante su periodo de gloria, y a los tantos certámenes literarios en que dejó su nombre o un seudónimo; el chileno, por su parte, habitante de la soledad y la escritura, que confirma su oficio en esta conversación con Miranda:



De pronto me di cuenta de que ya estábamos en paz, que por alguna razón misteriosa habíamos llegado juntos a estar en paz y que de ahí en adelante las cosas imperceptiblemente comenzarían a cambiar. Como si el mundo, de verdad, se moviera. Le pregunté qué edad tenía. Veintidós, dijo. Entonces yo debo tener más de treinta, dije, y hasta mi voz sonó extraña (Bolaño, 1997: 13).

El tiempo ha venido a poner paz o la historia finalmente contada ha devuelto algo de coherencia a la vida del escritor; el camino hacia adelante es la confirmación de la escritura como moneda de cambio en su relación con el mundo. El rol que se atribuye a la literatura es aquí el comienzo de lo que será también para el Bolaño que escribe desde ahora en adelante; tal como lo ha señalado en más de una ocasión, su patria es la literatura o los libros o la escritura, el terreno que mejor le acomoda y en el que sienta las bases de su interpretación del mundo.

Al parecer, el único lenguaje posible es el de la literatura, fuente de su relación de amistad e inspiración en su propia búsqueda de sentido. No es el hijo ni la patria perdida ni la fama-pues ésta aún no llega- sino la identidad de escritor, que le es revelada en un doble movimiento gracias a Sensini y Miranda, el primero ratificando el valor de la escritura incluso como fuente de subsistencia; la segunda, ampliando la noción de lo literario como un sistema de valores sólidos, que permite enfrentarse al mundo con la frente en alto, con la convicción de que *las cosas imperceptiblemente comenzarían a cambiar*.

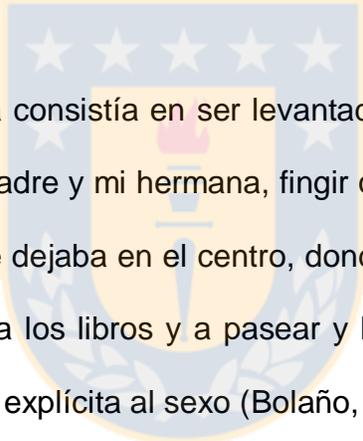
En conclusión, Sensini representa la voluntad de escribir contra todo pronóstico, contra toda esperanza; escribir como un modo de relación con la realidad; escribir como una estrategia de supervivencia, como una manera de manejar la realidad, como un modo de construir una realidad que será desde ahora el derrotero del protagonista, por el que dejará ir su vida en la búsqueda de un lenguaje que le permita dar cuenta de su visión de mundo, pero también la búsqueda de un lenguaje que le permita hacerse cargo de las múltiples miradas y lenguas que lo habitan.

En este sentido, el cuento "Sensini" resulta ser una especie de metáfora o símbolo de la escritura de Bolaño, en tanto que reúne los componentes que definen a priori su estilo: la confluencia de lenguas, culturas y voces que lo articulan en permanente estado de latencia, construyendo un sistema narrativo en el que nada sobra, a pesar de que muchas veces parece no estar presente.

“El Gusano”

Si “Sensini” muestra la confirmación de una vocación: escritor contra todo pronóstico y contra toda posibilidad; “El Gusano” es el prelude a esta vocación. Corresponde a la etapa previa a la toma de decisiones, cuando el germen poético está en pleno desarrollo y la búsqueda de un lenguaje y un horizonte de acción es aún borrosa.

La acción se sitúa en el México de principios de los 70, y cuenta la historia de un adolescente, de nombre Arturo Belano, en busca de sí mismo y de cómo traba una inusual amistad con un enigmático personaje, así como el impacto que supondrá esto en su vida:



Mi rutina consistía en ser levantado temprano, desayunar con mi madre, mi padre y mi hermana, fingir que iba al colegio y tomar un camión que me dejaba en el centro, donde dedicaba la primera parte de la mañana a los libros y a pasear y la segunda al cine y de una manera menos explícita al sexo (Bolaño, 1997: 34).

La situación del protagonista es como la de muchos adolescentes en la década de 1970 dentro de una familia promedio. No obstante, el narrador se encarga de caracterizarse como protagonista de un modo de ser que lo deja voluntariamente fuera del sistema: el *finge ir al colegio*, y, en cambio, se dedica a otras actividades más relacionadas con su desarrollo personal o con sus apetencias personales que con el establecimiento de un vínculo con la sociedad: los libros, el cine, el sexo.

Hay aquí una manifestación de independencia que se articula a través de la transgresión de la norma social, y, al mismo tiempo, a través de la adopción o

creación de normas de comportamiento propias, por ejemplo, en relación con su afición por los libros:

Si no tenía dinero, como sucedía a menudo, los solía robar indistintamente en una u otra (Bolaño, 1997:34).

Esto lo lleva a relacionarse con un mundo distinto al de las expectativas familiares o sociales. De hecho, este vínculo familiar tan solo es mencionado al inicio del relato para no volverse a abordar más que tangencialmente, como una ratificación del camino personal del narrador.

No obstante, al igual que viéramos en Sensini, este narrador protagonista desarrolla relaciones de afinidad o amistad con un personaje que le servirá de compañero y hasta cierto punto de guía en esta etapa de aprendizaje:

Al marcharse los técnicos cinematográficos, comprobé asustado, el escenario había experimentado un cambio sutil pero determinante: era como si el mar se hubiera abierto y pudiera ahora ver el fondo marino. La Alameda vacía era el fondo marino y el Gusano su joya más preciada. Lo saludé, seguramente hice alguna observación banal, se puso a diluviar, abandonamos juntos la Alameda en dirección a la avenida Hidalgo y luego caminamos por Lázaro Cárdenas hasta Perú (Bolaño, 1997: 36).

De esta especie de atolondramiento provocado por la ruptura de la escena, que el protagonista ha vivido con un icono de la televisión mexicana de aquella época, Jacqueline Andere, lo rescata la presencia del Gusano, la joya más preciada que queda en el fondo marino de su percepción, que a partir de ahora se

convertirá en un compañero con quien compartir parte de sus reflexiones y experiencias de vida.

Si estableciéramos una comparación entre este personaje y Sensini, ya visto más arriba, se evidencian diferencias notables; por una parte, Sensini representa el vínculo con la cultura, la literatura, el oficio del escritor y la vocación humanista; por la otra, el Gusano no comparte ninguno de estos signos. Se trata de un hombre cuya apariencia física es más bien anodina, cuyo conocimiento de la literatura en particular y de la cultura en general parece ser prácticamente inexistente, y cuya visión de mundo aparentemente está reducida al horizonte que le proporcionan sus apetencias personales, como la Coca Cola y los huevos de caguama. No obstante, algunas de sus características suponen otros atributos interesantes: proviene de un pueblo de la frontera norte de México, condenado a desaparecer a causa de la migración; conoce algunas lenguas aborígenes de la región fronteriza y emplea el lenguaje de un modo que es en sí mismo una lengua distinta. Es un personaje que, como señalan Deleuze y Guattari, se vuelve el nómada y el gitano y el inmigrante dentro de su propia lengua:

Sabía hablar la lengua yaqui y la pápago (que circulaba libremente entre los lindes de Sonora y Arizona) y podía entender la seri, la pima, la mayo y la inglesa. Su español era seco, en ocasiones con un ligero aire impostado que sus ojos contradecían. He dado vueltas por las tierras de tu abuelo, que en paz descansa, como una sombra sin asidero, me dijo una vez (Bolaño, 1997: 37).

El Gusano es un ser ajeno al mundo, proveniente él mismo de un mundo que está desapareciendo y cuyos modos de relación son incomprensibles y

misteriosos, al tiempo que atrayentes para el protagonista. Su lenguaje es en todo distinto al acostumbrado por Arturo Belano, quien lo caracteriza como un español seco y algo impostado.

Es esta naturaleza ajena al mundo de “lo cotidiano”, la que posibilita o promueve el encuentro y entendimiento entre los dos personajes; por una parte, un personaje en busca de una lengua propia en medio de la lengua mayor que es el México reseñado y las figuras de autoridad que desdeña; por otra, un personaje y una lengua extraña al mundo, el Gusano, cuya imprecisa filiación lo señala como un habitante de los márgenes.

Al igual que en Sensini, el acompañante en este relato resulta ser el detonante de ciertos aprendizajes que cambian la perspectiva del protagonista en tanto que lo enfrentan con una experiencia de ser y lo vinculan con un mundo que se aleja del sistema establecido. El Gusano siempre anda con un revólver y con mucho dinero. Tiene aspecto de haber sido policía, aunque lo mismo pudo haber sido o seguir siendo un asesino. Pero nada de esto incide negativamente en su relación con Arturo Belano, con quien se repiten los encuentros diariamente.

A través de esta relación con el Gusano es que se va formando una idea de mundo y una lengua propia y/o ajena a la lengua de la cultura establecida. El Gusano emplea el lenguaje de una forma distinta, por momentos con expresiones que generan confusión, por momentos con alcances poéticos insospechados:

Dijo que de los patios escapaba un mal olor que a veces resultaba insoportable. Dijo que resultaba insoportable para el alma, incluso para la carencia de alma, incluso para la carencia de sentidos. Dijo que por eso algunos patios estaban encementados.

Dijo que el pueblo tenía entre dos mil y tres mil años y que sus naturales trabajaban de asesinos y de vigilantes. Dijo que un asesino no perseguía a un asesino, que cómo iba a perseguirlo, que eso era como si una serpiente se mordiera la cola. Dijo que existían serpientes que se mordían la cola (Bolaño, 1997:38).

En esta paráfrasis del discurso del Gusano vemos cómo se articula una lengua en la que la superposición de planos y realidades es perfectamente aceptada, aunque aparentemente se trate de elementos contradictorios: el alma y la carencia de alma, los naturales que tanto pueden resultar ser asesinos o vigilantes y luego la dudosa ética de los asesinos, como una suerte de solidaridad del mundo de los criminales.

Se trata de la configuración de una realidad donde todo es posible, o donde se percibe la proliferación de múltiples posibilidades, un mundo irreal en el que la lengua determina el alcance o los límites del mundo sin ingresar en él o sin comprometerse, como si se tratase de personajes que vienen de vuelta de todo, y ya solo pueden aceptar la multiplicación de la realidad con indiferencia, como si siguieran un libreto establecido para corroborar las tesis de Baudrillard:

Vivimos en la reproducción indefinida de ideales, de fantasías, de imágenes, de sueños que ahora quedan a nuestras espaldas y que, sin embargo, tenemos que reproducir en una especie de indiferencia fatal (1991: 10).

La “indiferencia fatal” del Gusano, quien en una de las tantas reproducciones de su rutina establece un vínculo con Arturo Belano. La indiferencia con que el propio protagonista asume un *modus vivendi* a espaldas de

su familia. La indiferencia de la escritura que objetiviza la perspectiva, presentando un relato en primera persona que aparenta dejar de lado todo punto de vista, limitándose a la presentación desapasionada de los acontecimientos:

Me arrebató el libro y lo estuvo mirando durante unos segundos. Sus manos eran pequeñas y muy delgadas. ¿Cómo firmo, dijo, como Albert Camus o como Jaqueline Andere? Como tú quieras, dije (Bolaño, 1997: 35).

En este sentido es un indicio la lectura que de *La caída* de Camus está haciendo el protagonista, pues, aunque no se abunda en detalles, permite entender un cierto tono o un cierto estado del alma, que para el caso es como decir un cierto estado de la escritura.

Como era de esperarse, del Gusano pronto ya no se sabrá más. En este escenario que había experimentado un cambio sutil pero determinante, su presencia ya no era necesaria.

Es esta una de las fuentes de las cuales bebe Arturo Belano, quien como señaláramos es un alter ego del propio Bolaño. A través de su experiencia con el Gusano, el narrador va haciéndose cargo de la génesis de una lengua distinta, y de este modo comienza a configurar un mundo en el que las señas de identidad se van multiplicando y diversificando, para ponerse, quizás definitivamente, del lado de la lengua menor o la literatura menor.

Al final del relato, el narrador propondrá una solución de continuidad para su vida, en la que la presencia o ausencia de estos mentores no añade validez a su camino. Los días se suceden idénticos porque no está en la facultad de un escritor cambiar el curso de los días. Los días siguen multiplicándose

incesantemente, reproduciéndose en el hastío. Sin embargo, algo es distinto, su lengua y los alcances de su lengua, su percepción de la realidad y los alcances de esta percepción, las palabras y los alcances insospechados de las palabras.

“CLARA”

Si la experiencia de la amistad es una fuente de aprendizaje para el sujeto narrador que se configura en los cuentos leídos más arriba, no es menos importante señalar la experiencia del amor como una posibilidad de comprensión del mundo en el que se mueven estos personajes cuyo denominador común es el ser un habitante de las minorías: rebelde, renegado, exiliado o vagabundo, humanista, escritor (y como tal un exiliado per se) en busca de un lenguaje que sea continente y contenido de una forma de moverse en la realidad.

Naturalmente, por tratarse de seres cuya existencia parece signada por el fracaso (un fracaso que no es tal, una derrota en la que se entra de pie y sonriendo, diría el propio Bolaño), estas historias de amistad y de amor terminan con la muerte, la separación y el abismo que se abre a los pies del que queda solo, dado que coincidentemente con la situación de los personajes está la situación del escritor:

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 (Bolaño, 2005: 323).

“Clara” es el relato de una experiencia amorosa, que desde el inicio se postula como condenada al fracaso:

Era tetona, tenía las piernas muy delgadas y los ojos azules. Me gusta recordarla así. No sé por qué me enamoré de ella, pero lo cierto es que me enamoré como un loco y al principio, quiero decir los primeros días, las primeras horas, las cosas marcharon bien, después Clara volvió a su ciudad en el sur de España (estaba de vacaciones en Barcelona) y todo empezó a torcerse (Bolaño, 1997: 73).

Es en el transcurso de esta relación que el narrador terminará por confirmar algunas certezas que ha venido intuyendo en sus sucesivas aventuras: la idea de que pertenece a un segmento separado de la sociedad, la presencia de elementos que escapan a la comprensión y decibilidad⁹ del escritor, las relaciones humanas como un síntoma y un símbolo de la precariedad.

La entrada a este relato de su relación con Clara es un ejemplo de la lengua particular de un sujeto que instala en su discurso una lógica ajena a la lógica de la narración de un cuento de corte amoroso: tetona, piernas delgadas, ojos azules. La descripción del todo por la suma de algunas de sus partes, en una secuencia que parece la subversión del clásico renacentista, donde el gesto de rosa y azucena, el mirar ardiente y honesto, el cabello que en la vena del oro se escogió para bajar solo hasta el hermoso cuello blanco enhiesto, parecen más bien la descripción de una posibilidad erótica antes que la relación de una historia de

⁹El neologismo apunta a la posibilidad de traducir en lenguaje articulado las percepciones y/o sensaciones que provoca la realidad.

amor. Más adelante, en la misma cita, nos adelanta el derrotero negativo que tendrá este romance; a pesar de que se enamoró como un loco, el estado de regocijo o gozo o bienestar que pudiera proporcionarle el amor solo duró los primeros días, las primeras horas, antes de que todo se torciera. Se trata de una historia de amor que se plantea desde el inicio como la historia de un fracaso.

Tiempo después solo queda ratificar la ruptura

Hablamos tres o cuatro veces más por teléfono. Creo que yo también le escribí una carta en donde la insultaba, en donde le decía que la amaba, en cierta ocasión en que viajé a Marruecos la llamé desde el hotel en que me hospedaba, en Algeciras, y esta vez pudimos conversar educadamente. O eso le pareció a ella. O eso creí yo (Bolaño, 1997: 74).

Una vez más la contradicción y la incertidumbre del alcance real de las palabras queda establecido en la cita: la insultaba, le decía que la amaba. Una declaración que encierra polos aparentemente opuestos. Estamos ante un lenguaje en estado de alerta frente a un mundo que no ofrece certezas, pero también movilidad de la perspectiva de los personajes como si se tratase de visiones enfrentadas que vuelven a instalar la duda: eso le pareció a ella; enfrentado inmediatamente a su opuesto complementario: o eso creí yo.

Esta incertidumbre del punto de vista de quién narra o quién percibe instala al mismo tiempo la incapacidad para apropiarse de una idea de mundo estable. No se trata de un relato que dé sentido a la existencia, o más bien se trata de un relato que instala múltiples posibilidades de sentido equivalentes a la heterogeneidad que se supone propia de una lengua menor o una literatura

menor. Efectivamente la lengua aquí se vuelve nómada, inmigrante o gitana, integrando en el discurso del narrador las voces y lenguas de esta minoría, al mismo tiempo que instalando la imposibilidad de atribución del relato a una sola voz:

Años después Clara me iba a contar los trozos de su vida que yo me había perdido irremediablemente. E incluso muchos años después la misma Clara (y algunos de sus amigos) volverían a contarme la historia, empezando desde cero o retomando la historia donde yo la había dejado, para ellos era lo mismo (yo era al fin y al cabo un extraño), para mí también, aunque me resistiera, era lo mismo (Bolaño, 1997:74).

Desde el punto de vista del discurso esta situación es visible en la recurrencia a las posibilidades disyuntivas de la oración: a menudo encontramos opciones de interpretación, “empezando desde cero o retomando la historia”, dice el narrador; respecto de la continuidad de la historia, asumiendo la presencia de distintas voces que dan o darán cuenta de los hechos. Al mismo tiempo, se constata esta configuración de un mundo heterogéneo en el reconocimiento de la naturaleza repetitiva y desigual del hecho relatado, que termina dando lo mismo dado que, al fin y al cabo, todos pueden ser los extraños del otro.

Como si se tratase de una pesadilla, la vida de estos seres depauperados, de los cuales Clara resulta ser representativa en este relato, transita por senderos limítrofes con el morbo, en una espiral que va precipitándose hacia un fin previsible:

Volvieron las ratas, las depresiones, las enfermedades misteriosas (Bolaño, 1997:74).

Y más adelante:

A los treinta y un años se acostó con un compañero de oficina (Bolaño, 1997:74).

Y en seguida:

A los treinta y dos, su vida sexual era casi inexistente (Bolaño, 1997:74).

Dejando el cuerpo en el lugar de una exacerbación, una multiplicación de sus posibilidades de relación que, gradualmente, deja paso a la pérdida. Siguiendo a Baudrillard, la promiscuidad y luego el abandono de la sexualidad como un modo de relación prefiguran como un indicio el sendero que seguirá la vida de Clara, y su impacto en el devenir del narrador:

Tiempo atrás, el cuerpo fue la metáfora del alma, después fue la metáfora del sexo, hoy ya no es la metáfora de nada, es el lugar de la metástasis, del encadenamiento maquinal de todos sus procesos, de una programación al infinito sin organización simbólica, sin objetivo trascendente, en la pura promiscuidad por sí misma que también es la de las redes y los circuitos integrados (Baudrillard, 1991: 13).

El relato de esta relación amorosa deviene, finalmente, relato de la degradación de Clara, una mujer que ha descendido desde la belleza y sensualidad con que fuera caracterizada al inicio de la narración a esta triste

imagen de una persona víctima de sí misma, de las pesadillas y de problemas mentales.

Tal estado alcanza su gradomáximo algún tiempo después:

Cuando la vi me costó reconocerla. Había engordado y su rostro, pese al maquillaje, exhibía el estrago más que del tiempo de las frustraciones, cosa que me sorprendió pues yo en el fondo nunca creí que Clara aspirara a nada. Y si tú no aspiras a nada, ¿de qué puedes estar frustrado?(Bolaño, 1997: 76).

Este rostro estragado por la frustración no es otra cosa que la personificación de un agobio atribuible a un ser marginal o marginado. La destrucción o la caída del mundo de las oportunidades que niega la equivalencia entre el desarrollo de una sociedad y las posibilidades de desarrollo que la misma proporciona a los individuos que la componen ha generado en Clara, quien a estas alturas resulta ser un símbolo, una serie de cambios físicos y mentales que la envían en un viaje sin retorno hacia el abandono o el olvido.

Resulta sintomático que incluso el narrador se muestre influido por el sistema de exclusiones que rige el mundo del cual él y Clara han sido una representación minoritaria, sintiéndose sorprendido por la capacidad de frustración de una persona aparentemente sin aspiraciones. Se trata de la negación de las equivalencias, quizás como resultado del espanto que esta versión deformada de sí mismo le muestra en el derrotero que ha seguido su ex amada.

Clara, aspirante a reina de belleza, a pintora, a música, a fotógrafa. Clara víctima de la violencia, víctima de su falta de talento o víctima de sus deseos,

resultará una Clara asaeteada por los males de la vida en la modernidad. No le queda más que el camino del exilio.

Y para el narrador quedará la constatación de una profunda soledad que lo aísla del contacto con los demás. A pesar de que aparenta permanecer incólume, su discurso se ve permeado por el reconocimiento de su propia desazón:

De golpe se me vinieron encima todos los años desde que conocí a Clara, todo aquello que había sido mi vida y en donde Clara apenas tuvo nada que ver. No sé qué más dijo la mujer al otro lado del teléfono, a más de mil kilómetros de distancia, creo que sin querer, como en el poema de Rubén Darío, me puse a llorar, busqué en mis bolsillos el tabaco, escuché fragmentos de historias, médicos, operaciones, senos amputados, discusiones, puntos de vista distintos, deliberaciones, movimientos que me mostraban a una Clara a la que ya jamás podría conocer, acariciar, ayudar. Una Clara que jamás me podría salvar (Bolaño, 1997: 77).

La paradoja de la comunicación cuando ya no hay interlocutor confirma que en esta pasada la derrota es la única alternativa que queda. Se trata de un mundo que no ofrece ni cobijo ni consuelo, tampoco nobles misiones que emprender porque el tiempo de los héroes se ha perdido y solo la sobrevivencia es el camino.

“Clara” constituye el relato del abandono y la desconfiguración de las pobres seguridades que aun servían de fundamento al narrador. Ya hemos visto cómo el lenguaje se fragmenta en las múltiples miradas que caben en una lengua menor, y cómo el relato acerca de Clara se construye sobre la base de otros relatos que van hacia atrás o hacia adelante en la cronología de una relación y de

una vida. Sumamos ahora la imprecisión que significan las palabras, o el atoro que implican para el narrador, al no ofrecer una solución de continuidad al derrotero de los personajes:

Hubo semanas en que la llamé dos veces al día, llamadas cortas, ridículas, en donde lo único que quería decir no se lo podía decir, y entonces hablaba de cualquier cosa, lo primero que se me venía a la cabeza, *nonsenses* que esperaba la hicieran sonreír(Bolaño, 1997: 77).

Lenguaje, incomunicación, vida, marginalidad, abandono y exilio o autoexilio son conceptos que se conjugan para descubrir que no existen caminos posibles, que el camino es, al tiempo que se recorre, la propia conciencia de una imposibilidad que se va volviendo una constante:

Por el tono de su voz, por el giro que iba tomando la conversación comprendí que necesitaba mi amistad, la amistad de cualquiera. Pero yo no estaba en condiciones de brindarle ese consuelo (Bolaño, 1997: 77).

Como Sensini, como el Gusano, como el narrador de estos cuentos, Clara es habitante de un mundo que va a contramarcha del mundo que consideramos normal, en el que las rutinas de la producción y el gozo son determinadas por poderes que están fuera de la comprensión y, por supuesto, fuera del control de la gente común y corriente. Recordemos que se trata de vidas al margen de la sociedad, biografías que podrían de pronto aparecer en las vidas de los hombres infames y, al mismo tiempo, derivado de su precariedad, sea esta personal,

económica, social, afectiva o cultural, lanzar una bofetada como un acto de reclamación a un sistema que los excluye, adoptando un carácter político:

Lo que el escritor dice totalmente solo se vuelve una acción colectiva, y lo que dice o hace es necesariamente político, incluso si los otros no están de acuerdo (Deleuze y Guattari, 1990:30).

