



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRIA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

CAMINOS SINUOSOS

ROBERTO BOLAÑO, LITERATURA E INSTITUCIÓN

**TESIS
QUE PARA OPTAR AL GRADO DE:
DOCTOR EN LETRAS LATINOAMERICANAS**

**PRESENTA:
GONZALO ANDRÉS ROJAS GONZÁLEZ**

**TUTORA PRINCIPAL:
DRA. YANNA CELINA HADATTY MORA
(INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS)**

**MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:
DRA. MÓNICA QUIJANO VELASCO
(FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS)
DR. MANUEL GARRIDO VALENZUELA
(FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS)**

Ciudad de México, septiembre 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Preámbulo	7
I Rondar el lugar: presencia de Enrique Lihn	23
II Amistad, educación y vanguardia	75
III Contar chistes y ponerse serio: los caminos del humor	143
Caminos sinuosos (a modo de conclusión)	197
Apéndices	207
1 Correspondencia entre Roberto Bolaño y Enrique Lihn	209
2 Carta de Enrique Lihn al poeta Edgar O'Hara	237
3 Carta de Enrique Lihn a Octavio Paz	239
Bibliografía	241

—¿Y sabes tú lo que quiere decir que has entrado en la rifa? —dijo Lupe.
—Claro que lo sé —dijo Belano—. Quiere decir que ya te metiste en el problema, que estás inmiscuido quieras o no quieras. También puede entenderse como una amenaza velada.
—O no tan velada —dijo Lupe.
—¿Y tú qué dirías? —dijo Belano—. ¿Nosotros hemos entrado en la rifa o no?
—Nosotros tenemos todos los números, chavo.

ROBERTO BOLAÑO, *Los detectives salvajes*

a los autores jóvenes me gustaría gritarles
basta de farsas, ustedes entrarán también en el negocio
porque la literatura es el oficio más blando
también para quienes lo practican con odio.

ENRIQUE LIHN, "Literatura"

Preámbulo

En “La parte de los críticos” de *2666*, Amalfitano lanza un discurso acerca de las relaciones entre intelectuales y poder: dibuja ahí toda una escena donde habrá llamadas y escuchas telefónicas, pequeños teatros, bares, universidades, armas de fuego y muchas sombras, además de un “animal de proporciones colosales” junto a una “enorme cohorte de escritores más bien inútiles”.¹ También parece un manifiesto, y para abrirle campo y proyectar sus consecuencias será necesario comenzar a desbrozar ciertas palabras, núcleos semánticos a estas alturas complejos, junto con ubicar (o deslindar) los textos de Roberto Bolaño en algún lugar de las relaciones entre literatura e institución, que son, a fin de cuentas, las que aquí interesa abordar. Posiblemente esto llevará a plantear la propia cuestión del *lugar* de la escritura, ensayar definiciones parciales, equivocarnos, repetir, además de echar una mirada sobre nuestro propio lugar de lectura.

¿Qué lugar es ese? En primera instancia, el texto, lo cual implica desoír no sin esfuerzo los estruendos consagrados a la admiración acrítica hacia quien hizo bastante por montarse un mito personal. Aun así, será difícil no vernos inmiscuidos en ciertos aspectos de su despliegue vital, toda vez que uno de los proyectos generales de Bolaño, si puede llamarse así, concebía permeable la distinción entre obra y biografía, de modo que a veces será el propio texto el que nos conmine a transitar por espacios ya muy visitados, a contracorriente de los argumentos y sobre todo de la pretensión, tan personal como institucional, del aporte original.

Lo importante aquí, pues, es considerar cómo pesa la institución al observarla (y habitarla), por un lado, como una entidad palpable, material, el salón sellado donde a partir de ciertas normas (y agasajos) se observan y regulan las prácticas culturales; y por

¹ ROBERTO BOLAÑO, “La parte de los críticos”, en: *2666*. Barcelona, Anagrama, 2004, pp. 162 y 161, respectivamente. En adelante, los números de página de las citas a *2666* y *Los detectives salvajes* irán en el cuerpo del texto.

otro, en cuanto un verbo de legitimación, el acto mismo de *instituir*. Las escrituras literarias, incluso antes de ingresar al espacio propiamente institucional, instituyen por sí mismas su propio gesto de inscripción; al tiempo que se escriben, se inscriben sobre un terreno donde operan, aun para impugnarlas, tradiciones, transgresiones y normativas. En nuestro caso, observar esa institución (la Literatura) posiblemente requiera pasar por un momento de destitución, el lapso en el que una escritura formula justamente la pregunta por los alcances y las formas de operar propiamente institucionales, no ya, necesariamente, para disputarles hegemonía, sino con vistas a tener-*lugar*. Por eso, quizá, los textos de variada procedencia aquí leídos propiciarán, distribuidos en tres capítulos, la *emergencia* tanto de las formas más intangibles de la institucionalidad (pretensiones de autonomía, ciudadanización, seriedad) como de aquellas arquitecturas cuya cualidad distintiva se anclaría en la solidez jerárquica de quienes la habitan, agregándose a ellas, o acompañándolas (como otra sombra), el propio edificio institucional bajo el cual opera la investigación aquí presentada: la universidad.

1

Pero, ¿cómo habitamos la institución? ¿Nos planteamos tal pregunta al ingresar en ella, o al salirnos? ¿Se entra y se sale de *ahí*? A veces la negamos, a veces nos guarecemos bajo su techo y otras veces la hallamos en nuestros recorridos cotidianos, por lo cual también cabría preguntarnos sobre las muchas formas en que la institución nos habita. Es curioso porque al parecer ella siempre ha estado ahí y, como si su presencia se diera por descontada, no sabemos ya bien a bien cuáles son sus límites: de pronto, se habla de institución para caracterizar una práctica, una persona de poder, una inveterada costumbre. Ya desde los años cincuenta, la principal fuente de información sobre lo que podía ser una institución, la sociología, admitía problemas para intentar una definición plausible, debido principalmente a la presencia de palabras como normatividad, asociación, red, estructura, cultura y sociedad que muchas veces se fundían con la

institución propiamente tal y obstaculizaban llevar a cabo su análisis. En cuanto al terreno del arte, referido en algunos trechos de esta investigación (especialmente en aquellos relativos a la vanguardia), la teoría, hasta hace no mucho tiempo, circunscribía la institución a un espacio específico: el museo.²

Harold E. Smith reúne setenta definiciones de institución en un artículo de 1962;³ en él distingue a grandes rasgos los criterios más importantes para delinear las condiciones del funcionamiento institucional, además de realizar una revisión crítica de los elementos comunes entre ellos. La mayoría parece coincidir en este punto: la institución contiene un conjunto de normas fruto de un pacto social propiciado por ciertos valores; es decir, normas que emanan gracias a un consensuado interés en un fin común. Es casi una definición clásica de sociedad, atendiendo a su calidad de *pacto*. Sin embargo, luego entran en juego definiciones fundamentadas en “estructuras culturales” de carácter simbólico y material: una escuela, el matrimonio, la iglesia y el mismo anillo de compromiso configurarían instituciones. Se desliza entonces otro elemento en común, muy atractivo: la *forma*. “Una institución es una forma reconocida de llevar a cabo alguna actividad en sociedad”, “forma establecida del procedimiento de la actividad de un grupo”, o como Mac Iver: “la institución es una forma organizada de hacer alguna cosa”.⁴ A tales tentativas de definición les secundan palabras como “interactividad”, “complejos de ideas y prácticas” o “sistema de relaciones”, pero de momento es el carácter formal de la institución el que nos puede llamar la atención. ¿Qué queda afuera de sus contornos, si la entendemos de un modo tan general como “forma organizada”?

² Si puede aún ser leído como “reciente”, el análisis de Hal Foster en *El retorno de lo real* (1996) —texto sobre el que volveremos—, al proponer su lectura de la neovanguardia como la primera “puesta en obra” del proyecto de la vanguardia histórica, asimila “la institución del arte” al “museo por encima de todo lo demás”, espacio que, eso sí, “ha cambiado hasta hacerse irreconocible”. Precisamente, este mismo “hacerse irreconocible”, en suma, es el que abre una pregunta acerca de la institución en sentido amplio. (Cfr. HAL FOSTER, “¿Quién teme a la neovanguardia?”, en: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001, p.23. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz).

³ HAROLD E. SMITH, “El concepto de ‘institución’: usos y tendencias”. *Revista de Estudios Políticos*, nro.125, sept-oct.1962. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2046692>.

⁴ Citado por Smith, op. cit., p. 95.

¿Aquello sin estructura? ¿Lo informe? Y aún: ¿lo *ilegible*? En realidad, será conveniente conservar esta indefinición de la institución porque si bien la hallaremos circunscrita a su materialidad, también ahondaremos en sus vertientes más invisibles, provisorias o fugaces, aquellas que en cualquier caso se mantienen en un plano inmaterial —y hasta anacrónico— al no responder necesariamente ni a estructuras ni a formas.⁵

Sin embargo, avizorando nuestros propósitos, hay otro rasgo distintivo en estas definiciones formales de institución desde donde se pueden pensar sus relaciones, conflictivas o amables, con la literatura: su carácter de *asociación organizada* cuya composición estructural se basa en elementos interdependientes, a lo que aquí añadiremos un elemento no menor: la jerarquía. Desde la literatura, particularmente en el relato policial (presente en el tercer capítulo de esta investigación, al enfocarnos en “La Parte de los crímenes” de *2666*), la institución será el lugar de una asociación jerárquica destinada a la protección mutua, exhibiendo de esta manera sus relaciones de poder desde un punto de vista criminal. Bolaño se suma a una tradición iniciada con Edgar Allan Poe, continuada por Dashiell Hammett y llevada al extremo por escritores como James Ellroy, pero, por otro lado, observa la presencia de la institución en sus desplazamientos, cuando el proceder organizado y coordinado de las organizaciones culturales se funda en una separación y en una *sanción*,⁶ gesto normativo que establece límites y prescribe castigos y recompensas. Caracterizar ese gesto excluyente, desde *Los detectives salvajes* a *2666*, quiere decir observarlo en tanto *el* movimiento fundador de cualquier asociación organizada, sean éstas escolares, policiales y literarias, ahí donde también se hallan aquellas con un compuesto semblante anti-institucional.

⁵ El mismo Smith, al aglomerar tal cantidad de definiciones de institución, recomienda llevar a cabo un ejercicio de limpieza: “el investigador individual puede superar esta dificultad, siquiera sea en parte, por el procedimiento de definir sus conceptos en forma operativa, es decir, en términos de los fenómenos específicos relacionados con su investigación” (ibíd., p.99).

⁶ La sanción, en el recuento de Smith, es “un elemento prominente en las definiciones de institución.” (p.100).

En este punto, las paredes de la institución se asientan sobre el terreno propiamente latinoamericano. Vivimos en un lugar donde las relaciones entre política y literatura tienen, además de un prontuario de larga data salpicado de sangre, un espacio de deliberación bastante nutrido, al que prestaremos atención al momento de intentar ubicar (o desubicar) los textos y personajes de Bolaño en algún *lugar*. Es ahí donde aparece la impronta de una figura clave, Enrique Lihn, con quien se explorarán, por ejemplo, ciertas versiones de la autonomía de la literatura y el arte que circulaban en el contexto latinoamericano de los años setenta y que el propio poeta de *La musiquilla de las pobres esferas*, como veremos, puso en duda permanente en la práctica ensayística de la crítica y el ejercicio de la poesía. Lihn se inmiscuye en el campo literario de esos años por medio de una práctica paradójica que a Bolaño le interesará: excluyéndose. Sin embargo, lo hará sin situarse necesariamente al margen, estrategia que, en ambos casos, implicará el conflicto en el terreno literario y personal.

2

La pregunta por la autonomía ante las instituciones aparecerá entonces en el contexto de las posiciones (o las poses) más frontalmente políticas adoptadas por las escrituras latinoamericanas en la órbita de la Guerra Fría. En ese terreno escarpado, los análisis de Claudia Gilman, Gabriel Wolfson y Jean Franco sin duda gravitarán en las lecturas aquí propuestas; pero, por otra parte, al tratarse de una pregunta de amplia resonancia que involucra la problemática de la vanguardia artística, la teoría de Peter Bürger (productiva al situarse justamente en los años setenta) se proyectará sobre las tensiones entre arte e institución, esto es, en lo que para Bürger constituye el rasgo distintivo de la vanguardia: su crítica a la institucionalidad del arte desde una *praxis vital*. En tal sentido, la vuelta de tuerca de Hal Foster y su comprensión de la neovanguardia, a contramano de la de Bürger, en cuanto una *recodificación* primera del proyecto de la vanguardia histórica, podrá validarse al momento de considerar las relaciones entre arte

e institución dado un contexto general, aun cuando sus propuestas funcionen sólo dentro de parámetros metropolitanos.⁷ Ya sea en el derrotero de los narradores y las narradoras de Bolaño (que en varios pasajes de sus textos asumen el devenir vanguardista desde un tono paródico y sarcástico, es decir, contradictorio) como en sus propios manifiestos infrarrealistas, la vanguardia se despliega al modo de un espectro con ciertos códigos a seguir, lo cual podría observarse en el segundo capítulo de esta investigación, especialmente abocado a las relaciones de amistad que aparecen en la obra de Bolaño.

Pero, en cierto sentido, más allá o más acá de los apuntes provenientes de la vanguardiológia, la presencia decisiva de Enrique Lihn ya daba pie a una indagatoria acerca de las formas de la amistad, siempre pensando en cómo intervienen tanto el discurso como las prácticas de la institucionalidad en las asociaciones amistosas cuya órbita es literaria. Debido a que se trata de un término difuso, poco tratado en los análisis de la ficción latinoamericana (no así desde un punto de vista biografista, cuando se aborda la amistad “entre escritores”), la cita de la filosofía acudirá con cierta regularidad. ¿Es una promesa la amistad?, ¿es *sublime*, como quería Kant?, ¿qué ocurre cuando cierta idealización se ve comprometida con la aparición de amigas y amigos de carne y hueso cuyos deseos se ponen en circulación? La pareja principal de *Los detectives salvajes* puede llevarnos a investigar otras formas distintas de amistad, junto con merodear el terreno mismo de la Novela en cuanto forma organizada —esto es, institucional— de una traición. Es decir: si bien aquí existe un interés acerca del funcionamiento textual de las relaciones amistosas en el seno de una “pandilla” abocada al proyecto de una “reinención” de los afectos, también, y con él a cuestas, no se perderá de vista la pregunta sobre nuestros propios modos actuales de leer la amistad, en

⁷ Pese a referirse exclusivamente a manifestaciones de la vanguardia y neovanguardia europea y norteamericana, uno de los puntos interesantes de *El retorno de lo real* es que plantea la escritura de una investigación dentro de este esquema de recodificaciones (sin ocultar que la propia teoría crítica puede ser leída como una neovanguardia).

un momento excepcional, institucional o no, en el que los circuitos patriarcales de poder, a cualquier nivel, se hallan en entredicho.

El mismo Foster proponía observar la vanguardia y la neovanguardia de acuerdo a una posición anclada en la noción de *parallax*, que “implica el aparente desplazamiento de un objeto causado por el movimiento real de su observador.”⁸ Tal efecto, inevitable para la historiografía, vendría aparejado de la llamada *acción diferida*, según la cual “un acontecimiento se registra como traumático únicamente si hay un acontecimiento posterior que lo recodifica retroactivamente.”⁹ Se trata, en suma, de un diseño infinito (proviene, pues, del psicoanálisis) en la medida en que el movimiento de quien observa determina la observación del acontecimiento, mientras ésta es, a su vez, objeto de observación. Bajo este esquema de analogías, quizá demasiado maquinal, ¿los realvisceralistas leerán a su manera el “trauma” del estridentismo y esta lectura será tematizada narrativamente en otra lectura, la de *Los detectives salvajes*, objeto a la vez de varias lecturas que con el tiempo irán girando según distintas motivaciones? Nuestro ejemplo clásico, o nuestro Gran Trauma, sería, de tal manera, *Don Quijote*; pero, al menos aquí, las consideraciones respecto de la lectura (y de la propia enseñanza) de la literatura pueden removerse al observarlas retroactivamente, guiadas o más bien interceptadas por un instante muy particular de crisis institucional (cuando La Observadora por excelencia, la Universidad, ciertamente no goza ya del prestigio social ni de la legitimidad de antaño). Pero es también la posición de quienes, ayer y hoy, se situarían por fuera de los circuitos académicos o se mantendrían refractarios a los círculos de poder del campo cultural (los mismos estridentistas, por ejemplo) la que se ve hoy comprometida. Por eso es que *Los detectives salvajes*, “La parte de los críticos” y cuentos como “El Gusano” serán importantes al momento de explorar los caminos de la amistad, donde precisamente se interponen, al modo de obstáculos, aquellos rasgos materiales e inmateriales, duros o volátiles, de la institucionalidad.

⁸ HAL FOSTER, “¿Quién teme a la neovanguardia?”, en: op.cit., p.X.

⁹ *Ibidem*.

3

Bolaño dijo que su deuda con Borges y Cortázar era “una obviedad”.¹⁰ Sin duda, podría decirse que la obra de ambos, principalmente la del primero, se desplegará continuamente (de forma explícita o no) como un trasfondo para textos narrativos y artículos críticos. Sólo bastaría con *La literatura nazi en América* para entablar un diálogo a carcajadas entre Bolaño y Borges, que no sólo es Borges sino los nombres de los que él, según su patentada fórmula, fue el gran *precursor*: Thomas De Quincey, Marcel Schwob, Macedonio Fernández. En el tercer y último capítulo de esta investigación, cuando se ensaye en torno a algunas formas del humor, todo ese linaje de ilustres macedonistas asomará para marcar presencia: primero, en cuanto recurso formal; luego, en algunas declaraciones del autor consagrado que fue Bolaño; y, finalmente, como un decir: ya sea por parte de quienes impugnan el proceder institucional como el proferido por las instancias propiamente policiales presentes en “La parte de los crímenes” de *2666*.

Aún más: es muy difícil no calibrar la importancia de la obra de dichos escritores al discurrir acerca de la amistad en *Los detectives salvajes* (en cualquier caso, acerca de ciertas concepciones de la amistad enfrentadas con otras); por ejemplo, en lo que respecta a Borges, en un pasaje específico de su obra temprana se verá a la amistad resueltamente separada de la noción de ciudadanía y, por tanto, a la intervención reguladora de una ley de Estado. En cuanto a Cortázar, seguramente el peso de *Rayuela* —al ser leída al modo de otra novela articulada en torno a una “pandilla” de “falsos estudiantes” como “El Club de la Serpiente”—, sea innegable, pese a las exageraciones de la más inmediata de las recepciones de *Los detectives salvajes*, en uno de esos frecuentes intentos por aminorar, encasillar y comercializar el desconcierto producido

¹⁰ ROBERTO BOLAÑO, “acerca de *Los detectives salvajes*”, en: *Entre paréntesis*. Barcelona, Anagrama, 2004, p.327.

por un libro.¹¹ Las recepciones mediáticas de la literatura tienden a practicar el deporte de contraponer escrituras en función de un ranking: de pronto una novela es mejor y más leída que otra y establece, así, un nuevo paradigma, en torno al cual circula una serie de eventos capaces de involucrar a los estudios universitarios, aun si éstos reaccionan con espanto ante cualquier tufillo *comercial*. Se trata de una lectura lineal, a fin de cuentas, donde hay una carrera que culmina con medallas, golpes y fracasos. Sin embargo, desde ya, en este momento preliminar de la investigación, podemos hacernos a un lado de la pista y observar en el semblante más resueltamente político de una organización *agit-prop* como “La Joda” del *Libro de Manuel* (uno de cuyos integrantes, por ejemplo, señalará: “vivimos un tiempo en que todo está saltando por el aire y sin embargo ya ves, esos esquemas siguen fijos en gentes como nosotros, ya te das cuenta de que hablo de los pequeñoburgueses o de los obreros, la gente nucleada y familiar y casada y chimeneada y proleada, ah mierda, mierda.”)¹², la instalación de una pregunta muy post-68, vale decir, muy realvisceralista. El mismo nombre de la organización podría dar pie al rasgo distintivo de la pandilla de Bolaño: una joda que, sin embargo, va en serio si se avista no ya una apuesta por una nueva literatura (“rupturista” y finalmente acoplada y subsumida por una “tradición”)¹³, sino, por sobre todo, una crítica desesperada y humorística hacia la supervivencia de modelos operantes en el comportamiento social de los años setenta, en el que por supuesto se hallan las sagradas familias instituidas en el campo cultural y las familias en general. La pervivencia de instituciones que parecieran arcaicas junto a modos de experiencia que entran en abierta confrontación con ellas, es un hecho sobre el que cierta crítica cultural importante en Latinoamérica ha reparado y desde la que aquí, a ratos sin nombrarla, escribimos:

¹¹ En la cuarta de forros de la edición de la colección “compactos” de Anagrama, Vila Matas caracterizaba a *Los detectives salvajes* como un “carpetazo genial e histórico a Rayuela”; por su parte, Ignacio Echevarría se matriculaba con “El tipo de novela que Borges hubiera aceptado escribir.” (Vid. ROBERTO BOLAÑO, *Los detectives salvajes*. Barcelona, Anagrama, 1998).

¹² JULIO CORTÁZAR, *Libro de Manuel* (1973). Barcelona, Bruguera, 1981, p.149.

¹³ Cfr. OCTAVIO PAZ, “La tradición de la ruptura”, en: *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral, 1974, pp. 17-37.

aquella para la cual lo híbrido también supone la existencia de aquello que no se deja hibridar, mientras las literaturas hegemónicas establecen su dominio por un continuo comercio y negociación con aquellas aledañas al canon.

La obra de Borges y la de Cortázar (la de Macedonio, Parra, Wilcock y Monterroso) se sumarían a la de Lihn, también, en un sentido expositivo. Los discursos académicos o periodísticos en torno a muchos de los textos de Bolaño aquí leídos muestran una suerte de desfase (lo cual no impide su ingente reproducción) justamente al verse expuestos irónicamente en el mismo corpus que les sirve de objeto. Esto se traduce en que después de leer amplias zonas de la literatura de Bolaño, el discurso crítico en torno a su obra podrá leerse y escribirse con un sesgo de parodia, de la que especialmente Borges y Lihn, en apariencia tan lejanos, fueron grandes exponentes. Crítica y desfase, quiebre de la linealidad en la recepción literaria (los precursores, ya está dicho, vienen después), ficción enciclopédica y un deliberado intento por *situarse*, marcarán aquellas escrituras cuya materia es la literatura misma. Y si bien no será aquí donde se pasen por alto textos puntuales de la torrencial crítica especializada aparecida ya desde hace dos décadas en torno a la obra de Bolaño (a partir de las recopilaciones inaugurales de Celina Manzoni y Patricia Espinosa), sí se privilegiará la textualidad de la propia literatura latinoamericana al ponerla en circulación considerando los “temas” propuestos en los tres capítulos aquí reunidos: los caminos por los que nos llevarán tales “temas” (“temas” tan difíciles de circunscribir: política, amistad y humor) en ocasiones posibilitan, por un lado, la aparición de otras escrituras y reflexiones, y, por otro, la presencia de preguntas más relacionadas al propio contexto (académico, cultural, político y social) en el que se intenta desarrollar la investigación. “Temas”, pues, que operarían aquí como nodos, espacios de convergencia y divergencia al trasluz de una obra y, al mismo tiempo, de su recepción, situada en un espacio institucional y en una época particular en la que lo cotidiano y los modos de relación social se han visto obligatoriamente confinados.