En la relación que se establece entre el narrador y Clara vemos el gesto de reconocimiento de un estado de cosas en el que la normalidad de la vida cotidiana no alcanza para garantizar un devenir tranquilo para las personas. Las relaciones amorosas no prosperan debido a factores atribuibles a las personas involucradas, con su carga histórico-personal; pero también debido a razones de índole sistémico. Se trata de un mundo en el que la omnipresencia del mal interviene en la relación que establecen con la realidad y con los otros habitantes de esta realidad, como si se tratara de sobrevivientes despertando tras la gran explosión, enfrentados a la incertidumbre:

Si fuera preciso caracterizar el estado actual de las cosas, diría que se trata del posterior a la orgía. La orgía es todo el momento explosivo de la modernidad, el de la liberación en todos los campos (Baudrillard, 1991: 9).

No obstante, estos seres liberados resultan ser menos que eso; la liberación se transforma en despojo, han sido despojados del sentido del rito que suelen tener, por ejemplo, las relaciones amorosas, entre otras relaciones posibles. Hemos anotado más arriba que la objetividad con la que se aborda el relato del mundo determina en parte la ausencia de emociones: la pérdida de Clara es una pérdida que se consigna como una anotación en una bitácora, a

excepción de la línea final, reveladora de un cierto impacto que, sin embargo, se ve traspasado por la impotencia del lenguaje incapaz de traducir la interioridad del emisor, quedándose en la constatación del estupor.

Se trata de una indecibilidad que problematiza la expresión del ser interior de los personajes. Anotamos aquí como paréntesis una cita tomada de *Los sinsabores del verdadero policía*, texto póstumo de Bolaño, que refleja el problema del decir lo que se quiere en oposición a decir lo que se puede:

Elisa ya leía sola los libros de Panero y su comprensión de éstos (pero la palabra “comprensión” no dice nada de la desesperación y de la comunión de su lectura) era luminosa (Bolaño, 2012: 319).

Esta segunda piel que es la lengua menor dentro de una lengua mayor es la que señala el derrotero del protagonista, que termina siendo precisamente una derrota, al perder a una Clara que jamás lo podría salvar.

Entonces el mundo se está cayendo a pedazos

Los relatos reseñados presentan como denominador común la presencia de seres en estado de degradación moral, física, económica o social. Se trata de personajes cuyas vidas se desarrollan al margen de los cauces oficiales, cuya relación con el mundo solo tangencialmente los toca en sus aspectos centrales, cuya relación con la realidad se da a través del tamiz de las palabras o de pequeños gestos (una carta, una mirada, una llamada telefónica) que generan un nuevo imaginario, signado por la precariedad y la insuficiencia de la lengua oficial para traducir el estado de situación de la lengua menor.

Se trata de un mundo que está desconfigurándose o reconfigurándose desde la mirada de los extramuros de la sociedad. Los protagonistas de los relatos

que hemos leído se caracterizan porque sus señas de identidad los relacionan con la marginalidad, desde la cual erigen su discurso o desde la cual se constata su ausencia de discurso. Cualquiera sea el caso, los relatos de *Llamadas telefónicas* que hemos leído, se postulan como la revelación de un mundo que no acaba de cuajar, un mundo en el que cabe el desgarró y el desarraigo y la protesta en la formade una nueva lengua que se constituye en gesto de resistencia:

Hemos recorrido todos los caminos de la producción y de la superproducción virtual de objetos, de signos, de mensajes, de ideologías, de placeres. Hoy todo está liberado, las cartas están echadas y nos reencontramos colectivamente ante la pregunta crucial: ¿QUÉ HACER DESPUÉS DE LA ORGÍA? (Baudrillard, 1991: 9).

Tal es la situación de los personajes que habitan en los textos de *Llamadas telefónicas*, seres que despiertan después de todos los paroxismos, sin recordar los antecedentes ni las causas, pero padeciendo los efectos: los exiliados después de la orgía política, con su carga de violencia y decepción como el chileno en Rusia, como Sensini en España; los exiliados de la literatura, como Henry Simón Leprince y Enrique Martín, llevando a cuestas sus ilusiones marchitas; los marginados por decisión propia, como B, como Williams Burns, o los detentadores de un poder que los sobrepasa, como los detectives.

Asimismo, los personajes aturdidos por el estupor de una libertad que paradójicamente los deja en la prisión de sí mismos, seres que no se habitúan a la responsabilidad de decidir el sentido de sus proyectos individuales cuando se han caído todos los proyectos colectivos: "Compañeros de celda" es una metáfora bastante certera de las relaciones que se establecen entre los derrotados,

condenados a compartir un destino incierto; “Clara” representa la imposibilidad de la salvación personal o colectiva. La vida de una actriz porno y su concepción de las relaciones humanas es otra metáfora de la soledad en que terminan los proyectos personales: Joanna Silvestri termina sus días solitaria y enferma en un hospital. Finalmente, Anne Moore es el espejo de la decadencia de una sociedad que ha perdido la dirección después de la caída de los relatos unificadores: el despertar después de la orgía, sin saber a qué se despierta, funcionando, reproduciendo rutinas que están insertas en el sistema de las rutinas, establecidas en el discurso del poder, la apoteosis de una democracia que lo ha solucionado todo, dejando a cambio la conciencia del vacío, como dice Baudrillard (1991).

Es en este sentido que leemos los relatos de *Llamadas telefónicas* como la constatación de un mundo que se vuelve borroso e impreciso, y particularmente en los cuentos analizados, el ejercicio de la memoria emotiva que instala en el lugar del estupor el discurso de esta lengua menor que es esta literatura menor: la picaresca de los menesterosos, los sujetos infames del siglo que termina y del siglo que empieza, la búsqueda de la subsistencia a partir del ejercicio de la escritura y de la creación de un nuevo lenguaje que pueda dar cuenta de los nuevos relatos que han venido a horadar los grandes relatos en fuga. Es la lengua de los nómades, de los gitanos, de los derrotados; de los otros del lenguaje que buscan en las relaciones de amistad o de amor ya no la plenitud de sus proyectos personales, sino una manera de ser y de estar en un mundo que muestra signos evidentes de descomposición.

Es la poética de la precariedad.

Putas asesinas: escritura precaria, nómada, transterritorial

Como ya reseñáramos, *Putas asesinas* es el segundo volumen de cuentos de Roberto Bolaño. La escritura de estos relatos parece traspasada por una violencia distinta a la que se define en el diccionario: se trata de una violencia que se ejerce desde el lenguaje, y que va dirigida generalmente hacia el interior del relato, como si la escritura luchara contra la escritura misma. Se trata de pulsiones en conflicto, lenguas que saltan desde el origen de las lenguas para situarse en el lugar de la narración, lenguas menores que entran en tensión con la lengua mayor, estética y políticamente dominante.

“El Ojo Silva” es el primer cuento, historia de un fotógrafo chileno que lucha contra fuerzas que solo intuye, para salvar a dos niños de una secta macabra en la India. “Gómez Palacio” se centra en la vida de un escritor enciernes condenado a impartir clases de literatura en un pueblo perdido del desierto mexicano. “Últimos atardeceres en la tierra”, relato de sesgo autobiográfico, presenta una serie de anécdotas y detalles de las vacaciones que un chico, B, pasa con su padre en Acapulco.

“Días de 1978” se sume en las relaciones entre chilenos residentes en Barcelona a raíz del exilio. “Vagabundo en Francia y Bélgica” es un homenaje a modo de lectura personal a poetas franceses surrealistas ya muertos. “Prefiguración de Lalo Cura” transita por el submundo de las películas pornográficas, la violencia y el olvido. “Putas asesinas” nos muestra a una mujer, sola y desesperada, que recurre al secuestro como una forma de vida y de encuentro consigo misma. “El retorno” es un relato en tono humorístico acerca de

las peripecias del alma del protagonista y su encuentro y confusas relaciones con un diseñador de alta costura. “Buba” narra la extraña cadena de éxitos deportivos de unos futbolistas de un club español, asociados a un compañero africano que practica ritos desconocidos. “Dentista” es la presentación de dos amigos mexicanos arrastrados a una serie de hechos que problematizan la vida y la muerte, además de los extraños senderos que escoge la literatura en barrios marginales. “Fotos” es un relato cuyo germen puede encontrarse en *Los detectives salvajes*, Arturo Belano se encuentra en un pueblo abandonado de África, hojeando un álbum donde la poesía en lengua francesa es el asunto principal. “Carnet de baile”, presenta 69 razones para no bailar con Pablo Neruda, en un ejercicio crítico y sarcástico. Finalmente, “Encuentro con Enrique Lihn” es un homenaje a este poeta chileno.

En todos estos relatos vemos las señas de una identidad a medias, difuminada entre los vericuetos de la vida en espacios a menudo ajenos y, al mismo tiempo, generando formas de asentarse en los mismos espacios que se revelan como extraños. Es una forma de lograr la subsistencia a la vez que una manera de estar en el mundo.

En este sentido, la escritura funge como un modo de resistencia al abandono, a la soledad, a la indiferencia o al hastío. En “Putas asesinas” creemos ver la narración o las narraciones desde un mundo cuya fragmentación devela múltiples discursos en búsqueda de su origen o su destino: relatos sobre la búsqueda del sentido, como “El Ojo Silva”, o sobre la pérdida del sentido, como “Días de 1978”; relatos que son metáforas del sinsentido, como “El retorno”; o relatos que son la lectura de un origen: la vocación literaria, la imposibilidad del

discurso como respuesta a las cuestiones vitales, el recurso a la narración como única respuesta a estas mismas cuestiones, como “Últimos atardeceres en la tierra”.

Cualquiera sea el caso, y aun admitimos otras posibilidades de comprensión o significación de los cuentos que conforman *Putas asesinas*, vemos en ellos la tensión existente dentro de una lengua que busca un lugar que reconoce como imposible. De nuevo se trata de la imposibilidad del éxito en esta búsqueda, simplemente porque la literatura no resuelve nada. Es una resistencia en el sentido estricto de la palabra, de acuerdo con su cuarta acepción en el diccionario de la Real Academia de la Lengua: pervivir, es decir, permanecer vivo, y, agregamos, en un entorno impreciso, que no define la medida de lo que se tiene o de lo que se ha extraviado.

Néstor García Canclini ha establecido que una de las características del arte actual es su capacidad para subsistir, trabajando con la inminencia. Esto se traduce en un estado de tensión constante, una manera de permanecer más allá de lo institucional, lo nacional o lo político. Postulamos que en los relatos de *Putas asesinas* se configura precisamente este estado del arte, a medio camino entre el discurso del deseo y la enunciación de este discurso; y el discurso de la sociedad y la enunciación de este discurso:

El arte existe porque vivimos en la tensión entre lo que deseamos y lo que nos falta, entre lo que quisiéramos nombrar y es contradicho o diferido por la sociedad (García Canclini, 2011: 182).

En el cuento “Dentista” se complementa esta definición de arte:

El arte, dijo, es parte de la historia particular mucho antes que de la historia del arte propiamente dicha. El arte, dijo, es la historia particular. Es la única historia particular posible (Bolaño, 2001: 178).

Un arte como reflejo de una historia particular antes que de la Historia¹⁰. Parfraseando a Deleuze y Guattari, se trata de una historia menor dentro de la historia mayor, que puede ser la *Historia de la infamia*, de Foucault; la historia de los que no salen en la historia, los personajes que ya hemos catalogado como marginales o menores, que se sitúan o son situados fuera de los circuitos oficiales y para quienes la vida es una cuestión de sobrevivencia y la escritura (o la enunciación de un discurso personal) es una manera de resistir. Un ejemplo extraído de “El Ojo Silva”, el primer cuento de *Putas asesinas*:

El diálogo, en realidad el monólogo, que de verdad me interesa es el que se produjo mientras volvíamos a mi hotel, a eso de las dos de la mañana.

La casualidad quiso que se pusiera a hablar (o que se lanzara a hablar) mientras atravesábamos la misma plaza en donde unas horas antes nos habíamos encontrado. Recuerdo que hacía frío y que de repente oí que el Ojo me decía que le gustaría contarme algo que nunca le había contado a nadie (Bolaño, 2001: 16).

Observamos aquí dos historias menores; en primer término, la historia que nos está contando el narrador en primera persona, a quien una vez más podemos relacionar con el Bolaño real:

¹⁰ La Historia con mayúscula o Historia canonizada por la Academia.

Pasaron los años. Muchos años. Algunos amigos murieron. Yo me casé, tuve un hijo, publiqué algunos libros (Bolaño, 2001: 14).

Este narrador presenta lo que parece la historia de una relación de amistad entre el narrador y el fotógrafo, el Ojo Silva, de quien se han entregado algunos antecedentes preparatorios de la búsqueda y el encuentro que aparentan ser el centro del relato. No obstante, como decíamos, hay una segunda historia, la del Ojo Silva, que pasará a ocupar el lugar o más bien el propósito del narrador; el Ojo se *lanza* a hablar, infiltrándose en el relato del narrador por medio del cambio de la persona que narra, esta vez en tercera persona:

Alzó el cuello de su abrigo y empezó a hablar. Yo encendí un cigarrillo y permanecí de pie. La historia del Ojo transcurría en la India. Su oficio y no la curiosidad de turista lo había llevado hasta ahí, en donde tenía que realizar dos trabajos (Bolaño, 2001: 16).

Transformando la historia de esta relación en otra historia, la que vivió el Ojo en la India, historia que habla sobre seres depauperados, abandonados, cuya enunciación se deja en manos del narrador inicial, el Bolaño inscrito en el texto como personaje, problematizando la atribución del discurso narrativo que se prolonga una vez más: una historia menor, dentro de una historia menor, dentro de otra historia menor: ¿es la historia del narrador Bolaño, es la historia de la relación entre dos amigos, es la historia del Ojo o es la historia de los niños que el Ojo intentó salvar? ¿hacia dónde se desplaza el foco de la narración y con ello el narrador?

Leemos los textos de *Putas asesinas* como relatos que se enuncian desde una situación temporal y espacial de precariedad, generando por esta razón un

sentido de desarraigo que los condiciona y determina. El ejemplo del Ojo Silva, que hemos reseñado, manifiesta esta condición tanto desde el punto de vista de la narración: narrador que cuenta una historia cuyo punto de vista se desplaza hacia el sujeto de la narración y más tarde hacia la narración que el sujeto realiza, desplazada desde su relato al discurso del narrador inicial; al mismo tiempo que manifiesta este desarraigo desde el punto de vista temático: personajes de origen chileno que vivieron el exilio en México, que viven en Europa, que se encuentran en un país en el que al menos uno de los dos está de paso, que cuentan u oyen una historia ocurrida en un país remoto como la India, señalado además como un signo de precariedad.

En consonancia con la desconfiguración del mundo que subyace tras la escritura de *Llamadas telefónicas*, vemos en los relatos de este segundo volumen de cuentos la conciencia de un mundo deshilvanado, en el que el sentido del arraigo es puesto en fuga en beneficio del ingreso de las nociones de precariedad y desplazamiento, que niega la atribución y la filiación como elementos determinantes de una identidad, dado que esta última es puesta en entredicho:

Como no importan ya los objetos ni las instituciones, nada estabiliza el sentido. Las comunidades son temporales y requieren compromisos frágiles. Por un lado, auspicia un arte como forma de habitar el mundo; por otro, exalta la tendencia a no residir en ningún lugar (García Canclini, 2011: 133).

Nada estabiliza el sentido, y es esta pérdida de estabilidad la que deviene precariedad o conciencia de la precariedad, noción que se tematiza en la escritura de los cuentos de *Putas asesinas* y se infiltra en una escritura que deviene

precaria, escritura al borde del precipicio de lo inefable, que deviene en ómade, escritura en constante desplazamiento; escritura que deviene transterritorial, es decir, global, es decir, desarraigada:

La situación, a primera vista, parecía embarazosa, pero para mí fue como un segundo o un tercer nacimiento, es decir, para mí fue el inicio de la esperanza y al mismo tiempo la conciencia desesperada de la esperanza (Bolaño, 2001: 143).

Ejemplos como el citado presentan esta situación de desarraigo del lenguaje en relación consigo mismo. Se trata de una lengua rebelde que no reconoce las demarcaciones de sentido de la lengua mayor: ¿Cuál es la diferencia entre un segundo o un tercer nacimiento? ¿Qué significado tiene la esperanza, cuando se opone a la conciencia desesperada de la esperanza? Parafraseando negativamente a Parra: el lenguaje no alcanza para todos.

La lectura de los relatos de *Putas asesinas* revela un mundo en el que la precariedad de la realidad es equivalente a la precariedad que se tematiza y que se enuncia: historias sobre seres precarios, existencias cuya voluntad está a menudo sometida por la necesidad de la subsistencia, cuando no regida por las confusas nociones de identidad que les proporciona un mundo que parece irse desmoronando paulatinamente. Es asimismo un mundo en el que el lenguaje se revela como una enfermedad, lengua que no alcanza para decir, lengua que se asfixia a sí misma y que desarrolla estrategias discursivas que la inmunizan no contra la enfermedad, sino contra el remedio.

“Últimos atardeceres en la tierra”

La situación es esta: un padre y su hijo, ambos chilenos, avecindados en México, deciden emprender un viaje de vacaciones hacia el balneario de Acapulco:

La situación es esta: B y el padre de B salen de vacaciones a Acapulco. Parten muy temprano, a las seis de la mañana. Esa noche, B duerme en casa de su padre. No tiene sueños o si los tiene los olvida nada más abrir los ojos. Oye a su padre en el baño. Mira por la ventana, aún está oscuro. B no enciende la luz y se viste. Cuando sale de su habitación su padre está sentado a la mesa, leyendo un periódico deportivo del día anterior y el desayuno está hecho. Café y huevos a la ranchera. B saluda a su padre y entra en el baño (Bolaño, 2001:37).

La economía narrativa recuerda por momentos el inicio de la novela *El extranjero* de Camus, circunstancia sugerente a propósito de la tesis que inspirará nuestra lectura. Asimismo, la asunción del relato en tercera persona es un indicador engañoso respecto de la objetividad con que se tratarán los acontecimientos. Sabemos que se trata de un narrador cuya visión de los hechos narrados es de algún modo interesada, cuya participación del relato, sino evidente en los hechos, es al menos perceptible en el discurso de los mismos: “No tiene sueños o si los tiene los olvida nada más abrir los ojos.” ¿Se trata de una falla en la omnisciencia del narrador o de la aceptación tácita de que se cuentan los

hechos desde una tercera persona interesada, desde una omnisciencia sensible, desde una objetividad sensible?

Primer recurso de la lengua menor, primer contagio discursivo: el multiperspectivismo, es decir, la admisión de la posibilidad del lenguaje narrativo de admitir más de una interpretación de los hechos, o más de una posibilidad de significado dentro de una misma secuencia discursiva o dentro de una secuencia discursiva que refiere a un mismo personaje. En el caso señalado, al lado de la aceptación por parte del narrador respecto de la idea de que no tiene sueños, se admite la posibilidad de que los tuviera, pero los ha olvidado, en lo que parece ser la fusión o enlace de dos perspectivas: el narrador como omnisciencia, el personaje como protagonista de sus pensamientos, acciones y deseos.

Las circunstancias de la estadía de los personajes en el balneario son confusas. Se nos ha dicho que se trata de unas vacaciones que comparten padre e hijo en Acapulco, no obstante, sus objetivos transitan por apreciaciones a veces contradictorias; no queda claro si se trata de un intento por acercar al padre y al hijo, de profundizar en una relación que a ratos parece imposible o si se trata de descubrir la naturaleza de lo que podríamos denominar el “México profundo”

En el propósito que guía el relato reside el segundo problema que plantea la lectura: es una historia que se organiza por medio de distintas relaciones de filiación; es el relato de una búsqueda, la del padre, la de las raíces; pero también es el relato del encuentro problemático de dos maneras de estar en el mundo, padre e hijo son seres distintos y no necesariamente complementarios. Por una parte, está el prurito hedonista del padre, quien procura compartir con B su idea de una estancia placentera en Acapulco, y, por otra, está B, quien manifiesta a cada

paso sus diferencias de visión por medio de la información que acerca de él nos entrega el narrador:

Cuando vuelve a ponerse las gafas observa a su padre que lo está mirando desde la cocina. En realidad, sólo ve la cara de su padre y parte de su hombro, el resto queda oculto por una cortina roja con lunares negros, una cortina que a B por momentos, le parece que no sólo separa la cocina del comedor sino un tiempo de otro tiempo.

Entonces B desvía la mirada y vuelve a su libro, que permanece abierto sobre la mesa(Bolaño, 2001:38).

Es interesante anotar aquí el recurso de la representación del padre por medio de la sinécdoque que el mismo narrador se encarga de resaltar. No es al padre lo que ve, sino su cara, separada por una cortina que establece una separación evidente entre un tiempo y otro, pero, además, entre una manera de enfrentar la realidad y otra. Mientras el padre de B detrás de la cortina establece un vínculo con la realidad mexicana que le interesa conocer, B vuelve la mirada, “desvía la mirada” hacia su libro, que resultará ser una antología de poetas surrealistas franceses, es decir, un libro que lo lleva al otro lado del mundo.

Esta representación incompleta de la realidad parece ser otro recurso de la lengua menor. Consciente de la imposibilidad abarcadora de los relatos, se hace patente la mirada parcial; lo que vemos no es más que eso, fragmentos de la realidad que completamos con los buenos o malos recursos de nuestra identidad cultural, social o afectiva: una mano es tan solo una mano que depende de la voluntad del observador para ser considerada brazo, cuerpo, persona.

Por otra parte, vemos en el viaje al México interior, la posibilidad de una relación con la tradición latinoamericana: la de la búsqueda del origen o la búsqueda de la identidad. Es inevitable pensar en el suelo mexicano sin relacionarlo con Juan Preciado y la búsqueda del padre, sin relacionarlo con “La noche boca arriba” y la confusión entre dos tiempos como le ocurre a B; inevitable también no recordar a Borges y “El sur”, relato que tematiza la disyuntiva entre la atracción por el heroísmo y la evasión por medio de la lectura como dos caras de una misma moneda y, aún más, como la única cara posible de una moneda hipotética que se llama identidad.

En “El sur” de Borges asistimos al relato de una búsqueda, que encuentra en la muerte deseada su objetivo; tal búsqueda es la del sujeto auténtico argentino (latinoamericano), que encuentra sentido a su existencia en el entrevero de sus creencias, su saber, su periplo vital y la tradición. Esta conjunción arroja como resultado la única muerte posible, la del duelo a cuchillo.

Del mismo modo que Dahlmann resulta abstraído de la realidad por la lectura de un ejemplar descabalado de las *Mil y una noches*, B se evade del mundo por medio de la lectura de los poetas franceses, libro que lo seduce y lo aísla del mundo, negándole la posibilidad de comunicación con su padre:

¿Qué miras?, dice su padre. El todo, dice B. Es como una vena. Esto último B no lo dice, sólo lo piensa (Bolaño, 2001:39).

El relato será entonces una secuencia de desencuentros imperceptibles entre los dos personajes, signados cada uno de ellos por pulsiones distintas: goce y contemplación, hedonismo y reflexión, que se presentarán como una sucesión de

escenas a menudo superpuestas, a menudo fundidas en un plano que, sin embargo, los mantendrá separados:

Las horas siguientes son confusas. Vagabundean, observan a la gente desde el interior del coche, a veces bajan y se toman un refresco o un helado. Esa tarde, en la playa, mientras su padre duerme estirado en una tumbona, B lee otra vez los poemas de GuiRosey y la breve historia de su vida o de su muerte (Bolaño, 2001: 41-42).

De este modo, el relato del narrador va marcando momentos y escenarios distintos para cada uno de los dos personajes: la continuidad de la lectura de B es a menudo interrumpida por su padre, quien poseído del impulso hedonista intenta llevarlo (¿arrastrarlo?) consigo a disfrutar de las atracciones turísticas y sensuales que puede ofrecerles el balneario. No obstante, lo único que consigue es generar en B la conciencia de un viaje que se precipita hacia la fatalidad:

Hay cosas que se pueden contar y hay cosas que no se pueden contar, piensa B abatido. A partir de este momento él sabe que se está aproximando el desastre (Bolaño, 2001: 54).

A partir de este momento B, la conciencia de B que está mediatizada por el narrador, nos adelanta que vendrán escenas de separación: ¿la separación de dos destinos, padre e hijo, que tomarán caminos distintos? ¿la separación de dos realidades, la de Acapulco(la de México) y la del libro que se lee? ¿la separación de dos maneras de mirar el mundo? ¿el triunfo de una de ellas?