4

La actual pandemia ha traído consigo, entre tantos cambios, la proliferación acelerada de talleres, charlas y conferencias en las que cabe la opción de establecer contacto, por ejemplo, con poetas, novelistas y ensayistas de toda especie y procedencia. La inmediatez no sólo acarrea un efecto temporal y espacial (en un mismo día puedo asistir desde mi casa a una lectura de Anne Carson y a una conferencia de Didi-Huberman, además de recibir en mi correo electrónico al menos tres textos diarios sobre distintos aspectos de la obra de Roberto Bolaño), sino además institucional: lectoras y lectores sorteán, de esta manera, una *mediación* entre texto y lectura, aquel edificio del saber escolar y universitario sobre la literatura. ¿Por qué si puedo acceder al original —sin pagar, o pagando poco, pero sobre todo sin rendir exámenes o asistir a entrevistas o a test psicométricos— debo escuchar a quienes disertan *sobre él*? Por supuesto, la exageración se basa en una falsa oposición o en todo caso en una creencia aún arraigada que tiende a ubicar a la creación literaria por sobre su comentario crítico o su análisis textual (cuestión aparejada, también, a un antiintelectualismo vitalista en plena vigencia); sin embargo, el hecho no deja —para ponernos a tono— de ser un síntoma de la pregunta acerca de la pertinencia de los discursos universitarios sobre la literatura. Tal vez esto no refiera necesariamente a un proceso de desinstitucionalización literaria (muchos de esos “contactos directos” se establecen gracias a una mediación por parte de instituciones públicas y privadas), pero sí, al menos, sus consecuencias se puedan extrapolar hacia una de las escenas iniciales y sin duda decisivas de *Los detectives salvajes*, aquella que convierte el taller literario de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en el escenario de un *impasse*, cuando se enfrentan los desafiantes realvisceralistas que “cuestionan el sistema crítico”, versus los poetas universitarios, que lo defienden. Veremos que el enfrentamiento que da pie al viaje iniciático del adolescente Juan García Madero tiene como *tema* y *lugar* la institución —la mediación

institucional—, lo que sin duda constituirá una pista importante para las indagatorias aquí presentadas.

Pero quizá no sólo sean las prácticas y estudios literarios amparados en los salones escolares los atrapados en un *impasse*. Si bien la parodia implica un homenaje a lo parodiado, no puede sino instalar el escepticismo: al desconfiar de su relación institucional con la sociedad (y entonces, de su propia *mediación*), la literatura también lo hará de sí misma, tal cual proponían Lihn y antes Vicente Huidobro; en esa línea, el cuestionamiento sobre la centralidad de la literatura en Latinoamérica tendrá aquí su espacio. La ficción de Bolaño recorrería ese camino, la historia de una fe resquebrajada: entre el surrealismo (la figura de Breton, en efecto, aparecerá en el radio realvisceralista bajo los ropajes de su caricatura, Arturo Belano) y el situacionismo, es decir, una trayectoria que va desde una literatura puesta al servicio de la realización revolucionaria (planteamiento, no olvidemos, en el que ya asomaba la posibilidad de “una poesía, si es necesario, sin poemas”)¹⁴, hasta un momento en el que definitivamente se piensa a la poesía fuera del gobierno del texto y del libro, en virtud de “crear a la vez los acontecimientos y su lenguaje, inseparablemente.”¹⁵

Si describiéramos una historia política de la literatura latinoamericana ilustrándola con las poses adoptadas por quienes la practican, una de las piruetas decisivas tendría lugar en 1968, precisamente alrededor de unas olimpiadas, momento en el cual las relaciones entre vanguardia literaria y vanguardia política, como sugirió René Lourau, se invierten. “Si durante medio siglo Lenin no ha cesado de interpelar a Tzara, llevando todos los movimientos artísticos y artístico-políticos (...) a la *dobles coacción* de ‘afiliar’ el pensamiento y el arte a un partido político, desde 1968 se invierte el proceso. Desde entonces, en muchos de los casos es Tzara quien interpela a Lenin y lo

¹⁴ ANDRE BRETON, *Les Pas perdus*. Paris, Gallimard, p. 198. (Citado y traducido por Nicolás Slachevsky, en: “Para acabar con el juicio de Estado”. Revista *PUF*! Nro. 16-noviembre 2020, p.31).

¹⁵ GUY DEBORD, “All the king’s men”. (Citado y traducido por Nicolás Slachevsky, *ibid.*)

insta a compartir con él el terreno del combate revolucionario.”¹⁶ Pero tal inversión, al ubicarla en el paisaje de las obras de Bolaño, no siempre es clara; sin duda en *Los detectives salvajes* la interpelación entre literatura y política es mutua y recurrente y por supuesto conflictiva, pero muchas veces no se distinguirá a Lenin de Tzara.

Nadie sabe para quién trabaja: dicha incertidumbre, expresada en una pregunta constante, movilizaría en buena parte los ensayos aquí propuestos, inscritos además sobre un territorio donde las instituciones (y la Literatura es una de ellas, junto a la Universidad) exhiben diariamente su descomposición, sin por ello dejar de ser todavía admitidas como las pocas vías de salida posible, aún en términos de sustitución: si las instituciones estatales no nos protegen, al menos la poesía constituiría, pues, un lugar de cobijo y salvación. La “pérdida de centralidad” acarrearía entonces la de la propia descomposición: ¿qué importancia tiene el que la literatura haya dejado de ser *central* en Latinoamérica (llegando a considerarse incluso como un modelo para la actividad política) si no existe ya, por ejemplo, procuración de justicia y los asesinatos de mujeres, las fosas clandestinas y la desaparición forzada forman parte de una política de Estado, sea cual sea la forma de éste hoy en día? Pues bien; desde *Los detectives salvajes* a *2666* la escritura de Bolaño entregaría bastantes pistas acerca de una connivencia criminal y corrupta entre dos “formas de asociación”: la institución cultural y la institución policial. Una de las preguntas aquí planteadas, a riesgo de no poder responderla, sería: ¿cómo salir de ahí?

5

Por último, se extiende un murmullo a lo largo de estos tres capítulos, algo así como la pequeña confesión en torno a la culminación de un viaje iniciado en la licenciatura. ¿Qué se puede sacar en limpio? ¿Hemos “aprendido” más y mejor sobre literatura? ¿Hay al menos un mínimo *avance* desde aquel lejano primer día de clases, cuando un profesor

¹⁶ Citado por HENRI BÉHAR-MICHEL CARASSOU, *Dadá. Historia de una subversión*. Barcelona, Península, 1996, pp.53-54. Traducción de Isabel Sancho.

preguntó a sus alumnas y alumnos “¿qué están haciendo aquí?” ¿Se logra responder a eso ahora, o mejor será resguardar el misterio? Y además, ¿es lícito aún hablar así, en términos de avance y retroceso, sobre los procesos educativos relativos a las llamadas humanidades? Tal vez no; pero en el camino de cualquier estudiante de literatura se adquiere una especie de saber no necesariamente relacionado con las distintas textualidades frente a las cuales, de algún modo, parlotea. Este saber, en ocasiones borroso e intuitivo, se concentra en las prácticas institucionales que gravitan sobre la literatura y que también ésta, como sucede con Bolaño, acaba incorporando. Es decir: la enseñanza de la literatura en el fondo consiste en un aprendizaje —en ocasiones, áspero— de los modos en los que esa misma enseñanza se pone en acto. Esa sea tal vez la única experticia segura de los estudios literarios, que tienen a un mismo tiempo la gracia y la condena de fundarse sobre un saber inseguro que los obliga —debiera obligarlos— a una justificación permanente. Cuando en 1980 Paul de Man prescribió audazmente esta incerteza en medio de la academia norteamericana, además de problemas, tuvo a bien admitir la imposibilidad de la teoría.¹⁷ Aquí no llegamos a tanto (imposible, después de todo), pero quizá la gracia de estudiar literatura, si es que la tiene, se juegue en ese silencio y en la incertidumbre ante el “¿qué hago aquí?” (lo cual nos situaría, por fin, a la par de la tan honrosa y prestigiosa actividad creadora).

Entonces el viaje consistió en la suma de puras inseguridades, las cuales se espera que resuenen, desde ya, a lo largo de estos caminos sinuosos. Por eso se ha preferido reunir bajo el nombre de *investigación* y no de *tesis* los ensayos aquí propuestos: al plantearlos así, se mantiene una indecisión, cierta provisionalidad de la acción de la escritura y de los propios argumentos dispuestos en un *continuum* discursivo, intervenido e interrumpido por la cita. Habrá lugar para el ensayo —es decir, para la contradicción—, sin que tal cosa signifique descartar de entrada la elaboración de conclusiones. La escritura es aquí, pues, *el* modo de investigar, y declarar esto involucra

¹⁷ Cfr. PAUL DE MAN, “La resistencia a la teoría”, en: *La resistencia a la teoría*. Madrid, Visor, 1990.

asumir una tarea de rasgos detectivescos: tenemos un caso no aclarado, porque, de estarlo, ¿cuál sería pues la razón para redactar, primero, un proyecto de investigación y luego lanzarse a escribirla?

Sin embargo, el desarrollo de una discusión que profundiza y cuestiona las inseguridades ha sido fundamental para un trabajo que, suponemos de antemano (a veces tendiendo al heroísmo autocomplaciente), se haría en estricta soledad. Yanna Hadatty, Mónica Quijano y Manuel Garrido, además de Rubén Medina y Raquel Mosqueda, han *orientado la desorientación* gracias a un debate que si bien ha sido inscrito en la universidad no por ello pretende eludir los riesgos. Draupadí de Mora, Nicolás Slachevsky, Elvira Hernández y Raúl Silva, por su parte, continuamente han *desorientado la orientación* con preguntas, alarmas y risas cuya resonancia circula por vías más fugaces del saber.

Uno de los modelos filosóficos y humorísticos de Roberto Bolaño planteó una buena pregunta desde el siglo XVII: “¿quién sabe si dentro de algunos siglos no existirán universidades cuyo fin sea el restablecimiento de la antigua ignorancia?”¹⁸ En realidad, ¿quién sabe? Mas ahora quizá se logre esbozar una respuesta o escuchar un eco.

¹⁸ GEORG CHRISTOPH LICHTENBERG, “Aforismos”. En: EDUARDO STILMAN (ed.), *El libro del humor negro 1*. Buenos Aires, Siglo Veinte, 1977, p.34. Traducción de Félix Alberto Juárez.

I

Rondar el *lugar*: presencia de Enrique Lihn

Los lugares son terribles.

CÉSAR VALLEJO

Indagar acerca del *lugar* de la escritura literaria en determinado contexto político-cultural se torna difícil si, como ocurre en esta investigación, se considera el carácter móvil, es decir provisional, de la escritura misma. A partir de *El placer del texto* (1973), Roland Barthes apeló a la *atopía* para referirse a la posición continuamente desplazada de la escritura y del escritor, esa “criatura”, ese “juguete” del lenguaje, “puesto que el lenguaje que lo constituye (la escritura) está siempre fuera de lugar (es atópico).”¹⁹ En *atopos* acontecería la *deriva* de la práctica de la escritura, ese “habitáculo” nunca fijo, ciertamente, pero expuesto al peligro de ser *fichado*.²⁰ Aun así, si la escritura es *atópica*, el lugar de la literatura como uno más entre los discursos circulantes en la sociedad, por el contrario, parece proveerse de una asignación segura o, como diría Foucault, constituir una entre las variadas formas de apropiación coactiva del *acto de escribir* en el marco de las estrategias de control discursivo.²¹ Esto último es relevante si acaso se pretende preguntar por la relación entre los escritos de Roberto Bolaño y la institucionalidad oficial, puesto que la habilitación de la Literatura como lugar autorizado dentro de las redes de multiplicidad discursiva, entrañaría, pues, estrategias

¹⁹ ROLAND BARTHES, *El placer del texto y Lección inaugural*. México, Siglo XXI Editores, 2001, p.56.

²⁰ “*Fichado*: estoy fichado, asignado a un lugar (intelectual), a una residencia de casta (si no de clase). Contra lo cual una sola doctrina interior: la de la *atopía* (la del habitáculo a la deriva)”. ROLAND BARTHES, “La atopía”, en: *Roland Barthes por Roland Barthes*. Caracas, Monte Ávila, 1992, p. 61. Traducción de Julieta Fombona Zuloaga.

²¹ “Puede tratarse muy bien de que el acto de escribir, tal como está institucionalizado actualmente en el libro, el sistema de la edición y el personaje del escritor, se desenvuelva en una ‘sociedad de discurso’, quizá difusa, pero seguramente coactiva.” (MICHEL FOUCAULT, *El orden del discurso*. Barcelona, Tusquets, 2002, p.42. Traducción de Alberto González Troyano).

de doble filo: su utilización con vistas a una re-legitimación de la hegemonía política y, al mismo tiempo, su cuestionamiento. Vale decir: por muy movediza que se plantee, la deriva de la escritura atópica no logra liberarse, ya sea para corroborarlo o impugnarlo, de dicho juego contradictorio.

Pero aun la amplitud misma, el trazado del *lugar*, en términos más bien físicos, presentaría problemas de mensura; hay desplazamientos en un territorio común e indiferenciado. Si el lugar de la *atopía* es el lenguaje, existiría de tal manera cierta ilusión subyacente en la escritura de la deriva: la ilusión de su exterioridad, esto es, cierta imposibilidad para *pensarla* desde un afuera. Porque del lugar (del lenguaje) no se sale ni se entra. Continuamente, y aún creyéndonos fuera-de-lugar, estamos en el lugar.²² Sin embargo, tal vez sea justamente esta ausencia de asidero —la resistencia del lugar ante las tentativas por circunscribirlo— la que se vea implicada en la propia factura de la escritura literaria: en estos términos, muy tentativos, puede definirse la literatura como el esfuerzo por hacer-un-lugar, es decir, fundar un lenguaje; un lenguaje que, para regresar a Barthes, no se deje atrapar pero ocurra, acontezca, tenga-lugar.

En la actividad política, el lugar indica una orientación, una referencia cardinal, izquierda-derecha, arriba-abajo; en realidad, se puede observar la política como un mapa de lugares movedizos por entre los que se desplazan simultáneamente ciertos argumentos que dan-lugar a nuevas o antiguas resistencias, nuevos o antiguos bandos en la lucha por el poder; de igual manera, en política, aun guardando silencio, aun pensando en qué lugar estoy, se está en algún lugar. Pero en *Los detectives salvajes*, el realvisceralista Piel Divina le dice a José Luis Rosado: “no había manera de no estar en alguno de los dos bandos” (p.352). Los realvisceralistas, situados en un sistema político-cultural como el mexicano, siempre atento a los desplazamientos anómalos a fin de

²² Y cuando Aristóteles, en la *Física*, se vio en problemas para definirlo, probablemente actualizaba la sospecha de acuerdo a la cual, para pensar el lugar, se permanecería contenido, en última instancia, en su propia definición: “el lugar parece algo importante y difícil de captar”, decía en la *Física*. (212 a, 7-8. Madrid, Gredos, 1995, p.239).

fijarlos y neutralizarlos en un *lugar*, tampoco la tienen fácil: “no estaban en ninguno de los dos bandos —agrega Piel Divina—, ni con los neopriístas ni con la otredad, ni con los neoestalinistas ni con los exquisitos, ni con los que vivían del erario público ni con los que vivían de la Universidad, ni con los que se vendían ni con los que compraban” (p.352). En esta alternancia de binarismos, el lugar es también una pregunta para el realvisceralismo: *¿dónde* estamos?, y sobre todo: *¿con quién* estamos? Para intentar responderla, o para ahondar más en dicha cuestión, en este tramo de la investigación se considerarán las correspondencias entre la escritura de Bolaño y un expediente bastante más cercano a él y quizá sin solución: el “caso” de Enrique Lihn.

1

Desde la experiencia cubana en torno al Caso Padilla y luego durante los mil días de la Unidad Popular en Chile, Lihn ensayó desde una premisa que palpó y puso a prueba bajo contextos culturales disímiles: las demandas sociales y los alcances mismos de las transformaciones revolucionarias, en la práctica, no necesariamente cuadran —y hasta entran en pugna— con los de la literatura. En un largo ensayo de 1967, publicado precisamente en Casa de las Américas, acerca de la “función social” de la poesía, Lihn advertía:

Esta función he llegado a sentirla, en la misma medida en que me he desarrollado poéticamente, como norte y guía de la experiencia literaria a la vez que como un constante peligro de muerte; pero nunca he dado por sentado esta función ni me ha parecido nunca que la poesía sea el órgano creado normalmente por aquélla: hasta ahora creo que escribir algo *que* todos entiendan significa, en la práctica, escribir algo *para* que todos lo entiendan.²³

²³ ENRIQUE LIHN, “Autobiografía de una escritura”, en: *El circo en llamas. Una crítica de la vida*. Santiago, LOM, 1996, p.357. (Los subrayados son de Lihn).

Es un problema en el que no sólo Lihn se vio envuelto, desde luego, pero sí sobre el que fue uno de sus más claros exponentes.²⁴ Incluso mucho después, luego del golpe de Estado de 1973 en Chile, la controversia continuaba al interior mismo de las poéticas de resistencia a la dictadura, en torno a las cuales Lihn establecía inevitables cercanías y, en mayor medida, continuas divergencias. Gravitaban aquí, según él, dos polos, dos lugares ya fichados del lenguaje: el del enclaustramiento propio del solipsismo estético, afín a la neovanguardia (“chino para los no iniciados”, como lo caracterizó)²⁵, por una parte, y por otra, el del escritor con pretensiones pedagógicas de subordinación a la ideología, que supone “que el llamado reflejo artístico de su pensamiento político es igual a realismo y que ese reflejo tiene sobre el pueblo un efecto movilizador.”²⁶ ¿Dónde hallar entonces un lugar de escritura, por lo demás tan estrecho, tan atosigado por estos polos que se repelen entre sí?

Como respuesta, Lihn no dejó de practicar una escritura en todo momento abierta a “declarar el medio con que trabaja —el lenguaje— sin pretender que existe una relación de identidad entre las palabras y las cosas”, en la medida en que “Lo aleccionador y productivo, en el arte, es la conciencia de su modo de producción”.²⁷ Versos como: “la realidad no es verbal”²⁸, o “El corazón es pobre de vocabulario”²⁹, o “no te asustes: son tropos: pavoneos de nada”³⁰, o: “La poesía no está en las cosas y es

²⁴ Sobre el caso específico del poeta Heberto Padilla y su “grotesco arrepentimiento”, véase el texto de Lihn publicado originalmente en 1971 en la revista *Mensaje* (Santiago, nro. 199), en el que concluyó: “La verdad es que se trata de promover intelectuales orgánicos, ligados, por encima de sus respectivas especialidades, a las tareas revolucionarias, pero que, al mismo tiempo, no se desvíen de la línea política trazada por los dirigentes.” (“El caso Padilla”, en: *El circo en llamas*, ed.cit., p. 434.)

²⁵ Es decir, “una asimilación apresurada y congestionante, un empacho de las propuestas teóricas disponibles”. (ENRIQUE LIHN, “Nota sobre la vanguardia”, en: *Textos sobre arte*. Santiago, UDP, 2008, p.488).

²⁶ ENRIQUE LIHN, “La parte aparte del arte”, en: op. cit., p.430.

²⁷ *Ibíd.*, p.432.

²⁸ ENRIQUE LIHN, “La realidad no es verbal”, en: *Porque escribí*. México, FCE, p.250.

²⁹ ENRIQUE LIHN, “Si se ha de escribir correctamente poesía”, en: op.cit., p.220.

³⁰ ENRIQUE LIHN, “Sólo por ti y para todo lector”, en: *Al bello aparecer de este lucero*. Santiago, LOM, 1997, p.46.

simplemente el espejismo que somos”³¹ marcan ese deslinde permanente, o cuando menos una abierta desconfianza ante una poesía de la representación en la que se omite el escepticismo producido por el insalvable trecho, por la negociación opaca entre lo real y el lenguaje. Con tal perspectiva, la institucionalización de la literatura, su acreditación como saber o “fuente de información fiable”, se pondría en entredicho, tal cual planteara Paul de Man;³² y en ese aspecto Lihn recelará, como poeta, pero también como artista politizado, de los relatos totalizantes, de la narrativa alegórica, de una literatura *social*, y en una palabra: de la novelística latinoamericana de la época. *París, situación irregular*, libro de poemas escrito en Europa y publicado en 1977, podría constituirse como el momento, o uno de los muchos momentos, en el que Lihn se aleja de la producción editorial del contexto literario latinoamericano, dominado en ese entonces por las novelas de grueso volumen. Fechado el 11 de mayo de 1975, tenemos, por ejemplo, el poema “Boom”:

Todas estas historias que ellos escriben en nombre de la revolución del
lenguaje
libros de no menos de mil páginas
no perderían nada si se las contaran por teléfono.
Son cositas nomás así:
vos sabés: novelones tradicionales.³³

A contracorriente de la gran prosa latinoamericana legitimada y afincada en Europa, el poeta no ha ido allí precisamente a acusar parte histórico del subdesarrollo continental ni a dar cuenta de cuán adelantado (o rezagado) se halla en su asimilación de las claves del neovanguardismo, aun cuando incurra en la autoironización acerca de su

³¹ ENRIQUE LIHN, *Escrito en Cuba*. México, ERA, 1969, p.35.

³² “La literatura es ficción no porque de algún modo se niegue a aceptar la ‘realidad’, sino porque no es cierto *a priori* que el lenguaje funcione según principios que son los del mundo fenomenal o que son *como* ellos. Por tanto, no es cierto *a priori* que la literatura sea una fuente de información fiable acerca de otra cosa que no sea su propio lenguaje.” (PAUL DE MAN, “La resistencia a la teoría”, en: *La resistencia a la teoría*, ed.cit., p. 23).