Escenas que separan y confunden, como la imagen del padre, del rostro del padre a través del vidrio de la ventana; escenas que prefiguran la violencia y que

no son infrecuentes en la literaturade esta parte del mundo, baste recordar nuevamente “La noche boca arriba”, donde Cortázar enuncia la confusión de la identidad de un sujeto ahistórico, suspenso entre dos mundos o dos dimensiones que confluyen sólo en el momento de la escritura o de la enunciación. Hay en ese relato la confluencia de lo moderno con lo prehispánico, el encuentro sin contacto, la carrera por vías paralelas de dos sujetos que van hacia el mismo lado y que se encuentran en la muerte.

Sin embargo, en “Últimos atardeceres en la tierra” se trata de otro tipo de violencia, una que se ejerce desde el sujeto hacia sí mismo, un sujeto que se violenta por su imposibilidad de reconocer en el entorno sus huellas, sujeto que no encuentra su ADN en la relación con el padre y que, no obstante, no puede ser negado ni negar.

Media hora más tarde B entra en su habitación y encuentra a su padre dormido. Durante unos segundos, antes de dirigirse al baño a lavarse los dientes, B lo contempla (muy erguido, como dispuesto a sostener una pelea) desde los pies de la cama. Buenas noches, papá, dice. Su padre no hace la menor señal de haberlo escuchado (Bolaño, 2001:47).

La pulsión de la violencia, que traspasa incluso a B, quien hasta ahora se ha señalado como apolíneo en oposición a lo dionisiaco representado por el padre, es una constante en la literatura latinoamericana, donde encontramos relatos que problematizan el encuentro improbable entre dos visiones de mundo, que se ven forzadas al desplazamiento o a la fusión como respuesta a la imposibilidad de la comprensión.

Este denominador común de la violencia como resolución del encuentro conflictivo es relativizado en la postmodernidad. Frente a la tesis “El encuentro no es posible sin violencia” se yergue el argumento de que es posible la coexistencia. Vemos aquí el punto de inflexión que marca una diferencia fundamental en la narrativa de Roberto Bolaño: se trata de un tipo de texto narrativo que al recoger y tematizar la tradición aborda una lectura que la pone en una perspectiva de actualización y revisión permanentes, una lectura que deviene escritura, que deviene una red de relaciones posibles entre los textos escritos y los textos leídos, estableciendo un diálogo que expande las posibilidades de significación hasta límites insospechados.

Tal consideración abre paso a la configuración de un nuevo tipo de discurso, que denominamos híbrido, adjetivo que se aplica en este caso a la creación de un lenguaje narrativo que adquiere un carácter fusionado, que integra sin solución de continuidad (porque no lo requiere) elementos provenientes de diversos sectores. Un relato transnacional, en tanto que integra aspectos provenientes de distintos lugares geográficos y culturales; un tipo de relato que establece un continuo en el que los temas se repiten, las estructuras se repiten, las palabras se repiten y son ecos de un esfuerzo por decir que está siempre al borde del abismo.

Entendemos el vocablo “híbrido”, pues, en el sentido que García Canclini expone al señalar que:

Ya no basta decir que no hay identidades caracterizables por esencias autocontenidas y ahistóricas, y entenderlas como las maneras en que las comunidades se imaginan y construyen relatos sobre su origen y desarrollo. En un mundo tan fluidamente interconectado, las

sedimentaciones identitarias organizadas en conjuntos históricos más o menos estables(etnias, naciones, clases) se reestructuran en medio de conjuntos interétnicos, transclasistas y transnacionales (García Canclini, 2001: 17-18).

Desde este punto de partida, nuestra lectura intentará descubrir de qué modo este discurso narrativo adquiere un sentido trascendente respecto de unas señas de identidad en estado de ¿fuga? ¿de huída hacia adelante? que lejos de conferirle semas de alteridad lo sitúan en un contexto que, en muchos sentidos, es un correlato de un proceso histórico-cultural que afecta o se relaciona con lo que, a falta de un adjetivo mejor, denominaremos a priori “translatinoamericano”.

La narración de los acontecimientos que constituyen el viaje es ya un punto de contacto múltiple con la tradición literaria (sobre este motivo baste recordar “Los cuatro ciclos” de Jorge Luis Borges, en el que elucida el viaje como uno de los cuatro temas basales delos relatos): el viaje y las posibilidades de adquirir conocimiento, viaje como encuentro, como cambio, como tránsito hacia otra etapa; posibilidades que derivan en “Últimos atardeceres en la tierra” hacia la confusión en virtud de un encadenamiento de hechos que no representan tan solo un cuento en el sentido en que tradicionalmente consideramos este tipo de relatos, sino más bien la recopilación de las experiencias de un escritor que darán forma y fondo a su producción narrativa posterior.

A propósito del viaje, nuevamente siguiendo a García Canclini, una de las características de la hibridación es la migración, que comporta la “oscilación entre la identidad de origen y la de destino (que) puede llevar al migrante a hablar “con espontaneidad desde varios lugares”, sin mezclarlos” (García Canclini, 2001: 20).

En el caso de Roberto Bolaño, esta condición del migrante señalada por García Canclini encuentra su sello en una vida que estuvo signada por un continuo nomadismo hasta ingresar en la madurez: vivió sucesivamente en Chile (y dentro de Chile en varias ciudades), México, viajó por Latinoamérica y, finalmente, fue a residir en España, desde donde aprovechó de recorrer y acrecentar su experiencia vital por medio de viajes por este país y por el resto de Europa y África. Esta situación es un componente de lo que se intentará trabajar como elemento caracterizador de la escritura de Bolaño, su condición trashumante.

Respecto de este último punto, y sólo quedándose en la enunciación del argumento, puede aventurarse que *2666*, su novela póstuma, es en cierto modo una summa al incluir no sólo el motivo del viaje-que validaría en términos argumentales la condición nómada de su discurso narrativo- sino una representación de mundo en la que el centro geográfico parece desplazarse creando la ilusión de un movimiento que no es tal. El discurso narrativo de Bolaño, y en muchos sentidos su discurso crítico¹¹, desarrolla un juego de desplazamiento ilusorio, mostrando en la práctica que no es necesaria la vuelta al mundo, porque el mundo penetra sin problemas en el universo narrado. Aquí estaría sentada la base del discurso o relato web.

Volviendo a nuestro relato, se trata de un discurso que se (conceptualiza) presenta como narración, aunque en verdad es un texto de naturaleza nómada: es un discurso que se arma sobre un centro que se mueve a cada paso, en el que descubrimos no sólo un motivo sino varios, distribuidos en el decurso del relato y

¹¹Piénsese, por ejemplo, en la conferencia “Literatura+ enfermedad=enfermedad”, en la que a propósito de su estado personal el discurso deriva hacia consideraciones literarias hibridando ambos conceptos y moviendo el punto de vista desde el uno hacia el otro indistintamente.

también superpuestos unos sobre otros, configurando un cuento que se articula sobre la base de pulsiones distintas e instancias y motivos diferentes, según el punto de vista del lector.

El primero y más obvio es el ya señalado motivo del viaje, en el que padre e hijo, sobre todo el hijo, asisten al descubrimiento de sí mismos, un sí mismo difuso, en todo caso, a caballo entre la pleitesía a la cultura nativa y la cultura hegemónica:

Entonces B desvía la mirada y vuelve a su libro, que permanece abierto sobre la mesa. Es un libro de poesía. Una antología de surrealistas franceses traducida al español por Aldo Pellegrini, surrealista argentino (Bolaño, 2001: 38).

Este desvío de la mirada de B es el que lo separa de su padre; es la lectura que desarrolla el protagonista durante el trayecto lo que le otorga un sema diferenciador a B (nótese la elección de la letra que designa al personaje, que se opone a la identificación inmediata al situarse como un elemento que conlleva el significado de opuesto o diferente; en este caso, B es diferente a A en todo sistema de relaciones que se establezca), rasgo que lo emparenta a propósito de su lectura con lo europeo; al tiempo que sirve como punto de inflexión respecto del intento por conocer lo que pudiera denominarse el *México y por extensión, Latinoamérica profundo*.

Poco después su padre está sentado junto a él y ambos comen iguana con salsa picante y beben más cerveza (Bolaño, 2001: 39).

Es en relación con la tradición de la búsqueda del origen que estas pocas escenas revelan un signo de contradicción, por ejemplo, respecto de las tesis que señalan al ser latinoamericano como un hijo de la chingada¹². En este caso, el intento de vinculación con lo local corre por parte del padre, figura que se vincula en el relato con la tradición, deseoso de mostrar a su hijo las raíces de una tierra y una nacionalidad que irónicamente ninguno de los dos comparte con los habitantes originales; en este caso, ambos son inmigrantes en México, provenientes de un país colgado al borde de la historia, y que, en el contexto histórico del relato, es un país con una historia fracturada: Chile.

El hijo, por su parte, sin manifestar un rechazo explícito a la idea, sí lo hace implícitamente, sumergiéndose en la lectura de un texto que lo sitúa *al otro lado*, cuestión reconocida por el padre:

B recuerda entonces una ocasión, antes de que él se marchara para Chile, en que su padre le dijo "tú eres un artista y yo soy un trabajador(Bolaño, 2001:61).

Un segundo motivo es la búsqueda de señas de identidad que definan los componentes esenciales de los protagonistas del relato. Entre ellos se establece una relación filial un tanto distorsionada, que no obedece a estructuras tradicionales; en primer término, la ausencia de la figura materna, cuestión ni siquiera tratada en el relato y que opera desde esta misma ausencia: la mater familias es una imagen inexistente. Este es un relato en el que las relaciones familiares están sostenidas por los hombres, aun cuando esta estructura familiar

¹²Octavio Paz ha definido este concepto al referirse a la identidad mexicana, cuestión extensible al ser latinoamericano.

aparece a cada rato como una simulación consciente y precaria, aunque no exenta de buena voluntad o cariño:

Su padre está allí, al otro lado de los cristales, enfundado en una bata azul, una bata que ha traído desde su casa y que B no conoce, en cualquier caso no es un albornoz del hotel, y los está mirando fijamente, aunque cuando B lo descubre se echa para atrás, retrocede como picado por una serpiente (levanta una mano en un tímido saludo) y desaparece tras las cortinas (Bolaño, 2001: 46-47).

Hay aquí el intento por dotar de sentido aquello que no lo tiene. Tanto su padre como B aparecen inmersos en un periplo que revela sus profundas diferencias, concepciones de mundo distintas que pugnan por encontrar un punto de contacto y que, sin embargo, aparecen signadas por la tensión entre dos visiones, una, aparentemente humanista, entregada a la reflexión y al cuestionamiento constante de las motivaciones y percepciones que los llevan a actuar de determinada manera, centrada en la especulación y en la apreciación de lo estético, sin caer en lo estetizante; la otra, centrada en el goce inconsciente, asumido como negación de la transitoriedad de la vida o, más bien, como conciencia de la misma y, por lo tanto, búsqueda del placer como respuesta y paliativo a la evidencia del inexorable paso del tiempo. Como diría el propio Bolaño, Apolo y Dionisio:

Después de cenar, su padre le propone salir a divertirse. B rechaza la invitación. Le sugiere a su padre que vaya solo, que él no está para divertirse, que prefiere quedarse en la habitación y ver una película en la tele. Parece mentira, dice su padre, que a tu edad te

estés comportando como un viejo. B observa a su padre, que se ha duchado y se está poniendo ropa limpia, y se ríe (Bolaño, 2001: 51).

La actitud hedonista del padre es cuestionada en el relato por la presencia de lo inefable, sombra de un daño que no se vislumbra, pero sobrevuela las palabras, que se intuye en el discurso:

Su padre entra en el hotel como si bailara, piensa. Su padre hace su entrada como si viniera de un velorio, irreflexivamente feliz de seguir vivo (Bolaño, 2001: 52).

Estas diferencias llevan el relato a la certeza de una imposibilidad: la comunicación efectiva. Entre B y su padre se establece un diálogo que constata el sinsentido que por momentos adquiere su relación, graficada en el discurso, como señaláramos más arriba, por el recurso a la sinécdoque. Repetimos la cita:

Cuando vuelve a ponerse las gafas observa a su padre que lo está mirando desde la cocina. En realidad, sólo ve la cara de su padre y parte de su hombro, el resto queda oculto por una cortina roja con lunares negros, una cortina que a B, por momentos, le parece que no sólo separa la cocina del comedor sino un tiempo de otro tiempo (Bolaño, 2001:38).

La sinécdoque no sólo representa la totalidad del padre por la representación del rostro, sino que plantea el problema de la separación y la visión sesgada o parcial de la realidad. Es el recurso responsable de situar a los protagonistas en momentos distintos (¿dimensiones distintas?) a pesar de compartir experiencias similares, en este caso, la ingestión, por primera vez, de un plato típico local.

El relato menciona esta separación en más de una oportunidad; padre e hijo marchan en tiempos y ritmos distintos:

Entonces B se yergue y, tras mirar hacia el otro lado del bote y no ver señales de su padre, procede a sumergirse a su vez y sucede lo siguiente: mientras B desciende, con los ojos abiertos, su padre asciende (y podría decirse que casi se tocan) con los ojos abiertos y la billetera en la mano derecha; al cruzarse ambos se miran, pero no pueden corregir, al menos no de manera instantánea, sus trayectorias, de modo que el padre de B sigue subiendo silenciosamente y B sigue bajando silenciosamente (Bolaño, 2001: 55).

La separación que, aunque no es evidente en el curso de los acontecimientos, se deja entrever en estas secuencias en que ambos, con los ojos abiertos, casi tocándose, se miran sin poder corregir o hacer coincidir sus trayectorias,

En otras ocasiones, esta imposibilidad de comunicación se explicita en la perspectiva de B, quien percibe en sí mismo la diferencia de códigos en la relación con su padre, situación que plantea la posibilidad del desencuentro y de la violencia:

Mientras comen, el padre de B mira a B como buscando una respuesta. B sostiene su mirada. Telepáticamente le dice: no hay respuesta porque la pregunta no es válida. La pregunta es imbécil (Bolaño, 2001: 57).

Negando de plano la posibilidad de comunicación efectiva entre los personajes del relato, condicionados por su pertenencia a tiempos distintos y esquemas de relación también desiguales: corpóreo el uno, mental el otro.

Asimismo, se tematiza en “Últimos atardeceres en la tierra” la relación con el poder, o lo que es lo mismo (pero no es igual) la relación con la cultura hegemónica. La problematización del discurso de una lengua menor que se enfrenta a una lengua dominante, en este caso, el enfrentamiento entre una cultura menor y la cultura representativa de lo global, lo universal. Para B (y también para su padre) ésta aparece encarnada en la figura de una turista norteamericana. B entabla con ella una relación en la que puede reflejarse la conciencia de la superioridad del débil, tematizada en la dualidad conocimiento/ignorancia respecto de los valores culturales que definen a Occidente. Es B (el lado B de la historia, que es como decir el otro) el que lleva las riendas de la conversación, aunque adivina en este encuentro una amenaza y una fascinación que no puede definir:

Algo que avanza arrastrado por las nubes oscuras que cruzan invisibles la bahía de Acapulco. Pero no se mueve ni hace el más mínimo ademán de romper el encanto en el que se siente sujeto. Y entonces la mujer mira el libro que cuelga de la mano izquierda de B y le pregunta qué es lo que lee y B dice: poesía. Leo poemas. Y la mujer lo mira a los ojos, siempre con la misma sonrisa en la cara (una sonrisa que es reluciente y ajada al mismo tiempo, piensa B cada vez más nervioso), y le dice que a ella, en otro tiempo, le gustaba la poesía. ¿Qué poetas?, dice B sin mover un solo músculo.

Ahora ya no los recuerdo, dice la mujer, y parece sumirse nuevamente en la contemplación de algo que sólo ella puede vislumbrar (Bolaño, 2001: 46).

En el caso del padre, la relación deviene atracción/rechazo. Aparentemente, el padre de B tiene una aventura amorosa con la turista, tras lo cual regresa a la habitación que comparte con su hijo en un estado intermedio entre el triunfo y la derrota:

En el restaurante del hotel encuentra a su padre tomando café. Se sienta a su lado. Su padre está recién afeitado y su piel despide un olor a colonia barata que a B le gusta. En la mejilla derecha exhibe un arañazo desde la oreja hasta el mentón. B piensa preguntarle qué ocurrió anoche, pero finalmente decide no hacerlo (Bolaño, 2001: 53).

Nuevamente: padre/hijo, Apolo/Dionisio, se enfrentan sin tocarse, sin admitir el conflicto, nada más representando su rol conscientemente, pero a la vez sin percatarse de la distancia que van poniendo entre ambos. No obstante, hay un momento que iguala esta relación. Ambos acuden a ver el espectáculo de los clavadistas y sufren o perciben la discriminación ejercida en contra de quienes no visten, no hablan o aparentan no tener el poder adquisitivo de los turistas, situación que es resuelta por el padre recurriendo a la moneda de cambio empleada para ingresar al círculo: el dinero.

Es el padre quien parece moverse mejor en el mundo, el que enfrenta despreocupadamente las situaciones que se van presentando, porque lo suyo es el discurso de la acción. En la propia definición que alguna vez ha admitido a su

hijo, trabajador en oposición a artista, se encuentra la razón de su manejo de herramientas de relación con el mundo. Todavía es el mundo de la orgía, que definiera Baudrillard, en el que la multiplicación del hacer deja poco espacio a la reflexión y, por tanto, minimiza la capacidad de reacción del artista frente a la realidad.

Entonces el viaje, la búsqueda, la incomunicación, la relación con el poder, confluyen en una especie de conciencia del acoso; para B, el viaje junto a su padre adquiere caracteres apocalípticos, anunciados tanto por la naturaleza de sus actividades, verbigracia, leer, salir a nadar solo, perderse, sumergirse en las aguas con la conciencia de estar asistiendo a su propia perdición (o a la de su padre); como por la identificación (inconsciente) que establece entre su situación y la de sus lecturas, específicamente el poeta surrealista desaparecido en la Francia ocupada por los nazis:

Un poeta menor desaparece sin dejar rastros mientras desespera varado en un pueblo cualquiera del Mediterráneo francés. No hay investigación. No hay cadáver. Cuando B intenta leer a Daumal la noche ya ha caído sobre la playa, cierra el libro y vuelve lentamente al hotel (Bolaño, 2001: 50-51).

El habeas corpus negado, la ausencia del cadáver (del cuerpo) que es curiosamente la negación de la razón: sin cuerpo no hay investigación y cae la noche sobre la probable reflexión. Como el poeta menor que lee, B se pierde en la noche, territorio de los cuerpos vivos, territorio de su padre.

Sin entrar en contradicción flagrante con su padre, B presiente una marcha irrevocable hacia la derrota.

En otras ocasiones, esta conciencia del acoso o de la marcha hacia el abismo es explicitada en el relato desde la perspectiva de B:

Al quedarse solo B se quita los zapatos, busca sus cigarrillos, enciende la tele y vuelve a tumbarse en la cama. Sin darse cuenta, se queda dormido. Sueña que vive (o que está de visita) en la ciudad de los titanes. En su sueño sólo hay un deambular permanente por calles enormes y oscuras que recuerda de otros sueños (Bolaño, 2001: 51)

o

El resto del día transcurre como entre brumas. En algún momento B y su padre se marchan a una playa cercana al aeropuerto (Bolaño, 2001: 53).

y más adelante

A partir de este momento él sabe que se está aproximando el desastre (Bolaño, 2001: 54).

Actitud, conciencia y perspectiva marcada, desde el punto de vista del discurso por la recurrencia a los pronombres, adverbios y adjetivos relativos, que aumentan la sensación de precariedad respecto de las cosas vistas, vividas o pensadas: (él) sueña, como entre brumas, que se está aproximando el desastre.

Ya solo queda la realización del desastre. El recurso a la violencia como factor catalizador del relato, en tanto su resolución, aunque abierta, con la sugerente oración, “Comienzan a pelear”; marca su relación de parentesco con la tradición. Hay una hermosa equivalencia entre el final de este cuento con el final del cuento “El sur” de Borges; no obstante, la posibilidad de elegir no es factible,

porque las circunstancias son distintas. Una vez más, parafraseando a Baudrillard, B y su padre se encuentran en el paroxismo de todas las orgías: el alcohol, el sexo, el juego en la taberna, los conducen a un callejón con una sola salida.

Cabe destacar aquí que la violencia experimenta en el relato una especie de diferimiento y traslación. Es violencia contenida en la relación filial, violencia cortés en la relación con los habitantes de la región que visitan, violencia psicológica respecto de los turistas de los países desarrollados, violencia observada y temida en la lectura de los surrealistas franceses, violencia sexual en los garitos mexicanos, tensión y violencia que resuelve el juego desastroso en el que se ven involucrados padre e hijo al final del relato en la taberna, que los iguala o los aúna en un peligroso movimiento que repite, transformado el final del cuento “El sur”:

Después su padre camina un poco encorvado hacia la salida y B le concede espacio suficiente para que se mueva a sus anchas. Mañana nos iremos, mañana volveremos al DF, piensa B con alegría. Comienzan a pelear (Bolaño, 2001: 63).

Es el fin del relato, solo queda el silencio apocalíptico del fin de la historia; la solución es la fusión, parece decirnos la figura de B al lado de su padre. La aceptación de que la respuesta está en la barbarie de la pelea para no reproducir la desaparición del cuerpo al modo del poeta francés, para no sufrir la desintegración en estos últimos atardeceres en la tierra, que suenan a abandono y desolación y remiten a los pasos de otros personajes de Bolaño caminando en un desierto silente, a mujeres arrastradas por un espasmo de muerte y violencia sin sentido, pero también remiten a la sensación de sentirse un extranjero, un joven

Mersault chileno extrañado en el calor mexicano, quien al lado de su padre asume que la única respuesta por ahora es la violencia.

Finalmente, anotamos la hipótesis de que la escritura de “Últimos atardeceres en la Tierra” deviene un texto en el que concurren múltiples lecturas y escrituras que confluyen en un discurso del relato integrado por todas estas perspectivas: el narrador, el narrador en la perspectiva de B, el propio B; que lo llevan a configurar las señas de una identidad cultural difusa, híbrida, móvil, global, en suma; que propone desde su propia enunciación una nueva categoría de relatos que, apriorísticamente, denominaremos *relato global*.



“Días de 1978”

*Sin embargo la historia no ha acabado.
B lo sabe. Y sabe también que su historia con U no es
una vulgar historia de rencores (Bolaño, 2001:69).*

“Días de 1978”, además de la referencia temporal implícita en el título, ofrece lo que podríamos denominar una secuela de “Últimos atardeceres en la tierra”, resemantizando este último título al circunscribirlo a la tierra mexicana, lugar desde donde ha emigrado el protagonista, quien al menos en México no verá más atardeceres. Allí ha quedado su padre y las señas de identidad, difusas o no, que alcanzara a vislumbrar.

B, suponemos que es el mismo B del relato anterior, vive ahora en Barcelona:

En cierta ocasión B asiste a una fiesta de chilenos exiliados en Europa. B acaba de llegar de México y no conoce a la mayoría de los asistentes (Bolaño, 2001: 64).

Las coincidencias permiten asumir el traslado de B hasta Europa, adonde ha llegado proveniente de México. Se trata de un joven sin oficio conocido que se relaciona con los círculos de exiliados chilenos en Barcelona, quienes, de acuerdo al relato, lo consideran un intelectual, aunque, según se declara, no ha ido nunca a la universidad.

Nuevamente, advertimos cómo se permea el discurso del narrador por el multiperspectivismo; es un discurso que se asume desde la tercera persona al modo de un narrador omnisciente. No obstante, es posible advertir un grado de involucramiento de esta voz narrativa a la que por definición le corresponde la objetividad:

La hora de la discusión, por lo demás, no es la más apropiada, las primeras luces de Barcelona suelen enloquecer a algunos trasnocadores, a otros los dotan de una frialdad de ejecutores. Esto no lo digo yo, esto lo piensa B y consecuentemente sus respuestas son gélidas, sarcásticas, un *casus bellimás* que suficiente para las ganas de pelear que tiene U (Bolaño, 2001: 65).