³³ ENRIQUE LIHN, *París, situación irregular*. Santiago, UDP, 2013, p. 47. (Primera edición: Santiago, Ediciones Aconcagua, 1977).

misma calidad de *meteco*.³⁴ Quienes aquí pagan los platos rotos con sus “novelones tradicionales”, papeles en toda regla, serán pues los Cortázar o los Carpentier o los García Márquez³⁵, mientras Lihn, que también era narrador, incurre de este modo en una suerte de reivindicación ácida, pero reivindicación al fin, del poema como espacio descarnado e “irregular”, propio de una indócil voz en soledad; “así, esté en el centro del mundo, el poeta —a diferencia del novelista del *boom*— sabe que sólo el margen es dignamente habitable, allí donde nada se espera ni hay proyecto al que adherir.”³⁶

Sin embargo, ¿cómo es esa “dignidad” marginal? ¿Se trata también de un *lugar*? Y si es así, ¿instalarse en él equivale a no mirar más de reojo ni preocuparse ya por el lenguaje emanado desde el centro del canon, por ejemplo? En una nota preliminar a *Amberes*, describiendo su situación en la España de 1980, Bolaño por su parte recordará: “El desprecio que sentía por la así llamada literatura oficial era enorme, aunque sólo un poco más grande que el que sentía por la literatura marginal.”³⁷ No parece ser propiamente el margen un lugar propicio para este tipo de escrituras; instalarse ahí sería quizá demasiado cómodo. Con frecuencia el discurso aparentemente arriesgado de la marginalidad se estabiliza desde una cierta heroicidad idealizante, la cual, bajo el pretexto de una conducta pura, se abstiene precisamente de percibir “la posibilidad de

³⁴ Lihn recurrirá en varias ocasiones a la figura del *meteco*, el extranjero sin derechos ni propiedades que en la ciudad cosmopolita por excelencia carece de papeles en regla, y cuya condición de rezago cultural en el tren de la historia, profundiza y en cierto sentido justifica, ante la mirada metropolitana, su “situación irregular.” Así, “Una parte del temor que me infundía esta ciudad ha desaparecido desde que sigo el consejo de orinar en sus calles. (...) Sólo la mirada soñadora de un meteco —su atento y seguro servidor— pudo haber borrado hasta ahora las evidencias.” (*París, situación irregular*, ed. cit., pp.56-57). Para un análisis más en detalle de la figura del “meteco” en Lihn: MAURICIO OSTRIA GONZÁLEZ, “El espejo roto. Notas sobre la poética de Enrique Lihn”, en: FRANCISCA NOGUEROL (coord.), *Contra el canto de la goma de borrar. Asedios a Enrique Lihn*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005.

³⁵ Véanse especialmente dos artículos críticos recopilados en *El circo en llamas*: “Rayuela y su personaje Oliveira” (pp.618-623) y “Realismo mágico: un velo de exotismo” (pp.683-687).

³⁶ EDGARDO DOBRY, “Irregularidad y persistencia”, prólogo a *París, situación irregular*, ed.cit., p.12.

³⁷ ROBERTO BOLAÑO, “Anarquía total”, en: *Amberes*. Barcelona, Anagrama, 2002, p.10.

una poética” dado un contexto adverso, en el sentido de Lihn.³⁸ (De hecho, este escritor marginal, despolitizante, como señaló Derrida, “no pierde ocasión de considerar, de querer, de hacer alarde de que él mismo está fuera de, al lado (de hecho, por encima) de los aparatos escolares o universitarios y no ve hasta qué punto ese mismo fantasma es un producto que la escuela reproduce constantemente en él.”)³⁹

¿Desde dónde escribir, planteada así la *situación irregular*? Porque, a fin de cuentas, ¿posicionado en qué *lugar* se percibe “la posibilidad de una poética”? Si el bloque del “orden establecido”, inexpugnable, parece aglomerar a su favor la tradición misma del lenguaje literario, sus formas, sus autoridades, sus modos de circulación, incluso sus sedicentes y sus silencios, recluirse en la marginalidad conventual será una tentación. Y para Lihn, especialmente, dar por cerrado el asunto sería una locura: el escritor está en la tradición y no puede más que corroerla desde dentro. En el mismo *París, situación irregular*, echando mano ni más ni menos que del soneto, una forma reglamentada propia de la poesía lírica, la voz del meteco se deslinda de cualquier proyecto como no sea el de una sobrevivencia de tonalidades cónicas:

Espero de la tierra no hacer colas
ni así hormigear buscando mi sustento;
quiero en todo ganar el mil por ciento
y pasármelo todo por las bolas.⁴⁰

El compromiso de la escritura ante los datos de la situación política latinoamericana de los setenta ha quedado por lo menos violentamente escarnecido mediante este ritmo, si no atópico, sí completamente subvertido y antiutópico. “Yo empleé el soneto para hablar desde el terror, en la represión; no para denunciarla ni documentarla sino para

³⁸ “Percibimos la posibilidad de una poética allí donde la realidad, la situación, el contexto social, sólo espera de todo el mundo las señales de sumisión al código o supercódigo prevaleciente, sea éste el que fuere”. (ENRIQUE LIHN, “Literatura, el lugar del sentido”, en: *El circo en llamas*, ed.cit., p.469).

³⁹ JACQUES DERRIDA, *El tiempo de una tesis. Deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Barcelona, Anthropos, 1997. p. 90. Traducción de Patricio Peñalver.

⁴⁰ ENRIQUE LIHN, “Del mar espero barcos, peces, olas...”, en: *París, situación irregular*, ed.cit., p.71.

encarnarla”, dirá Lihn más tarde. “Lo hice porque me convenía mostrar la palabra expuesta a esa violencia formal”.⁴¹ En algún momento la palabra misma se transforma en ejecutante (no sólo “formal”) de la violencia y, al mismo tiempo, en la única instancia de eludirla.

En esa búsqueda obstinada, en el intento de atisbar o rondar un lugar en ocasiones desesperadamente y bajo distintos formatos (entre los que se incluyen el dibujo, el collage, el video, la crítica de arte, la dramaturgia y el performance), Enrique Lihn se vio enfrentado a la censura y al silencio. Pero, pese a todo, fue quizá el artista chileno más abocado a reflexionar acerca del lugar de la escritura (propia y ajena) durante la dictadura, pese a que en uno de sus últimos versos antes de morir (en dictadura) se lea: “me preocupa tanto el dictador como el dictador se preocupa de mí”.⁴² Si, tomando en cuenta la irrupción del mercado en los planes de la literatura latinoamericana, se plantea la dicotomía, como dice Claudia Gilman, entre “revolucionarios” y “consagrados” (a partir de la cual se considera “peyorativamente el éxito según criterios políticos que consideraban al escritor consagrado en el mercado como traidor a sus deberes revolucionarios”),⁴³ en Lihn, cuyo lugar no estuvo ni en el mercado ni en la militancia, dicho binarismo se evapora, pero no sin antes haber transitado por él, como lo hizo, por lo demás, cualquier escritor latinoamericano publicado en los años setenta y aún mucho antes, tal cual se atestiguara irónicamente en el “Escritor fracasado” (1933) de Roberto Arlt: “Trágico destino el nuestro. Primero excomulgados por el arzobispo, después anatemizados por el proletariado”.⁴⁴

En trayectorias como las de Lihn, en las que la incertidumbre juega un papel principal, siempre hay uno o varios momentos de deleite en el fracaso, cuando el rencor taciturno de quien se ve literaria y políticamente aislado ve cerrado todos los accesos

⁴¹ PEDRO LASTRA, *Conversaciones con Enrique Lihn*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1980. p.69.

⁴² ENRIQUE LIHN, *Diario de muerte*. México DF, Práctica Mortal, 1996, p. 46.

⁴³ CLAUDIA GILMAN, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, p. 31.

⁴⁴ ROBERTO ARLT, “Escritor fracasado”, en: *Cuentos completos*. Buenos Aires, Losada, 2008, p.59.

hacia una lectura de su obra; pero, con ninguneo a cuestas, esa incerteza obliga a buscar caminos de escritura que no responden necesariamente al reconocimiento editorial. Preguntar por el lenguaje mientras (con ese mismo lenguaje) se da curso a un poema o a un cuento, requiere una lectura que desafíe el efectismo y la preponderancia de la información de las literaturas exigidas por la industria (textos de Lihn como *La orquesta de cristal* y *El Arte de la Palabra*, en esa línea, se ubican bastante más cerca de las escrituras de Macedonio Fernández, Josefina Vincens y Juan Emar que de Roberto Bolaño). Por supuesto, hoy, debido a varias reediciones y recopilaciones —en buena parte universitarias— de libros y artículos de precaria impresión y distribución durante los años setenta y ochenta (el mismo *París, situación irregular* entre ellos, pero además *Una nota estridente*, *El paseo Ahumada*, *Al bello aparecer de este lucero*, *Pena de extrañamiento* y *La aparición de la virgen*), su importancia ha crecido como poeta, narrador y crítico, especialmente si se lo sitúa en la “ruina” cultural de los años setenta y ochenta, en torno a la cual no se cansó de dar amargo testimonio;⁴⁵ pero también —y esto aquí nos concierne más, en la medida en que la figuración literaria se establece muchas veces de acuerdo a re-canonizaciones ligadas a flujos y reflujos de mercado y convalidaciones académicas—, se diría que su obra adquiere mayor relevancia debido a un rasgo muy particular de su recepción: para buena parte de quienes lo leen, Bolaño incluido (además de poetas como Roque Dalton, José Emilio Pacheco y una generación de lectores críticos actualmente en actividad), Lihn importó e importa en cuanto encarnación del modelo del artista insobornable, del poeta que continúa escribiendo y disiente, so pena de extrañamiento, de ciertos círculos privilegiados. “Porque escribí”, uno de sus textos más conocidos, suerte de arte poética publicada en 1969, es

⁴⁵ Un texto, por ejemplo, de 1983: “Vivir en Chile no ha sido nunca, culturalmente hablando, vivir bien; en el día de hoy significa, quizá, la ruina. Las reducciones han llegado al límite. Un solo crítico, ninguna revista, dos salas de conferencia, un lugar de reunión, nada.” (ENRIQUE LIHN, “Encuentro de poesía chilena en Rotterdam”, en: *El circo en llamas*, ed.cit., p.165).

continuamente citado al hallar eco en escrituras y modos de existencia reacios a cualquier línea de adoctrinamiento y mecenazgo, aun a costa de negarlo todo:

Porque escribí no estuve en casa del verdugo
ni me dejé llevar por el amor a Dios
ni acepté que los hombres fueran dioses
ni me hice desear como escribiente
ni la pobreza me pareció atroz
ni el poder una cosa deseable
ni me lavé ni me ensucié las manos
ni fueron vírgenes mis mejores amigas
ni tuve como amigo a un fariseo
ni a pesar de la cólera
quise desbaratar a mi enemigo.

Pero escribí y me muero por mi cuenta
porque escribí porque escribí estoy vivo⁴⁶

Por su parte, Adriana Valdés caracterizó su quehacer con una frase que bien podría valer para los personajes realvisceralistas de *Los detectives salvajes*: “Si había una cosa de la que se podía aprovechar, siempre la echaba a perder”.⁴⁷ Su propia incursión en el campo literario de la revolución cubana, sin ir más lejos, da cuenta de sus dificultades en el terreno de las conveniencias políticas: luego de ser premiado por Casa de las Américas (la situación a aprovechar), firma en apoyo del poeta Heberto Padilla y así se hallará súbitamente “fuera del juego”⁴⁸, luego de lo cual Lihn escribirá:

⁴⁶ ENRIQUE LIHN, “Porque escribí” (fragmento final), en: *La musiquilla de las pobres esferas* (1969). Santiago, Universitaria, 2005, p.68.

⁴⁷ Adriana Valdés citada por Jaime Pinos, “La puntada invisible”, en: GUIDO ARROYO y DAVID BUSTOS (eds.), *Horroroso Chile. Ensayos sobre las tensiones políticas en la obra de Enrique Lihn*. Santiago, Alquimia, 2013, p.57.

⁴⁸ Se recordarán los versos iniciales de “Fuera del juego” de Heberto Padilla: “¡Al poeta ¡despídanlo! / Ése no tiene aquí nada que hacer / No entran en el juego. / No se entusiasma. / No pone en claro su mensaje. / No repara siquiera en los milagros. / Se pasa el día entero cavilando. / Encuentra siempre algo que objetar.” En: JULIO ORTEGA (comp.), *Antología de la poesía latinoamericana actual*. México, Siglo XXI, 2006, p.335.

Ocio increíble del que somos capaces, perdónennos
 los trabajadores de este mundo y del otro
 pero es tan necesario vegetar.
 (...)
 Ocio increíble del que somos capaces yo he estado almacenando
 mi desesperación durante todo este invierno,
 trabajadores, nada menos que en un país socialista
 (...)
 Un mundo nuevo se levanta sin ninguno de nosotros
 y envejece, como es natural, más confiado en sus fuerzas que en sus
 himnos
 Trabajadores del mundo, uníos en otra parte,
 ya os alcanzo⁴⁹

El poeta, este ocioso sin fin que “encuentra siempre algo que objetar”, mantiene de esa forma una relación distante con la revolución o, como decía Salvador Allende, con los procesos de transformación social;⁵⁰ pero no lejos de ellos, no *al margen* de ellos, sino vindicando su haraganería ahí donde no conviene hacerlo, “nada menos que en un país socialista”. Y de tal manera, que se convierte en una especie de incómodo Pirrón cuya primera objeción consistirá, como hemos leído ya, en no acatar la condición de reflejo entre literatura y realidad, entre escritura y militancia, ahí donde la primera ocuparía un lugar de subordinación. Esto último es importante a fin de ahuyentar cualquier acusación de ingenuidad o, más aún, de *heroica marginalidad*: Pirrón está sentado a la mesa del *diálogo*, los escritores a los que aquí hacemos mención inscribieron su literatura y entablaron una discusión anticanónica leyendo el canon, asumiendo una crítica sujeta, si no por la institucionalidad, sí por el flujo de la circulación editorial,

⁴⁹ ENRIQUE LIHN, “Mester de juglaría”, en: *La musiquilla de las pobres esferas*, ed.cit., pp.21-22.

⁵⁰ Se alude a Salvador Allende en la medida en que Lihn tenía presente la posibilidad de un trabajo conjunto, no sectario, entre escritura, arte y política en el contexto de la Unidad Popular, ahí donde, como él no tardó en señalar, “la antesala del socialismo está atestada de terroristas verbales” que “plantean una abierta lucha ideológica contra los intelectuales de procedencia burguesa, desdeñando el trabajo de efectuar el más mínimo análisis crítico que remita, concretamente a la obra de los mismos y/o a sus innominadas personas”. (ENRIQUE LIHN, “Política y cultura en una etapa de transición al socialismo”, publicado en 1971; en: *El circo en llamas*, ed.cit., pp. 440-441).

entrampados aún —especialmente Bolaño— en cierta figura romantizada del autor puro, pero a partir de lo cual, justamente, atendieron a las estrategias de exclusión de dichos marcos, a su lenguaje, a sus jerarquías, con el propósito general —como se verá más adelante— de incluirlas en su literatura a fin de parodiarlas hasta ponerlas en cuestión, sin dejar, de paso, de cuestionarse a sí mismos en el movimiento de su propia escritura. (En tal aspecto, la noción general de “poder” aquí no se entrega a una dialéctica adentro/afuera, estás o no estás, sino que atiende más bien a una formulación que en los mismos años setenta, primero con Foucault y luego con Barthes, se consolidó: el poder es plural, “su nombre es Legión”).⁵¹

“Todo el fulgor, sin embargo, en Lihn —escribió Bolaño después—, está tamizado por un ejercicio constante de la inteligencia. Esa lucidez, en los años setenta, le costará el estigma y el anatema de la izquierda dogmática y neoestalinista que incluso llegará a acusarlo de connivencia con el pinochetismo.”⁵² El comentario, perteneciente al Bolaño consagrado que escribe artículos para los periódicos chilenos a principios de este siglo (más concretamente, para el diario *Las Últimas Noticias*,⁵³ tribuna impensable para Lihn en el contexto de la dictadura), exhibe aquella dificultad del escritor por hallar un espacio político sin apartar de sí “el ejercicio constante de la inteligencia”.

⁵¹ Al pronunciar su célebre lección inaugural en el Collège de France, Barthes señalaba: “Sin duda, enseñar, hablar simplemente, fuera de toda sanción institucional, no es una actividad que se encuentre por derecho pura de todo poder: el poder (*la libido dominandi*) está allí, agazapado en todo discurso que se sostenga así fuere a partir de un lugar fuera del poder”. Y más adelante, insistirá: “Pero, ¿y si el poder fuera plural, como los demonios? ‘Mi nombre es Legión’, podría decir: (...) el poder está presente en los más finos mecanismos del intercambio social: no sólo en el Estado, las clases, los grupos, sino también (...) en los accesos liberadores que tratan de impugnarlo”. (ROLAND BARTHES, *El placer del texto y Lección inaugural*, ed. cit., pp. 115-118). Parece necesario aclarar desde que será con esta concepción del poder con la que aquí se trabajará, toda vez que en el siguiente capítulo veremos también que el realvisceralismo como organización refractaria al poder cultural mexicano, en algún momento se verá en peligro —con Arturo Belano a la cabeza— de reproducir las prácticas excluyentes contra las cuales se debate.

⁵² ROBERTO BOLAÑO, “Unas pocas palabras para Enrique Lihn”, en: *Entre paréntesis*. Barcelona, Anagrama, 2004, p. 201.

⁵³ Publicado el 30 de septiembre de 2002.

Ni la más malintencionada de las críticas podría hoy endosarle a Lihn una participación connivente con la dictadura, como tampoco el papel de paladín de la literatura comprometida en tiempos de tortura, ejecuciones y desaparición sistemática. Entre las dos opciones, previo a la toma de cualquier dirección, se diría que Lihn opta por examinar desde dentro los presupuestos mismos de la disyuntiva, afirmando un gesto, si se quiere, típicamente intelectual —la vacilación—, aun a costa de permanecer fichado como un colaborador;⁵⁴ sin embargo, a la par, sospechaba que tanto él como los demás artistas y poetas no se encontraban ni muchos menos apartados de reivindicaciones urgentes ni podían no tener opiniones propias respecto a nada. Hasta una fecha tardía como septiembre de 1985, no dejó de advertirlo: “Una poesía comprometida, más política que poética, es una práctica generalizada. Lo contrario de esto no debe catalogarse como una poesía despolitizada sino como una cierta *política de la poesía*.”⁵⁵ Si la política, durante los años setenta —tal cual plantea Gilman— “constituyó el parámetro de la legitimidad de la producción textual”⁵⁶, Lihn habría de recorrer el camino inverso: sus textos y también sus declaraciones dotan de legitimidad a la política mediante una densidad literaria, con todos los mecanismos de desviación (y por tanto, con todos los peligros) que ello entraña.

A partir de aquí, podríamos aventurar una demarcación en torno al *lugar* de la escritura desde los citados textos de Lihn a fin de proyectarla luego sobre algunos aspectos de la trayectoria de Bolaño; se trataría de una demarcación a medias, perentoria, en la medida en que, como vemos, tal lugar de la escritura se delimita dado un contexto que lo fuerza a movilizarse y a rebelarse contra el trazo mismo de la delimitación. Es decir, el lugar se verificaría en una *relación* de la factura textual con lo

⁵⁴ “Sé, por experiencia propia —París, 1975— que hasta hace poco, y por qué no todavía, el hecho de haber permanecido en territorio nacional, lo hacía a uno sospechoso de colaboracionismo.” (“Encuentro de poesía chilena en Rotterdam”, en: *El circo en llamas*, ed. cit., p.161).

⁵⁵ ENRIQUE LIHN, “Libros: entre el fuego y el IVA”, en: *El circo en llamas*, ed. cit., p.187. (El subrayado es de Lihn).

⁵⁶ CLAUDIA GILMAN, op. cit., p. 29.

político, en el camino por aquel intervalo vinculante, a la manera de un puente inestable por donde la poesía (o mejor: el poema, la escritura del poema) se desplegaría con sus propias tácticas, sus propios modos, incluso intransitivos, de literaturizar lo político y politizar la literatura.

2

Ahora bien, de acuerdo al paso por dicho puente, y tomando en consideración la posición de Lihn, ¿se podría, pues, hallar en el realvisceralismo de *Los detectives salvajes* una *política de la poesía* antes que una *poesía política*? ¿Es ése el vínculo inestable que se crea?

En *Los detectives salvajes* la dificultad para hallar un lugar de algún modo convierte al poeta en un “movilizado”. Se deambula por distintos espacios, desde el tugurio de Tepito (el “Priapo’s”) a la Facultad de Filosofía y Letras; desde el ambiente prostibulario de la colonia Guerrero a la apacible Casa del Lago en Chapultepec. Se escribe a intervalos, podría decirse, entre experiencia y experiencia, caminata y caminata. Pero de inmediato, en esta errancia, interviene el problema del dinero. Para mantenerse y escribir alejados de los auspicios estatales —que se corresponden con las tentativas de sujeción más lucrativas⁵⁷— los poetas se procurarán, por tanto, una ocupación; en “Mexicanos perdidos en México (1975)”, los realvisceralistas Ulises Lima, Arturo Belano y Piel Divina venden marihuana y hongos alucinógenos; Juan García Madero, el poeta en formación, al abandonar la Universidad y su casa, solventa sus gastos gracias a Rosario, mesera de una cantina de la calle Bucareli; luego, en “Los detectives salvajes (1976-1996)”, Ulises Lima las oficia de aprendiz de pescador en Francia, según el testimonio de Alain Lebert (pp.259-269), de asaltante ocasional en

⁵⁷ Según lo planteado por Daniel Cosío Villegas en 1972: “el mexicano, por lo visto, ha acabado por creer que ha caído en desuso la independencia de criterio, sin contar con que una experiencia larga y hasta ahora no desmentida enseña que la sujeción es mucho más lucrativa que la independencia”. (DANIEL COSÍO VILLEGAS, “Las dos piezas centrales”, en: *El sistema político mexicano*. México, Joaquín Mortiz, 1973, p.30.)