Esto no lo digo yo, esto lo piensa B... aceptamos el grado de conocimiento del narrador respecto de la persona de B y su mundo interior, pero su inclusión como persona gramatical dentro del relato es una trampa de la enunciación que confunde al lector. No hay un caso similar en el resto del cuento, y este desliz, gafe, error involuntario o intrusión consciente plantea el problema de la dualidad

del narrador: ¿a quién le aclara el narrador que no es él quien dice algo?, ¿se trata de un narrador presente en el relato? ¿Se trata de un narrador que aplica un bisturí para quitar de en medio fragmentos de piel que entorpecen la nueva piel que es B, la nueva piel que es este relato? ¿Se trata de un narrador que requiere desentenderse de las afirmaciones que atribuye a sus personajes? ¿O es B quien construye su narrador y entonces el error involuntario es de B?

Aun cabe otra posibilidad: la de una construcción especular, según la cual B es el reflejo del narrador en el espejo deformante que es el relato, al que solo una vez admite como su proyección, no obstante la negación inmediata: *esto no lo digo yo*.

Leemos entonces el derrotero de B en Barcelona como la descripción de una imagen, la del narrador que busca sus modos de relación en los dos sentidos que podemos atribuirle a esta palabra. El primero, la hermosa vuelta de tuerca que B le da a las cartas de relación que escribieran los conquistadores españoles desde las Indias, en el caso mexicano, Hernán Cortés. Desde este punto de vista el cuento se postula como una versión actualizada de este tipo de relaciones, ahora de una conquista a la inversa; B y los exiliados latinoamericanos avanzando en tierras de España, avanzando y conquistando, adueñándose de sus lugares y de su lengua, desde la cual B enunciará esta historia. Conquista a la inversa, dado que los conquistados no son sujetos del requerimiento ni sometidos por el extranjero, ni se ocupan de ellos.

El segundo sentido para esta relación es considerarla el relato de la difícil convivencia que rige la interacción social entre los exiliados: seres ajenos al nuevo

suelo, nómades o inmigrantes en una tierra que les es a veces grata y a veces incómoda:

Aquí podría terminar la historia. B detesta a los chilenos residentes en Barcelona aunque él, irremediablemente, es un chileno residente en Barcelona. El más pobre de los chilenos residentes en Barcelona y también, probablemente, el más solitario. O eso cree él (Bolaño, 2001: 66).

En esta caracterización vemos de nuevo la presencia simultánea de la perspectiva objetiva del narrador omnisciente y la perspectiva de B filtrada en el discurso del narrador: él es *irremediablemente* un chileno residente en Barcelona; e incluso aparentemente fusionada con él: “probablemente, el más solitario”.

Chileno, pobre y solitario son los semas que definen a B. Tercermundista, agregamos, y también, precario. Es un ser que vive en una precariedad disfrazada de coraje, camuflada en una lengua desde la que se nos cuenta su historia. Pero tampoco es la historia de B, o, al menos, no es sólo la historia de B.

Es la historia de las relaciones que establece B con U, chileno como él, militante de izquierda, exiliado, arrogante, desquiciado y paupérrimo en su constitución mental. La discusión inicial que los pone en entredicho aparece plagada de citas erráticas desde la perspectiva de B (desde la perspectiva del narrador), quien finalmente declina la polémica y el conato de pelea.

Pero no puede desasirse de la imagen de U.

Una vez más, el espejo.

La vida de U parece ser otro reflejo en la mirada hacia el espejo. Esta vez la imagen deformada de B, pero también la imagen deformada de los exiliados,

víctimas del desarraigo, que construyen nuevas maneras de vivir en un lugar que les es generalmente ajeno, pero frente al cual o desde el cual luchan por establecer rutinas que les proporcionen una manera de estar, una manera de decir la nueva realidad. No se trata de la pérdida de un territorio, sino de la *multilocalización* citada por García Canclini, como el proceso que rige las circunstancias de producción del arte en la era de la sociedad sin relato.

Es lo que el mismo García Canclini denomina *localización incierta* de los procesos culturales, que mueven constantemente la perspectiva de producción tornando difusos los límites tanto de la atribución como de la percepción de los fenómenos culturales.

En el caso de B, de U, del narrador, se trata de una relación que es pura inminencia: conato de pelea, posibilidad de amistad sugerida por fugaces encuentros, posibilidad de comprensión en el esbozo de algunas conversaciones, inminencia del mal que se yergue como una sombra funesta no solo sobre U, sino que sobre todos los inmigrantes:

Una noche, sin embargo, llega una respuesta, aunque nola respuesta que B esperaba. Mientras cena con una pareja de chilenos B se entera de que U está internado en un psiquiátrico tras haber intentado matar a su mujer (Bolaño, 2001: 67).

¿Cuál es la respuesta que B esperaba? Tenemos que asumir que no hay respuesta, porque no se conoce la pregunta. El discurso ha transitado por el relato del entrecruzamiento de las vidas de B y de U y la constatación de una imposibilidad de comprensión entre ambos:

Imagina a U corriendo por una calle vagamente chilena, vagamente latinoamericana, aullando o profiriendo gritos, mientras a los lados los edificios comienzan a humear, sostenidamente, aunque en ningún momento es posible discernir ni una sola llama (Bolaño, 2001: 67).

Con un secreto placer imagina B las posibilidades de degradación de U, como el espectador griego que disfruta la tragedia que presencia y al mismo tiempo agradece no ser el protagonista sometido al arbitrio ominoso del destino. Del mismo modo, yace en este secreto alivio la identificación inevitable con la imagen del condenado. Para que la abyección de U sea total, la condena debe ser también total, y la sugerencia de la usurpación del lugar de U queda flotando en el aire como otra inminencia que no se produce:

¿Por qué una mujer como esa se ha enamorado de un tipo como aquél? En alguna ocasión, incluso, los imagina haciendo el amor. U es alto y rubio y sus brazos son fuertes. Si aquella noche hubiéramos peleado, piensa, yo habría perdido (Bolaño, 2001: 67).

¿Cuál es el cuerpo deseado, la identidad difusa que no termina de configurarse? Hay algo aquí del Humberto Peñaloza deseante de usurpar la identidad de su señor para ser el señor, como si el obscuro pájaro de la noche planeara decididamente sobre las cabezas de los nómades forzados, sombra aciaga y premonitoria de una verdad oscura que no alcanza a revelarse¹³.

¹³Observamos, en efecto, cierta similitud entre este pasaje y las múltiples entradas deseantes de Peñaloza respecto de su patrón en *El obscuro pájaro de la noche* de Donoso.

Cuando se queda solo, B piensa que U ya no le parece tan alto ni tan fuerte como en la fiesta, de hecho es solo un poco más alto que él. La imagen de su mujer, por el contrario, ha crecido y ha ganado brillo hasta un nivel insospechado. Esa noche a B, por motivos ajenos a este encuentro, le cuesta conciliar el sueño y en un momento de su insomnio vuelve a pensar en U (Bolaño, 2001:68).

Esta narración que funde los planos de B y el narrador nos muestra la presencia del contagio. El narrador inocular en el relato la perspectiva posible de un personaje, el personaje que ha elegido como protagonista, al tiempo que escamotea la información. No se trata del relato de la vida de B, sino de la relación que B establece con los otros personajes, en particular con U. Por esta razón no se cuenta la razón de que a B le cueste conciliar el sueño: “por motivos ajenos a este encuentro”.

Esta ambigua oscilación entre la imagen de U y su mujer, entre el recuerdo y el deseo es otra forma de desplazamiento. Como una Alicia que se resiste a ser tragada por el espejo, B observa la vida de U en la comodidad del navegante virtual: cuerpos que se tocan, que vibran y que le tientan desde el más allá de la ilusión cibernética, pero que no se comunican con él¹⁴.

B oscila entonces en este juego de atracción y repulsión, dejándose llevar por el deseo de conocer más de U y abandonando esta idea mientras prosigue una vida que va adquiriendo visos de normalidad en Barcelona: tiene una amante, se interesa por sí mismo, o finge desinteresarse de su entorno mediato e inmediato, pero no deja de interesarse por U.

¹⁴ La ilusión telemática que Baudrillard (1991) advierte en la sociedad postmoderna.

Anotamos un episodio más: un nuevo y último encuentro entre B y U.

Aunque omitimos algunos detalles, entre ellos la narración de una película cuyo argumento establece cierto paralelismo con el derrotero de los personajes (como si el cine fuera una nueva forma especular de U, B y el narrador); este encuentro constituye el preludio del fin del relato. Se trata de una comedia de equivocaciones en la que no se avizora solución alguna:

La bruja y la dueña de la casa están encerradas en el estudio del dueño de la casa. La chica pálida, el dueño de la casa y la mujer de U están encerrados en la cocina. El novio de la chica pálida y la dueña de la casa están encerrados en el dormitorio. La mujer de U y la chica pálida están encerradas en el baño. La bruja y el dueño de casa están encerrados en el pasillo, lo que ya es mucho decir. ¡Incluso en uno de los vaivenes el propio B se ve a sí mismo encerrado en la habitación de invitados con la dueña de la casa y la chica pálida mientras escucha a través del tabique la voz aguda de la bruja que habla o salmodia una advertencia a la mujer de U, ambas encerradas en el patio trasero!

El único que permanece sentado en un sillón, en la sala, durante todo el rato, como si la agitación no fuera con él o proviniera de un mundo ilusorio, es U. Y hacia allí se dirige B después de escuchar un caudal de informaciones confusas, cuando no contradictorias, de las cuales lo único que le ha quedado claro es que U, esa misma mañana, ha intentado suicidarse (Bolaño, 2001: 72).

Extrañamente, sin embargo, son los personajes en disputa desde el inicio del relato quienes asumen la dosis de cordura necesaria como para que la mirada en el espejo vuelva a enfocarse en lo importante: la indiferencia aparente de las miradas corresponde al estupor del reflejo. La ecuación de la identidad en fuga o transterritorializada se resuelve en la equivalencia de los personajes, equivalencia difusa, eso sí, precipitada hacia el abismo o la desaparición.

Aquí debería acabar este relato, pero la vida es un poco más dura que la literatura (Bolaño, 2001: 78).

Una vez más, el problema de la ficción y la realidad viene a hacer una apostilla al decurso de esta historia. Las continuas referencias a la memoria de B son, de un modo sugerido en la escritura, referencias a la memoria del narrador. Una vez más, la oración que atribuimos al narrador tiene un sujeto extraliterario que se identifica con Roberto Bolaño y su periplo vital; cuestión sugerente en tanto que desarrollo de un discurso autoficcional encubierto, la segunda piel de este discurso que señaláramos más arriba. La filtración de la voz narrativa dentro del texto se erige como una de las características de esta lengua menor que construye una historia menor dentro del mundomenor de los exiliados, inmigrantes, nómades latinoamericanos en la España postfranquista.

El final del relato, como una especie de anagnórisis de esta tragicomedia, pondrá en claro que no hay destinos iguales, sino solo destinos posibles para quienes se enfrentan al miedo o al desarraigo en una tierra ajena. El gesto de arrojar los documentos en el bosque es significativo en muchos aspectos, no obstante, importa decir aquí que es el gesto de descarte de una posibilidad de identidad difusa y finalmente abandonada, que devuelve al espejo su dirección

obligada, mostrando que la equivalencia no es necesariamente igualdad ni condena, sino la posibilidad de percibir y decir desde la precariedad de la lengua menor, el reclamo de un espacio en el mundo.

El habeas corpus requerido en “Últimos atardeceres en la Tierra” encuentra aquí su solución, la aparición del cuerposustituto de U, las experiencias que el narrador vive en B, y a través de U, permiten la continuidad del discurso del relato.

Así como se ha señalado la enunciación de un discurso autoficcional que se confunde con el relato de las peripecias de los personajes, que se vislumbra en cierta objetividad sensible en el tratamiento de los temas o en la descripción de ambientes o sensaciones, desliz que a veces se desliza en el plano de la enunciación, en el juego del *esto no lo digo yo, esto lo piensa B*; y se construye una vida paralela, pero equivalente en la figura de B; se estira esta posibilidad al máximo en la construcción del personaje U, (rizomas que se cruzan a cada paso) en quien se exorcizan miedos, fantasmas e incluso rípios de la lengua menor; recuérdese al respecto la bibliografía demencial en que incurre U en el contexto de la primera discusión; así como posibilidades de desarrollo de una biografía para B, y, por consiguiente, para Bolaño en España.

En el recurso de la perspectiva múltiple desarrollada desde un aparentemente único punto de vista vemos la potencia con que se despliega esta lengua menor, desestructurando los modos discursivos de la lengua mayor, erosionándolos con comentarios solapados dentro de otros comentarios, dándole voz y carne a las voces y los cuerpos desaparecidos o absorbidos por el poder.

“Vagabundo en Francia y Bélgica”

B ha entrado en Francia. Se pasa cinco meses dando vueltas por ahí y gastándose todo el dinero que tiene. Sacrificio ritual, acto gratuito, aburrimiento. A veces toma notas, pero por regla general no escribe, sólo lee. ¿Qué lee? Novelas policiales en francés, un idioma que apenas entiende, lo que hace que las novelas sean aún más interesantes. Aun así siempre descubre al asesino antes de la última página. Por otra parte Francia es menos peligrosa que España y B necesita sentirse en una zona de baja intensidad de peligro. En realidad B ha entrado en Francia y tiene dinero porque ha vendido un libro que aun no ha escrito, y tras ingresar el 60% en la cuenta corriente de su hijo se ha marchado a Francia porque le gusta Francia. Eso es todo (Bolaño, 2001: 81).

Citamos el inicio del relato “Vagabundo en Francia y Bélgica”, a propósito de las últimas anotaciones respecto de los cuentos anteriores con los que vemos la conformación de una trilogía de la deslocalización que resulta consecuente con su propia teoría respecto del arte de escribir cuentos, que aparece en la compilación de artículos, entrevistas y discursos que es *Entre paréntesis*:

1. Nunca aborde los cuentos de uno en uno. Si uno aborda los cuentos de uno en uno, honestamente, uno puede estar escribiendo el mismo cuento hasta el día de su muerte. 2. Lo mejor es escribir los cuentos de tres en tres, o de cinco en cinco. (Bolaño, 2005: 324)

Bolaño parece haber escrito estos tres relatos imbricados en un juego de relaciones que derivan en la conciencia del desplazamiento de la voz narrativa,

tanto en términos espaciales como discursivos. Al tránsito físico del protagonista de los relatos, añadimos el desplazamiento del narrador, sujeto inscrito como segunda lengua, que hemos llamado segunda piel de la escritura, desde México hasta España. Es el desplazamiento de la voz narrativa desde una perspectiva que oscila entre la omnisciencia y la percepción subjetiva de los hechos narrados. Es un narrador que no duda o no evita moverse hacia el relato, hacia la conciencia de los personajes, adoptando o fusionando su propia percepción del entorno con la de los personajes, o, en estricto rigor, con la del personaje B. Es él en quien deposita el peso de las acciones y acontecimientos narrados, ya sea como protagonista o comentador de los mismos.

Recapitulemos: en el ámbito del desplazamiento físico, B sale desde México hacia España después (o tiempo después) de las vacaciones reseñadas en “Últimos atardeceres en la Tierra”, llega a España en donde le ocurre la historia que se narra en “Días de 1978”. Ahora lo encontramos vagabundo en Francia y Bélgica, incorporando algunos datos de su biografía: escribe, recibe alguna remuneración por este trabajo, tiene un hijo y es, lo que podría decirse, un espíritu libre.

En el ámbito del discurso, ha incluido en los relatos los temas de la violencia, la muerte, el fracaso de una utopía y la constatación de una imposibilidad: la de recibir la revelación que espera.

¿Qué tipo de revelación es esta? ¿Es el desastre anunciado y diferido en “Últimos atardeceres en la Tierra”? ¿Es la muerte de U en el espejo de B, que es la muerte de B, que es la muerte del narrador? Preguntas que no terminan de

responderse y que mueven la lectura a la inminencia de una revelación, que no se produce, que es, siguiendo a Borges, quizá, el hecho estético.

Los relatos analizados hasta ahora se presentan teñidos por la precariedad que envuelve la escritura, que en un esfuerzo por explorar los diversos puntos de vista se violenta a sí misma introduciendo sus propios medios de contagio: ese temor de ser infectado por lo que está fuera de control que analiza Rodríguez (2004) en la novela realista se instala aquí como una pulsión inevitable.

Recordemos que se trata de una lengua menor que articula sus modos de enunciación desde una situación precaria. Desde este punto de vista, el contagio no es temido porque esta es la lengua del contagio. Así, es un dato de la causa el recurso a la violencia, la duplicación de la perspectiva del narrador o del propio narrador, que deviene protagonista en los cuentos que cierran el volumen; la escisión o multiplicación del punto de vista, la mirada a un espejo que devuelve imágenes posibles, pasibles, deseadas y evitadas, atraídas y desechadas en la configuración de una identidad cuya forma de actuar es la superposición de miradas y perspectivas, en tanto que se trata de una identidad nómada, que deviene una escritura nómada.

En “Vagabundo en Francia y Bélgica”, B continúa su periplo por Europa, esta vez algo más afirmado en dos convicciones: está escribiendo, está generando ingresos con su escritura.

Resultado de estas afirmaciones surge el tema que define la escritura y la vida de B (de Bolaño): la literatura como una forma de vida, como la única forma de vida posible. El ejemplo más claro en este relato es la fijación del protagonista

con un autor descubierto en una revista, *Luna Park*, que compra en una librería de viejo. En ella, entre otros autores conocidos o leídos, descubre a Henri Lefebvre:

Y finalmente Henri Lefebvre. B no conoce a Lefebvre de nada. Es el único al que no conoce de nada y su nombre, en aquella librería de viejo, se ilumina de pronto como una cerilla en un cuarto oscuro. Al menos, de esa forma B lo siente. A él le gustaría que se hubiera iluminado como una tea. Y no en un cuarto oscuro sino en una caverna, pero lo cierto es que Lefebvre, el nombre de Lefebvre, resplandece brevemente de aquella manera y no de otra (Bolaño, 2001: 82-83).

Claramente, la experiencia de lectura se transforma en experiencia estética que determina el interés por la figura del autor descubierto, su contexto, su producción. Esta nueva pulsión será el inicio del nuevo derrotero por el que transitará B en el desarrollo del relato. Con Lefebvre del brazo, seguirá el camino que lo lleva a vagabundear: escritura nómada, vida nómada deambulando en los vericuetos de ciudades europeas que lo arrastran a experiencias sensoriales que, de un modo u otro, lo devuelven a cada paso a la literatura:

El eclipse, B lo sabe, es Henri Lefebvre. El eclipse es la relación entre Henri Lefebvre y la literatura. O mejor dicho: el eclipse es la relación entre Lefebvre y la escritura (Bolaño, 2001: 83).

La escritura. Todo lo transforma este narrador en escritura: los gestos de la cotidianeidad, la experiencia del amor encontrado, sugerido o comprado, las calles que se ofrecen como perspectivas a sus disquisiciones literarias, la recuperación

de una memoria emotiva que en este caso parece una vez más un intento del narrador por generar la fusión entre lo real y lo fingido:

Mientras las observa (porque lo primero que hay que hacer es *observar* esas palabras) B recuerda, como si lo estuviera viendo en un cine, campos perdidos en donde él, adolescente y en el hemisferio sur, buscaba, distraído, un trébol de cuatro hojas. Después piensa que tal vez ese recuerdo pertenezca efectivamente a una película y no a su vida real (Bolaño, 2001: 83).

La escritura es otro de los modos de desafiar la lengua mayor. El movimiento del protagonista siempre se produce a raíz del prurito literario: la experiencia del amor es literaria antes que real, la experiencia del goce estético es eminentemente literaria, el vagabundeo por las calles ajenas, el sexo, la violencia contenida o diferida son primero materia de una escritura hipotética que, de este modo, subvierte el verosímil propuesto por la propia lengua literaria, evidenciando que se trata de una manera de estar en el mundo antes que de una manera de interpretarlo. Una vez más Bolaño reconoce en la escritura y en la literatura su particular *modus vivendi*, como dijera el propio escritor en otro momento: “Esos libros me ayudaron a respirar, pero respirar tampoco es la palabra”.

Más adelante, el contagio, que, en este caso se llama literatura, se hace evidente en las acciones, en los acontecimientos, pero sobre todo en las palabras:

La mujer refiere hechos inconexos: unos niños columpiándose en un parque, una anciana tejiendo, el movimiento de las nubes, el silencio que, según los físicos, reina en el espacio exterior. Un mundo sin ruidos, dice, en donde hasta la muerte es silenciosa. En

algún momento B le pregunta, por preguntar algo, en qué trabaja, y ella responde que es prostituta. Ah, muy bien, dice B. Pero lo dice por decir. En realidad le da igual. Cuando la mujer por fin se duerme, B busca el Luna Park, que está tirado en el suelo, casi debajo de la cama (Bolaño, 2001: 84).

¿Quién habla: qué dice? ¿Qué es esta enumeración caótica que se mueve desde la tierra al cielo, vuelve al suelo (a la muerte) y desemboca en la deflación de lo sublime? Por lo menos a B no le importa, y vuelve a la literatura.

En este vagabundeo sus pasos lo llevan a Bélgica, en donde seguirá el mapa de la vida de Lefebvre, amén de retomar contacto con una amiga (hija de ugandesa y chileno) que vive allí. Se aloja en un lugar que colinda con sitios baldíos, abandonados, que parece que fueran bombardeados.

Y ahora viene el encuentro, salpicado de equívocos, tanto a nivel de las acciones como a nivel del relato de estas acciones: la confusión inicial, el desconcierto o perplejidad posterior, las respuestas oblicuas, el regreso a las pistas sobre B (sobre Bolaño) cuando ella le pregunta por su salud, por sus libros. Y la constatación de la imposibilidad o la inexistencia de vínculos, que, sin embargo, volverán a presentarse como una inminencia:

Por un instante los imagina a los tres, al padre de M, a la madre de M y a M de dos o tres años y con los ojos verdes, rodeados de puentes colgantes. En realidad yo nunca fui muy amigo de su padre, piensa B. En realidad nunca hubo puentes, ni siquiera colgantes (Bolaño, 2001: 87).

Dado que una vez más los hechos transitan por una delgada línea que divide posibilidades de relacionarse, incluso eróticamente, hasta la constatación de la imposibilidad de establecer vínculos:

Hasta que de pronto M aparece en la sala, o más bien dicho cruza la sala, desde su habitación hasta una puerta que debe de conducir al baño o tal vez al lavadero en donde está la ropa tendida, y B la observa atravesarla sala semidesnuda o semivestida, y eso más los viejos libros del padre desaparecido le parecen una señal. ¿Una señal de qué? Lo ignora. Una señal terrible, en todo caso (Bolaño, 2001: 89).

Sí hay puentes, pero no al modo de los puentes colgantes que imagina B, sino puentes que conectan la literatura con la vida, estableciendo un vínculo propiciado por la primera. La búsqueda de Lefebvre, su presencia intangible en sus escritos y dibujos, su biografía probable o improbable en tierras de Bélgica movilizarán a los personajes como si fueran detectives literarios, como Ulises Lima y Arturo Belano en busca de Cesárea Tinajero en *Los detectives salvajes* (¿U y B de “Días de 1978”?). Ahora B y M en busca de un autor muerto en 1973, año marcado a fuego en la memoria de los chilenos exiliados en Europa.

Pero se trata de una búsqueda que no alcanza para llenar el sentido del relato o de la vida errante de B en Francia y Bélgica. A cada paso va encontrando señales que le dejan sensaciones de vacío, como si el vacío fuera el único sustrato para sus movimientos, en una marcha hacia la nada que es explícita en el discurso del narrador. Es él quien señala estas desviaciones en la mirada de B, en circuitos que van desde la posibilidad erótica: *las piernas cruzadas* que subrayan

en B una *sensación de vejez*; la enfermedad: *una leve punzada de dolor en el pecho*; el abismo de la modernidad: *las siluetas de las máquinas persisten*; hasta la asunción del sentido colectivo en la *humanidad que marcha doliente y riente hacia la nada*.