Austria, en la narración de Heimito Kunst (pp.303-316), para acabar trabajando en la fábrica de aceite de un kibbutz en Israel (del cual es expulsado) antes de conseguir un puesto como camarero de hotel, en el relato de Norman Bolzman (pp.284-294); por último, Arturo Belano aparece como vigilante nocturno de un camping en las cercanías de Castelldefels, en el testimonio de Mary Watson (pp.244-259) y, después, según la narración de Jacobo Urenda (pp.526-549), trabaja como periodista *free-lancer* en África. Esto quiere decir que de noviembre de 1975 a diciembre de 1996, el arco diegético descrito por la novela, ningún miembro de “la pandilla” vivirá gracias a la escritura de poesía. Por otra parte, en el manifiesto infrarrealista “Las fracturas de la realidad” de 1977, impregnado todavía de una fraseología vagamente marxista, se menciona el trabajo manual por fuera de la práctica literaria y sus circuitos culturales “clasistas”, trabajo que, no obstante, se ejerce a fin de posibilitar la escritura y de paso ratificar la condición de “aficionado” del poeta: “Lo que comemos lo ganamos trabajando con nuestras manos y no especulando sobre ‘el escribo que me escriben que me vieron escribiendo’ (...) No somos escritores profesionales, pero tenemos el derecho de escribir”.⁵⁸ Además, en una entrada de *Los detectives salvajes* fechada en enero de 1986, cuando el realvisceralismo se halla desperdigado entre México, Estados Unidos y Europa, Xóchitl García, que ha tenido un hijo, consigue trabajo como cajera en un Gigante, y “mientras trabajaba en el supermercado, sobre todo cuando el trabajo era particularmente pesado (...), yo desconectaba y me ponía a pensar en mi próximo artículo, en la crónica que tenía pensada (...), y el tiempo se me iba volando.” (p.371). La escritura, o la idea de la escritura, de tal manera, no se abandona cuando, para sobrevivir, se ejercen labores absolutamente distantes de la institucionalidad cultural (mientras la experiencia del trabajo gravita sobre la escritura y se podría afirmar que es,

⁵⁸ ROBERTO BOLAÑO, “Manifiesto Infrarrealista: Las Fracturas de la Realidad” (1977), en: Revista *PUF!*2, sept.-2016, p.45. (También publicado en *Granta* Nro.13, Barcelona, otoño 2012, pp.279-284). Este Manifiesto, escrito a la llegada de Bolaño a Barcelona, no fue incluido en las antologías posteriores del infrarrealismo.

a la par del recorrido urbano, su condición fundamental, como sucedía también en algunas narraciones de Jack Kerouac). Es quizá uno de los motivos por los cuales el espacio institucional universitario, donde la escritura misma es considerada un trabajo, o por lo menos constituye una de las tareas que forman parte de una actividad remunerada, figurará en Bolaño bajo cierto matiz irónico, distante, en la medida en que son los profesionales de la literatura (los “críticos” académicos de *2666*, por ejemplo, pero también los estudiantes aquejados de posgrados truncos, como la norteamericana Bárbara Patterson en *Los detectives salvajes*)⁵⁹ quienes, al escribir y al leer, deben ajustarse, entre otras cosas, a un discurso ya establecido. “El discurso académico”, señala Rubén Medina, “es un conocimiento compartimentado, reducido mayormente a los propios circuitos universitarios, y a lenguajes y publicaciones especializados”⁶⁰, mientras que el único “discurso ya establecido”, el único “compartimento”, o más bien: el exclusivo *lugar* para la producción literaria se hallaría en el amplio campo del lenguaje, ahí donde cabe tanto el manual de retórica literaria de García Madero como el argot callejero de la prostituta Lupe, de los cuales ambos, respectivamente, harán alarde en “Los desiertos de Sonora (1976)”, parte final de la novela⁶¹; en tal sentido, para regresar al citado manifiesto infrarrealista, es el propio Bolaño el que en 1977 aclaraba (de alguna manera prefigurando el choque iniciático narrado por Juan García Madero en la primera parte de *Los detectives salvajes*):

No les ha gustado que fuéramos a sus talleres de poesía y que la mitad de los alumnos prefirieran luego venirse con nosotros antes que seguir estudiando para poetas. Tres semestres o cuatro, creo que era el promedio. Y conste que no nos

⁵⁹ “Yo estaba en México dizque para hacer un curso de posgrado sobre la obra de Juan Rulfo.” (p.178).

⁶⁰ RUBÉN MEDINA, “Octavio Paz, el centenario y la redundancia del paradigma literario”, en: GABRIEL WOLFSON (comp.), *Se acabó el centenario: lecturas críticas en torno a Octavio Paz*. Puebla, UDLAP, 2015, p. 123.

⁶¹ Véase la entrada del diario de Juan García Madero correspondiente al 2 de enero de 1976, *Los detectives salvajes*, ed.cit., pp-557 a 565.

reímos del estudio en sí. Estamos a favor del estudio pero en contra de la Universidad —la Universidad sólo enseña lo que le conviene a la burguesía.⁶²

Al considerar los sucesos de mayo de 1968, Gilles Deleuze se refirió a una cierta “escuela de intimidación” al interior de la enseñanza de la filosofía, escuela dedicada a “fabricar especialistas del pensamiento”⁶³; es contra dicha especialización intimidatoria, “burguesa”, de la poesía, que Ulises Lima y Arturo Belano reaccionan desde el arranque de *Los detectives salvajes*, y por la cual finalmente Juan García Madero acabará por abandonar la Universidad Nacional.⁶⁴

Pero ese abandono obliga al poeta a establecer una distancia paradójica, esto es, a desmarcarse de la esfera de acción que pese a todo ha posibilitado su formación intelectual y, en último término, su impugnación. En el realvisceralismo se vislumbra desde un inicio el quiebre y a un tiempo la pertenencia parcial a determinada clase: el narrador Juan García Madero cursa “el primer semestre de la carrera de derecho” (p.13), y aunque “al cabo de un mes” su territorio pasa a ser la vecina Facultad de Filosofía y Letras, no es pues sino en la Universidad donde establece el primer contacto con los realvisceralistas, luego de lo cual es el propio García Madero quien se pregunta: “No sé qué buscaban ellos allí.” (p.15).

En realidad, ¿qué buscaban ellos *allí*? ¿Qué buscaban en aquella institución que “sólo enseña lo que le conviene a la burguesía”? Después de 1968, ¿era acaso la

⁶² ROBERTO BOLAÑO, “Manifiesto Infrarrealista: Las Fracturas de la Realidad”, en: *PUF2*, sept.-2016, p.46.

⁶³ GILLES DELEUZE/CLAIRE PARNET, *Diálogos*. Valencia, Pre-Textos, 2004, p.17. Traducción de José Vázquez Pérez.

⁶⁴ Además, vale apuntar que la filmografía de Alfredo Joskowickz realizada en México a partir de 1968 intenta abordar el mapa de las motivaciones de clase, por llamarlas de algún modo, al interior del estudiantado, ya sea desde el registro documental como en la ficción. Previo a los acontecimientos de octubre, Joskowickz realiza el cortometraje “Entrevistas sobre la violencia en la universidad” (1968), en el cual básicamente se dedica, micrófono en mano, a cuestionar estudiantes acerca de sus carencias y expectativas, recorriendo las distintas facultades de Ciudad Universitaria. A medida en que las respuestas redundan en aspectos casi puramente técnicos de las respectivas carreras, el entrevistador va perdiendo la paciencia hasta explotar en un discurso incendiario, enrostrándole al alumnado sus restringidas aspiraciones. Después, con *Crates* (1971) y *El cambio* (1976), el cineasta seguirá abordando el tema de la juventud de clase media en el entramado de la sociedad mexicana de los setenta.

Universidad —no sólo *esta* Universidad, sino en un sentido más amplio, en cuanto institución acreditada socialmente en Latinoamérica— todavía un *lugar* desde el cual podría surgir una vanguardia artística y política (como por ejemplo el grupo de los *Tzántzicos* en Ecuador y *Hora Zero* en el Perú, antecedentes inmediatos del infrarrealismo en México)?⁶⁵ Al consignar dichas referencias no se intenta aquí declarar que estos grupos hayan *debido* su existencia a la institución universitaria, pero sí apuntar al menos la obligada ligazón —un vínculo contradictorio: de refugio y de rechazo al mismo tiempo— que en algún momento tuvieron con ella.

Antes, en 1958, Rosario Castellanos había definido al escritor como quien “pertenece a una clase para la cual la educación no es un lujo demasiado costoso sino una oportunidad accesible”.

Se forma en escuelas estructuradas según ciertas reglas y complementa en libros y en ambientes intelectuales la preparación que necesita. Sus experiencias no abarcan más que las experiencias de su grupo; repite sus costumbres; comparte las ambiciones; las frustraciones, las peticiones de principio de un clan y también sus fobias y sus entusiasmos. (...) Pero no puede, no debe quedarse aquí. El escritor no lo es si no pone en entredicho lo que ha heredado; si no vuelve de revés las consignas que se le imponen; si no hurga más allá de lo que los tabúes permiten. En resumen, si no se atreve a estar solo.⁶⁶

⁶⁵ “NOS ANTECEDEN LAS MIL VANGUARDIAS DESCUARTIZADAS EN LOS SESENTAS” y “NOS ANTECEDE HORA ZERO”, se lee en “Déjelo todo, nuevamente” (1976), manifiesto infrarrealista firmado por Bolaño (en: RUBÉN MEDINA (et.al.), *Perros habitados por las voces del desierto. Poesía infrarrealista entre dos siglos*. México, Aldus, 2014, p.383). Por su parte, los ecuatorianos Ulises Estrella, Simón Corral, Fernando Tinajero y Bolívar Echeverría, integrantes del movimiento Tzántzico, coinciden en la Facultad de Filosofía de la Universidad Central de Quito y es en dicha institución donde, el 27 de agosto de 1962, tiene lugar la recordada primera lectura pública del *Manifiesto Tzántzico*. (Vid. SUSANA FREIRE GARCÍA, *Tzantzismo: tierno e insolente*. Quito, Libresa, 2008). Por su parte, hacia finales de la década del sesenta los poetas Juan Ramírez Ruiz y Jorge Pimentel, fundadores de *Hora Zero* en Perú, entablan su primer contacto en la Universidad Nacional Federico Villarreal de Lima (donde ambos estudian Letras), luego de lo cual redactarán “Palabras urgentes”, considerado el primer manifiesto del grupo. (Cfr. TULLIO MORA (comp.), *Hora Zero. Los broches mayores del sonido*. Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2009).

⁶⁶ ROSARIO CASTELLANOS, “El escritor y su público” (Discurso pronunciado al recibir el Premio Chiapas de Literatura, 1958), en: *Rosario Memorable*. Tuxtla, Conaculta, 2012, pp.150-151.

Dicha definición de “escritor” se torna productiva al ubicarlo, primero, en un itinerario social (en tanto que producto de escuela) y, segundo, como quien traicionaría “las consignas que se le imponen”. El escritor no se sitúa en una posición aislada, ni habita un cuarto ajeno a la esfera sociocultural; y sin embargo, es en el rechazo de su herencia, en ese movimiento que lo termina por *definir* como escritor, cuando se encamina hacia la soledad. Hay un momento de separación inevitable que, en el caso de Juan García Madero, termina por trastocar la experiencia: se podría afirmar que en el acto de abandono de la Universidad se difumina la línea divisoria entre producción poética y praxis vital, vale decir, quedaría en suspenso aquella separación que, según Peter Bürger, es “síntoma decisivo de la autonomía del arte burgués”.⁶⁷ Sin embargo, también podríamos puntualizar dicha aseveración si pensamos en los realvisceralistas y en el citado manifiesto del infrarrealismo: la “praxis vital” hacia la cual se lanzaría el poeta en formación, al no reproducir el itinerario de la vida burguesa (es decir, al negarse a permanecer en “un mundo ordenado conforme a la racionalidad de los fines”, como añade Bürger)⁶⁸, articula un *modus vivendi* que, en primer lugar, contradice la organización aspiracional de la clase media o la “pequeñoburguesía” latinoamericana, el trayecto casa→universidad→trabajo. Y en consonancia con esta negación, pues, es que será necesario conservar la escritura como una práctica de “aficionados” ante las camarillas “profesionales” del poder literario mexicano, pertenezcan éstas a la izquierda dogmática, estalinista y nerudiana, de los “poetas campesinos” o a la derecha liberal personificada en la figura de Octavio Paz.⁶⁹

Para escapar de aquel estrecho espacio y de esa muerte inminente, se evidencia la posibilidad de una *política de la poesía*, como la llamaba Lihn, pero ahora trasladada a

⁶⁷ PETER BÜRGER, “El problema de la autonomía del arte en la sociedad burguesa”, en: *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1997, p.103. (Traducción de Jorge García). Según Bürger, en esto radicaba la impugnación de la vanguardia histórica: “No impugnan una expresión artística precedente (un estilo), sino la institución arte en su separación de la praxis vital de los hombres”. (Ibid.)

⁶⁸ Ibid., p. 104.

⁶⁹ “Nuestra situación”, concluye García Madero, “es insostenible, entre el imperio de Octavio Paz y el imperio de Pablo Neruda. Es decir: entre la espada y la pared.” (p.30).

un plano vital donde ciertas actitudes o desmanes —el robo de libros, el robo de esculturas, entre ellos— empatan en importancia con la hechura misma del poema. Consecuentemente, será importante armarse de un canon propio, inadvertido por la oficialidad cultural o por los programas de estudios universitarios; poetas como Sophie Podolsky, los eléctricos Michel Bulteau y Matthieu Messagier (leídos por Ulises Lima y Arturo Belano), o los norteamericanos Brian Patten, Adrian Henri y Spike Hawkins (leídos por Ernesto San Epifanio), entre muchos otros, conformarán ese contra-canon iniciático, excéntrico, del que los realvisceralistas alardearán sin pudor —cuales jóvenes universitarios— a lo largo de la novela.

La política de la poesía, aun así, no inhibe a los y las poetas a la hora de adscribirse a algún bando político en particular; el hecho de ser poeta realvisceralista no se encuentra ni mucho menos reñido con la búsqueda de un *lugar* en el entramado de las tendencias de izquierda de los años setenta. El mismo Lihn lo advertía: “El ocultamiento inevitable de una intención social y política puede invalidar, realmente, dicha intención; tal ha sido el peligro interno de nuestra vanguardia.”⁷⁰ Sin embargo, pensando en *Los detectives salvajes*, es aquí donde la intervención de la *parodia* permite mantener una distancia humorística desde la que se reinscribe el texto político, considerando la militancia como una suerte de juego, como una forma más de incorporar el lenguaje insurreccional de la política a la literatura. En su recuento diario de sucesos, para la significativa fecha del 20 de noviembre de 1975 —conmemoración del 65º aniversario de la Revolución Mexicana—, García Madero consigna:

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

María Font, Angélica Font y Laura Jáuregui (la ex compañera de Belano) pertenecieron a un grupo feminista radical llamado Mexicanas al Grito de Guerra. (...)

⁷⁰ ENRIQUE LIHN, “Nota sobre la vanguardia”, en: *Textos sobre arte*, ed.cit., p. 488.

Ernesto San Epifanio fundó el primer Partido Comunista Homosexual de México y la primera Comuna Proletaria Homosexual Mexicana. (p.77)

Así como en *2666* se hace referencia a ciertos “archiboldianos neoestructuralistas” (p.99), y en la misma narración de García Madero se ha clasificado y subclasificado a poetas “maricones”, “maricas”, “mariquitas”, “filenos” y “bujarrones” (pp. 83-85), aquí el efecto *paródico*, en el sentido de Genette, hace del inventario de la militancia política realvisceralista una suerte de “canto en falsete”.⁷¹ Se diría pues que la relación entre política y literatura (ahí donde Lihn objetaba la sumisión de la segunda ante la primera) se invierte: la política, en ese canto, se mantiene subordinada a la combinatoria poética en la que es posible descentrar y subvertir, por ejemplo, otro canto institucional de alto poder simbólico como es el himno patrio mexicano (junto a la fecha conmemorativa de la Revolución); pero también son los modos taxonómicos propios de la pedagogía emanada del saber literario los que de esta manera —de una manera estilizada, como se verá con *La literatura nazi en América*— ingresan a una zona discursiva donde su *dignidad* queda por lo menos en entredicho.

En la narrativa de Bolaño —y en la de Lihn—⁷² se podría continuar investigando el alcance de tales efectos paródicos;⁷³ la misma voz del narrador García Madero, al

⁷¹ A partir de la clasificación aristotélica, donde la *parodia* se incluye entre las representaciones de las acciones de hombres “peores” (*Poética*, 1448a, 12-13), Gérard Genette menciona este efecto paródico recurriendo a la etimología de la palabra, la cual indicaría una especie de variación deformadora del canto original: “*ôda*, es el canto; *para*: ‘a lo largo de’, ‘al lado’; *parôdein*, de ahí *parôdia*, sería el hecho de cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, en contracanto —en contrapunto—, o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o *transportar* una melodía”. (GÉRARD GENETTE, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989 p.20. Traducción de Celia Fernández Prieto). Más adelante, al intentar una definición desde Corneille y Racine, Genette señalará: “La forma más rigurosa de la parodia, o *parodia mínima*, consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras. (...) La parodia más elegante, por ser la más económica, no es, pues, otra cosa que una cita desviada de su sentido, o simplemente de su contexto y de su nivel de dignidad.” (Ibid., p.27).

⁷² Principalmente en sus tres novelas, altamente paródicas a un nivel político: *Batman en Chile* (1972), *La orquesta de cristal* (1976) y *El Arte de la Palabra* (1980).

⁷³ Como por ejemplo lo hace José González-Palomares, a partir de Bajtín, en “Narrativa anti-institucional en Roberto Bolaño: dialogismo, humor y crítica en *Los detectives salvajes* y *2666*”. (En: URSULA

disertar sobre métrica clásica, sonaría como una música de fondo para ese canto, las notas de un profesor peripatético cuyo salón de clases colinda con el de las clases de argot. Por lo demás, hay siempre un sesgo de pedagogía susceptible de parodiar al indagar y más aún al intentar *explicar* cómo opera un discurso que —se interpreta— está dispuesto paródicamente; la actualización del sentido del humor a partir de la lectura, en alguna medida es indiscernible, funciona en distintos grados y suele ser traicionada por la explicación, lo cual también, precisamente, incumbe al recorrido del presente trabajo: la misma formalización de la parodia —su canto en falsete— no encuentra lugar en la escritura universitaria, salvo si ésta, en algún momento, se convierte en literatura sin abandonar su estatuto de lectura crítica. ¿Qué ocurriría si imaginásemos la investigación como una parodia? Pero, de momento, hay escrituras literarias y escrituras académicas separadas; y en alguna medida es dicha separación de *lugares* la que posibilita la parodia; es esa frontera la que permite la incursión invasiva de un discurso en otro a fin de degradarlo; y es ésa, finalmente, la condición de aparición del lenguaje de la política en varios pasajes de la literatura de Bolaño, particularmente en el accionar de los realvisceralistas, en los “hijos” de la revolución cubana y en los escritores ultraderechistas que integran el catálogo de *La literatura nazi en América*.⁷⁴

Sin la intervención de la parodia en dichos textos, podría decirse, el discurso de la política no obtiene rendimiento literario alguno en términos de una crítica a las instituciones. En cuanto al párrafo citado y al “trotskismo” propiamente, en la segunda parte de *Los detectives salvajes*, luego del encuentro de Arturo Belano, Felipe Müller y Ulises Lima con Verónica Volkow, bisnieta de Trotsky, el narrador José “Zopilote”

HENNIGFELD (ed.), *Roberto Bolaño. Violencia, escritura, vida*. Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2015, pp.201-216).

⁷⁴ La parodia aparece en la narrativa de Bolaño desde uno de sus primeros libros de narrativa publicados, *La literatura nazi en América* (1996), cuya disposición enciclopédica, a modo de diccionario de autores, incorpora la clasificación, la bibliografía y el comentario esquemático de escritores y obras. En el capítulo acerca del humor en Bolaño (pp.141-194) se aludirá a esta novela.

Colina sentenciará: “Esto fue lo más cerca que esos mamones se acercaron a la política”.
(p.324):

Parecían felices. Belano, Lima, Müller y la bisnieta de Trotsky. (...) Probablemente no la iban a ver nunca más. La chavita Volkow era claramente de la buena sociedad y esos tres llevaban escrito en la frente que su destino era Lecumberri o Alcatraz. (...) Los cabrones se reían con Verónica Volkow, pero también se reían con León Trotsky. Nunca más iban a estar tan cerca del Partido Bolchevique. Probablemente nunca más querrían estar tan cerca. (p.326).

El texto de la parodia, aun cuando se oiga en clave de falsete, involucra, pese a todo, un homenaje intertextual. La parodia funciona en cuanto *cita* que desautoriza la autoridad de lo citado (“una cita desviada de su sentido”, puntualizaba Genette), pero al mismo tiempo requiere de la superioridad de un pedestal si pretende manipular el material y volverlo innoble. Apenas se enteran de que esa “rubia bastante potable” es nada menos que la bisnieta de Trotsky, los realvisceralistas *corren* tras ella, no antes. La narración exhibe así la sacralización de un figura en otra: como un holograma, Verónica Volkow es portadora simbólica del aura de la disidencia, del intelectual exiliado que no cede ante nada mientras es destruido;⁷⁵ a la nieta de Trotsky, paradójicamente, le corresponden honores en términos de linaje, y José “Zopilote” Colina no tarda en marcar las diferencias de clase entre ella y los realvisceralistas. Pero, como sea, no es el pensamiento político de Trotsky el que encandila a Belano, Lima y Müller (el encuentro con su descendiente directa no conduce a acción política alguna, y “nunca querrán estar tan cerca” del Partido), sino, por sobre todo, su calidad de estatua dorada, su carácter de leyenda en la historia revolucionaria.⁷⁶

En Lihn, en cambio, será difícil hallar un lugar para la exaltación de los mártires desde la literatura, y aquí se percibe una distancia clara con el Bolaño de los años

⁷⁵ Véase ISAAC DEUTSCHER, *Trotsky. El profeta desterrado*. Santiago, LOM, 2016.

⁷⁶ Acerca de la presencia del “trotskismo” en el Bolaño autor, véase más adelante el testimonio de José Rosas Ribeyro (nota 262).

setenta. En “Déjenlo todo, nuevamente, Primer Manifiesto Infrarrealista” (1976), éste declaraba: “Los burgueses y los pequeños burgueses se la pasan en fiesta. Todos los fines de semana tienen una. El proletariado no tiene fiesta. Sólo funerales con ritmo. Eso va a cambiar. Los explotados tendrán una gran fiesta.”⁷⁷ Quizá Lihn, especialmente luego de la experiencia en Cuba, escribía desde la resaca insoportable de esa “fiesta” (en la que fue agasajado con un premio y a la que pudo acudir en sus postrimerías); pero lo cierto es que, al menos a partir de La Habana y desde su exclusión del proceso cultural chileno impulsado por el gobierno de Salvador Allende, se mantuvo renuente a cualquier forma de utopía y, más aún, alérgico a las invocaciones al “proletariado”: “La idea de que el intelectual burgués por antonomasia debía suicidarse en cuanto tal y convertirse y transfigurarse en un intérprete de las luchas populares, antesala inmediata del realismo socialista, tuvo, entonces, adictos muy poco proletarios, que cobraban sueldo en más de una de las instituciones de la burguesía aún existentes”.⁷⁸

Será pues mucho más tarde cuando Roberto Bolaño, con *Los detectives salvajes* —es decir: en la construcción de una narrativa de ficción alejada del tono de confrontación al que formalmente obliga un manifiesto— recupere esa desconfianza para extenderla, por ejemplo, sobre los llamados “poetas campesinos”, esos “revolucionarios de mierda que cada quincena cobraban del erario público” (p.323); pero en el entramado propiamente tal de los años setenta la recurrencia a la tonalidad utópica de la izquierda latinoamericana, al contrario de Lihn, será evidente.⁷⁹

⁷⁷ ROBERTO BOLAÑO, “Déjenlo todo, nuevamente (Primer Manifiesto Infrarrealista)”, en: op.cit., p.384.