Ya hemos dicho que se trata de un relato en que el contagio es la materia que lo configura; contagio son las vidas desarraigadas de los exiliados en Europa, contagio es la existencia mestiza de M, la presencia de Lefebvre como leitmotiv del viaje de B, la búsqueda de verdades filosóficas en lugares comúnmente asociados a la abyección y al dolor, los cementerios, los barrios marginales y los bares en donde encuentra oráculos insospechados:

La muchacha, como si adivinara sus pensamientos, le replica que nadie que haya existido en el mundo está tranquilo. Ni en esta época ni en ninguna, dice con total convencimiento. A B le dan ganas de llorar, pero en lugar de eso se duerme (Bolaño, 2001: 91).

El diálogo con la prostituta concluye en la salida hacia el absurdo propiciada por el narrador, que, en lugar de dar rienda suelta al llanto de B, lo sume en un sueño que es la negación de la conciencia.

La sensación de fracaso es una constante en los relatos vistos hasta aquí: imágenes deprivadas, vidas conjeturales que van construyéndose por medio de la difícil interacción que les provee el medio en el que se desarrollan. Existencias nómades en Europa: son los nuevos gitanos, los nuevos judíos que viven de prestado en territorios que no son ni serán propios, en lenguas que no corresponden a sus códigos originarios. Son lenguas que dominan, que hablan,

pero no son la lengua de la rutina interna, no constituyen la lengua de la familia, no manifiestan en plenitud la lengua del ser, porque en el fondo ningún lenguaje puede hacerlo.

Son existencias prestadas las que se superponen hasta lograr la idea de existencia. Volvemos atrás: la vida del padre de B entrevista por la ventana, la vida de las prostitutas mexicanas, la vida de U, espejo deformado de B en Barcelona; la vida mestiza de M y su participación en la vida de B, la lengua misteriosa de las prostitutas que fungen al modo de señalizaciones de una ruta que no se sabe a dónde conduce.

Es el secreto que no se puede descifrar instalado en la literatura: ¿a dónde conduce todo esto? Es la búsqueda del sentido de ser, o es la aceptación de que ser no tiene sentido, y entonces llorar a gritos o echarse a dormir son acciones equivalentes, inútiles ambas, ambas vacías.

El problema, al menos para B, subsiste. El enigma literario y el enigma que es su relación con M lo llevan a continuar su recorrido en tierras extrañas, en las que no encontrará rastro alguno de Lefebvre. Es este B que *se pierde varias veces en el intento* de encontrar lo que busca, como si reeditara el diálogo imaginado con su padre en Acapulco. B al parecer no encuentra respuestas porque las preguntas que se hace no son válidas.

Todos están muertos, piensa B.

Y después: qué lástima que M no sonría más a menudo.

Tienes una sonrisa muy hermosa, dice. M lo mira a los ojos.

¿Estás intentando seducirme? No, no, Dios me libre, murmura

B (Bolaño, 2001: 93).

El abandono de la búsqueda literaria, cuyo resultado ha estado teñido por la derrota, no significa una renuncia a la literatura en sí. Persisten frases logradas durante el viaje, imágenes y expresiones que lo perseguirán, impulsándolo o negándole la posibilidad de abandonarlo todo; aún queda la posibilidad amorosa:

Sin desvestirse, mientras lee una novela como si estuviera escrita en una lengua de otro planeta, B se queda dormido. Lo despierta la voz de M. Como laputa de la otra noche, piensa B, la que hablaba dormida. Pero antes de que pueda reunir la voluntad suficiente para levantarse e ir a la habitación de M y despertarla de su pesadilla, vuelve a quedarse dormido.

A la mañana siguiente coge un tren con destino a París (Bolaño, 2001: 94).

Es el despojo definitivo, al parecer, de la materia constituyente de B. En la escena transcrita vemos la negación de todas las posibilidades cifradas en las dos pulsiones que han sostenido el viaje de B, literatura y vida; en la lectura de una novela inextricable y la pérdida de una chance de comunicación con M.

Nuevamente el tema de la lengua surge problematizando la existencia de B, una lengua de otro planeta es la que le impide-aunque en sentido estricto no se afirma de este modo- la continuidad de la lectura; lo cierto es que se queda dormido y lo despierta la voz, no las palabras de M, otra lengua apenas inteligible, ofreciéndose como oportunidad de establecer un diálogo, que finalmente es dejado de lado a causa del sueño.

Anotamos, además, la analogía establecida por B a partir del acto de hablar en sueños, que iguala a M con la puta (y con las putas) que ha conocido en su

deriva; a las que les hemos asignado el rol enigmático del oráculo. M no ha sido precisamente una fuente de conocimiento o revelaciones para B, pero se ha insinuado como una posibilidad, lo que constituye en sí mismo una revelación y una inversión de sus relaciones con las prostitutas, a las que ha oído una vez que han tenido sexo.

En relación con M, esta virtualidad amorosa ha sido diferida; relación sugerida en algunas escenas, verbalizada como una chanza en otras, imaginada *oblicuamente* por B en algunos momentos de su viaje, no logra su concreción por la aparente incapacidad de los personajes para dar a conocer abiertamente sus pensamientos o deseos. Una vez más, incapacidad de la lengua, como en una escena anterior:

¿Qué vas a hacer esta noche?, le pregunta a B cuando lo lleva de vuelta al hotel. No lo sé, dice B, leer, tal vez. Por un instante B cree que M quiere decirle algo, pero finalmente se queda callada (Bolaño, 2001: 90).

Posibilidad diferida por la lectura, posibilidad diferida por el sueño:

Pero antes de que pueda reunir la voluntad suficiente para levantarse e ir a la habitación de M y despertarla de su pesadilla, vuelve a quedarse dormido (Bolaño, 2001: 94).

La salida a esta situación es la huida: el viaje de regreso

Esta será el fin. Una nueva investigación literaria fracasada en París. El encierro y luego el recurso del amor comprado a una nueva prostituta le revelarán algunas cosas: la posibilidad de la risa, por ejemplo, y la reconciliación parcial con el problema de las lenguas. El sentido del humor parece, por fin, ser un puente que

se sigue construyendo en la perspectiva de B, quien regresa al hotel después de este último encuentro, por rutas que ahora le resultan “vagamente familiares” y se enfrenta por fin, en su habitación a un espejo que le devuelve su imagen, la imagen de B, menos perdido, menos derrotado, menos apaleado de lo que él mismo espera.

Este es un momento importante en la trilogía que hemos estado comentando. No hay una representación o descripción acabada de B durante el periodo que media entre su adolescencia en México hasta el momento en que se encuentra vagabundo en Francia, solo imágenes verbales que presentan más que el retrato, una metáfora de B, imagen, por lo mismo, sustituible, intercambiable, variable en sus designaciones o equivalencias.

Como anotáramos más arriba, no hay cuerpo (y si lo hubo, fue un sustituto, como U), hasta ahora que ve su imagen reflejada en el espejo:

Al llegar a su hotel se mira en un espejo. Espera ver a un perro apaleado, pero lo que ve es un tipo de mediana edad, más bien flaco, un poco sudoroso por la caminata, que busca, encuentra y esquiva sus ojos en una fracción de segundo. A la mañana siguiente llama a M a Bruselas (Bolaño, 2001: 96).

Es la imagen que esta trilogía ha venido construyendo a plazos desde México hasta el ahora que marca el regreso de B al hotel en París. Sabemos que se trata de un hombre de mediana edad, que ha transitado por el desencanto de algunos ideales políticos, que vivió la experiencia final del gobierno socialista en Chile, que sobrevivió al terror inicial de Pinochet, que recorrió Latinoamérica y retornó a México y cruzó luego hacia España y recorrió Europa. Es el B que ha

tenido un hijo y que ha publicado algunos libros. Un B que percibe el mundo desde una perspectiva literaria y que a partir de esta mirada problematiza su relación con el contexto histórico al asumirse como un extranjero en todos los lugares por los que circula. Sabemos ahora que es más bien flaco y que puede mirarse a los ojos, aunque sea durante una fracción de segundos.

En este hábito errante de B, en esta mirada esquivada de sí mismo vemos la fijación paradójica de una identidad nómada, transterritorializada, en conflicto permanente con los semas que determinan la vida de la sociedad, cuya lengua comparte como una imposición y en cuya lengua vive y escribe en un estado de tensión latente.

Las estrategias de supervivencia lo han llevado a prefigurar identidades que se instalan en el discurso narrativo como posibilidades de vidas que finalmente desecha: la violencia mexicana exorcizada en el padre, el desarraigo, la soledad y el exilio en U; el amor en las prostitutas que lo acogen e interpretan algunas señales para él; Lefebvre o la escritura ignorada.

Son identidades sustitutas que se van desprendiendo a través de la escritura, resolviéndose temáticamente por medio de la violencia y el despojo, que es el despojo de B, al mismo tiempo que es el despojo de una manera de estar en el mundo relevada por la caducidad de sus estrategias de sobrevivencia y que exige nuevas miradas, nuevas lenguas, nuevas estrategias.

B ha llegado a este punto a través de la representación problemática de su existencia a lo largo de un prolongado periodo de tiempo: ha cambiado de país con frecuencia, ha desempeñado múltiples oficios, ha escrito algunos libros. Ha perfilado una identidad transterritorializada a partir de una relación conflictiva con

la lengua, que en términos referenciales ha inscrito en su discurso la experiencia del mal a través de la representación de historias que lo liberan de la responsabilidad de ser, y que la hacen recaer en los otros:

Mucho más humano es depositar nuestra suerte, nuestro deseo, nuestra voluntad en manos de alguien. Circulación de la responsabilidad, declinación de las voluntades, transferencia perpetua de las formas. Ya que mi vida se juega en el otro, se vuelve secreta para sí misma. Como mi voluntad se transfiere al otro, se vuelve secreta para sí misma (Baudrillard, 1991: 176).

Otros que, para B, han sido hasta ahora los personajes abandonados, desolados, inconscientes y desarraigados que conoció y con los que interactuó en su recorrido. Como dice Baudrillard, la vidade B ha sido secreta incluso para sí mismo.

Hasta ahora.

En la historia, al menos B logra el valor de mirarse al espejo: B es igual a B, B es por fin B.

Llama a M.

Apostillas a Putas asesinas

Los cuentos analizados hasta aquí muestran lo que hemos denominado la configuración de una identidad a través de la construcción de una lengua menor, cuya situación o condición precaria y nómada la llevan a elaborar estrategias de sobrevivencia entre las que ocupa un rol fundamental la traslación de la responsabilidad de ser en personalidades sustitutas. Ha sido un movimiento articulado desde la lengua y desde la historia, en el que el primero es el vehículo que conduce al segundo hacia un destino que hemos descrito como la aceptación de una imagen, la del personaje protagonista de una trilogía que, concordante con la biografía de Bolaño, consideramos una representación, en muchos sentidos, autoficcional. Ahí están las experiencias que determinaron su destino literario, su lengua particular, su rol como testigo o protagonista de la historia violenta de Latinoamérica.

Vemos en los relatos que tienen a B como protagonista una potencia constructiva aun en medio de la conciencia de la destrucción que parece ser su materia prima. La narración aparentemente objetiva que es característica del narrador supuesto en estos relatos es permeable al contagio de la perspectiva que hemos denominado objetividad sensible, intersticios verbales por los que se filtra la personalidad del narrador y que determinan finalmente una figura, la del Roberto Bolaño que aparecerá en los relatos finales del volumen de cuentos *Putas asesinas*.

Esta posibilidad de ser ha sido propiciada por la peripecia vivida por B, pero además porque *la lengua que narra a B* es otra construcción, una voz

deslocalizada, cuya raigambre es difusa, como raíz que se extiende en todas las direcciones que le permite el sustrato en el que crece.

En este sentido, es significativo que los últimos tres cuentos del volumen *Putas asesinas* estén protagonizados por Arturo Belano y Roberto Bolaño. Recordamos que Arturo Belano es el alter ego del autor, presente desde *Los detectives salvajes*; ahora en un relato que parece un fragmento de dicha novela y que presenta, una vez más, lo que parece ser el clímax de una investigación literaria. Es Arturo Belano leyendo a poetas africanos en medio del desierto, soñando literatura.

Los dos cuentos restantes tienen, así lo señalamos, como protagonista al propio Roberto Bolaño. El primero, “Carnet de baile”, es una confesión de juventud, de amores literarios perdidos y de desencantos personales con fetiches culturales del panteón chileno que concluye con la afirmación en clave irónica de un credo literario personal, casi una paráfrasis de Paz: todos somos hijos de Neruda.

“Encuentro con Enrique Lihn” tiene un doble valor: biográfico, pues recoge episodios que pueden ser corroborados en la vida del propio Bolaño: su correspondencia con Enrique Lihn, por ejemplo, que conforman hitos importantes en la definición de su vocación literaria. Al mismo tiempo, adquiere un valor premonitorio, en tanto que el encuentro con el poeta se realiza en el ámbito del sueño, un sueño que es además un descenso a los infiernos:

En 1999, después de volver de Venezuela, soñé que me llevaban a la casa en donde estaba viviendo Enrique Lihn, en un país que bien pudiera ser Chile y en una ciudad que bien pudiera ser

Santiago, si consideramos que Chile y Santiago alguna vez se parecieron al infierno y que ese parecido, en algún sustrato de la ciudad real y de la ciudad imaginaria, permanecerá siempre. Por supuesto yo sabía que Lihn estaba muerto pero cuando me invitaron a conocerlo no opuse ningún reparo (Bolaño, 2001: 217).

¿Está Bolaño anunciando su muerte? ¿Está anunciando la muerte de su escritura o la muerte de su oficio como narrador para lanzarse al abismo de la poesía? ¿Está anunciando la muerte del Bolaño personaje, narrador inmiscuido en sus relatos, narrador objetivamente sensible? ¿El abandono del narrador que semeja ser una segunda piel de la escritura? ¿Está matando Bolaño el germen del contagio en esta lengua menor que ha configurado en *Putas asesinas*? ¿O está lanzando una bomba de racimo?

Hemos leído algunos relatos de este volumen de cuentos considerando en ellos la configuración de una identidad en desplazamiento constante, y la configuración de una lengua transterritorializada que se erige como la lengua menor de la literatura de los desarraigados, exiliados, nómades, transterritorializados que fueron los latinoamericanos en la Europa de las décadas de los 70 y 80, y que, en muchos sentidos, continúan siéndolo.

Se trata de una lengua cuyo desplazamiento es un movimiento interior, que violenta discursivamente los relatos e interviene en la percepción de los mismos, introduciendo el contagio de la violencia, de la locura, del sexo, de la escritura como medio de vida, pero también como medio de resistencia.

La característica que determina la escritura de *Putas asesinas* es, a nuestro juicio, precisamente esta cualidad de mimetizar al narrador con el personaje, al

construir un discurso narrativo que fusiona por momentos la perspectiva externa del narrador con la perspectiva interna del personaje. No se trata tan solo de un narrador que conoce todas las circunstancias del relato, como un narrador omnisciente, sino de un nuevo tipo de narrador omnisciente que prescinde de su pretendida objetividad interviniendo en el discurso del relato, comentando algunas acciones o acontecimientos, pero, sobre todo, comentando desde el interior del personaje, como si él, de algún modo *fuera el personaje*.

En cierto modo, vemos una similitud en la lengua del narrador de *Putas asesinas* con el narrador Tasurinchi, de la novela *El hablador* de Mario Vargas Llosa, quien también crea una lengua menor dentro de la lengua dominante, que para los machiguengas es el español. No obstante, la diferencia fundamental es que la lengua de Tasurinchi se hace cargo de la lengua dominante para preservar su cultura, como una estrategia de supervivencia que pergeña y recrea sus relatos fundadores en la lengua de la cultura hegemónica para permitir su posteridad.

En el caso de Bolaño, vemos un sello revolucionario que introduce el contagio de la incertidumbre y la deslocalización del narrador, por medio de estos recursos que hemos señalado: la digresión brevísima y significativa, la acotación que interrumpe el hilo de los acontecimientos, a objeto de erosionar la lengua mayor y permitir el ingreso de una mirada de autor, que no es mera voluntad estética, sino una acción planificada y consciente cuyo objetivo es desestructurar el discurso narrativo para revelar a partir de él y en él la concepción de este mundo desarraigado, marginal, transterritorializado.



El gaucho insufrible: la escritura de la precariedad

Lo que por ahora interesa conocer es que los progresos de la civilización se acumulan en Buenos Aires solo: la Pampa es un malísimo conductor para llevarla i distribuirla en las provincias
Sarmiento, *El Facundo*

El gaucho insufrible (2003) , contiene cinco cuentos: “Jim”, breve relato en el que se recuerda a un extraño personaje, mezcla de vagabundo y artista; “El gaucho insufrible”, texto con múltiples evocaciones que transitan entre “El sur”, de Borges y el *Facundo* de Sarmiento; “El policía de las ratas”, homenaje al Kafka de Josefina la cantora, en el cual un detective en los extramuros descubre las extrañas motivaciones de un asesino serial; “El viaje de Álvaro Rousselot”, que relata las aventuras de un escritor argentino en la Francia de los años 50; y “Dos cuentos católicos” que presenta, como en un juego de espejos, la narración de un crimen desde dos perspectivas distintas y complementarias, con la religión como telón de fondo.

Encontramos aquí, además, dos conferencias, “Literatura + enfermedad = enfermedad” y “Los mitos de Chtulhu”, a través de los cuales Bolaño explica en gran parte su credo literario y proyecto de escritura, y dispara una salva crítica respecto de varios autores contemporáneos.

“El gaucho insufrible” es un texto que se publicó después de la muerte de Bolaño, y viene a continuar el proyecto narrativo, en lo que a cuentos se refiere, que hemos venido analizando hasta ahora, es decir, una escritura que se postula implícitamente como un discurso que da cuenta de la marginalidad, nomadismo,

transitividad y transterritorialización del sujeto en tanto que habitante de una cultura minoritaria.

Desde esta condición, hemos visto cómo la identidad nómada que funge como voz narrativa ha transitado por los senderos de la lengua menor, de la literatura menor, desarrollando estrategias de supervivencia que le han permitido construir una noción de sujeto cuyo desplazamiento constante es la primera de sus señas de identidad.

Movimiento, intento por escapar o avanzar, escapar, encontrar, nunca quedarse quieto, porque el movimiento es la posibilidad de salvación o al menos de supervivencia. Desplazamiento espacial de los personajes y del narrador, pero también movimiento interior de la escritura, que estaría signado por distintas marcas, tales como la intervención del narrador en el discurso de los personajes, la digresión o glosa en el interior del mundo narrado, la puesta en juego de visiones antitéticas sobre un mismo evento, instalando disyunciones que rompen la homogeneidad del discurso del relato, la autoficcionalización en algunos cuentos, y, principalmente, la construcción de sucesivas identidades en el interior de estos: alter ego, personajes-espejo, entre otros, que han devenido el Bolaño ficcional, autoficcional e, incluso a veces, testimonial de los últimos relatos de *Putas asesinas*. Obviamente, la condición dominante de esta lengua menor es el ejercicio mismo de la escritura, escribir como si fuera respirar, escribir porque es el modo de estar en el mundo; una vez más, la escritura es el medio, pero es también el principio y el fin, como diría Bolaño: escribir es respirar, aunque respirar tampoco es la palabra.

En *El gaucho insufrible* encontramos la ratificación y ampliación de las posibilidades elucidadas hasta aquí. La lengua menor adquiere una categoría nueva, que corresponde a la expansión de las posibilidades de representación de la misma. La voz del narrador, ya sea como protagonista, testigo u omnisciente (omnisciente a lo Bolaño, contagiado por el prurito subversivo de la subjetividad), deviene una voz que encarna las posibilidades de expresión de un colectivo que identificamos con los excluidos.

Pero se trata también de buscadores.

Como si se tratase de una escritura en formato de página web, vemos aparecer en los cuentos de *El gaucho insufrible* la figura del buscador: entidad narrativa que fusiona la perspectiva del narrador y de los personajes; en otras palabras, fusiona la perspectiva de los sujetos marginales que habitan los relatos anteriormente analizados, para dar paso a sujetos animados por la búsqueda.

¿Y en qué consiste esta búsqueda? ¿Se trata, acaso, de una búsqueda de escritores desaparecidos, de mitos literarios que determinan el viaje del protagonista? ¿Es la búsqueda del amor, de la felicidad, de la identidad?

Asumimos que las búsquedas precedentes han estado teñidas por el desarraigo y las formas de supervivencia a la precariedad subyacente, tanto del narrador de los cuentos analizados como de los personajes que forman parte de los mismos. Dichas búsquedas se han resuelto considerando las estrategias reseñadas más arriba. No obstante, la solución es solo parcial; como queda visto, la situación del narrador en Bolaño queda circunscrita a la configuración de una identidad en desplazamiento constante que emplea el lenguaje como una vía de resistencia frente a la lengua mayor. Estrategias de una lengua menor que es

síntoma y enfermedad, contagio y antídoto; que se erige como fórmula para evitar la alienación o la pérdida del ser, aunque no lo consigue del todo: nada más la pobre identidad nómada, precaria, transterritorializada que circula en los relatos leídos.

De ahí la necesidad de dar un paso más:

Hay dos maneras de superar la alienación: o la desalienación y la reapropiación de uno mismo —fastidioso y bastante desesperanzador actualmente-, o el otro polo, el del Otro absoluto, el del Exotismo absoluto. La alternativa está en él fuera exponencial, virtualmente definido por una excentricidad total. Ya no hay que contentarse con la alienación, hay que ir al más otro que el Otro, a la alteridad radical (Baudrillard, 1991: 184).

Dado que admitimos que en los relatos de *Putas asesinas* es posible observar la construcción de una identidad, con las características atribuidas a ella, podemos admitir además que se trata de una identidad que por su naturaleza marginal está en riesgo de alienación. Ser otro sólo es posible cuando se tienen ciertas certezas sobre quién se es. Sólo la identidad es susceptible de alienación, y es en relación con esta posibilidad de alienación que surgen como necesarias nuevas estrategias, nuevas formas de supervivencia, e incluso nuevas formas de trascendencia. Esta es la búsqueda que anima a los personajes de los relatos de *El gaucho insufrible*.

Observamos este proceso en los cuentos que conforman este volumen de relatos, considerándolo un conjunto de narraciones que completan el proyecto discursivo de Roberto Bolaño, de construcción de una lengua menor que traza

perspectivas que se van definiendo desde la precariedad y marginalidad absoluta hasta la virtualidad comunicativa globalizante, mediante la concreción de su lengua en un relato que denominamos global, cuyas señas de identidad terminan de configurarse en *El gaucho insufrible*. Es en este conjunto de relatos donde es posible encontrar un movimiento hacia adelante que funciona como estrategia narrativa para resolver, al menos hasta el momento de su enunciación, la disyuntiva de la alienación del sujeto.

“Jim”

El relato sobre Jim es quizás la primera manifestación del otro absoluto. En relación con su origen, Jim representa la alteridad respecto del narrador: gringo, ex marine, ex combatiente en Vietnam, místico in extremis que busca la poesía o la muerte, que en este caso pueden ser una misma cosa:

¿En qué consiste la poesía, Jim?, le preguntaban los niños mendigos de México. Jim los escuchaba mirando las nubes y luego se ponía a vomitar. Léxico, elocuencia, búsqueda de la verdad. Epifanía. Como cuando se te aparece la Virgen. En Centroamérica lo asaltaron varias veces, lo que resultaba extraordinario para alguien que había sido marine y antiguo combatiente en Vietnam. No más peleas, decía Jim. Ahora soy poeta y busco lo extraordinario para decirlo con palabras comunes y corrientes (Bolaño, 2003: 11).

En el inicio de la cita encontramos ya dos signos de alteridad radicales: un diálogo a todas luces extemporáneo entre un extranjero y unos niños mendigos de México, pero además un diálogo sobre una materia que en ningún caso

suponemos probable o común en una situación como esta: “¿En qué consiste la poesía, Jim?”.

Epifanía: revelación de una verdad, eso es la poesía, de acuerdo con Jim.

No obstante, él es un personaje en las antípodas del narrador. Una vez más aparece esta voz en primera persona que, como testigo, revela la vida de Jim, o un episodio en la vida de Jim que lo tiene como partícipe. Obviamente, no es un episodio cualquiera, sino un episodio *revelador*.