⁷⁸ ENRIQUE LIHN, “Encuentro de poesía chilena en Rotterdam”, en: op. cit., p. 161. En tal sentido, las críticas de Lihn hacia los procesos de cambio revolucionario se acercarían bastante a las ya enunciadas por Octavio Paz (sin duda, basándose a su vez en el diagnóstico trotskista) en las páginas finales de *Los hijos del limo*; al dar por sentado el tenor exclusivamente nacionalista y burgués de las “revueltas” de Rusia, China “y otros países que llegaron tarde a la era industrial y tecnológica”, Paz acusa una “aberración histórica: el socialismo asume la forma de la dictadura de una nueva clase o casta burocrática.” (“El ocaso de la vanguardia”, en: *Los hijos del limo*, ed. cit., pp.214-215).

⁷⁹ Aun así, pese a sus profundas reticencias a identificarse como una voz poética representativa de las masas proletarias, en 1987, un año antes de morir, la publicación en España de una antología de poemas suyos, le daba ocasión a Lihn de puntualizar lo siguiente: “Anómala, lógicamente impertinente y singularizadora, la palabra poética —lengua de los márgenes— empatiza, en mi caso, con los oprimidos,

3

Hasta aquí se ha atendido a los posibles cruces hallados en textos de dos escritores latinoamericanos, con las reducciones inevitables que esto acarrea. Enfocar dos o más literaturas —por muy cercanas que éstas, en algún momento, puedan hallarse— con el objetivo inmediato de ingresarlas en una discusión al fin y al cabo sujeta a un programa acorde a fines más o menos concluyentes, implica desenfocar amplias zonas textuales que tal vez se deslinden de dicho marco. En el terreno específico de esta investigación, sin embargo, con la inclusión de los posicionamientos políticos y poéticos de Enrique Lihn se ha pretendido profundizar en la indagatoria acerca del posible lugar ocupado por los textos de Roberto Bolaño al situarlos frente a las directrices de la institucionalidad cultural latinoamericana; en dicho recorrido, Lihn adquiere relevancia al evidenciar, especialmente luego del quiebre con las cúpulas de izquierda, cómo tales enclaves de poder operan desde uno o varios *lenguajes*. Así, se han leído aquellos escritos durante los años setenta —o bien, en el caso de Bolaño, fragmentos que refieren a dicho periodo—, porque será durante tal década cuando se vislumbre no sólo la reorganización de la resistencia cultural contra la dictadura en Chile (resistencia de la que Lihn participó y a la cual, por supuesto, no dejó de criticar)⁸⁰, sino también cuando se forje el infrarrealismo en México —entre otros grupos activamente críticos más abocados a la plástica, como Proceso Pentágono, Suma, Peyote, etc.— y circule el

que, en lugar de hacer la historia, la padecen.” ENRIQUE LIHN, Prólogo a *Mester de juglaría*. Madrid, Hiperión, 1987, p.9.

⁸⁰ Una de las particularidades de esa crítica se enfocaba sobre el tono de ciertas fórmulas de lenguaje típicas de la izquierda. En 1983, al escribir su carta enviada a Rotterdam con ocasión de un encuentro de poesía chilena (carta que sería leída ante un auditorio compuesto en su mayor parte por exiliados latinoamericanos), Lihn empezaba así: “Pasaron los tiempos de las camaraderías como formas muchas veces complacientes de apelación y, como no los conozco, no puedo decirme amigo de ustedes; porque, al menos para mí, y desde hace años, sólo existe el partido de la amistad; ni compañero para arriba ni compañero para abajo. Quiero dejar de lado, también, la prosopopeya y la gravedad de la que se ha hecho tanto abuso impostado o ilícito en estos años difíciles”. (ENRIQUE LIHN, “Encuentro de poesía chilena en Rotterdam”, en: *El circo en llamas*, ed.cit., p.160).

realvisceralismo en la ficción de *Los detectives salvajes*.⁸¹ Desde luego, por una cuestión generacional, la poesía de Lihn, cuyo primer libro, *Nada se escurre*, aparece en 1949, en los setenta constituía ya una voz reconocida en el ámbito de la poesía latinoamericana, y como tal es leído por Bolaño, aunque en la clasificación de Ernesto San Epifanio será incluido como un poeta “mariquita”, vale decir, un poeta menor en comparación a los grandes “poetas maricones” en lengua española (p.85). En cualquier caso, Lihn aparecerá reiteradamente en la propia obra de Bolaño, donde será visto en poemas, artículos y como lectura de algunos de sus personajes; en “Encuentro con Enrique Lihn”, cuento incluido en *Putas asesinas*,⁸² el narrador, mientras sueña con el poeta (con quien estableció una relación epistolar documentada)⁸³, refiere a la inclusión de los poemas de Bolaño, gracias a Lihn, “en una especie de recital de poesía joven” efectuado en Santiago.⁸⁴

Pero, más allá de estas apariciones y homenajes⁸⁵, es a partir de la reflexión sobre el lugar de la escritura literaria, del posible lugar que ésta ocuparía en ambos escritores cuando la práctica de la escritura se pone en tensión con la institucionalidad política y

⁸¹ Tal vez por no tratarse de un grupo abocado a la plástica, el infrarrealismo fue incluido muy escuetamente en la exposición *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, realizada en el Museo Universitario de Ciencias y Artes de la UNAM durante 2007. Específicamente en la sección de documentos, se exhibieron las portadas del único número de “Correspondencia Infra” y de *Pájaro de calor* (antología de ocho poetas infrarrealistas), entre algunos otros documentos. En cualquier caso, hasta ahora han sido sin duda muy poco investigadas las posibles relaciones entre los grupos plásticos de los años setenta y el infrarrealismo, quizá por la ligazón de los primeros a escuelas de arte institucionales como La Esmeralda y San Carlos. (Cfr. <https://es.scribd.com/document/208463587/Era-de-Discrepancia>).

⁸² ROBERTO BOLAÑO, *Putas asesinas*. Barcelona, Anagrama, 2005, pp.217-225.

⁸³ Parte de la correspondencia entre Bolaño y Lihn se encuentra en *The Enrique Lihn Papers*, en la Getty Research Library de Los Ángeles, California. Sobre estas cartas, consultadas gracias al apoyo de la UNAM y del personal del Getty, volveremos en el apartado final del presente capítulo.

⁸⁴ Se trata del “Ciclo de Poesía Joven Actual” organizado en mayo de 1983 por el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura. Para una crónica del encuentro y una breve semblanza de los poemas y de Bolaño por Lihn: “Los jóvenes poetas de mayo”, de Luisa Uribarri, en: *Pluma y Pincel* Nro. 6, junio 1983, pp.42-25. (disponible en: www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0048998.pdf)

⁸⁵ Para un recuento de las apariciones de Lihn en los textos narrativos, poéticos y críticos de Bolaño, con el fin de evidenciar “procedimientos y dimensiones comunes en ambos escritores chilenos”, véase: “La figura y la escritura de Enrique Lihn en la obra de Roberto Bolaño”, de Juan Zapata Gacitúa y Mariela Fuentes (www.academia.edu/26488238).

sus mecanismos de control, lo que nos ha llevado a establecer una suerte de paralelismo (con sus diferencias y semejanzas) entre Lihn y Bolaño, aun arriesgando con ello la simplificación del complejo vínculo entre literatura y política como táctica operante en este tramo de la investigación.

Con las particularidades que a cada obra corresponde, tomando en cuenta la disparidad de contextos sociales⁸⁶, es difícil de igual manera hacer caso omiso de una confluencia visible entre ambas textualidades ante los embates de lo político: la lucha por hallar y conservar un *lugar* del que la palabra literaria salga finalmente indemne sin por ello renunciar a incorporar ningún material, incluido el de la deliberación política y el de quienes apuntan a borrar del mapa ese tal *lugar*. Es pues la concepción de la literatura como una *mathesis* ilimitada la que gravita en ambos autores, según la cual distintos saberes son puestos a girar dramáticamente “en la rueda de la reflexividad infinita”, según proponía Roland Barthes.⁸⁷

Así, en su insistencia por ejercer la práctica poética bajo un contexto tan desfavorable como el de la dictadura, Lihn, atendiendo siempre a la especificidad literaria, no desdeñó la gramática autoritaria propia del lenguaje de la censura cívico-militar ni sus aventuras grotescas en la construcción de realidades enajenantes.⁸⁸ Si la

⁸⁶ Si bien Bolaño estuvo detenido en Chile a principios de 1974, el contexto de su producción literaria fue otro: el México de mediados de los años setenta y posteriormente la Cataluña post-franquista, donde finalmente escribe y publica el grueso de su obra. Lihn, en cambio, salvo viajes esporádicos a Estados Unidos y España, permaneció escribiendo y publicando en Chile hasta su muerte en julio de 1988, aún bajo la dictadura.

⁸⁷ “La literatura no dice que sepa algo, sino que sabe *de* algo, o mejor aún: que ella les sabe algo, que les sabe mucho sobre los hombres [...] En la medida en que pone en escena al lenguaje —en lugar de, simplemente, utilizarlo— engrana el saber en la rueda de la reflexividad infinita: a través de la escritura, el saber reflexiona sin cesar sobre el saber según un discurso que ya no es epistemológico sino dramático”. (ROLAND BARTHES, “Lección Inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France”, ed. cit., p. 125.).

⁸⁸ La Central Nacional de Informaciones (CNI), policía civil de la dictadura, fue artífice, por ejemplo, de uno de los montajes más sonados durante la época: la presunta aparición de la Virgen María sobre uno de los cerros de Villa Alemana en junio de 1983. Un “vidente”, a quien la Virgen dirigía sus mensajes, aseguraba haber dialogado con ella al menos en cuatrocientas oportunidades, lo cual dio pie a una amplia cobertura mediática junto a una peregrinación permanente de “fieles” hacia el lugar. Aunque desacreditado por la jerarquía católica, el hecho, como síntoma de una profunda “sociosis”, fue abordado

dictadura no ocupó el espacio cultural ni concibió un discurso estético propio más allá de la promoción televisiva de un “seudoarte”, como Lihn lo caracterizó,⁸⁹ entonces la palabra poética y más ampliamente la actividad artística, atentas a la censura, al menos lograrían restituir sus posibilidades expresivas en líneas escritas “con el canto de la goma de borrar”,⁹⁰ sin perder de vista su potencial político; en una de las cartas dirigidas justamente a Bolaño (sobre la cuales nos detendremos más adelante), fechada exactamente al cumplirse el noveno aniversario de la dictadura, escribe: “Quiero montar un centro de emisiones desde el que no se pasen los consabidos mensajes políticoideológicos que se hagan celebrar como poemas o lo que fuere, por los mismos convencidos de siempre. Que lo político se dé de otro modo o no. Una revista que trabaje ‘a favor’ de la censura y no contra ella, a ver si me doy a entender.”⁹¹

Sin duda, *darse a entender* en términos políticos para Lihn fue siempre un problema, especialmente en un momento-límite en el que optar por una escritura literaria ajena a cualquier pretensión de movilizar con ella a las masas, puede considerarse como la sola peripecia de un ornamento fútil, una acción en cualquier caso accesoria y en gran medida irresponsable; y de tal manera que entonces “el silencio — como escribió George Steiner— es una alternativa. Cuando en la polis las palabras están llenas de salvajismo y de mentira, nada más resonante que el poema no escrito”.⁹² Resonante sí, pero quizá de corto alcance bajo un contexto —o un “súper-código” vigilante, como lo llamaba Lihn— donde justamente aquello que se espera es una acatamiento a rajatabla de las órdenes de silencio. Por el contrario, Lihn no sólo

por Lihn en el conjunto de poemas que integran *La aparición de la virgen* (1987), en cuyo inicio se lee: “La realidad es el único libro que nos hace sufrir / La realidad es la única película que nos quita el sueño / Las apariciones de la Virgen serán irreales no así la aparición de los agentes de la realidad / Ellos son los únicos autores terribles Ellos son los únicos sádicos cineastas / La película con muchos años de rollo que hacen en sus recintos secretos”. (ENRIQUE LIHN, *La aparición de la virgen y otros poemas políticos (1963-1987)*. Santiago, UDP, 2012, p.111).

⁸⁹ “El seudoarte de la seudocultura” (1984), en: *Textos sobre arte*, ed.cit., p.397.

⁹⁰ “Estas líneas fueron escritas / con el canto de la goma de borrar”, se lee en un poema de *Pena de extrañamiento* (1986). (ENRIQUE LIHN, “Disparan en la noche”, en: *Porque escribí*, ed.cit., p.294).

⁹¹ Carta del 11 de septiembre de 1982, en: revista *PUF!* nro. 14, diciembre 2019, p.44.

⁹² GEORGE STEINER, “El silencio y el poeta”, en: *Lenguaje y silencio* (1966). Barcelona, Gedisa, 1990, p. 85.

continuó incursionando en poemas en los que la situación sociocultural y económica de la dictadura marcaba su impronta, sino que además siguió con atención crítica la obra de aquellos “artistas que han madurado en el pinochetismo”⁹³ y de poetas que, como Bolaño, continuaron publicando en el exilio. En tal sentido, la opción de la escritura, el tan citado “Porque escribí” de 1969, casi veinte años después cobraba una vigencia política más allá de una simple declaración de principios exclusivamente personales: no ya —o no únicamente— en cuanto delimitación autonómica del quehacer poético —según el cual la escritura lograría esquivar las tentaciones del poder y los poderosos, del “verdugo”, del mecenazgo, de la teología, del humanismo y del puritanismo—, sino, más bien, como una suerte de reversión constante de dicha autonomía, de sus rechazos y objeciones, que acabarían diluyéndola y convirtiendo finalmente en una fantochada idealista cualquier forma de aislamiento intocado. “Escribir y excluirse, en última instancia, de la historia, fueron para mí una y la misma cosa”, había escrito Lihn en 1967;⁹⁴ con la dictadura de Pinochet, podríamos aventurar, tal convicción se trastorna por las presiones mismas de la historia, sin que ello signifique desprenderse de “esta especie de complejo de inutilidad de la poesía”⁹⁵ que sus versos sostendrán hasta el final, fundamentados por un “espíritu de la negación”, cuyo trabajo, en el marco de “la horrorosa dictadura de un capitán general en Chile” —advertirá Lihn en su último año de vida—, consistiría en “abarcarse el carácter intolerable de una situación, no en remediarla. Lo demás es discurso político o profecía.”⁹⁶ ¿Es así, pues, como se organiza —o se desorganiza— el *lugar* de la autonomía de la literatura en Latinoamérica?

⁹³ ENRIQUE LIHN, “Chile vive visto por un chileno”, en: *Textos sobre arte*, ed.cit., p.500. Según Lihn, artistas visuales como Eugenio Dittborn, Carlos Leppe y Gonzalo Díaz, si bien “no se asimilan a las convenciones del realismo crítico político, no por eso dejan de dar cuenta de su estar en la realidad chilena tal cual ésta se ha constituido bajo el pinochetismo” (Ibid., p. 498).

⁹⁴ “Autobiografía de una escritura”, en: *El circo en llamas*, ed.cit., p.357.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ ENRIQUE LIHN, “Prólogo (a versos y años)”, en: *El circo en llamas*, ed.cit., p. 411. [El texto se publicó con anterioridad, a modo de prólogo, en *Álbum de toda especie de poemas*. Barcelona, Lumen, 1989].

Gabriel Wolfson ha expuesto los matices del “paradigma autonómico” en torno al consejo de redacción de la revista *Plural* dirigida por Octavio Paz. Ante el clima enrarecido propiciado por el Caso Padilla, afirma Wolfson, “Paz y sus amigos habrían afirmado justamente que, dada la necesaria distinción entre política y literatura, la discusión sobre la autonomía o el compromiso del escritor, si bien atravesada por lo político, era propiedad de la trascendental esfera intelectual.”⁹⁷ En ese afán por dejar de una vez bien marcadas las fronteras entre escritura literaria y actividad política, gesto de pretensiones higiénicas considerando la polución ambiental, hay sin duda una distancia con la noción de autonomía —nunca planteada de manera explícita— explorada por Lihn, en cuya escritura, después de todo, la suciedad en las relaciones entre literatura y política no dejaba de proponerse como un cuestionamiento productivo de los límites —tanto discursivos como en el terreno mismo de la acción— establecidos entre ambas. “Escritores y poetas”, escribía Lihn en 1987, “hemos aguzado el espíritu de negación en Chile. Fascinados negativamente por la realidad de hecho, hemos establecido con ella distintas relaciones mediatas, muy alejadas casi todas de los referentes habituales o propios del realismo; pero relaciones ‘profundas’, que nos inscriben a muchos en el espacio de la dictadura y nos hacen legibles si se atiende a esa inscripción.”⁹⁸

Una *fascinación negativa* como modo de relacionarse y de implicarse —a un tiempo mediata y profundamente— con la realidad y, en suma, con lo político: así se puede concebir la autonomía de la literatura (y sus modos retóricamente ambiguos, otra vez: mediatos) al momento de su inscripción en lo real, ese lugar empeñado en existir y desaparecer. Por tal motivo, al leer astucias del tipo “literatura postautónoma”, basadas en una noción de autonomía (y de lectura) sorprendentemente estrecha, que sólo atiende al aspecto autorreferencial del texto literario, no extraña la formulación de

⁹⁷ GABRIEL WOLFSON, “Alcances y límites de la revista *Plural*”, en: *Se acabó el centenario: lecturas críticas en torno a Octavio Paz*, ed.cit., p.44.

⁹⁸ ENRIQUE LIHN, “*Chile vive* visto por un chileno”, en: *Textos sobre arte*, ed.cit., p.501.

conclusiones así: “es el fin de las luchas por el poder en el interior de la literatura”.⁹⁹ ¿Qué más funcional a los poderes (literarios, políticos) el dar por finalizadas las luchas por el poder?¹⁰⁰

Por supuesto, se puede atender a las razones *políticas* que inspiran el alejamiento de lo político conforme a la demarcación de las esferas en aquel anhelo de “independencia intelectual” declarado por *Plural* en su primera época. Jean Franco ha ubicado a revistas como *Vuelta*, *Cuadernos*, *Mundo Nuevo* y a la misma *Plural* en el contexto de la Guerra Fría, y ha señalado que es en dicho contexto cuando “Los artistas y los escritores estaban reclamando un espacio virtual no contaminado por los antagonismos”¹⁰¹, además de evidenciar la participación norteamericana en el financiamiento de publicaciones culturales especialmente opuestas a *Casa de las Américas* y a la agenda cultural de la izquierda revolucionaria en general.¹⁰² Aun así, y sin desdeñar tales motivaciones, es aquella idea de limpieza del ámbito creativo del escritor con respecto a la política la que nos concierne más en lo que respecta a la relación entre los textos de Bolaño y la institucionalidad oficial: se trata quizá de los aspectos implícitamente programáticos en la formación de una camarilla —o de varias— desde la que se expulsan ciertas impurezas con el fin de consolidar tanto un grupo compacto como una estrategia de despolitización.

La idea de una escritura inmune, de una intelectualidad en permanente cuarentena, arrastra además una consecuencia metodológica, si puede llamarse así, para los estudios literarios: el blindaje de las obras las ubica en una suerte de esfera impolítica

⁹⁹ Josefina Ludmer es quien nos trae estas noticias de lo post, en: “Literaturas postautónomas 2.0”, Buenos Aires, *Revista Propuesta Educativa-FLACSO*, núm. 32, 2009, p.44.

¹⁰⁰ ¿Por qué si ya no existe, según Ludmer, ni realidad ni ficción, ni lucha ni autonomía, ni autor ni sentido, ni literatura buena ni literatura mala, reconocer una “disciplina” concebida desde la FLACSO? ¿Es ésta la “isla urbana latinoamericana” desde la que se nos notifica de la muerte de todo (ibíd., p.45)?

¹⁰¹ JEAN FRANCO, *Decadencia y caída de la ciudad letrada*. Barcelona, Debate, 2003, p. 63. Traducción de Héctor Silva Miguez.

¹⁰² Franco se centra en revistas como *Cuadernos* y *Mundo Nuevo*, ambas financiadas por la CIA. (Cfr. especialmente el capítulo “Matándonos dulcemente: la guerra fría y la cultura”, en: *Decadencia y caída de la ciudad letrada*, ed.cit., pp.35-80).

cerrada desde donde se echa por tierra cualquier análisis crítico foráneo, recurriendo, como apunta Bourdieu, al argumento sustentado en el carácter “inefable” de la experiencia literaria.

Sólo preguntaré por qué a tantos críticos, a tantos escritores, a tantos filósofos les complace tanto sostener que la experiencia de la obra de arte es inefable, que escapa por definición al conocimiento racional; por qué tanta prisa por afirmar así, sin combatir, la derrota del saber; de dónde les viene esa necesidad tan poderosa de rebajar el conocimiento racional, esa furia por afirmar la irreductibilidad de la obra de arte o, para usar una palabra más apropiada, su *trascendencia*.¹⁰³

Es cierto que esto último (la enseñanza misma de la literatura, al fin y al cabo) incumbe a un debate que excede los marcos de esta investigación (por muy difusos que éstos se planteen); sin embargo, se trata también de uno de los aspectos fuertes a considerar en la delimitación atrincherada de los campos de saber y sus consecuencias para los textos aquí analizados. ¿No será en definitiva dicha concepción de la experiencia literaria como un misterio “irreductible” aquello que según el infrarrealismo de los años setenta “sólo a la burguesía” le interesa conservar a través de la enseñanza universitaria, haciendo caso omiso de dimensiones políticas, sociales e intertextuales (como las investigadas por Bourdieu en torno a los escritores franceses)¹⁰⁴ desde las cuales se publica, se erigen cánones y, al mismo tiempo, se tornan periféricas ciertas escrituras, en un verdadero reparto de *lugares*?