Este otro, Jim, el amigo del narrador, tiene ciertas claves que contribuyen a resolver el primer enigma de la alteridad, como dice Baudrillard, el lugar de lo que se nos escapa.

Este otro, Jim, *chingado y hechizado*; está esperando la muerte como la última epifanía, como la revelación de una verdad que es la poesía, pero una poesía emparentada con la alteridad absoluta y sin retorno que es la muerte. A propósito de Jim parecen estas palabras que Blanchot escribiera leyendo a Kafka:

Sí, hay que morir en el moribundo, la verdad lo exige, pero hay que ser capaz de satisfacerse con la muerte, de encontrar en la suprema insatisfacción la suprema satisfacción y de mantener en el instante de morir la mirada clara que proviene de tal equilibrio. Entonces, este contento está muy cerca de la sabiduría hegeliana, que consiste en hacer coincidir la satisfacción y la conciencia de sí, en encontrar en la extrema negatividad, en la muerte convertida en posibilidad, trabajo y tiempo, la medida de lo absolutamente positivo (Blanchot, 2002: 79).

Palabra común y corriente la muerte (más corriente, ay, de lo que quisiéramos), que embruja a Jim con su dosis de verdad encerrada en 6 letras, como un poema breve, brevísimo, que envía mensajes al futuro, el del narrador, quien nunca más lo vuelve a ver.

Jim sienta las bases de lo que será la búsqueda del otro absoluto en los relatos siguientes. Ya no será necesaria la voz autoficcional. Bolaño excluido por Bolaño. Como víctima propiciatoria en el fuego lanzado por la boca del tragafuegos en Ciudad de México, Bolaño desaparece como constructo discursivo-narrativo y se funde, mimetiza u oculta en los otros habitantes de sus textos lanzados al espacio como sondas exploradoras de esta otredad en que se ha transformado el mundo a partir de Jim. Las posibilidades de la lengua menor están abiertas ahora a otros campos que escapan a la identidad personal o individual; una vez más, Baudrillard:

La alteridad que irrumpe en nuestra vida bajo la apariencia de un gesto, de un rostro, una forma, una palabra, un sueño profético, una agudeza, un objeto, una mujer, un desierto cuya evidencia es fulgurante (Baudrillard, 1991: 185).

Y en el caso de Jim un gesto, una forma, una palabra, etc., son manifestaciones comunes y corrientes de una posibilidad de ser, de hacer y de decir: “Ahora soy poeta y busco lo extraordinario para decirlo con palabras comunes y corrientes” (Bolaño, 2003: 11).

El gaucho insufrible

Al fin me encuentro
con mi destino sudamericano.
Jorge Luis Borges

¿Cuál es el destino sudamericano? ¿De qué modo *El gaucho insufrible* hace visibles las coordenadas de este, como señala el protagonista de *El gaucho insufrible*, *jodido destino sudamericano*?

Aclaremos que no se trata de una cuestión baladí. Desde el inicio de lo que denominamos la lengua menor sudamericana, esto es, desde que los españoles llegados a América comenzaron a escribir en esta parte del mundo, su situación dejó de ser la de los detentores de la lengua hegemónica para situarse como una voz que se eleva desde las antípodas de la capital del imperio.

El diario de navegación de Colón, las cartas de relación, las historias verdaderas, confesiones, testimonios, diatribas y defensas escritas en suelo americano constituyen una nueva manifestación lingüística, signada, en primer término, por su situación geográfica; condición que inaugura y refuerza su carácter marginal: ya no se escribe desde el Imperio (desde la lengua mayor) sino para el Imperio, a fin de obtener prebendas y beneficios; y, en algunos casos (pensemos en Lope de Aguirre), se escribe contra el Imperio.

La condición de la escritura como estrategia de sobrevivencia está clara en el tenor de estos textos. Se trata de una nueva mirada al mundo, donde las criaturas que poblaban el imaginario europeo cobran vida, donde la escena garciamarquiana de señalar las cosas con el dedo porque carecían de nombre cobra un sentido absoluto. Una nueva realidad, una nueva lengua.

Y es esta nueva lengua la que se hace cargo de la realidad que enuncia, y refiere una realidad que se mira en el espejo de Europa, al principio como si se tratase de una prolongación de la identidad europea, un reflejo del ser europeo en suelo americano; aunque pronto este reflejo deviene alteridad. Muchas veces librado a su suerte, el reflejo se materializa y opera sobre la tierra y entra en contacto con la tierra e incorpora el clima, la naturaleza, la gente, las costumbres, las formas del amor y del odio, el modo de estar en el mundo en una lengua que ya no es el español de España, sino un español americano. Y luego es el americano. Y luego es otro.

Y surge el desencuentro.

La alternativa está en él fuera exponencial, virtualmente definido por una excentricidad total, dice Baudrillard (1991).

La historia de Pereda, protagonista del relato “El gaucho insufrible”, es la epopeya sudamericana llevada a sus extremos, la vuelta de mano a la dualidad instalada desde el encuentro entre la barbarie y la civilización, quinientos veintitrés años atrás, sin precisar quién es la barbarie y quién es la civilización.

El *Facundo* de Sarmiento establece el modelo europeo como la fórmula a seguir para hacer de Sudamérica (fundamentalmente, Argentina) un pueblo desarrollado. “De eso se trata: de ser o no ser salvaje” (Sarmiento, 1999: 10).

Esta es una de las formas que adquiere la escisión que marcará el derrotero de esta parte del mundo hasta nuestros días: ser o no ser salvaje.

Y en esta disyuntiva se escinde la figura del protagonista en dos posibilidades de ser, dos modos de asumir su existencia en un continente y un país que lo fuerzan a decidir quién es o quién puede ser.

Ya no se trata de estirpes condenadas a cien años de soledad, ni la búsqueda imaginaria de un destino sudamericano signado por la violencia, sino la instalación de una certeza, la de la posibilidad de decidir quién ser desde la historia misma, ejercida por Pereda, el protagonista de “El gaucho insufrible”:

A juicio de quienes lo trataron íntimamente dos virtudes tuvo Héctor Pereda por encima de todo: fue un cuidadoso y tierno padre de familia y un abogado intachable, de probada honradez, en un país y en una época en que la honradez no estaba, precisamente, de moda (Bolaño, 2003:15).

El inicio del cuento nos presenta a Pereda, el juez, quien producto de sus cualidades personales lleva una vida tranquila, dedicada a procurar bienestar a sus hijos en un país cuyas condiciones morales son puestas en duda. La narración en tercera persona, desde la omnisciencia, que ya hemos caracterizado en relación con otros cuentos como sensible e interviniente en el relato, nos revela a grandes trazos su trayectoria: decepcionado de la judicatura, la abandona, enviuda, viaja durante un tiempo (“que tal vez fueron años”, aclara el narrador) y comienza a elucubrar en su mente algunas interpretaciones no necesariamente sobre su vida, sino sobre la vida de todos, sobre la vida de Argentina:

Para Pereda, el gran problema de Argentina, de la Argentina de aquellos años, era precisamente el problema de la madrastra. Los argentinos, decía, no tuvimos madre o nuestra madre fue invisible o nuestra madre nos abandonó en las puertas de la inclusa. Madrastras, en cambio, hemos tenido demasiadas y de todos los colores, empezando por la gran madrastra peronista. Y concluía:

Sabemos más de madrastras que cualquier otra nación latinoamericana (Bolaño, 2003: 16).

Esta negación de la madre es la negación del origen, reemplazado por una raigambre espuria: madre desconocida, ausente o negadora; la inversión, una vez más, de la máxima que elucidara Octavio Paz respecto de ser hijos de la chingada. Aquí no hay chingada.

En este caso, la figura de la madre es reemplazada por la madrastra, a quien sin identificarla es posible atribuir características negativas asociadas a una sensación de desamparo que incluye no solo la situación personal de unos hijos probables, sino también, en el caso de este relato, el espectro político.

Los hábitos de Pereda, no obstante, se han mantenido invariables por años: cría a sus hijos según rígidos preceptos pedagógicos, mantiene ciertas amistades, entabla relaciones ocasionales que no prosperan debido a sus consideraciones sobre el tema de la madrastra, hasta que sus hijos crecen, se van y desarrollan sus propias vidas.

Más tarde, al participar en las tertulias que anima su hijo, convertido en un escritor de cierto éxito, los comentarios y noticias sobre la política hacen que comience a sentir una intranquilidad que modifica radicalmente sus costumbres, que en cierto modo anticipa una barbarización de su rutina: comienza a buscar en los libros de su biblioteca algo indeterminado, se vuelve cada vez más frugal, como si de golpe se hubiera convertido en un anacoreta, capaz de predecir el descalabro que azotará a Argentina:

Buenos Aires se hunde, respondió Pereda (Bolaño, 2003:19).

La descripción de la ruina, las caceroladas, las largas colas, las conversaciones con desconocidos (“que le resultaron simpaticísimos”, de acuerdo con el narrador) son la constatación de la ruina. La ciudad se pudre, y en esta putrefacción la vida civilizada deja de tener sentido. Es entonces cuando Pereda se deja llevar por la seducción de la alteridad como una posibilidad de respuesta a las interrogantes que ya no resuelve la vida en Buenos Aires:

La seducción y el exotismo son el exceso del otro y de la alteridad, el vértigo de lo más diferente que lo diferente —es lo irreductible, y ahí está la auténtica fuente de energía(Baudrillard,1991:151).

Radicalidad de los cambios, radicalidad de la ruina que se avizora en el horizonte del abogado, quien elige conscientemente una posibilidad que le parece más atractiva: Fue entonces cuando decidió volver al campo (Bolaño, 2003:20).

Frente a un estado de cosas que ha dejado de ser comprensible para él, Pereda decide el cambio absoluto de paradigma, la búsqueda del otro absoluto: Buenos Aires se pudre, les dijo, yo me voy a la estancia (Bolaño, 2003:20-21).

Y aquí comienza otra historia.

En realidad, comienzan dos historias fundidas, o dos lecturas fusionadas, o dos miradas sobre la realidad. Se trata de “El sur” de Borges y el *Facundo* de Sarmiento¹⁵.

Pereda representa, en muchos sentidos, la historia de la conversión del ser civilizado a la europea en bárbaro, a la inversa de la propuesta de Sarmiento, y, al

¹⁵Algunos estudios sobre la relación entre *El gaucho insufrible* y los textos citados aquí han puesto el acento en la intertextualidad manifiesta entre ellos. Véase al respecto, Borges y Bolaño: un juego intertextual desde la divergencia, de Luis Alejandro Nitrihual, entre otros.

mismo tiempo, la completación del sueño frustrado de Juan Dahlmann, la elección de ese antepasado de muerte romántica, mentado en el inicio del cuento de Borges.

El viaje real de Pereda reproduce el viaje imaginario de Dahlmann: un viaje largo y monótono en tren para salir de la ciudad putrefacta y buscar en el sur ideal una existencia absolutamente distinta, absolutamente otra.

Pero el sur de Pereda no es el mismo de Dahlmann.

Pero el sur de Pereda tampoco es el que imaginara Sarmiento. No obstante el impulso civilizador que propugnara el autor del *Facundo*, la ventana del tren en que viaja hacia su destino le ofrece imágenes que contradicen el sur de los libros, de sus recuerdos o de su imaginación. Se trata de una pampa infinita en la que corren conejos sanguinarios en lugar de reses, donde los gauchos no andan a caballo, sino en bicicleta o en jeep o sencillamente a pie, donde las costumbres ancestrales han sido reemplazadas por el miedo o la estulticia.

Pereda entiende intuitivamente que ya no es Pereda el juez, a pesar de que mantendrá esta denominación para construir su leyenda. Su existencia empieza a quedar determinada por el entorno del cual pretende formar parte. Su alteridad absoluta es la pampa, en ella se sume sin perderse, porque lo suyo no es la huida, sino la búsqueda.

Y las estrategias de búsqueda se suman a las estrategias de supervivencia.

El primer signo de cambio opera desde el lenguaje, tanto en el tono como en el uso de coloquialismos propios de la gente de la pampa:

La pregunta había sido improcedente, una pregunta dictada no por él, de común un hombre discreto, sino por la pampa, directa, varonil, sin subterfugios, pensó (Bolaño, 2003: 23).

Y más adelante:

Pero, che, de eso hace mucho, cómo me podría acordar, respondió Pereda, y hasta la voz, *no digamos las palabras que empleó*, le parecieron ajenas, como si el aire de Capitán Jourdan ejerciera un efecto tónico en sus cuerdas vocales o en su garganta (Bolaño, 2003: 25. La cursiva es nuestra).

Cambio que comienza a operar desde el lenguaje, señalando la alteridad en que se va sumiendo Pereda, otrora juez, otrora padre, devenido un gaucho en ciernes, situación que también es advertida por el narrador, quien se permite la intromisión que destacamos en la cita para valorar y denotar el cambio.

Es la lengua, la transformación de la lengua, el denominador común que Pereda comparte con los conquistadores del primer encuentro: una lengua mayor que se hace menor para ingresar en la comprensión y en la convivencia con el otro, para luego hacerse otro. No hay intento de transformación civilizadora, aunque esta parezca ser la declaración de principios, sino un proceso de asimilación y camuflaje. Pereda ingresa en la pampa como un extraño que deviene gaucho, primero asumiendo el lenguaje, (*pero, che*); y comienza a operar desde ella, desde la lengua, pero no es el único camino. Más adelante lo encontraremos transformado en el extremo de Pereda, e incluso más, en la representación extrema del propio gaucho:

Lo mismo le pasó al Bebe cuando vio a aquel viejo barbado y de larga melena enmarañada que vestía bombachas y llevaba el torso desnudo y quemado por el sol (Bolaño, 2003: 37).

La consumación de su cambio es total, al punto de que su propio hijo debe hacer esfuerzos para reconocer en este viejo barbado y montaraz a su padre. No obstante, los antecedentes vienen desde el ingreso de Pereda en la estancia.

De la estancia no quedaban más que ruinas, cuestión que no lo arredra, tampoco la poca existencia de provisiones o enseres para aquerenciarse. Lo que le importa es asumir en propiedad su condición gauchesca, lo que implica la adopción del caballo como medio de transporte, y la rudeza en las maneras y en el andar.

La nueva vida de Pereda en la estancia irá sumando estos elementos de cambio: su caballo, las labores en la reparación de la estancia, derruida por el abandono y el tiempo; sus amistades y coloquios con la gente de la pampa, que le parecen unos timoratos. Nueva inversión de “El sur” de Borges: aquí es el ciudadano devenido gaucho quien parece ser más violento y más duro; en este sentido, una escena ejemplar es la indignación de Pereda al constatar que la contaminación que creyó haber dejado atrás en Buenos Aires amenaza con extender sus tentáculos hacia el sur, contagiando de un mal terrible a sus nuevos contertulios:

La luz de la fogata concedía a sus rostros un aspecto atigrado, pero Pereda, temblando con el cuchillo en la mano, pensó que la culpa argentina o la culpa latinoamericana los había transformado en gatos. Por eso en vez de vacas hay conejos, se dijo a sí mismo mientras se daba la vuelta y se dirigía a su habitación.

No los carneo aquí mismo porque me dan pena, les gritó
(Bolaño, 2003: 45).

No es la imaginación de la violencia redentora de una vida abúlica, como en “El sur”, ni la imaginación de la civilización como la panacea para el desarrollo de América, como en el *Facundo*: es la violencia y la barbarie en estado puro; Bolaño desmonta el dualismo clásico instaurado en el imaginario occidental, la oposición civilización/barbarie, porque en “El gaucho insufrible” no hay civilizados y bárbaros como sujetos diferentes: todos son el bárbaro y el civilizado en distintos momentos y en relación con los sujetos con los que se relacionan; en la cita precedente, Pereda, el juez, quien ha asumido desde un principio una función redentora (civilizadora) en relación con los gauchos de la estancia, se constituye en la representación de la violencia y la barbarie: “No los carneo aquí mismo porque me dan pena, les gritó”

El impulso civilizador que Sarmiento le atribuyera a la cultura de origen europeo, representado en una primera instancia por el juez, y más tarde por las visitas que recibe: su hijo, los amigos de su hijo, o los representantes de ONGs que vienen a prestar ayuda a los habitantes de la pampa, deviene su inverso en el desarrollo del relato. Ningún impulso civilizador alcanza para transformar la barbarie en otra cosa que no sea barbarie, porque no existe dualidad: no hay barbarie en estado puro ni civilización pura. Pereda es el símbolo de esta anulación de la dualidad occidental: es bárbaro y civilizado al mismo tiempo.

En este sentido, el contagio del salvajismo se ofrece como moneda de cambio a los visitantes. La pampa inmensa, los peligros potenciales que esta representa, la sensualidad encubierta bajo la forma de contemplación que de

pronto turba la razón de los personajes (el mismo Pereda termina *amancebado con una china*, según el comentario de su hijo, el Bebe al conocer esta noticia), y nuevamente la lengua, que se traslada desde la poesía de Lugones y Hernández, versiones canonizadas de la pampa y su misterioso encanto hasta un horizonte oscuro, una lengua que deviene el otro absoluto de todas las lenguas, la voz gutural de los salvajes marginados:

Los niños no le quitaban ojo a la psiquiatra, la cual al principio insistió en un comportamiento maternal, del que no tardaría en renegar al sorprender en los ojos de los pequeños una intención torva, como luego le explicó a Pereda, un plan avieso escrito, según ella, en una lengua llena de consonantes, de gañidos, de rencores (Bolaño, 2003: 43).

Ni Dahlmann ni Sarmiento. Pereda representa una nueva forma de comprensión en el abrazo de la otredad. La búsqueda de una estrategia de supervivencia para la precariedad encuentra una respuesta posible en el viaje a las antípodas de sí mismo, o en la experiencia seductora de la violencia, del exotismo extremo; donde el amor o el diálogo se reducen a las meras formas del amor o del diálogo, sin complejidades ni abstracciones: la violencia más pura, el amor o el sexo en su hermosa crudeza:

Ese Otro no es el lugar del deseo o la alienación, sino del vértigo, de la aparición y la desaparición, del centelleo del ser, si puede decirse (pero no hay que decirlo). Pues la regla de la seducción es precisamente el secreto, y el secreto es el de la regla fundamental. La seducción sabe que el Otro jamás está al término

del deseo, que el sujeto se engaña buscando lo que ama, que cualquier enunciado se equivoca buscando lo que dice. El secreto siempre es el del artificio. Es la necesidad de apuntar siempre fuera, de no buscar jamás al Otro en la ilusión terrorífica del diálogo sino seguirle como su sombra, delimitarle. No ser jamás uno mismo, pero jamás tampoco alienado: dejar de inscribirse en la figura del Otro, en la forma extraña venida de fuera, en esta figura secreta que ordena tanto los procesos de acontecimientos como las existencias singulares.

El Otro es lo que me permite no repetirme hasta el infinito (Baudrillard, 1991:188).

Apuntar siempre fuera de sí mismo, buscando la imagen o la sombra de la imagen, la ilusión de la realidad intangible, dada su imposibilidad física de instalar en el lugar del ser un *modus vivendi* basado solo en el lenguaje. Se trata de una posibilidad ya explorada por Borges en “El sur”, la imaginación de una muerte romántica sustituta de una vida mediocre o apagada, la imaginación de una violencia sugerida en las palabras: si bien la lengua convoca la realidad, es sólo una operación mental sobre esta. Pereda plantea la posibilidad de ir más allá en este extrañamiento de sí mismo para superar el conflicto de la alienación. Se trata de la experiencia absoluta de la otredad.

Asuntos personales lo llevarán de regreso a Buenos Aires, cuestión que plantea la posibilidad de una actualización de la lectura de Borges y Sarmiento: ¿es el regreso a la civilización después de la fracasada experiencia en la pampa, que le ha demostrado ser una versión empobrecida de la imaginación literaria y en

donde, probablemente, la esperanza de la reapropiación de sí mismo está vedada? ¿o es la constatación de la imposibilidad de conjugar dos Argentinas (o más), dada su naturaleza antinómica, negación de la propuesta civilizadora de Sarmiento?

Cuando llegó a la estación Constitución alguna gente lo miró como si estuviera disfrazado, pero a la mayoría no parecía importarles gran cosa ver a un viejo vestido a medias de gaucho y a medias de trampero de conejos. El taxista que lo llevó hasta su casa quiso saber de dónde venía y como Pereda permanecía enclaustrado en sus cavilaciones le preguntó si sabía hablar en español. Por toda respuesta Pereda extrajo de la sisa su cuchillo y comenzó a cortarse las uñas, que tenía largas como gato montés. (Bolaño, 2003:49)

Ni Borges ni Sarmiento.

Pereda es la negación del lenguaje como vehículo de comunicación entre seres de distinta naturaleza. La descripción de la escena: un Pereda que es visto como un híbrido de trampero y gaucho, un hombre con un disfraz que apenas es capaz de responder las preguntas del taxista lleva el relato una vez más al problema de la lengua. La prefiguración de la violencia en el acto de cortarse las uñas es un indicio de que la respuesta no está ya en la especulación con el idioma, dado que este encuentro que ha tardado más de quinientos años no se resuelve por medio del diálogo.

Hay una imposibilidad del lenguaje para pensar el encuentro de dos realidades que se oponen. Si cada nuevo discurso es una manifestación de la lengua mayor, es al mismo tiempo su opuesto: una manifestación de una nueva

lengua: Colón desde el mar o desde la nueva tierra, Valdivia describiendo los valles chilenos, Cortés narrando sus peripecias en Tenochtitlán, Lope de Aguirre descargando su fiereza desde el interior de la Amazonia; pero también Cervantes escribiendo las locuras del Quijote, Vargas Llosa describiendo una Lima que no es la Lima oficial, Puig describiendo películas que no son las películas, o Lemebel describiendo una ciudad de Santiago que no aparece en los folletos de turismo.

Toda manifestación literaria de la lengua es en sí misma una lengua menor, dado que se escribe siempre desde el desequilibrio, desde una situación de precariedad, de descontento o desasosiego; no es el amo quien escribe, sino el vasallo.

El amo escribe la Historia. Todo lo demás es literatura menor.

Lo que Bolaño muestra a partir de “El gaucho insufrible” es que la respuesta a la alienación o a la amenaza de alienación no está en el lenguaje, dado que el lenguaje y, particularmente en este caso, la literatura siempre es la lengua menor de otra lengua, con la que no puede competir y si compite sabe que va a perder. No hay con la lengua mayor una relación de comprensión, sino de tensión permanente.

Dada esta imposibilidad, el relato cerrará el periplo de Pereda con un giro hacia la violencia en estado puro:

Pereda se supo empuñando el cuchillo y se dejó ir. Avanzó un paso y sin que nadie percibiera que iba armado le clavó la punta, sólo un poco, en la ingle. Más tarde recordaría la cara de sorpresa del escritor, la cara espantada y como de reproche, y sus palabras que buscaban una explicación (¿Qué hiciste, pelotudo?), sin saber

todavía que la fiebre y la náusea no tienen explicación (Bolaño, 2003: 50-51).

Ni Borges ni Sarmiento.

El gaucho insufrible lleva la violencia romántica que imaginara Borges a la ciudad civilizada que imaginara Sarmiento como foco que iluminaría América; pero Buenos Aires ya no alumbra a nadie, solo produce vicios y viciosos, como el escritor cocainita mencionado en el fragmento; pero también produce una violencia incurable, como la de Pereda, quien, a juicio del narrador, es víctima de la violencia y la náusea.

Como un guiño a Juan Dahlmann, pero además como un juego que abre nuevas puertas y nuevas posibilidades, el relato se cierra con un enigma:

Las sombras de la ciudad no le ofrecieron ninguna respuesta. Calladas, como siempre, se quejó Pereda. Pero con las primeras luces del día *decidió volver* (Bolaño, 2003:51. La cursiva es nuestra).

La ambigüedad de la oración final y sus interpretaciones probables constituyen en sí mismas un desafío. El regreso, ya sea a la ciudad como justiciero o a la pampa como redentor, implica la subversión de los paradigmas anteriores al tiempo que inaugura una modalidad de la historia que considera esta realización personal, la decisión, como una nueva estrategia para presentar cara a la precariedad de la existencia.