Al menos en lo que respecta a *Plural*, dice Wolfson, “se anhela una esfera pública clásica, de hombres cultos e informados, pero se confía casi plenamente en la universidad como institución proveedora de autoridad enunciativa”.¹⁰⁵ El espacio universitario —el mismo donde presuntamente la literatura lograría desprenderse,

¹⁰³ PIERRE BOURDIEU, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 1995, p.11. Traducción de Thomas Kauf.

¹⁰⁴ Cfr. PIERRE BOURDIEU, “Tres estados del campo”, en: op.cit., pp.79-261.

¹⁰⁵ GABRIEL WOLFSON, op. cit., pp.50-51.

mediante el riguroso análisis textual, de sus “inefabilidades” y misterios— aparece así como un terreno incontaminado que es preciso conservar en su condición de juez y guía en el rumbo de la cultura. Por esta razón tal vez la confrontación inicial en *Los detectives salvajes* tiene como escenario un salón de Filosofía y Letras —donde los roles de acusados y jueces están claros—¹⁰⁶, en cuanto acción erosiva o contaminante de esa pretendida autonomía universitaria, cuya violación más emblemática —18 de septiembre de 1968— Bolaño abordaría a través de la voz de Auxilio Lacouture, agazapada en un *baño* de mujeres de la misma facultad como “el último reducto de autonomía de la UNAM”.¹⁰⁷

Por otra parte, en el gesto de limitar independencias entre práctica literaria y acción política, el intelectual —dividido en dos mitades, las de “ciudadano” y “escritor”, según Paz— tendría puesto permanentemente un ojo avizor sobre la escena política sin que ésta en caso alguno afecte su vida literaria; a propósito de Vargas Llosa (publicado en *Plural*), Wolfson señala: “el escritor ejerce una crítica permanente cuya eficacia y autenticidad descansan en su independencia frente a la política concreta. No sólo escisión, entonces: glorificación de uno de los flancos.”¹⁰⁸

Será, pues, frente al *descanso* y *glorificación* del escritor y, en suma, frente a dicha concepción de la autonomía —que a fin de cuentas encubre una concepción política de la literatura— que tanto Enrique Lihn como Roberto Bolaño, aunque imbuidos en contextos desiguales, con respuestas y lugares de cobijo diferentes¹⁰⁹,

¹⁰⁶ Previo al relato de la jornada en la que Belano y Lima irrumpen en el taller de poesía de Julio César Álamo, García Madero consigna: “leíamos poemas y Álamo, según estuviera de humor, los alababa o los pulverizaba; uno leía, Álamo criticaba, otro leía, Álamo criticaba, otro más volvía a leer, Álamo criticaba.” (*Los detectives salvajes*, ed.cit., p.13).

¹⁰⁷ *Los detectives salvajes*, “Mexicanos perdidos en México”, cap. 4, ed.cit., p.193; y la extensión novelada de dicho capítulo en *Amuleto* (Barcelona, Anagrama, 1999).

¹⁰⁸ GABRIEL WOLFSON, op. cit., p.46.

¹⁰⁹ En términos biográficos, uno de los lugares de “cobijo” durante los años de dictadura, para Lihn y otros y otras poetas, fue precisamente la Universidad (Lihn, por ejemplo, fundó junto a Nicanor Parra el Departamento de Estudios Humanísticos de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile). Roberto Bolaño, por el contrario, pese a ser premiado y publicado por la revista

propondrán su versión de la autonomía: otra vez, una *política de la poesía* antes que una poesía política y, sobre todo, antes que una escritura despolitizada.

Ahora bien; para enfocar el caso específico de Bolaño tanto en su narrativa de ficción como en su militancia infrarrealista, se suma otro ángulo, un factor especialmente ceñido al contexto latinoamericano en el cual se inscriben sus textos —y por tanto, un factor no tomado en cuenta en las revisiones europeas sobre la noción de autonomía enfocadas principalmente en la literatura francesa, el romanticismo y las vanguardias históricas, como en el ya citado análisis de Peter Bürger y el examen crítico de Bourdieu (sobre el que volveremos)—: se trata de la autonomía puesta en relación al apadrinamiento económico del Estado. Sin ir más lejos, los mismos Paz y Vargas Llosa, como consigna Franco, “se encontraban en la incómoda posición de proclamar que estaban fuera o al margen del Estado al tiempo que disponían de un poder considerable en sus instituciones”.¹¹⁰ Porque si bien la línea de delimitación entre práctica literaria y actividad política se establece —y se exige— de acuerdo a un afán de autodeterminación, por otro lado el financiamiento al que aspiran en bloque los escritores y escritoras de nuestros países, y que es ciertamente otorgado por las instancias estatales, asegura una dependencia y un control efectivos sobre la actividad literaria. De tal manera, ni la intelectualidad más crítica se hallará a salvo de recibir “una llamada telefónica a altas horas de la noche”, como les explica el profesor Amalfitano a los críticos europeos en *2666*: “El Estado lo alimenta y lo observa en silencio” (p.161). Hay una cierta ilusión de independencia que se puede mantener durante años, décadas incluso, pero que esa sola llamada borra en segundos. Por otra parte, “si el escritor conserva su autonomía —tal cual especulaba Rosario Castellanos—, choca inmediatamente contra un aparato de instituciones establecidas, de repugnancias

Punto de Partida de la UNAM, en general sólo mantuvo una relación literaria (como vemos, constante) con la institución universitaria.

¹¹⁰ JEAN FRANCO, “Matándonos dulcemente: la guerra fría y la cultura”, en: *op.cit.*, p.73.

cerradas y de frenos mantenidos.”¹¹¹ Dado un contexto económico y sociocultural subdesarrollado (donde, entre otras cosas, “el libro no [es] un artículo de primera necesidad más que para unos cuantos”), Rosario Castellanos vislumbraba entonces la inevitable disyuntiva: “Las circunstancias obligan al escritor a quedar bajo el patrocinio del Estado o de las empresas y mecenazgos particulares. Y, o bien este patrocinio lo amordaza y lo lleva a alterar deliberadamente su testimonio, o bien lo obliga a jugarse la posición (y no sería muy exagerado decir que también la vida) si persiste en mantener sus convicciones y en divulgarlas.”¹¹²

Así, al no llenar los formularios exigidos con vistas a conseguir financiamiento, al declarar con orgullo “Nadie nos subvenciona”, al no estar “ni con los que compran ni con los que venden”, ¿el infrarrealismo y el realvisceralismo están obligados —y dispuestos— a jugarse la vida? Planteada así, a boca de jarro, la pregunta tal vez resulte anacrónica; pero, como sea, el anacronismo no suspende la indagación acerca de los alcances de un grupo para el cual la praxis vital —concebida no ya como una carrera literaria— será el principal eje de acción y escritura en un momento difícil, no sólo porque sucede inmediatamente después de octubre de 1968 y junio de 1971, sino especialmente por el marco de asimilación burguesa de cualquier anomalía tendiente a erosionar sus cimientos, tal cual lo trazaba la misma Castellanos en el marco de un examen global de las prácticas de escritura y recepción durante la década de los sesenta:

Cuando el burgués aplaude aquello que muestra con demasiada fidelidad la estructura del orden que mantiene establecido en el mundo, la inanidad de los valores que pretende realizar al través de sus formas culturales, la muerte de su siglo y su putrefacción, es casi siempre porque aspira a asimilarlo. Mitridatizado por una larga costumbre de absorber venenos, el espíritu burgués se ha hecho resistente aun a las más virulentas manifestaciones de la verdad y soporta la

¹¹¹ ROSARIO CASTELLANOS, “El escritor y su público”, en: op.cit., p.151.

¹¹² *Ibíd.*

contemplación de su imagen sin intentar ya el menor gesto para romper su espejo.¹¹³

Es ésa una encrucijada mayor para cualquier vanguardia artística: el proceso de su *asimilación burguesa* (lo cual también lleva a plantear la pregunta acerca de la misma procedencia burguesa de la vanguardia). Desde las proposiciones de Marcuse en torno al carácter afirmativo de la cultura impuesta por la burguesía, que relegaría la superioridad de los llamados “valores artísticos” a una esfera sin contacto con la vida cotidiana,¹¹⁴ y especialmente gracias a la disfuncionalidad que Adorno le atribuía al arte (en la medida en que éste se negaría a desempeñar cualquier tipo de función previamente establecida por el aparato burgués)¹¹⁵, Peter Bürger señalaba un lugar contradictorio del arte en el ámbito del funcionamiento social; se puede ser el receptor individual y libre de una obra y, a la vez, permanecer sujeto a las determinaciones sociales institucionalizadas de la propia recepción del arte. “Al desfrutar del arte, el sujeto burgués, mutilado, se reconoce como personalidad. Pero a causa del *status* del arte, separado de la praxis vital, esta experiencia no tiene continuidad, no puede ser integrada en la praxis cotidiana”. Será precisamente tal carencia, entonces, la que, según Bürger, “señala una función específica del arte en la sociedad burguesa: la neutralización de la crítica.”¹¹⁶

¿La vanguardia rompe con ese funcionamiento? O al menos, ¿se le resiste? Dicha resistencia, sin embargo, se desplegaría gracias a muchas prácticas y circunstancias que, antes de ser asimiladas por la mecánica burguesa, como plantea Castellanos, también la erosionan. En esa dirección, particularmente un manifiesto como “Las fracturas de la Realidad” (1977) es importante dada su táctica de choque: más allá de denunciar el accionar específico de la Mafia cultural localizada en México, en ella se postulan modos de existencia anticapitalistas que no concitarían precisamente el aplauso de la burguesía,

¹¹³ ROSARIO CASTELLANOS, “Los 60s, péndulo de la abstracción al compromiso”, en: *El mar y sus pescaditos*. México, Sep-Setentas, 1975, p. 22.

¹¹⁴ Cfr. HERBERT MARCUSE, *El carácter afirmativo de la cultura*. Buenos Aires, Sur, 1967.

¹¹⁵ Cfr. THEODOR ADORNO, *Teoría estética*. Madrid, Taurus, 1971.

¹¹⁶ Peter Bürger, op.cit., p.48 (ambas citas).

incluyendo en ella no sólo a los “reaccionarios subsidiados”, como los llama Hal Foster, sino también a quienes se posicionarían a su izquierda.¹¹⁷ Es más: la práctica misma de la poesía en Latinoamérica, vendría a decir el manifiesto, no puede ser sino antiburguesa y, por tanto, proletaria: “Nos interesa destruir el poder. Crear una alternativa. Y esto coloca a la joven poesía, hayan tomado conciencia los jóvenes poetas de ello o no, en el lado del proletariado.”¹¹⁸ De tal manera, será el carácter mercantil de la escritura profesionalizada la que se pondrá en cuestión (“Nosotros no nos sentamos detrás de una máquina de escribir sabiendo de antemano cuánto nos pagarán por cuartilla. La inspiración la DAMOS GRATIS”, dirá Bolaño), pero junto a ello se remarcará el carácter eminentemente político, internacionalista y clasista del infrarrealismo:

Todavía somos los muchachos obreros de México D.F. (los que toman el último metro fumando Delicados Mentolados Extralargos), somos los trabajadores vagabundos en la fría Europa. Todavía somos los muchachos barriobajeros de Lima y los muchachos y muchachas que escriben textos pequeñitos y rarísimos en Santiago de Chile, mientras trabajan en la Resistencia Antifascista. Todavía somos los que se pierden (en el África Meridional o en sus dormitorios urbanos), los jóvenes desempleados, las muchachas que dicen no macho tecnócrata, no contigo; los que no tienen oficinas sino esquinas (desde donde se ven las galaxias). Todavía somos los creadores de quilombos en ciudades extranjeras. Los que hacemos las peores faenas en Hamburgo (y luego nos despiden como perros). Somos a los que se intenta silenciar. Silenciar. Y todavía caminamos por las ciudades y pueblitos de nuestra América. Todavía estamos vivos.¹¹⁹

Así tenemos una noción de autonomía por completo diferente a la del escritor instalado en su reducto aislado y distante de crítico y juez, capaz de detectar desde las alturas los puntos conflictivos de la sociedad (y por tanto, de poner especial atención

¹¹⁷ En los términos de Foster, “la vanguardia es obviamente problemática (puede ser hermética, elitista, etc.); sin embargo, recodificada en términos de articulaciones resistentes y/o alternativas de lo artístico y lo político, sigue siendo un constructo que la izquierda abandona a su suerte. La vanguardia no tiene patente de criticismo, por supuesto, pero un compromiso con tales prácticas no excluye un compromiso simultáneo con otras.” (HAL FOSTER, op.cit., p. XIV).

¹¹⁸ ROBERTO BOLAÑO, “Las Fracturas de la Realidad”, ed.cit., p.47.

¹¹⁹ *Ibíd.*, p.48 (ambas citas).

sobre aquellos que vulneran dicha distancia). Esta versión de la autonomía (sin que ni en Bolaño ni en Lihn tal palabra salga a la palestra, en la medida en que también emana desde las reglas del juego impuestas por la burguesía), en cambio, se concibe desde un cierto escepticismo empírico de trasfondo ciudadano. Las y los poetas, junto a lectores y lectoras, no se sustraen a itinerarios trazados por la planificación urbana, los medios de transporte y sus propios modos de concebir la experiencia, una suerte de “mapa interior” compuesto por lugares transitables pero también por bastantes espacios vedados. Así, en Latinoamérica tenemos narrativas y poéticas circunscritas a territorios específicos, provenientes, en buena parte, de la clase media ilustrada y ligada a la prensa, a la universidad y, por tanto, al proceso general de profesionalización de la literatura latinoamericana. Pues bien: contra la literatura secretada por ese proceso, para abandonar los caminos “ya trazados de antemano por la burguesía y su aparato cultural”, el infrarrealismo levanta su cuestionamiento y, a partir de ahí, podríamos decir, vindica una suerte de autonomía vinculante, lo cual supone también buscar, encontrar y habitar, sin dejar de moverse, otro canon, otra ciudad.¹²⁰

Ahí se halla el conflicto; al frente, la “joven poesía” tendrá a la literatura segura, instituida, ceremoniosa, “autónoma”, con la que es necesario romper para dejar atrás las consabidas rutas ya exploradas (y exploradas con un salario como seguro de vida); *contra* esa literatura, pues, se escribirá y vivirá “en errores, en poemas, en experimentaciones, en aventuras, en vida vivida, llenas de metidas de pata y asaltos a pequeños palacios de invierno.”¹²¹

¹²⁰ En esa línea, Josu Landa, en sus embates contra las tentativas de canonización —“inoperante y extemporánea”— de Harold Bloom, se refiere a aquellas “ilusiones del esteticismo” que apuntan hacia “una eventual liberación de la dimensión ética de la existencia humana”; dichas ilusiones completamente idealistas (advertidas ya por Barthes y Derrida), al no percatarse “de que las renuncias y abominaciones de lo ético son, a su manera, manifestaciones de una específica actitud moral”, configurarían el principal escollo, según Landa, para la búsqueda “de un equilibrio entre una radical e inalienable autonomía estética y una autodeterminación ética igualmente profunda.” Vid. JOSU LANDA, “El canon de los condenados”, en: *Canon City*. Ciudad de México, Afñita, 2010, p.56 (todas las citas).

¹²¹ ROBERTO BOLAÑO, “Las Fracturas de la Realidad”, ed.cit., p.46.

4

Entonces, tendríamos, por lo menos, una primera aproximación al lugar: en ese rodeo, en esa búsqueda en la que Lihn y Bolaño se encuentran, aparece una autonomía de la mezcla, de las impurezas, apartada y a la vez imbuida de cuanto discurso se logre subvertir en el texto literario, vale decir, de los distintos lenguajes políticos, literarios y artísticos que al ingresar a la literatura salen convertidos en otra cosa. Estrecho lugar: apenas un sendero colindante con al menos dos terrenos que lo asedian: la militancia revolucionaria y la lengua incontaminada de quienes observan y escriben en “pequeños palacios de invierno” amueblados por el Estado. ¿Será posible ese tal lugar, a la vez solitario y poblado? La correspondencia de principios de la década del ochenta entre Lihn y Bolaño, finalmente, puede entregar más luces para tal vez hallar un claro en este punto difícil.

Según las cartas que se han conservado en las cajas y carpetas del archivo The Enrique Lihn Papers,¹²² puede establecerse que la relación epistolar entre ambos va de 1981 a 1984, con varias interrupciones y correos devueltos (especialmente producidos por los cambios de dirección y viajes de Lihn). Se inicia con un Bolaño de veintiocho años ya instalado en Cataluña, específicamente en Gerona, donde intenta sobrevivir y, especialmente, perfilarse como escritor.¹²³ Por su parte, Lihn, pese a sus intentos de autoexilio y a sus estadías en Madrid, Barcelona y Nueva York, permanecerá en el “horroroso Chile” de la dictadura, y desde ahí mantendrá una nutrida correspondencia con editores, universidades, narradores y poetas.

¹²² El archivo general de Enrique Lihn en el Getty Research Institute de Los Ángeles consta de 62 cajas. La correspondencia con Bolaño está incluida, junto con otras, en la caja nro. 2, la cual se ha revisado en su totalidad. En el Apéndice a esta investigación se incluyen fotografías de dichas cartas y postales, junto a otras más —de Lihn a Edgar O’Hara y a Octavio Paz— citadas en el presente capítulo.

¹²³ En un cuento de *Llamadas telefónicas*, el narrador Arturo Belano, que durante la acción del relato vive en Gerona, se referirá a “cartas de poetas sudamericanos perdidos en Sudamérica con quienes mantenía una correspondencia irregular, entre abrupta y dolorosa, fiel reflejo de nosotros mismos que comenzábamos a dejar de ser jóvenes, a aceptar el fin de los sueños”. (ROBERTO BOLAÑO, “Enrique Martín”, en: *Llamadas telefónicas*. Anagrama, Barcelona, 2005, pp.43-44).

Al indagar en la correspondencia salta pronto a la vista una relación franca y más o menos común entre el escritor en ciernes, ansioso por exhibir sus textos, y el poeta más bien reticente y seco, en algún momento de tono admonitorio, que ya carga con una sólida obra a cuestas.¹²⁴ Así, entre los dos, será Bolaño quien lleve la voz cantante: sus cartas y postales, escritas a mano, son notoriamente más extensas que las de su interlocutor, escritas a máquina, y refieren a diversos temas y sucesos, desde una gata a punto de parir hasta recuerdos de infancia y juventud, pasando, por supuesto, por intentos y planes de novelas, poemas, “cuchicheos”, comentarios sobre literatura y tareas de editor de la revista *Berthe Trépat*. Se diría que en su correspondencia con Lihn (y con otros poetas, como Waldo Rojas)¹²⁵, Bolaño ya explora en un estilo y además perfila relatos que más tarde trabajará y publicará; pero, antes de aventurar la importancia de dichas cartas en su obra posterior, vale la pena detenerse en algunas de ellas.

Primero, se puede decir que hay al menos tres pretextos en torno a los cuales las cartas y las postales giran: los proyectos de Bolaño, las publicaciones recíprocas en revistas (o inclusiones en recitales de poesía), y la famosa carta abierta de 1983 que Lihn envía a los poetas chilenos reunidos en Rotterdam. Nos detendremos en este último pretexto, a fin de constatar la emergencia de otro tipo de oficialidad menos tangible frente a la cual se podría desprender una matizada posición común entre ambos escritores.

Hay una postal de Bolaño de noviembre de 1983 en la que éste escribe: “Cuchicheos: que tu carta-ponencia del Encuentro de Rotterdam dividió al personal. Yo no fui pero me contaron que había más de 50 poetas jóvenes chilenos, ¡horror!”. La figura *horrorosa* proyectada por el contingente de poetas chilenos exiliados funciona

¹²⁴ Más tarde, el narrador del relato “Encuentro con Enrique Lihn”, dirá de dicha correspondencia: “lo típico entre un poeta consagrado y un poeta desconocido”. (ROBERTO BOLAÑO, *Putas asesinas*. Barcelona, Anagrama, 2005, p.219).

¹²⁵ Véase *De Blanes a París. Sobre una correspondencia de Roberto Bolaño a Waldo Rojas*. Santiago, Revista Multitud, 2016.

para entablar una cierta complicidad de “cuchicheo” con Lihn, quien ya en una carta de junio de 1981 enviada a Gerona, a propósito de otro encuentro de poetas “en la penosa Sociedad de Escritores” de Chile, había caracterizado dicha reunión como la de “una serie de huevones de ambos sexos, para llorar a los exiliados y pedir repatriaciones, etc. Gestiones políticas necesarias, pero obvias y estúpidas que se resuelven, generalmente, cantando loas a los genios que tenemos en el exilio, y silenciando los nombres de quienes hemos vivido en esta mierda durante todos estos años.” En esa misma línea, ya leíamos que en las primeras palabras de su Carta a Rotterdam, Lihn había zanjado de entrada: “no puedo decirme amigo de ustedes” (e incluso: “desconfío de algunos de los invitados”)¹²⁶, aunque también al mismo Bolaño, en la citada carta de 1981 le había advertido: “No te queridizo ni te estimizo, porque la verdad esos o son formalismos anglosajones o resultan cuando uno estima y/o quiere a alguien, previo conocimiento de persona y causa.” Las advertencias hoscas dicen bastante acerca del acervo completamente beligerante y antidiplomático de Enrique Lihn; más todavía: si pensamos que estas cartas se escriben en un contexto de dictadura en el que los gestos de la aún precaria resistencia cultural presuntamente estarían encaminados a unir fuerzas con el exilio (en un año importante, 1983, cuando se reactiva con ímpetu la protesta social chilena), la declaración resulta un escupitajo; pero si se observan a la luz de la trayectoria poética y política de Lihn y su lucha permanente por demarcar un *lugar* ajeno a fórmulas protocolarias de toda índole, no parece muy extraña.

Esto a Bolaño por supuesto le fascina; en las cartas, en su narrativa y en sus poemas no dejará pasar la oportunidad para, como se dice en Chile, *avivar la cueca* de este resentimiento que a fin de cuentas comparte con su antimaestro; así, en una postal de agosto del mismo año, al comunicarle a Lihn la pronta publicación de la “Carta a los

¹²⁶ ENRIQUE LIHN, “Encuentro de poesía chilena en Rotterdam”, op.cit., p. 160. (Según una nota de Germán Marín, Lihn alude específicamente al escritor Carlos Droguett, quien “tuvo la ocurrencia de cuestionar públicamente”, escribe Lihn, “el carácter de mi regreso a Chile, en 1969, como si yo hubiese sido un desertor de la revolución cubana que pidiese, en mi propio país, el derecho al asilo.” *Ibidem*).

poetas en Rotterdam” en el segundo número de la revista *Berthe Trépat*,¹²⁷ con humor lanzará algo más de leña al fuego, al pormenorizar las circunstancias en que la consiguió fotocopiada: “me fue facilitada por uno de los insignes y ubérrimos mil poetas jóvenes chilenos que recorren este viejo continente (acerca de esto, yo me pregunto, ¿de dónde salen tantos? —porque son muchísimos—, ¿no será una maniobra de Pinochet para desacreditar para siempre a la literatura chilena?”).