La búsqueda de Pereda concluye en sí mismo. Él es el punto de partida para la solución de todas sus contradicciones. El viaje de ida y regreso al otro absoluto del ser ha concluido en la aceptación de un impulso que es menos que una certeza, pero que se le parece: partir, regresar con las primeras luces del día,

reafirmación del comienzo: el amanecer y la decisión de volver al sur, a Buenos Aires, pero por sobre todo a sí mismo, cualquiera que este sí mismo sea.



“El policía de las ratas”

Nos guste o no, la situación se ha radicalizado. Y si pensamos que esta radicalización es la del Mal- Mal que es, en el fondo, la desaparición de toda mediación en exclusivo provecho del enfrentamiento entre los extremos-, entonces, hay que tomar nota de esta situación y arrostrar el problema del Mal (Baudrillard, 2008:131).

¿Qué es “El policía de las ratas”: una metáfora de la sociedad contemporánea, la constatación del mal como omnipresencia en nuestras vidas, la representación de la inteligencia del mal?

En el título encontramos algunos indicios: la contradicción entre ser un representante de la ley y el lugar o los sujetos de la representación, considerados en sentido literal: policía de roedores. Puestos a analizar el sentido que esto puede tener, baste señalar que los roedores, las ratas, están asociados metafóricamente al escalafón más bajo de la representación mental de las virtudes humanas. Ser policía es una virtud, ser una rata es la negación de la virtud, es vivir en los márgenes absolutos de la vida social. Comúnmente relacionadas con la abyección y la bajeza, las ratas son objeto de aversión y repulsión para la mayoría de las personas; por ende, no se trata de una condición deseable.

No obstante, no se trata aquí de ratas simbólicas. El relato se desarrolla en el mundo de los roedores, donde las cosas parecen ser similares a las del mundo de los humanos: ratas obreras y ratas dirigentes, ratas delincuentes y ratas policías, ratas madres y padres, ratas hijas e hijos, ratas que realizan sus vidas en el entramado de sus ciudades bendecidas o azotadas por los vientos del progreso o la decadencia.

Ratas que viven en las alcantarillas, que es como decir en los márgenes de la vida, o en el desaguadero de la vida: precariedad sobre precariedad, o, en sentido estricto, precariedad debajo de la precariedad. Las ratas representan el lugar de los confines, donde no viven o no pueden vivir más que seres condenados.

El relato comienza con la aceptación de esta condición dual: la virtud y la abyección juntas en el personaje que nos narra la historia, el protagonista, Pepe el Tira:

Pepe es un diminutivo cariñoso, afable, cordial, que no me disminuye ni me agiganta, un apelativo que denota, incluso, cierto respeto afectuoso, si se me permite la expresión. Luego viene el otro nombre, el alias, la cola o joroba que arrastro con buen ánimo, sin ofenderme, en cierta medida porque nunca o casi nunca lo utilizan en mi presencia. Pepe el Tira, que es como mezclar arbitrariamente el cariño y el miedo, el deseo y la ofensa en el mismo saco oscuro (Bolaño, 2003: 53).

La asunción del relato en primera persona, que corresponde en otros cuentos leídos a la vertiente autoficcional que caracterizáramos más arriba, deriva ahora hacia la representación de una personalidad que aparentemente se desprende de este prurito autobiográfico.

En este caso se trata de Pepe el Tira, rata, policía y narrador de la historia; que en su presentación integra el cariño y el miedo, el deseo y la ofensa, el yo con su otro absoluto como elementos indisolubles que representan a nuestro juicio una nueva estrategia de supervivencia. La unión de los opuestos hace de Pepe el Tira

un personaje distinto a los demás, y esta singularidad-semejante a la singularidad del artista, por ejemplo, Pepe es sobrino de Josefina la Cantora¹⁶- a la vez que lo particulariza y le permite ser reconocido por sus jefes para aceptarlo en la policía, lo aísla del resto de sus congéneres.

Reducido a la rutina de la vida policial en un pueblo habitado por ratas, Pepe el Tira reconoce los hábitos y las prácticas de su especie como parte integral de una vida cuyas alteraciones constituyen la excepción a la regla: los crímenes, el incesante cavar túneles, las conversaciones en las pausas del trabajo. La comprensión de la anomalía, inclusive ingresa dentro de la rutina aceptada, salvo el caso de Josefina la cantora, tratado por el pueblo como una excepción dentro de las excepciones, poseedora de un canto que encerraba un secreto:

Algo que tal vez se parecía al deseo de comer o a la necesidad de follar o a las ganas de dormir que a veces nos acometen, pues quien no para de trabajar necesita dormir de vez en cuando, sobre todo en invierno, cuando las temperaturas caen como dicen que caen las hojas de los árboles en el mundo exterior y nuestros cuerpos ateridos nos piden un rincón tibio junto a nuestros congéneres, un agujero recalentado por nuestras pieles, unos movimientos familiares, los ruidos ni viles ni nobles de nuestra cotidianidad nocturna o de aquello que el sentido práctico nos lleva a denominar nocturno (Bolaño, 2003:58-59).

Josefina la Cantora revela una mirada respecto del arte como un signo de interrogación, pero además como el detonante o catalizador de las pulsiones

¹⁶ Y al igual que la protagonista del relato de Kafka, ha renunciado a la comprensión de sus congéneres.

vitales de los seres vivientes: comer, follar, dormir, en el lenguaje de Pepe el Tira, quien se siente o se manifiesta en su relato bajo el influjo de esta sombra que es su tía, abandonando por momentos la pretendida objetividad de su narración. En este sentido, el final de la cita refiere a otros momentos de la narrativa de Bolaño, que ya hemos señalado, en tanto que se presentan como estrategias de una poética de la precariedad: la objetividad sensible, visible en la digresión respecto del caer de las hojas de los árboles o la definición de lo nocturno desde la perspectiva del protagonista, esa elegante perífrasis que permite la filtración de un segundo punto de vista: *“aquello que el sentido práctico nos lleva a denominar nocturno”*.

El relato de Pepe el Tira va develando las coordenadas de una vida en constante desplazamiento: la ocupación principal de las ratas es cavar túneles que ensanchan sus territorios, que sirven para acceder a otras fuentes de alimentación, que sirven para escapar o simplemente para trazar intrincados laberintos por donde el pueblo se mueve y sobrevive. Creemos ver en esta actividad incesante la simbolización de las estrategias de la precariedad analizadas más arriba: el desplazamiento constante como fórmula de supervivencia, la actividad incesante, el movimiento, la ilusión del movimiento que es, finalmente, la ilusión de la vida.

Apuntamos aquí un hecho que concuerda con la doble mirada que hemos advertido en los relatos anteriormente analizados. La segunda piel de la escritura, que es la mirada que se filtra sin mediación aparente: la digresión, el comentario, la precisión de una perspectiva o el juicio de una perspectiva son características de una escritura que comprendemos como estrategias subversivas de una lengua

menor. Los protagonistas de los relatos generalmente comparten con el narrador el oficio de escribir que es, en cierto modo, oponer una lengua a la otra.

En “El policía de las ratas” este oficio de la escritura desde la lengua menor se lleva al extremo de la barbarie prefigurada en la trayectoria de Pereda. Quien narra es un animal: la escritura del bárbaro es escritura que deviene animal.

En tanto que literatura menor, la lengua de Bolaño introduce en los relatos las estrategias que hemos comentado anteriormente, que sintetizamos en el proceso de *visibilizar* la escritura. La fusión aparente de perspectivas, la filtración y confusión de puntos de vista, el desplazamiento de la perspectiva, son, a nuestro juicio, modos de ingresar en la narración que hacen consciente el hecho de que se trata de un artificio.

La literatura menor se hace cargo de que es literatura. Y esta es su estrategia para no sucumbir a la precariedad.

En los relatos de Bolaño se trata de mostrar las huellas del escritor: ficcionalización, autoficcionalización, objetividad sensible, trampa de la omnisciencia; puestos ahí para revelar que estamos frente a la literatura en estado puro; no se trata de un pacto de verosimilitud, porque en definitiva no hay necesidad de verosimilitud: toda vida es probable porque, al mismo tiempo, toda vida es improbable. El relato está ahí porque dice algo, sin pretensión de verdad, sin pretensión de objetividad. Escribir desde una lengua menor es entrar en un callejón que no se sabe a dónde conduce, probablemente al fracaso; pero igual se entra.

El narrador de “El policía de las ratas” conjuga en su relato las condiciones que hacen posible la visibilidad de la escritura. En su naturaleza fusiona tres

puntos de vista que operan en conjunto o separadamente: el narrador-policía, observador de la realidad y de las anomalías que la interrumpen:

Fue en una alcantarilla muerta donde dio comienzo mi investigación. Un grupo de los nuestros, una avanzadilla que con el paso del tiempo había procreado y se había establecido un poco más allá del perímetro, fue en mi busca y me informó de que la hija de una de las ratas había desaparecido (Bolaño, 2003: 61).

Este es el narrador que opera como protagonista del relato, quien realiza las acciones que movilizarán su investigación para descubrir la solución al enigma policiaco.

Al lado de él está el discurso de Pepe el Tira, presencia que sobrevuela el relato ofreciendo una lectura de la Josefina de Kafka. Esta condición de parentesco de Pepe el Tira condiciona su perspectiva, dotándola de un halo misterioso, que, como ya hemos anotado, lo distingue del resto:

Mis hermanos y primos, el resto de los sobrinos, no sobresalían en nada y eran felices. Yo también, a mi manera, era feliz, pero en mí se notaba el parentesco de sangre con Josefina, no en balde llevo su nombre. Tal vez eso influyó en la decisión de los jefes de darme el trabajo (Bolaño, 2003: 54).

Es esta diferencia la que permea el relato, introduciendo posibilidades de contagio que son advertidas y reprimidas por sus superiores. Conductas que escapan a su protocolo policiaco, cierto involucramiento que va más allá de su deber, cierta inquietud individual que gatilla inquietud en los demás. A los artistas se les permite la existencia porque son distintos, pero son una excepción que no

contribuye al desarrollo de la normalidad de la vida de la comunidad (la colectividad solo necesita el trabajo diario), por lo tanto, están condenados a la soledad, aunque se les permite vivir sin trabajar: visión del arte como una ocupación improductiva cuya función es, acaso, revelar cierto sentido de la vida. Recordemos: comer, follar, dormir; visión del arte como ocupación potencialmente perturbadora, que ya fuera elucidada por Platón:

Por ello solicitaremos a Homero y a los demás poetas que no se encolericen si tachamos los versos que hemos citado y todos los que sean de esa índole, no porque estimemos que no sean poéticos o que no agraden a la mayoría, sino, al contrario, porque cuanto más poéticos, tanto menos conviene que los escuchen niños y hombres que tienen que ser libres y temer más a la esclavitud que a la muerte (1988: 149).

En el relato del policía que investiga, Pepe el Tira, se advierten las visiones contrapuestas y complementarias del riguroso investigador de crímenes al lado de las elucubraciones del artista, dualidad que se observa en el decurso del relato:

Por un instante la compadecí. En realidad lo que hacía era celebrar mi buena suerte de forma indirecta. *Imaginé* a sus padres o a sus tatarabuelos descendiendo por el infinito entramado de cañerías de desagüe, *los imaginé* atontados en la oscuridad de las alcantarillas, sin saber qué hacer, dispuestos a morir o a sufrir, y *también imaginé* a unos cuantos que sobrevivieron, *los imaginé* adaptándose a una dieta infernal, *los imaginé* ejerciendo su poder,

los imaginé durmiendo y muriendo en los inacabables días de invierno.

El miedo, por lo visto, despierta la imaginación. Cuando la serpiente se marchó volví a recorrer de arriba abajo la alcantarilla muerta. No encontré nada que se saliera de lo normal (Bolaño, 2003: 65 la cursiva es nuestra).

Y más adelante:

Como un habitante de la luna yo recorría las alcantarillas y conductos subterráneos (Bolaño, 2003: 72).

Labor del policía: separar lo imaginario de lo real para dar con lo real.
Contagio del artista: interpretar lo real a partir de lo imaginario.

Sumamos una tercera perspectiva, sutil presencia que interviene en todos los relatos, la voz que comenta y que valora o corrige en ocasiones el discurso de los personajes. Tal como en los relatos de *Llamadas telefónicas* o los de *Putas asesinas*, vemos en los cuentos de *El gaucho insufrible* la segunda piel de la escritura que es esa voz, o la tesitura de una voz narrativa que se une a la voz predominante para recordarnos que se trata de literatura, que se trata de la torsión de la lengua mayor:

Los argumentos que ambas esgrimían me resultaron incomprensibles, en primer lugar porque aún estaban demasiado lejos de mí (aunque se encaminaban, sus patitas chapoteando en el agua baja, hacia mi refugio) y en segundo lugar porque las palabras que empleaban pertenecían a otra lengua, una lengua impostada y ajena a mí que odié de inmediato, palabras que eran ideas o

pictogramas, palabras que reptaban por el envés de la palabra libertad como el fuego reptaba, o eso dicen, por el otro lado de los túneles, convirtiendo éstos en hornos (Bolaño,2003:79).

La difícil atribución de este discurso torna insegura cualquier definición. La escena es sencilla: la investigación de Pepe el Tira lo ha llevado a recorrer los meandros más alejados de la colectividad, el enigma policial de unas muertes sin explicación aparente lo mantiene en estado de tensa vigilia. Los indicios con los que ha ido elaborando sus conjeturas lo mantienen en estado de observación, hasta que se produzca el momento de la revelación. El policía solo debe estar atento a los hechos, las dos formas que se acercan, dos ratas en situación de peligro inminente (y esta palabra cobrará una importancia superlativa más adelante) que activan su instinto policiaco.

La perspectiva del artista que subyace tras los genes de Pepe el Tira lo lleva a considerar la situación desde la imaginación, no obstante, en el fragmento no hay lo que pudiéramos denominar recursos imaginarios; está la representación de dos seres moviéndose hacia el lugar en que se encuentra el policía.

Al contrastar este fragmento con citas anteriores vemos que el procedimiento que representa la herencia de Josefina la Cantora en el narrador se presenta más frecuentemente en ciertas actitudes que sus superiores le reprochan; en cierto uso de la imaginación, que lo lleva a interpretar la realidad; en ciertas costumbres que llaman la atención de sus congéneres y desatan sus comentarios o cuestionamientos.

“Palabras que eran ideas o pictogramas, palabras que reptaban por el envés de la palabra libertad”, he aquí la cuestión. ¿Quién habla, quién juzga, quién

elabora la hermosa definición de una lengua extraña, ajena y odiosa, principalmente porque los sonidos que emite, las palabras que se pronuncian reptan, se arrastran, le dan la espalda a la palabra libertad?

Estrategia de supervivencia para una lengua menor: la multiplicación de la perspectiva, el enmascaramiento de la voz del narrador, que no es un narrador sino muchos, y que encuentra un antecedente en Deleuze y Guattari:

El Anti-Edipo lo escribimos a dúo. Como cada uno de nosotros era varios, en total ya éramos muchos. Aquí hemos utilizado todo lo que nos unía, desde lo más próximo a lo más lejano. Hemos distribuido hábiles seudónimos para que nadie sea reconocible. ¿Por qué hemos conservado nuestros nombres? Por rutina, únicamente por rutina. Para hacernos nosotros también irreconocibles. Para hacer imperceptible, no a nosotros, sino todo lo que nos hace actuar, experimentar, pensar. Y además porque es agradable hablar como todo el mundo y decir el sol sale, cuando todos sabemos que es una manera de hablar. No llegar al punto de ya no decir yo, sino a ese punto en el que ya no tiene ninguna importancia decirlo o no decirlo. Ya no somos nosotros mismos. Cada uno reconocerá los suyos. Nos han ayudado, aspirado, multiplicado (Deleuze y Guattari, 2004: 9).

Sin embargo, es también la inversión de este propósito. No se trata de hacer imperceptible lo que nos hace actuar, antes al contrario: se trata de visibilizar a tal punto la naturaleza artificiosa de la lengua menor en la que actúan, operan, dialogan, viven y mueren historias y discursos que esta, finalmente,

deviene inminencia y revelación de la inminencia: “Cada uno reconocerá los suyos”.

En el caso del relato, la confluencia de las tres perspectivas da lugar a tres lecturas posibles, entre otras lecturas virtuales.

El enigma policial es descubierto por Pepe el Tira: el asesinato por placer, la teratología, la rata que mata ratas. Esta personalidad psicopática, si es que puede aplicarse este término, revela ciertas fallas en la colectividad. Se trata de una rata que se considera libre de habitar el miedo, que va contra el sistema porque se considera poseedora de una superioridad intelectual o moral que la sitúa por sobre el promedio. Rata que se permite matar a sus congéneres por placer, descubierta y ajusticiada por Pepe el Tira.

Al mismo tiempo descubre la existencia de una voluntad superior a la que toda la colectividad se subordina; ente rector que es la suma de todas las voluntades, de todas las conciencias, representado por la rata reina, que no es un individuo, sino, de nuevo, muchos:

Cuéntame la historia, dijo una voz que era muchas voces y que provenía de la oscuridad. Al principio sentí pavor y retrocedí, pero no tardé en comprender que se trataba de una rata reina muy vieja, es decir de varias ratas cuyas colas se anudaron en la primera infancia, imposibilitándolas para el trabajo, pero concediéndoles, en cambio, la sabiduría necesaria para aconsejar en situaciones extraordinarias a nuestro pueblo (Bolaño, 2003:83).

Supraconciencia social destinada a mantener el orden, a darle coherencia a la vida de la comunidad y a dictar los preceptos que permiten la continuidad de la misma: “las ratas no matan ratas”.

La personalidad artística heredada por el narrador se hace cargo de transmitir una lectura, la de Josefina la cantora y la existencia del arte: ¿por qué canta Josefina? Josefina muerta de miedo canta para exorcizarlo. Josefina descubre el miedo que paraliza su existencia precaria y frente a esta inmovilidad reacciona por medio de su canto, adquiriendo un poder que no conoce ni calcula. Nueva función de la literatura: crear la ilusión del desplazamiento. Frente a la inmovilidad física, que puede conducir a la muerte, se yergue la movilidad de la poesía.

La posibilidad de escapar a la precariedad de la existencia es otra posibilidad de lectura. El relato transita desde la descripción de la existencia en una comunidad de ratas, la irrupción del mal, el enigma revelado y la vuelta a un equilibrio precario; al tiempo que establece un correlato con la poética de la precariedad tal como la hemos presentado hasta aquí.

A través de la investigación de Pepe el Tira y del relato de esta investigación se van revelando ciertas estrategias que permiten la comprensión de la poética señalada, que enumeramos a continuación:

1. La permeabilidad del discurso narrativo y su apertura a múltiples perspectivas, en este caso el protagonista y su doble perspectiva policiaco-artística, pero además Bolaño; pero además el sistema de las ratas a través de la(s) rata(s) reina(s); pero además Josefina la Cantora a través de las miradas y recuerdos e interpretaciones a partir de su

figura; e incluso Héctor, la rata asesina y su mirada descreída respecto de la colectividad.

2. La tematización de la precariedad, a través de la presentación de personajes marginales (y aun simbólicamente viles) y sus existencias amarradas a la supervivencia: alcantarillas, faenas diarias, la muerte como amenaza cotidiana, la irrupción del mal.
3. La pretendida ausencia de un punto de vista ajeno al discurso del protagonista. En el caso de Bolaño, aparece una voz que circula dentro de la voz del narrador, a la que podemos atribuir la lectura que el relato hace del cuento de Kafka, “Josefina la Cantora o el pueblo de los ratones”: la elucidación del miedo como estrategia poética, los comentarios que amplían la perspectiva semántica y los alcances del discurso de los personajes, la tesitura de una voz que le confiere al relato de la violencia una extraña ternura.

Las señas de la poética de la precariedad presentes en el texto van más allá. En muchos sentidos podemos considerar “El policía de las ratas” una especie de summa temática de la precariedad: la dualidad entre la normalidad y la anormalidad latente en el decurso del relato es el símbolo principal, no obstante apreciamos otros factores tales como la unión de los opuestos, la conceptualización como recurso caracterizador de un discurso que necesita darle nombre y sentido al mundo (lengua menor que inaugura el mundo que pronuncia), las propias rutinas de la supervivencia: comer, follar, dormir; la presencia latente del mal, la aceptación del contagio:

Aquella noche soñé que un virus desconocido había infectado a nuestro pueblo. Las ratas somos capaces de matar a las ratas. Esa frase resonó en mi bóveda craneal hasta que desperté. Sabía que nada volvería a ser como antes. Sabía que sólo era cuestión de tiempo. Nuestra capacidad de adaptación al medio, nuestra naturaleza laboriosa, nuestra larga marcha colectiva en pos de una felicidad que en el fondo sabíamos inexistente, pero que nos servía de pretexto, de escenografía y telón para nuestras heroicidades cotidianas, estaban condenadas a desaparecer, lo que equivalía a que nosotros, como pueblo, también estábamos condenados a desaparecer (Bolaño,2003:84).

Y es esta lucidez la que permite precisamente la supervivencia: la última estrategia de la poética de la precariedad radica en la conciencia de un estado depauperado y condenado, que lo lleva a afirmar una condena presente desde el principio de la especie; precisamente esta conciencia de la desaparición es la que impide la disolución de esta lengua menor, al menos en lo que respecta al momento en que se enuncia el relato; un triste *carpe diem* de mercenario, de gladiador a lo Bolaño, la conciencia de entrar en un callejón cuya salida no es clara, pero hacerlo, simplemente, porque hay que hacerlo:

¿Te has enfrentado alguna vez a una comadreja? ¿Estás dispuesto a ser despedazado por una comadreja?, dije. Sé luchar, Pepe, contestó. Llegado a este punto poco era lo que podía decir, así que me levanté y le ordené que se mantuviera detrás de mí. El túnel era negro y olía a comadreja, pero yo sé moverme por la oscuridad.

Dos ratas se ofrecieron como voluntarias y nos siguieron (Bolaño,2003:86).

Seguir, seguir, continuar, con todos los pronósticos en contra. Esa es la estrategia.

Y en lo tocante a la literatura, *El gaucho insufrible* continúa. Los relatos siguientes serán la tematización de estas estrategias: literatura y plagio, arte, prostitución y las extrañas formas del amor en “El viaje de Álvaro Rousselot”, donde el discurso de un narrador cuyo inquietante relato en primera persona plural ratifica y amplía las perspectivas discursivas de la precariedad: la permeabilidad de un discurso que integra un punto de vista plural, condición de la literatura menor, el dispositivo colectivo de enunciación:

Al principio le pareció una idea más que razonable, *diríamos* natural, pero en el último segundo decidió que no tenía derecho a molestar a nadie, menos aún a quienes siempre había admirado (Bolaño, 2003: 103-104, la cursiva es nuestra).

Finalmente, en “Dos cuentos católicos” se problematiza el tema de la perspectiva ofreciendo dos visiones para un mismo suceso y el probable influjo que esto debiera tener en los respectivos protagonistas; la epifanía y la disolución de la epifanía en el primer cuento, “La vocación”:

28. Iba descalzo. Cuando me di cuenta me sentí herido por un rayo. Bajamos del cerro del Moro. Al pasar por la iglesia de Santa Bárbara lo vi persignarse. Sus huellas purísimas refulgían en la nieve como un mensaje de Dios. Me puse a llorar. De buena gana me hubiera arrodillado para besar esas huellas cristalinas, esa respuesta

que durante tanto tiempo había aguardado, pero no lo hice por temor a perderlo de vista en cualquier calleja. Salimos del centro. Atravesamos la Plaza Mayor y luego cruzamos un puente. El monje caminaba a buen paso, ni lento ni rápido, a buen paso, como debe caminar la Iglesia. 29. Nos alejamos por la avenida Sanjurjo, bordeada de plátanos, hasta llegar a la estación. El calor allí era considerable. El monje entró a los lavabos y luego compró un billete de tren. Al salir, sin embargo, me fije que se había puesto zapatos. Sus tobillos eran delgados como cañas. Salió al andén. Lo vi sentado, con la cabeza gacha, esperando y orando. Me quedé de pie, temblando de frío, oculto por uno de los pilares del andén. Cuando el tren llegó el monje saltó a uno de los vagones con una agilidad sorprendente (Bolaño, 2003: 124).

Y luego el recurso al desplazamiento en su cuento reflejo, “El azar”:

29. Hubiera podido matar al chaval, obligarlo a seguirme hasta un callejón y allí pincharlo hasta que la palmara. ¿Pero para qué? Seguramente era el hijo de una puta del cerro del Moro y jamás diría nada. 30. En los lavabos de la estación limpié mis viejos zapatos, les eché agua, borré las manchas de sangre. Tenía los pies dormidos. Despertad. Después compré un billete en el siguiente tren. En cualquiera, sin importarme su destino(Bolaño, 2003: 134).

Perspectiva en movimiento, siempre en movimiento, el nomadismo de la literatura menor como estrategia que le permite sobrevivir...moverse en distintas direcciones, sin importar el destino.

Conclusiones: Roberto Bolaño nos sigue escribiendo desde algún lugar

Dentro de las proposiciones iniciales de nuestro análisis prefiguramos la idea de que la narrativa de Roberto Bolaño ingresa en una categoría que hemos denominado “relato global”, cuya seña de identidad principal es la transterritorialización o localización incierta.

Esta condición se ve particularmente en la situación de los relatos, cuyo desplazamiento espacial torna dificultosa una atribución geográfica; si consideramos solo los cuentos comentados en este trabajo, vemos cómo los vectores de movimiento de los personajes trazan direcciones que se cruzan desde un punto a otro del globo: México, España, Francia, Bélgica, África, Argentina, y en algunos casos, como en “El policía de las ratas”, ilocalizables.

Esta localización incierta se advierte también en el nivel del discurso. Se trata de una lengua que se vuelve híbrida en tanto que se escribe desde una condición nómada, asumiendo los modos lingüísticos propios de esta condición. No se trata de una lengua fija (para eso está la literatura mayor), sino de una lengua cuya articulación desde la precariedad implica el desplazamiento de los signos y la hibridación del lenguaje: lengua del conquistado que adquiere el idioma del conquistador y lo adapta a su visión de la realidad, lengua del exiliado que asume el idioma de la tierra que lo recibe aunque no lo acoge, lengua como estrategia para la transacción de los bienes, de las emociones, lengua transterritorializada como estrategia de supervivencia, pero también como signo de rebeldía.

Este signo de rebeldía se instala desde el punto de vista temático. Ya hemos señalado que los personajes que protagonizan los relatos parecen extraídos de una enciclopedia de vidas infames, en sentido estricto, vidas que carecen de honra, crédito y estimación. Son vidas que colindan con la marginalidad, amarradas azarosamente al ciclo vital, en constante lucha por sobrevivir: escritores en ciernes, desplazados, convictos, exiliados, renegados políticos, adolescentes que buscan su destino, adultos que descreen de su destino.

Son historias de búsquedas, desencuentros, violencia, sexo, etc., que no van más allá de lo que, a falta de una palabra mejor, denominaremos normal y aún un poco más allá: se trata de vidas oscuras, de seres que viven en los márgenes de la sociedad, que malviven o que viven precariamente, ya sea desde el punto de vista socio-económico, psicológico, amoroso, cultural, etc.

Anotamos como ejemplo los relatos de la adolescencia en México y el conocimiento de los barrios bajos en Acapulco, el tránsito por las calles de ciudad de México, los extraños personajes que se vinculan con los protagonistas (el Gusano, el ex clavadista, las prostitutas, entre otros); o los relatos del exilio y vagabundeo en España y el resto de Europa, y sus vinculaciones con drogadictos, delincuentes, políticos, convictos, prostitutas, depresivos y depresivas, necrófilos, etc. Finalmente, los relatos del “regreso” a América, como “El gaucho insufrible”, entre algunos otros, presentan a los desplazados por los regímenes políticos y económicos que malviven y se rebelan contra la sociedad en la que habitan: los indignados del siglo XXI, que al igual que todos los personajes de los

relatos de Roberto Bolaño encarnan las estrategias de supervivencia en una sociedad que los encasilla en los semas de la precariedad.

Asimismo, estos relatos que hacemos ingresar en la denominación de literatura menor, siguiendo a Deleuze y Guattari, asumen una característica de relato global, en tanto que establecen múltiples conexiones y posibilidades de lectura. No se escribe un cuento chileno, argentino, mexicano o español; se escriben relatos cuya raigambre cultural excede con mucho la atribución a un individuo o a una nacionalidad. Al tiempo que se descubren posibilidades interpretativas que es factible hacer ingresar en distintas tradiciones culturales identitarias de una nación; los relatos permiten que esta atribución se traslade a otras tradiciones, a otras culturas: relatos “mexicanos” que revelan relaciones familiares extrapolables a todos los confines; relatos “españoles” que son la lectura del exilio en todas las latitudes; relatos sobre el exilio que son en verdad relatos sobre la literatura, como “Sensini”, relatos sobre la inminencia del mal que sobrevuelan el globo como una amenaza o un poema terrible.

Respecto del narrador, lo hemos caracterizado como una figura deslocalizada. Esta condición, producto de su adscripción a la literatura menor, se expresa en la fusión de diversas perspectivas que confluyen en una voz narrativa que, en algunas ocasiones, adopta un discurso autoficcional; en otras adopta una perspectiva omnisciente; en otras una perspectiva colectiva; y en otras una perspectiva de narrador protagonista. No obstante, cada una de estas posibilidades de enunciación del relato está permeada por las otras perspectivas, generando un tipo de narrador cuya hibridación es su seña constitutiva. Es un narrador que habla con libertad desde distintos lugares de la enunciación

fusionando las miradas sobre el referente o sobre la comprensión de la realidad referida, expandiendo las posibilidades de interpretación, pero también de inteligibilidad de sus relatos, y, en algunos momentos, parece hablar desde perspectivas distintas al mismo tiempo. Esta característica es además extrapolable a otros textos narrativos de Roberto Bolaño; a modo de ejemplo, una cita de *Los detectives salvajes* en la que la presentación de una historia es introducida desde tres posibilidades:

La historia, una historia de amor, trata sobre una muchacha inmensamente rica y muy inteligente que un buen día se enamora de su jardinero o del hijo de su jardinero o de un joven vagabundo que por azar va a dar con sus huesos a alguna de sus propiedades y se convierte en su jardinero (Bolaño, 1998: 447).

Asimismo, se trata de un narrador que adopta un punto de vista cercano al destinatario, al lector sorprendido a cada paso por la interpelación del relato, por estas llamadas de atención que obligan al lector a hacerse cargo de que se trata de literatura, una literatura menor que se parece al protagonista, a un protagonista que el lector puede conocer. Los relatos de Bolaño, en este sentido, configuran un tipo de narrador que descrea de cualquier pacto de verosimilitud, dado que esta verosimilitud no es necesaria en la literatura menor. Relatos que parecen decir al lector *esto que ves es lo que soy, nada más, pero tampoco nada menos*. El relato está ahí porque dice algo, sin pretensión de ser “la verdad”, sin pretensión de objetividad. Narrador que escribe desde una lengua menor, narrador que se vincula con el lector.

Son narraciones que establecen un vínculo a través de una cierta complicidad con el lector. En este sentido la mostración de los artificios del narrador, sus digresiones, su irrupción en el discurso de los personajes o de otros narradores, sus comentarios y valoraciones establecen un vínculo con quien lee: es un narrador que el lector parece conocer.

Culturalmente, los relatos de Bolaño ingresan holgadamente en la categoría que hemos denominado relatos globales. Se trata de narraciones cuyas vinculaciones con la cultura occidental saltan a cada paso por la presencia de un estado de cosas (ambiente-atmósfera) que trasciende el significado de lo cosmopolita, asentándose en un espacio que no es otra cosa que la red. Las referencias históricas, literarias, artísticas, cinéfilas, científicas, sociales, etc., que son posibles de observar en los relatos de Roberto Bolaño, construyen un tipo de discurso narrativo cuyos nexos con la cultura occidental se estiran hasta límites insospechados.

Esta característica se extiende a las narraciones mayores de Roberto Bolaño, baste señalar el recorrido histórico que la novela *2666* hace de la historia occidental del siglo XX, desde la Primera Guerra Mundial hasta el asentamiento del mal en las postrimerías del siglo.

Asimismo, es posible establecer conexiones entre todos los relatos de sus volúmenes de cuentos, tanto a partir del estilo como a partir de los temas tratados: la precariedad, el desengaño de un proyecto político, la literatura, las extrañas formas del amor y la violencia. Son relatos que pueden leerse independientemente del resto o agrupándolos de acuerdo con su propuesta temática, estilística o interpretativa.

En el mismo sentido, es posible señalar que el proyecto de escritura en los relatos de Roberto Bolaño transita por la configuración de una identidad múltiple y heterogénea capaz de trascender, en definitiva, la precariedad de la existencia humana. Leemos los textos de Bolaño como la narración de un proceso que va desde el viaje de conocimiento de sí mismo: “Últimos atardeceres en la Tierra”, “El Gusano”, “Jim”; el descubrimiento y confirmación de la vocación literaria: “Sensini”, “Vagabundo en Francia y Bélgica”; la configuración de una personalidad literaria: “Carnet de baile”, “Encuentro con Enrique Lihn”, el ejercicio virtuoso de la literatura: “El policía de las ratas”; y la asunción de la temática colectiva o la voz colectiva en “El gaucho insufrible”.

Desde este punto de vista, el concepto de global atribuido a los relatos de Bolaño se conecta con el concepto presente en los formatos web, textos interactivos que se conectan entre sí para generar cada vez nuevas alternativas de lectura y análisis. Podemos afirmar que los relatos de Roberto Bolaño adoptan una especie de naturaleza plasmática, es decir, un estado de la materia narrativa que los liga entre sí a la vez que les permite existir individualmente, y, al mismo tiempo, extender sus posibilidades de contacto y comunicación hacia el infinito. Desde nuestro punto de vista es imposible soslayar la naturaleza interconectada o interactiva de los relatos de Roberto Bolaño que permite atribuir la producción del discurso a un sujeto cualquiera en un punto cualquiera de enunciación temporal o espacial.

Hablamos, en suma, de relatos cuya naturaleza se construye en el encuentro, cruce o mixtura con otros textos, cuya “denominación de origen” es también nómada, característica que en la posmodernidad sirve para explicar tanto

los fenómenos culturales como los hechos sociales, históricos, políticos, etc. Acerca de esta característica nómada, que asociamos al autor objeto y sujeto de nuestro estudio, consideramos el concepto de rizoma, de acuerdo con el pensamiento de Deleuze y Guattari:

No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda [...] Contrariamente a una estructura, que se define por un conjunto de puntos y de posiciones, de relaciones binarias entre estos puntos y de relaciones biunívocas entre esas posiciones, el rizoma sólo está hecho de líneas: líneas de segmentaridad, de estratificación, como dimensiones, pero también línea de fuga o de desterritorialización como dimensión máxima según la cual, siguiéndola, la multiplicidad se metamorfosea al cambiar de naturaleza. (Deleuze y Guattari, 2004: 25).

En este sentido, la virtualidad narrativa de los cuentos analizados se vincula con el carácter sistémico y actualizable de los formatos web al mismo tiempo que con el concepto de rizoma tal como lo elucidaran Deleuze y Guattari (2004). Los relatos precisan de un lector que los actualice en su lectura, como hemos anotado más arriba. Son relatos que interpelan y exigen periódicas relecturas que amplíen sus posibilidades de significación, sus líneas de fuga o de desterritorialización; de este modo, un relato sobre los chilenos exiliados en Barcelona puede leerse como un relato sobre los argentinos exiliados en Barcelona, o los mexicanos desplazados, o los indignados europeos o americanos o africanos, etc. Aquí cobra sentido la pregunta que algunos críticos se hicieron sobre *Los detectives salvajes* y que nosotros actualizamos respecto de 2666: ¿es La novela española, europea,

mexicana, argentina, chilena, latinoamericana de inicios del siglo XXI? En cierto modo, cualquiera de las opciones es correcta.

Un punto insoslayable en toda lectura de los textos de Bolaño es considerar la capacidad fabuladora que alcanza ribetes extraordinarios en algunos de sus cuentos. Señalamos como ejemplo la narración de las películas vistas en “Días de 1978”, que expanden el relato hacia otros relatos y hacia otras posibilidades interpretativas que de pronto, parecen dar origen a nuevos relatos. Asimismo, esta capacidad fabuladora es perceptible en algunos cuentos que, amén de la lectura que puede hacerse de ellos en forma independiente, pueden ser considerados nuevas lecturas y/o secuelas de relatos anteriores de otros autores: reminiscencias implícitas de “El sur” de Borges en “Últimos atardeceres en la Tierra”, o explícitas sobre el mismo relato, como en “El gaucho insufrible”; o lo que en un sentido distinto a nuestra lectura en este trabajo, podría considerarse una secuela de “Josefina la Cantora o el pueblo de los ratones” en el caso de “El policía de las ratas”. Textos que se conectan no sólo entre sí, sino que establecen un diálogo permanente con la tradición literaria.

En este mismo sentido, es necesario destacar la altura que alcanza la prosa bolañiana, cuestión que algunos críticos han analizado a la luz de la producción poética del escritor. Efectivamente, en algunos pasajes parece un poeta que escribe relatos, palabras que se dirigen hacia un horizonte más allá de las propias palabras:

Te equivocas: se moría de miedo, dijo mirando distraídamente hacia los lados, como si estuviéramos rodeados de presencias fantasmales y requiriera sin énfasis su aquiescencia. Quienes la

escuchaban estaban muertos de miedo, aunque no lo sabían. Pero Josefina estaba más que muerta: cada día moría en el centro del miedo y resucitaba en el miedo (Bolaño, 2003: 81).

¿Qué altura pueden alcanzar las palabras? ¿Qué sentidos traen u ocultan las palabras? ¿Qué preguntas pueden responder? Ciertamente, no tenemos la respuesta, porque probablemente no la hay, pero podemos afirmar que las evocaciones que producen algunos momentos de la prosa de Roberto Bolaño remiten a la ilusión mayor del lenguaje, a la fortaleza de la palabra como estrategia política de una lengua menor que señala su presencia por medio del uso consciente y elevado de su única riqueza, que consiste en su sobrevivencia, la sobrevivencia del lenguaje, a despecho de palabras que repten *por* “el envés de la palabra libertad”; Bolaño crea un mundo que es, primeramente, un hecho de lenguaje capaz de convocar sentidos, significados, y, a través de ellos, emociones, realidades, sensaciones.

Es a partir de estas consideraciones que enunciamos nuestra concepción y nuestra lectura de los textos del escritor chileno como la lectura de un relato global, cuyo ejemplo estaría particularizado en su producción narrativa, pero que esperamos sea una categoría posible para entender la producción de algunos escritores latinoamericanos, que al igual que Bolaño son representantes de esta narrativa de la localización incierta, de esta poética de la precariedad o de la precaución.

Finalmente, consideramos que los relatos de Roberto Bolaño configuran una manera de narrar que da cuenta de una epopeya fallida de la imaginación, vinculada a la derrota y pérdida de los relatos unificadores: políticos, ideológicos,

sociales, culturales. Esta sensación de pérdida y la posterior situación de existencia en un equilibrio precario configuran en los cuentos de Bolaño una serie de estrategias de supervivencia que dan origen a una poética de la precariedad y de la inminencia, signada por una serie de desplazamientos temáticos, espaciales, discursivos, culturales, etc., que devienen una literatura menor, cuya característica más destacada sería, a nuestro juicio, la capacidad autorreflexiva y autorreferente, es decir: una literatura que visibiliza sus mecanismos de producción y enunciación para dar cuenta del hecho de que, finalmente, la sensación de pérdida no es lo que prevalecerá, sino la posibilidad latente de seguir escribiendo; una vez más, parafraseemos a Bolaño: una escritura que ayuda a respirar, aunque respirar tampoco sea la palabra.



Bibliografía:

Amaro Castro, Lorena: Delirio y margen como estrategias discursivas en dos narraciones de Roberto Bolaño. *Atenea (Concepc.)* [online]. 2010, n.501 [citado 2016-02-29], pp. 147-156 . Disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622010000100009&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0718-0462.

<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622010000100009>.

Barthes et al: Análisis estructural del relato. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.

Baudrillard, Jean: La Transparencia del Mal Ensayo sobre los fenómenos externos. Barcelona: Editorial Anagrama., 1991.

Baudrillard, Jean: El pacto de lucidez o la inteligencia del mal. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.

Blanchot, Maurice: El libro por venir. Madrid: Editorial Trotta, S. A., 2005.

Blanchot, Maurice: El espacio literario. Madrid: Editora Nacional, 2002

Bolaño, Roberto:

Amuleto. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A., 1999.

El gaucho insufrible. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A., 2003.

Entre paréntesis. Barcelona: Editorial Anagrama S.A., Compactos, 2005.

Estrella distante. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A., 1996.

La literatura nazi en América. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 2005

Llamadas Telefónicas. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A., 1997.

Los detectives salvajes. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A., 1998.

Los sinsabores del verdadero policía. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A, 2012.

Nocturno de Chile. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A., 2000 .

Putas asesinas. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A., 2001.

2666. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A., 2004.

La literatura nazi en América. Barcelona: Seix Barral, 2005.

Bolognese, Chiara: Roberto Bolaño y sus comienzos literarios:El infrarrealismo entre realidad y ficción. Acta lit. [online]. 2009, n.39 [citado 2016-03-02], pp. 131-140 . Disponible en:

<[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482009000200010&lng=es&nrm=iso)

68482009000200010&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0717-6848.

<http://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482009000200010>.

Borges, Jorge Luis: Obras Completas. Vol. I. Argentina: Emecé Editores S. A., 1996.

Borges, Jorge Luis: Obras Completas. Vol. II. Argentina: Emecé Editores S. A., 1996.

Borges, Jorge Luis: Obras Completas. Vol. III. Argentina: Emecé Editores S. A., 1996.

Borges, Jorge Luis: Obras Completas. Vol. IV. Argentina: Emecé Editores S. A., 1996.

Bril, C. Valeria: Estudio crítico sobre Roberto Bolaño: literatura, identificaciones imaginarias y registros modélicos. (En línea). Orbis Tertius, 20(21): 62-69. Disponible en:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6846/pr.6846.pdf

Burgos, Carlos: Literatura y pobres diablos: Los detectives salvajes y el "realvisceralismo". Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Año 37, No. 74 (2011), pp. 305-328. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/41940849>

Candia, Alexis: El "Bebedizo de las brujas". Lo Dionisiaco en la narrativa de Roberto Bolaño. Disponible en <http://www.catedraabierta.udp.cl/bebedizo-de-las-brujas/>

Cervantes y Saavedra, Miguel de: Don Quijote de la Mancha. Buenos Aires: Gradifco, 2007.

Cortázar, Julio: Final del juego. Cuentos Completos. Volumen I, Alfaguara, México, 1994.

Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: Mil Mesetas, editorial Pre-textos, Valencia, España, 2004.

Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: Kafka. Por una literatura menor. México: Ediciones Era, S.A., 1978.

Dominguez Michael, Christopher: BOLAÑO, ROBERTO (SANTIAGO DE CHILE, 1953-BARCELONA, ESPAÑA, 2003) disponible en http://www7.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/anales/a11_15.pdf

Donoso, José: El obsceno pájaro de la noche. 1ª edición: Santiago, Chile, 1997.

Donoso, José: El lugar sin límites. Barcelona: Bruguera, S.A., 1984

Echevarría, Ignacio: BOLAÑO INTERNACIONAL ALGUNAS REFLEXIONES EN TORNO AL ÉXITO INTERNACIONAL DE ROBERTO

BOLAÑO. ESTUDIOS PÚBLICOS, 130 (otoño 2013), 175-202 disponible en http://www.cep.cl/dms/archivo_5340_3421/rev130_IEchevarria.pdf

Espinosa H., Patricia (Comp.): Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño. Santiago: Editorial Frasis, 2003.

Foucault, Michel. 1999 [1970]: "¿Qué es un autor?", en Literatura y conocimiento. Mérida: Ediciones de la Universidad de Los Andes.

La vida de los hombres infames. Disponible en <http://www.edipica.com.ar/archivos/jorge/filosofia/foucault2.pdf>

García Canclini, Néstor: Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Argentina: Editorial Paidós SAICF, 2001.

García Canclini, Néstor: La sociedad sin relato Antropología y estética de la inminencia. Buenos Aires: Katz Editores, 2011.

García Márquez, Gabriel: Cien años de soledad. Buenos Aires: Sudamericana, 2002.

González Echevarría, Roberto: Nocturno de Chile y el canon. Acta lit., Concepción, n. 41, 2010. Disponible en http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482010000200008&lng=es&nrm=iso.

Accedido en 29 marzo 2013. doi: 10.4067/S0717-68482010000200008.

Herrera López, Gustavo: Bolaño en el camino: El viaje como búsqueda de identidad en Los detectives salvajes. En CONFLUENZE Vol. 4, No. 1, 2012, pp. 134-144, ISSN 2036- 0967, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Università di Bologna. En <http://confluenze.unibo.it/article/viewFile/3088/2499>

Kafka, Franz: La metamorfosis y otros relatos. Santiago: Empresa Editora Zig-Zag, S.A., 2004.

López Bernasocchi, Augusta y López de Abiada, José Manuel (editores): Roberto Bolaño, estrella cercana. Ensayos sobre su obra. Madrid: Editorial Verbum, S.L.; 2012

Marks, Camilo: Canon. Cenizas y diamantes de la narrativa chilena. Santiago: Random House Mondadori, 2010.

Manzoni, Celina (ed.): Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia, Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2002

Medina, José Toribio: Cartas de Pedro de Valdivia que tratan del descubrimiento y conquista de Chile.[online]. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0008846.pdf>

Nitrihual, Luis Alejandro: Borges y Bolaño: un juego intertextual desde la divergencia. [online]. Disponible en: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/borgbola.html>

Oyarde Orrego, Alejandra: Cortes estratigráficos en la crítica y en la obra de Roberto Bolaño. Acta lit. [online]. 2012, n.44 [citado 2013-03-31], pp. 9-34 Disponible en: [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482012000100002&lng=es&nrm=iso)

[68482012000100002&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482012000100002&lng=es&nrm=iso). ISSN 0717-6848. doi: 10.4067/S0717-68482012000100002.

Paz, Octavio: El laberinto de la soledad, Postdata y Vuelta a El laberinto de la soledad. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, S.L., 1998

Paz Soldán, Edmundo y Faverón Patriau, Gustavo: Bolaño Salvaje. Barcelona, Editorial Candaya S.L., 2008

Platón: Diálogos. Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1988

Quezada, Jaime. Bolaño antes de Bolaño: diario de una residencia en México (1971-1971). Santiago de Chile: Catalonia, 2007

Radrigán, Juan: Hechos consumados. [online] Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0018064.pdf>

RAE: Diccionario de la lengua española. [online]. Disponible en: <http://dle.rae.es/>

Rifkin, Jeremy: La era del acceso. La revolución de la nueva economía. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 2000.

Rodríguez Fernández, Mario. Novela y poder: El panóptico. La ciudad apestada. El lugar de la confesión. Atenea (Concepc.) [online]. 2004, n.490 [citado 2013-03-31], pp. 11-32. Disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622004049000002&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0718-0462. doi: 10.4067/S0718-04622004049000002.

Said, Edward: El mundo, el texto y el crítico. Buenos Aires: Debate, 2004

Sarmiento, Domingo Faustino: Facundo o civilización i barbarie en las pampas argentinas. [online]. Disponible en: <http://www.url.edu.gt/PortalURL/Archivos/49/Archivos/Facundo%201-37.pdf>

Unamuno, Miguel de: Niebla. Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1968

Vargas Llosa, Mario: El hablador. Barcelona: Seix Barral, 1987

Vargas Llosa, Mario: Conversación en la catedral. Barcelona: Seix Barral, 1987

Zapata, Juan: La configuración espacio- temporal postmoderna en los estudios literarios. En:

<http://www2.udec.cl/~docliter/docs/artilinea/configur.pdf> Lyotard, Jean

Francois: La condición postmoderna. Informe sobre el saber. En http://www.cseiio.edu.mx/biblioteca/libros/cienciassociales/la_condicion_post_moderna.pdf