De esta manera, preguntas socarronas mediante, se reafirmará una postura, o dos: la del poeta chileno que, esté donde esté, dentro o fuera del país, discurrirá por un sendero distinto al del circuito más o menos establecido, más o menos identificado, de la cultura de oposición a la dictadura. Sería desde luego inexacto afirmar que es únicamente a partir de su relación epistolar con Lihn que Bolaño adopta esta posición refractaria a cualquier tipo de capilla (aun cuando ésta se halle del lado de la “tendencia correcta” en términos políticos); por sobre todo, significaría olvidar la intervención del contexto institucional mexicano de los años setenta, ese sparring al fin y al cabo insuperable con y contra el cual Bolaño se formó; sin embargo, con la aparición de Enrique Lihn, esa postura —en algunos momentos casi gimnástica, como una mímica de movilización permanente para esquivar dardos y tentaciones— sin duda se reafirmará y explorará en la contracorriente de un exilio no oficial, un destierro en la periferia del destierro, como luego quedará suficientemente claro en la caracterización de un personaje como El Ojo Silva: “No era como la mayoría de los chilenos que por entonces vivían en el DF: no se vanagloriaba de haber participado en una resistencia más fantasmal que real, no frecuentaba los círculos de exiliados”.¹²⁸

¹²⁷ “Querido Enrique: consumatum est. O quien calla, otorga. O a buen entendedor, líbrese quien pueda. O el que avisa no es traidor. O sea: publicaremos, sin tu autorización escrita, el texto completo que enviaste a la industriosa Rotterdam, a aquel encuentro de poetas jóvenes (...) Así pues, metalírica aparte, publicaremos tu carta de Rotterdam o tu carta a los poetas en Rotterdam, primero: porque creo que es buenísima y, segundo: porque plantea una situación polémica necesaria y, tercero: porque no tengo noticia de que haya sido publicada en otra parte. ¡Desde ya comienzo a disculparme si no fuera de tu agrado!”.

¹²⁸ ROBERTO BOLAÑO, “El Ojo Silva”, en: *Putas asesinas*, ed.cit., p. 11.

“No frecuentaba los círculos de exiliados” quiere decir, en el contexto de Lihn: no frecuentaba los círculos culturales de la resistencia —que sí conocía—, ni supeditaba su quehacer crítico, poético y político a los debates de una red intelectual comprometida con el derrocamiento de la dictadura. Sin embargo, pese a dicha posición periférica, o junto con ella, hay también una constatación ineludible e “irremediable”, la de la pertenencia; en otro de los relatos de *Putas asesinas*, el narrador dirá: “B detesta a los chilenos residentes en Barcelona aunque él, irremediamente, 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.”¹²⁹ Lo decisivo de esta *creencia*, en ambos, es que conlleva también una actitud de desplazado, de ninguneado, expresada en una permanente y cada vez más aguda molestia que por su parte Bolaño blandirá con cierto orgullo derrotista en las mismas cartas y en poemas-manifiestos como “La poesía latinoamericana” u “Horda” (en el cual, por ejemplo, se ponen en boca de “Poetas de España y Latinoamérica, lo más infame / De la literatura”, estas palabras: “No te preocupes, Roberto, dijeron, nosotros nos encargaremos / De hacerte desaparecer”).¹³⁰ En lo que a la literatura chilena respecta, en una carta de octubre de 1982 Bolaño le escribe a Lihn con tono irónico: “Completamente fuera de la literatura chilena y, horror, dentro de 6 meses cumpliré 30 años. ¿Qué será de mí?”. Aunque esta exclusión ciertamente se relativice al hallar a Bolaño en una antología de poesía política chilena publicada en 1977¹³¹, es pues esta invocación a la soledad propia de un *estar-fuera* (como un lugar desde el que, sin embargo, se escribe —lugar que Bolaño, instalado en la España postfranquista, no dejará de festinar, al contrario de Lihn, habitante involuntario

¹²⁹ ROBERTO BOLAÑO, “Días de 1978”, en: op.cit., p.66.

¹³⁰ ROBERTO BOLAÑO, “Horda”, en: *La Universidad Desconocida*. Barcelona, Anagrama, 2007, p.292.

¹³¹ Se trata del volumen *Los poetas chilenos luchan contra el fascismo*, antología de Sergio Macías publicada en 1977 en la RDA, en la que aparecen, al lado de Mistral, Neruda y Víctor Jara, dos poemas de Bolaño escritos junto a Bruno Montané, “Carta” y “En el pueblo”. (Vid. SERGIO MACÍAS (comp.), *Los poetas chilenos luchan contra el fascismo*. Berlín, Comité Chile Antifascista, 1977, pp.268-271).

de una dictadura sin salida—) la que en cierto modo los unirá en la correspondencia y los llevará a establecer una especie de red entre Gerona y Santiago.¹³²

Aun así, y pese a la constatación de este *lugar-fuera* en el que ambos se citaban (se leían y se encontraban), observar esa red a distancia, con el archivo de Lihn y la obra de Bolaño a la vista, sumado a los documentos que se han conservado, también implica hallar puntos de distancia. Primero, hay una salvedad importante en el avistamiento de ese *estar-fuera* de lo que aquí con cierta ligereza hemos llamado circuito cultural del exilio chileno, donde se encuentra a poetas importantes (Gonzalo Rojas, Efraín Barquero, Gonzalo Millán, Cecilia Vicuña, Oscar Hahn y Waldo Rojas, entre muchos otros y otras) y una crítica como Soledad Bianchi, que publicó en la revista de Bolaño y que de alguna manera tendió un puente entre éste y la producción poética chilena de la época.¹³³ Por tanto, si hablamos de ese “circuito” se debe tener en cuenta su desperdigamiento más que su calidad de grupo compacto asentado sobre la base de una línea doctrinaria; y en tal sentido, tanto Lihn como Bolaño, mal que les pese, fueron considerados en esos “encuentros”: del primero, después de todo, se leyó su polémica

¹³² Las acciones de dicha “red” no difieren de las que suelen darse entre escritores: Lihn daba a conocer a Bolaño en el ya referido recital poético del Instituto Chileno-Norteamericano (lo cual Bolaño agradece en postal posterior, enviada desde Blanes), además de premiarlo en un concurso de poemas realizado en Chile (al que Lihn se refiere en la citada carta del 11 de septiembre de 1982); mientras, Bolaño, como está dicho, publicaba la “Carta a los poetas en Rotterdam” en el segundo número de *Berthe Trépat* (Rimbaud Vuelve a Casa, Press. Noviembre 1983. Versión digitalizada disponible en: <http://culturadigital.udp.cl/cms/wp-content/uploads/2017/10/RB-D048.pdf>).

¹³³ Exiliada en Francia, Soledad Bianchi, además de mantener correspondencia con Bolaño desde fines de los setenta, lo incluyó entre los poetas de la antología *Entre la lluvia y el arcoíris. Algunos jóvenes poetas chilenos*, publicada en Rotterdam (Instituto para el Nuevo Chile, 1983, disponible para descarga en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-9420.html>). Por su parte, el primer texto del primer número de *Berthe Trépat* (julio 1983) está firmado por Bianchi, a modo de presentación de la revista. Tres años antes, el prólogo a *Entre la lluvia y el arcoíris*, apareció en el segundo número de *Le Prosa* (noviembre 1980), revista editada en México por el poeta Orlando Guillén, en cuyo directorio figura Roberto Bolaño. (Vid. “Voces de arcoíris. La joven poesía chilena”, en: *Le Prosa* nro. 2, México, 1980, pp.48-60).

carta; y el segundo, tal cual él mismo señala en su postal de agosto de 1983, fue invitado a participar.¹³⁴

Sólo así, es decir, sólo al recordar el carácter más bien laxo de escenas políticas y poéticas cuyo estatuto radica en la urgencia propiciada por las circunstancias, podemos atender a los puntos de coincidencia entre personalidades literarias, pero también a los espacios de desencuentro abiertos entre ellas. Los y las poetas no conforman una orgánica política, aunque en ocasiones hagan todo lo posible para afirmar lo contrario. Hay intereses comunes y asociaciones divergentes; sin ir más lejos, en paralelo a su correspondencia con Bolaño, esto es lo que Lihn le “cuchichea” al peruano Edgar O’Hara en una carta de julio de 1981: “hay otro poeta más joven al que no conozco personalmente, que me envía sus trabajos desde un pueblucho de España (?), de nombre Roberto Bolaños [*sic*]; hizo una mala antología para la Editorial Extemporáneos (México) con un vergonzante prólogo-poema de Efraín Huerta”.¹³⁵ Si se considera el peso de un poeta como Efraín Huerta no sólo en la trayectoria del aludido sino en la de otro infrarrealista como Mario Santiago —quien lo llamaba “Infraín”—, la distancia se extiende un poco más.¹³⁶ Se puede predecir sin temor a errar el tiro que es la versión estalinista de Huerta, tan cercana al Neruda del “Canto a Stalingrado”, la que gravita en esta consideración desfavorable de Lihn, más allá de la dudosa calidad de aquel

¹³⁴ “O sea: publicaremos, sin tu autorización escrita, el texto completo que enviaste a la industriosa Rotterdam, a aquel encuentro de poetas jóvenes (en donde yo no estuve, aunque sí fui invitado, ¡gracias, diosito santo, todavía se acuerdan de mí, virgen santa, que no me dejen tirado en Girona!)”.

¹³⁵ El libro en cuestión es *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego: once jóvenes poetas latinoamericanos* (ROBERTO BOLAÑO (comp.), México, Extemporáneos, 1979. Presentación de Efraín Huerta. Prólogo de Miguel Donoso Pareja), enviado por Bolaño a Lihn en esas mismas fechas. En cuanto al gazapo “Bolaños” —que Lihn repetirá incluso en su presentación escrita de poetas jóvenes del Instituto Chileno-Norteamericano—, desde Gerona no tardará en llegar la aclaración, muy al estilo del ofendido: “Por Dios, ¡Bolaño!, no Bolaños, Bolaño, sin ese final, como los Bolaño de Vigo a los que el Rey... etc. etc.” (Carta de mayo de 1983).

¹³⁶ “Sus cenizas bailan tap en la cocina cochambrosa de sus dientes / Al son del gatillo que trae dibujado en la ubre perra de sus ojos”, escribió Mario Santiago en su poema-homenaje “Infraín Huerta (1914-1982)” (MARIO SANTIAGO PAPASQUIARO, *Jeta de santo. Antología poética, 1974-1997*. Madrid, FCE, 2008, p.235). “No sólo tu bondad me ayudó; también / esa suerte de honradez hierática”, se lee en “Para de Efraín Huerta”, poema de Bolaño (*La Universidad Desconocida*, ed. cit., p.37).

“prólogo-poema”. A contramano, la presencia de Huerta en su antología significa para Bolaño un verdadero espaldarazo de legitimación asegurada, y en eso —en incluir la cita de autoridad de un consagrado (perteneciente a la misma generación de Paz)— Bolaño no se distingue de ningún poeta joven o no tan joven de estas tierras.

Ahora bien; en el contexto de la correspondencia, Lihn necesitaba otro tipo de espaldarazo, mucho más urgente. Al leer sus cartas de las décadas del setenta y ochenta, la política interviene con una frecuencia que hace pensar en él como en un descarnado analista, en clave íntima, de las consecuencias culturales arrastradas por la Guerra Fría. Quién publica a quién, dónde está el problema, cómo se excluyen y autoexcluyen ciertas escrituras: hay un mapa político en esas cartas como trasfondo de una desesperación creciente por huir algún día de Chile. Y será dicha desesperación la que le hará solicitar cartas de recomendación a personalidades literarias legitimadas en los circuitos culturales de Norteamérica; así, el 16 de octubre de 1982 le escribirá a Octavio Paz (quien en 1977 lo había invitado a colaborar en *Vuelta*), con el fin de obtener por segunda vez la famosa Beca Guggenheim: “uso o abuso, una vez más, de su buena voluntad: usted sabe que los chilenos somos, por situación, ligeramente minusválidos, aun los que como yo se mueven como ardillas. Necesito, otra vez, salir de este país a respirar”.¹³⁷

Ni en sus peores pesadillas Bolaño, el Bolaño de México, Gerona y Blanes, le solicitaría a *Octavio Paz* una carta de recomendación con el fin de obtener una *beca*, el incentivo institucional por excelencia —la otorgue quien la otorgue— para neutralizar y finalmente domesticar las “audacias” de la escritura y de la vida. La institucionalidad cultural, cuyos movimientos son variados en la ocupación de *lugares*, ha provocado la autoexclusión voluntaria de Bolaño en tanto parte de una poética y de una estrategia; en Lihn, en cambio, dado el contexto opresivo de principios de los ochenta en Chile, ofrece

¹³⁷ Léase la carta completa de Lihn a Octavio Paz en el Apéndice 3, p.233.

una posibilidad consecuente con el hecho de algún día lograr “salir de este país a respirar”.

Así, al extender ese archivo sobre la mesa y de algún modo oír, cuarenta años después, el repiqueteo de una época feroz, notamos líneas de coincidencia junto a accidentes que hacen pensar en discontinuidades, alianzas, desafecciones, más a la manera del genealogista que de la de un historiador de la literatura, vale decir, no tan interesado en establecer una coherencia entre dos o más escrituras como en “descubrir todas las marcas sutiles, singulares, subindividuales que pueden entrecruzarse y formar una red difícil de desenmarañar”.¹³⁸

En esas cartas y postales, como sugeríamos, hallaríamos una especie de taller de escritura para los proyectos futuros de Bolaño como narrador y poeta. “Una carta es literatura”, escribía el amigo de Monsieur Teste¹³⁹; vale decir, no hablamos sólo de los textos enviados para someterse a la crítica de Lihn, la mayoría de los cuales —como “El contorno del ojo”, novela corta escrita a modo de diario, o “Literatura para enamorados”, un texto compuesto por “escenas”— no se publicarán en vida de Bolaño; nos referimos más bien al cuerpo mismo de esas cartas y postales como los primeros esbozos incluidos en relatos posteriores. Si bien Lihn le advierte en junio de 1981: “No me bombardees con ‘poemas elefantiásicos’, mándame algo que me interese”, las cartas de Bolaño se harán más extensas al incorporar detallados relatos de algunos sucesos propios tanto de su vida cotidiana en Gerona como de recuerdos de su pasado chileno y mexicano.¹⁴⁰ Es en esa extensión donde se va desarrollando un estilo deliberadamente digresivo que recupera la tradición epistolar como género literario, a un mismo tiempo performativo y ficcional: alguien que no sabe aún si es un escritor y cuyo nombre no se encuentra

¹³⁸ MICHEL FOUCAULT, *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia, Pre-Textos, 1988, p.25. (Traducción de José Vázquez Pérez).

¹³⁹ PAUL VALÉRY, “Carta de un amigo”, en: *El señor Teste*. México, UNAM, 1991, p. 69. Traducción de Salvador Elizondo.

¹⁴⁰ Entre estos últimos, sobresale —en carta de agosto de 1983— la referencia a la relación entre Bolaño y Alejandro Jodorowski en México, cuyo relato se incluirá más tarde en el cuento “Carnet de baile” de *Putas asesinas*.

instituido como tal, confiesa sus temores y perspectivas ante quien admira y con ellos, de paso, delinea una literatura. Postales sin fecha adelantan formas de poesía —o de narrativa— inclasificable, escritas en la prosa de un texto como *Amberes*:

Al Sr. e insigne poeta Enrique Lihn.

Escríbame más a menudo. Sus cartas son un consuelo. El mayordomo japonés de mi espíritu ha señalado esta mañana las nubes que se ciernen sobre Blanes. Bualá lotúm, ha dicho antes de desaparecer. Broma poco delicada para el poeta-comerciante que soy yo. “Mi cuerpo es óxido de hidrógeno con contaminantes”. “Si los contaminantes del helio son suficientemente complejos podría existir vida.” La poesía: la gravedad: que el comerciante dé un brinco y caiga. Si usted pudiera verlo detrás de la caja registradora, seguramente simpatizaría con él. Una vez cada dos años la atmósfera de Mercurio se rompe. Los seres de Helio suspenden el trueque, las extrapolaciones; se autodestruyen las naves comerciales. “La sombra de mi amor me espera a la salida del pueblo”. “Coño, ha llegado el otoño”.

Vuestro amigo y admirador R. Bolaño Ávalos.

Del otro lado, ¿cuál es la respuesta? ¿Puede tener o exigir una respuesta este envío? Pero también: ¿qué se puede esperar de un destinatario capaz de declarar en una de sus primeras devoluciones (junio de 1981): “Las paternidades/maternidades con la gente joven tampoco me placen”? Diez años atrás Lihn había dado una especie de anticonsejo:

Carta a un joven poeta. O, mejor, telegrama: No escriba. Stop.
Escríbame. Siempre que tenga algo que perder.
Stop. O siembre papas en su aldea.¹⁴¹

Sin embargo, tal renuencia —que al fin y al cabo conviene al papel de un sujeto antilírico, escéptico y beligerante— para los años ochenta parecía haber cambiado.

¹⁴¹ ENRIQUE LIHN, “Varadero de Rubén Darío”, en: *Escrito en Cuba*, ed.cit., p.60.

Roberto Merino y Matías Rivas han escrito acerca de la generosidad de Enrique Lihn, “un poeta que leyó y estimuló a otros poetas, por lo general más jóvenes que él”, y “que siempre fue lúcido respecto a la disparidad de voces de las generaciones que intersecaron con la suya.”¹⁴² Dicha lucidez implicaba abocarse a una lectura crítica de los y las poetas jóvenes antes que a una complacencia protectora a cambio de favores; Bolaño bien lo supo, por ejemplo, cuando en la carta de junio de 1981 su “Literatura para enamorados” es calificado como un texto “demasiado desmadejado”: “no prepara o no propone un contexto en que las imágenes (...) digan algo más de lo que lo harían en un viejo poema surrealista —y el surrealismo ortodoxo ya no se soporta.”

Ciertamente no podemos citar aquí todas las cartas y postales recopiladas; para nuestros fines, bastará con referirnos, por último, a esta generosidad crítica como una forma de tender redes (de escritura y sobrevivencia) en medio del entramado institucional de la literatura latinoamericana. Ese entramado requiere de exclusiones y rechazos, de golpes de suerte y asociaciones de todo tipo. “Un poeta lo puede soportar todo”¹⁴³, pero, aun así, hay momentos de dubitación en los que abandonar es una posibilidad. Si atendemos a un poema publicado póstumamente,¹⁴⁴ tiempo después de concluida la correspondencia con Lihn la carrera literaria de Bolaño aún se componía mayormente de rechazos editoriales. Años más tarde, en una mirada retrospectiva —en el marco de uno de los pocos relatos en que el narrador no es Arturo Belano sino “Roberto Bolaño”—, al evocar su carteo con Lihn el narrador insistirá en su condición de excluido, cuando “la literatura”, para él, “era un vasto campo minado en donde todos eran mis enemigos”.

Esto les pasa a todos los escritores jóvenes. Hay un momento en que no tienes nada en que apoyarte, ni amigos, ni mucho menos maestros, ni hay nadie que te

¹⁴² Roberto Merino / Matías Rivas, “La realidad y sus inmediateces”, en: ENRIQUE LIHN, *Antología de paso*. Santiago, LOM, 1998, p. 9.

¹⁴³ ROBERTO BOLAÑO, “Enrique Martín”, en: *Llamadas telefónicas*, ed. cit., p.37.

¹⁴⁴ “Mi carrera literaria”, fechado en octubre de 1990, en: *La Universidad Desconocida*, ed.cit., p.7.

tienda la mano, las publicaciones, los premios, las becas son para los otros, los que han dicho “sí, señor”, repetidas veces, o los que han alabado a los mandarines de la literatura, una horda inacabable cuya única virtud es su sentido policial de la vida, a éstos nada se les escapa, nada perdonan. En fin, como decía, no hay escritor joven que no se haya sentido así en algún momento de su vida. Pero yo por entonces tenía veintiocho años y bajo ninguna circunstancia me podía considerar un autor joven. Estaba en la inopia. No era el típico escritor latinoamericano que vivía en Europa gracias al mecenazgo (y al patronazgo) de un Estado. Nadie me conocía y yo no estaba dispuesto ni a dar ni a pedir cuartel. Entonces comencé a cartearme con Enrique Lihn.¹⁴⁵

El fragmento ofrece una condensación de varios de los puntos aquí tocados: la vindicación de la soledad, la presencia de una policía cultural, la relación dependiente entre Estado y literatura contra la cual se posiciona el infrarrealismo y el escritor outsider que Bolaño fue o en todo caso creía ser. Los otros tienen al menos un *lugar* (el Estado); el escritor desconocido, no. Por otro lado, se ha señalado la “situación irregular” de “minusvalía” en la que se encontraba Lihn en el Chile de la dictadura; en ese contexto, recibe la carta de un escritor frustrado cuya situación en Europa si bien no es de las mejores, tampoco es la de una dictadura cívico/militar sin final. Lihn, sin embargo, le responde y se inicia la conversación. Las cartas de Bolaño son casi festivas si no fuera por los arranques de pesimismo que se ciernen sobre sus proyectos, esas negativas de publicación cuya inmediata consecuencia será la falta de dinero: “¡Mi situación económica es pésima y mi situación mental casi un albur! De todas maneras, es triste”, escribe en carta de octubre de 1982. En respuesta, una de las últimas cartas de Lihn, de febrero del siguiente año, además de resumir la correspondencia entre ambos, expone con sensatez, es decir, con la voz de la experiencia, de maestro outsider a discípulo outsider, las reglas del juego que, después de todo, funcionan para cualquier poeta:

¹⁴⁵ “Encuentro con Enrique Lihn”, en: *Putas asesinas*, ed.cit., p.218.

Roberto: he recibido y releído, otrora, cada uno de tus envíos —fragmento en prosa, versos y desalentadas menciones de tu vida literaria, creo—. Tú ya sabes todo lo que te puedo decir al respecto: eres un poeta, un escritor combinados y no te espera nada que te satisfaga planamente en materia de respuesta a un trabajo que es la soledad misma, para no llamarlo solitario, a menos que tengas una buena suerte o un sentido de la oportunidad del carajo. El tiempo y/o factores imprevisibles resuelven por ti en una zona que no ves nunca, situada más allá de tus narices escriturales.

Ser escritor o poeta —ambos lo sabían— no es gran cosa; pero, para alguien ubicado en una posición expuesta e insegura, distante “al mecenazgo (y al patronazgo)” como la del Bolaño de principios de los años ochenta, esa sola designación por parte de Enrique Lihn —“eres un poeta, un escritor”— es sin duda un acicate para cualquiera, de esa serie de elogios inolvidables como el que, según Ricardo Piglia, William Burroughs recibió de Samuel Beckett: “usted es un escritor”.¹⁴⁶ Después, a falta de respuestas, Bolaño se encargaría de dar la suya propia para interrumpir ese silencio chileno en torno al trabajo de quien lo conminó a seguir.¹⁴⁷ Bibiano, uno de los personajes de *Estrella distante*, sentenciará: “La poesía chilena va a cambiar el día que leamos correctamente a Enrique Lihn, no antes. O sea, dentro de mucho tiempo”.¹⁴⁸ Esa “zona que nos ves nunca”, fuera de encuadre, esa espera “de mucho tiempo” constituiría quizá *el lugar* rondado por estas escrituras: si bien, como hemos visto, existen condicionantes de variada índole capaces de disputar la adscripción de las literaturas a una politización o a una despolitización (y, a partir de ahí, a versiones contrapuestas de la autonomía), existe también un espacio

¹⁴⁶ “Extranjeros en el cono sur. Una conversación electrónica entre Roberto Bolaño y Ricardo Piglia sobre asuntos literarios diversos”, en: ANDRÉS BRAITHWAITE (ed.), *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago, UDP, 2006, p.144.

¹⁴⁷ Además del ya citado artículo de 2001, “Unas pocas palabras para Enrique Lihn”, ese ajuste de cuentas se hallará en novelas como *Estrella distante* y *Nocturno de Chile*, esta última narrada por el cura Ibacache —trasunto de José Miguel Ibáñez Langlois o Cura Valente, crítico literario del Opus Dei y profesor de marxismo para la Junta Militar—, contra el cual Lihn entabló agrias querellas y publicó un libelo (*Sobre el antiestructuralismo de José Miguel Ibáñez Langlois*. Santiago, Del Camaleón, 1983).

¹⁴⁸ ROBERTO BOLAÑO, *Estrella distante*. Barcelona, Anagrama, 2000, p.26. Luego, en la misma novela, los poemas de Lihn aparecerán vetados junto a los de Nicanor Parra “por motivos políticos” en un recital de poesía sudamericana en Managua (p.67).

siempre inmanejable, situado, como dice Lihn, “más allá de tus narices escriturales”. Con la exposición de estas cartas en el marco de la presente investigación hemos querido referir a ese lugar de cuya existencia Bolaño tuvo noticias a través de ese amigo intratable y tan desesperado como él, y a quien, cosa curiosa, quizá afortunada, nunca llegó a conocer sino en el estricto plano de la página.

Soñé que una tarde golpeaban la puerta de mi casa. Estaba nevando. Yo no tenía estufa ni dinero. Creo que hasta la luz me iban a cortar. ¿Y quién estaba al otro lado de la puerta? Enrique Lihn con una botella de vino, un paquete de comida y un cheque de la Universidad Desconocida.¹⁴⁹

¹⁴⁹ ROBERTO BOLAÑO, *Tres*. Barcelona, El Acantilado, 2000, p. 83.

II

Amistad, educación y vanguardia

La vida siempre precede al poder, siempre, en todos los casos.

TONI NEGRI

Se ha ensayado hasta aquí en torno al peso ejercido por un escritor mayor como Enrique Lihn sobre la búsqueda de un posible *lugar* —político, literario— en los textos de Roberto Bolaño. Desde luego, alrededor de cualquier escritura literaria circula una multitud de fantasmas cuyo alcance se pierde en una nebulosa impenetrable que, a efectos de una lectura crítica, ciertamente poco importa aclarar. Por ejemplo, y sólo para no exceder demasiado el perímetro difuso de esta investigación, ¿preguntaríamos cuánto o cómo pesa la obra de James Joyce en la de Bolaño? El sólo hecho de que en el título de su primera novela publicada aparezca un “fanático de Joyce”, ¿asegura una relación fundamental o “parasitaria” entre ambos? ¿Y qué si, en efecto, la hay? ¿Cómo es? Es cierto que con Bolaño el asunto se complica bastante al tratarse de uno de los escritores latinoamericanos más lectores (y quizá más contradictorios) de los últimos tiempos, con quien además vuelven a entrar en circulación literaturas consideradas, alguna vez, aledañas al canon. Sin embargo, podría decirse que la importancia de su obra radica precisamente en que obliga a un *reordenamiento* de ese mismo canon, al tiempo que provoca que cada tradición en cierto modo exija sus derechos sobre ella. Así, la recepción latinoamericana de Bolaño —la nuestra— reclamará en primer lugar la presencia de Borges, Cortázar, Parra y Lihn en su escritura, del mismo modo que la norteamericana recordará a Jack Kerouac, Norman Mailer, Philip K. Dick, Carson McCullers y Cormac McCarthy, entre otros y otras. Aún hoy, en tiempos de transnacionalización editorial, cuando conceptos como hibridación, nómade, distensión y pastiche tuvieron cierto peso en la revisión de una modernidad siempre *in medias res*

en Latinoamérica,¹⁵⁰ vivimos atrapados en un esquema de literaturas locales y desde ahí leemos: la lectura de Bolaño por fortuna nos hace replantearnos esa localía (junto a recordarnos la presencia de zonas y procesos renuentes a cualquier tipo de mezcla), para pensar, como diría Lihn, si alguna vez en realidad hemos salido del “eriazó remoto y presuntuoso”.¹⁵¹

En este tramo de la investigación no seremos precisamente originales: insistiremos en Borges como punto de arranque para abordar las relaciones de amistad entrevistas en algunos pasajes de *Los detectives salvajes*, dirigiéndolas hacia un enfrentamiento con los modos institucionales de vinculación en el espacio cultural. De alguna manera, ya entre Lihn y Bolaño poco a poco se iba estableciendo una filiación, fortalecida en primer lugar por la admiración pero, sobre todo, por la búsqueda común de ese *lugar* político y literario difícil de mensurar. Decir que fueron amigos quizá parezca un exceso desde un punto de mirada biográfico, pero, a la luz de sus propios textos y de su correspondencia, probablemente no: ese desconocimiento personal, esa distancia infranqueable, conformaría una forma de ser amigos sin los ceremoniales más o menos instituidos entre escritores. Vale aclarar entonces que la *amistad*, más que una *afinidad* determinada se observará con una perspectiva principalmente textual, y no a partir de ciertas características en mayor o menor grado ennoblecidas; será tratada, ante todo, considerando las prácticas al interior del realvisceralismo en cuanto espacio, por un lado, refractario a los mecanismos de asociación propios de la oficialidad cultural y, por otro, como agrupación inevitablemente inmersa en un contexto social en el que dichas prácticas son susceptibles de reproducirse aún por quienes las cuestionan. También en “La parte de los críticos” de *2666* asistimos a una configuración distinta de la amistad, desplegada ahora sobre un mapa académico de Europa. Al enfocar ambos

¹⁵⁰ Pensamos, entre otros, en los análisis y propuestas de Néstor García Canclini en *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1989), en los de Nelly Richard en “Latinoamérica y la posmodernidad” (1994) y en los de *La desazón de lo moderno* (2001) de Pablo Oyarzún.

¹⁵¹ ENRIQUE LIHN, “Nunca salí del horroroso Chile”, en: *A partir de Manhattan*. Valparaíso, Ediciones Ganymedes, 1979, p.53.

casos se pretende ahondar en la indagatoria acerca de la crítica a la institucionalidad —y sus contradicciones— desde la obra de Roberto Bolaño.

1

En “La parte de los críticos” de *2666*, el profesor universitario Óscar Amalfitano sentencia ante Jean-Claude Pelletier, Manuel Espinoza y Liz Norton: “En México, y puede que el ejemplo sea extensible a toda Latinoamérica, salvo Argentina, los intelectuales trabajan para el Estado.” (p.161).

El fragmento ha sido extraído de una más extensa disquisición acerca del funcionamiento del campo cultural latinoamericano, atendiendo específicamente al comportamiento dependiente del intelectual mexicano, todo en el marco de la búsqueda del novelista Benno Von Archimboldi emprendida por los críticos europeos en Santa Teresa. Sobre ese discurso, sobre esa conversación en el desierto entre académicos latinoamericanos y europeos acerca del poder, a ratos dispuesta al modo de un ensayo o de un libelo, volveremos más de una vez dada su relevancia para esta investigación; pero de momento valdrá la pena comenzar por la salvedad de Amalfitano con respecto al caso argentino, pues permite localizar un ámbito —la amistad— aún poco investigado en la relación de los textos de Roberto Bolaño con la institucionalidad cultural, además de remarcar la línea borgeana que habita y se mueve constantemente en su obra narrativa.

Un texto temprano de Borges —incluido en *Evaristo Carriego* (1933)— acerca del tango y la presencia en él de figuras como la del gaucho y el compadre, aventura lo siguiente:

El gaucho y el compadre son imaginados como rebeldes; el argentino, a diferencia de los americanos del Norte y de casi todos los europeos, no se identifica con el Estado. Ello puede atribuirse al hecho general de que el Estado es una inconcebible abstracción; lo cierto es que el argentino es un individuo, no un ciudadano. Aforismos como el de Hegel, “El Estado es la realidad de la idea moral”, le parecen bromas siniestras. Los films elaborados en Hollywood repetidamente proponen a la admiración el caso de un hombre (generalmente, un

periodista) que busca la amistad de un criminal para entregarlo después a la policía; el argentino, para quien la amistad es una pasión y la policía una *maffia*, siente que ese héroe es un incomprensible canalla.¹⁵²

Pese a las idealizaciones, sólo este párrafo permitiría proyectar la presencia de un “individuo” —y no la de un “ciudadano”— en la apuesta de los realvisceralistas situados en el México de los años setenta. ¿Por qué un individuo? Porque éste, como el sargento Cruz del *Martín Fierro* (reelaborado por Borges), antepondría la *amistad* —en todo caso, una cierta identificación con el desertor perseguido— a cualquier tipo de “inconcebible abstracción” ciudadana.¹⁵³

En *Los detectives salvajes*, los realvisceralistas no conforman un “movimiento” literario, ni una “organización” cultural, sino una “pandilla” de amigos; vale decir, desde un principio el vínculo entre poetas adquiere cierto rasgo delictivo antes que programático:¹⁵⁴ “cuando empezaba a amanecer —relata García Madero— me dijeron si quería pertenecer a la pandilla. No dijeron ‘grupo’ o ‘movimiento’, dijeron pandilla y eso me gustó. Por supuesto, dije que sí.”(p.17).¹⁵⁵ Se trataría de una banda compuesta por

¹⁵² JORGE LUIS BORGES, “Historia del tango”, en: *Evaristo Carriego*. Buenos Aires, Emecé, 1952, pp. 156-157.

¹⁵³ Valga recordar las palabras finales de un cuento memorable: “Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva adentro. Comprendió que las jinetas y el uniforme ya le estorbaban. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él. Amanecía en la desafortunada llanura; Cruz arrojó por tierra el quepis, gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra los soldados, junto al desertor Martín Fierro.” JORGE LUIS BORGES, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, en: *El Aleph*. Buenos Aires, Emecé, 1972, pp.56-57.

¹⁵⁴ Atendiendo a la acepción de “pandilla” como “Grupo de personas que se asocian con fines delictivos o embaucadores” (RAE).

¹⁵⁵ En cuanto a la denominación de “grupo”, se debe tener en cuenta la proliferación de los así llamados “grupos” artísticos —con un carácter marcadamente político— durante la década del 70 en México, algunos de cuyos trabajos fueron seleccionados en 1977 por Helen Escobedo para la X Bienal de Jóvenes de París. Si bien es cierto que el infrarrealismo, en cuanto “movimiento” fundamentalmente literario, no tuvo mayor relación con los grupos, Carla Rippey, en ese entonces perteneciente a Peyote y la Compañía, estuvo a cargo de los grabados incluidos en *Reinventar el amor*, primer libro publicado por Bolaño. Para un repaso de las prácticas y trabajos de cada uno de los grupos, véase: http://blogs.fad.unam.mx/assignatura/raquel_garcia/wp-content/uploads/2013/05/los-grupos.pdf, además de la nota 81 del capítulo anterior.

delincuentes de poca monta,¹⁵⁶ ladrones de libros para consumo propio, asaltantes ocasionales (a la manera de Ulises Lima y Heimito Kunst en Viena), nuevamente: bandidos *aficionados* cuyo único botín —en ese primer enfrentamiento al interior de la Universidad— consiste en dejar en ridículo la autoridad del poeta profesionalizado y de paso sustraer otro; esto es, *expropiar* un amigo para la causa realvisceralista: el adolescente Juan García Madero, quien desde su primera anotación, ya dentro de la pandilla, deja en claro: “No hubo ceremonia de iniciación. Mejor así.” (p.13).

En contrapartida, el clima del Taller Literario como institución vertical en la que los aspirantes a poetas comparecen con sus textos ante una suerte de poeta-juez (Julio César Álamo) que “los alababa o los pulverizaba”, es de este modo “idóneo para que nadie fuera amigo de nadie o para que las amistades se cimentaran en la enfermedad y el rencor”. (pp.13-14). El episodio de la confrontación en Filosofía y Letras es decisivo en este sentido: ante la embestida de Lima y Belano, Álamo es apoyado “por cinco miembros del taller”, quienes según García Madero son “los mismos que recibían en actitud estoica sus críticas implacables y que ahora se revelaban (algo que me pareció sorprendente) como sus más fieles defensores”. (p.16). El reducto institucional, al verse amenazado por una incursión “de naturaleza claramente beligerante” (p.15), se repliega y logra cerrar filas, como si el espacio del Taller de Poesía —y lo que en él acontece— se constituyera en una síntesis microscópica de las dimensiones más extensas de la política cultural. A partir de aquí se podría dibujar una línea de continuidad entre el inicio de *Los detectives salvajes* y el de *2666*: un trazo que va desde el servilismo “estoico” de los poetas primerizos, a la sumisión —más sofisticada, más escamoteada, si se quiere— de la

¹⁵⁶ Uno de los referentes cinematográficos de Bolaño, el director norteamericano Sam Peckinpah, pudo gravitar en la denominación del realvisceralismo como una “pandilla”, especialmente con *Wild Bunch* de 1969 (película conocida en Hispanoamérica con el título de *Pandilla salvaje*), en la que una banda de atracadores se mueve erráticamente entre México y Estados Unidos durante la época de la Revolución Mexicana. El cineasta, en cualquier caso, aparece referido en “El gusano”, poema de *Los perros románticos* (Barcelona, Lumen, 2000, p.22) y en “Literatura y exilio”, uno de los “Tres discursos insufribles” en el que México Distrito Federal, “una ciudad que en algún momento de su historia se asemejó al paraíso”, “hoy se asemeja al infierno (...) de Sam Peckinpah”. (ROBERTO BOLAÑO, “Literatura y exilio”, en: *Entre paréntesis*. Barcelona Anagrama, 2004, p. 42).

intelectualidad ante las “ceremonias de iniciación” y la “llamada telefónica” del Estado, como agregará Amalfitano. De este modo, la primera de las dos grandes novelas de Bolaño concluye en el desierto; la segunda lo prolonga de manera interminable, pero en ambas reaparecerá la discusión sobre el lugar político del poeta y del intelectual.

Aun así, la forma, el contorno de la “*maffia*” mencionada por Borges no es tan claro ni visible en términos literarios. ¿Quiénes la componen? ¿Cómo opera? La referencia al “aforismo” de Hegel, más acá de sus implicaciones filosóficas, es significativa; desde un punto de vista práctico, pensando en estrategias de control discursivo, sugiere la presencia *real* de agentes coactivos en las instituciones culturales del Estado, dentro de las cuales se encuentra la actividad literaria considerada como práctica discursiva circulante, potencialmente sedicente y expuesta a la comunidad. La encarnación efectiva, concreta de la “idea moral”, en estos términos, requeriría de policías de civil para su resguardo en el engranaje del campo literario; en *Los detectives salvajes* el reparto incluye también a los poetas que, en nombre de la revolución, configuran una suerte de bloque duro, dogmático, para el cual la escritura será sólo la expresión monolítica de la tendencia correcta, o mejor no será. Los llamados “poetas campesinos” de la revista *El Delfín Proletario*, “estalinistas mexicanos”, “revolucionarios de mierda que cada quincena cobraban del erario público” —dice Bárbara Patterson (p.323)—, en la obra de Bolaño sin duda se sitúan como parte de un funcionamiento en el que ejercen, con prerrogativas, el papel de una disidencia perfectamente controlable gracias a un salario; aquellos que en algún momento, apelando al “proletariado” —así lo hemos visto con los escritos polémicos de Enrique Lihn en relación a la izquierda militante—, harán valer su ubicación política en la esfera de la cultura y, más específicamente, en la escena literaria. El poeta Álamo reaparece entonces al frente de la delegación de poetas mexicanos invitados a Managua, en plena efervescencia sandinista, en la que resaltan sus “cuatachos más íntimos, a saber: la banda de la poesía campesina”, además de “sus lambiscones más queridos” y “los pesos pesados o plumas, todos

campeones locales en sus respectivas categorías, de la literatura mexicana” (p.331), según el irónico testimonio de Hugo Montero fechado en 1982. Estamos en el terreno, pues, de las ceremonias indispensables para labrarse una carrera, de los gestos diplomáticos (y *amistosos*) del poeta latinoamericano cuya idea del escritor es la de un “trabajador de la cultura” y que más o menos desde Rubén Darío hasta hoy tiene, entre sus tareas, la de cumplir con el papel de embajador: en determinado momento del viaje, Montero se ocupa de repartir entre la delegación de poetas “unas hojitas con la Declaración de los Escritores Mexicanos, un panfleto que había pergeñado Álamo y los poetas campesinos en solidaridad con el pueblo hermano de Nicaragua” (p.332). Es así como la escritura literaria, al ponerse en circulación, posibilita una sucesión de acciones ajenas a ella que finalmente acaban por invisibilizarla; “si la literatura no existiera esta sociedad no se molestaría en inventarla”, se lee en una novela latinoamericana publicada una década antes que *Los detectives salvajes*: “Se inventarían las cátedras de literatura y las páginas de crítica de los periódicos y las editoriales y los cocktails literarios y las revistas de cultura y las becas de investigación pero no lo práctica arcaica, precaria, antieconómica que sostiene la estructura.”¹⁵⁷

El “individuo” realvisceralista, dado este panorama, ¿cómo se mueve ante los representantes de la diplomacia cultural, las editoriales, los cocktails y las becas? Pero además, una vez dentro, ¿assume una posición en la pandilla? Es un inexperto —un *adolescente*— en las formas protocolarias de la política oficial, y por lo tanto, un remiso de las ceremonias necesarias a fin de ver su nombre impreso en letras de molde. El máximo anhelo de Juan García Madero no es ver sus versos publicados —ni siquiera publicados en los proyectos de revista de los realvisceralistas—, sino iniciarse sexualmente cuanto antes; “lo que me preocupa de verdad es mi educación sexual. No puedo pasarme la vida haciéndome pajas.” (p.23).

¹⁵⁷ RICARDO PIGLIA, *Prisión perpetua* (1988). Madrid, Lengua de Trapo, 2000, p.23.

Sin embargo, si se atiende a la pandilla en su conjunto, asumiendo la heterogeneidad propia de cualquier asociación, es visible que en el realvisceralismo, por otra parte, también se quiere *aparecer*; vale decir, hay una clara voluntad por entrar en circulación, lo que en términos literarios no significa otra cosa que publicar (“publicar es la palabra clave” sentencia Roberto Rosas en París, p.234): aparte de los proyectos de antologías y de revistas realvisceralistas, en el capítulo 13 de la segunda parte de la novela, tenemos a Ulises Lima, Arturo Belano y Felipe Müller formados para cobrar un cheque expedido nada menos que por *El Nacional*,¹⁵⁸ y Rafael Barrios, en el citado episodio narrado por Bárbara Patterson, le entrega una carpeta con sus textos al poeta representante de la revolución cubana con el objetivo de ser publicado, si es posible, en Casa de las Américas. Así, en la práctica, a la hora de situar su propia escritura, puede observarse el establecimiento de cierta diferenciación en la pandilla: están los realvisceralistas que, pese a todo (y “todo” es su posición periférica y conflictiva, su “terrorismo cultural” en la escena de las letras mexicanas), cargan ya con una obra instituida como valor de cambio, aquellos que cobran o se han adjudicado un premio de poesía, como Angélica Font¹⁵⁹; pero está, también, Juan García Madero, ni más ni menos que el narrador, con diecisiete años, preguntándolo todo, abandonando su casa y su carrera universitaria, “pero escribiendo y leyendo como una locomotora” (p.96) al menos cincuenta y cinco poemas (p.120) cuyo destino no podríamos esclarecer.¹⁶⁰ Incluso el hecho de provenir de un ámbito en cierto modo exterior al campo literario, lo ubica en el lugar de un advenedizo o, tal cual lo caracterizará María Font, en “un compendio de incultura, el ejemplar típico de la Facultad de Derecho.”(p.86). “¿Juan García Madero? No, ese no me suena. Seguro no perteneció al grupo” (p.551), señala por

¹⁵⁸ *El Nacional* (1929-1988), periódico oficialista creado por el PNR, Partido Nacional Revolucionario (hoy PRI, Partido Revolucionario Institucional), desde 1940 comenzó a depender económicamente de la Secretaría de Gobernación.

¹⁵⁹ Nos referimos al Premio Laura Damián, “uno de los más apreciados por la gente *especial* de México DF” (p.34).

¹⁶⁰ Entre ellos, los siete poemas del 4 de noviembre de 1975, “escritos a la manera de Ulises Lima”, en uno de los cuales la universidad aparece “destruida” (p.18).

su parte Ernesto García Grajales, “el único estudioso de los real visceralistas que existe en México y, si me apura, en el mundo.” (p. 550). Pero, en su búsqueda, no exenta de atributos de la picaresca (el personaje que se inicia en el robo de libros, el mendicante sexual, el imitador, el inexperto autodidacta enfrentado al acontecer diario, a expensas de ese vaivén, como Silvio Astier)¹⁶¹, García Madero —quien en algún momento también declara: “todos los libros del mundo están esperando a que los lea” (p.17)— podría ser el “individuo puro” de la pandilla, el Rimbaud que se equivoca y sigue “como arrastrado por las olas” (p.90).¹⁶²

Por supuesto, el despliegue más potente de la amistad en *Los detectives salvajes* se ancla en la pareja Arturo Belano-Ulises Lima. Una amistad casi sin palabras, a juzgar por la narración de quien la tiene enfrente durante una noche completa: Amadeo Salvatierra, esa voz anclada en 1976 hasta el final, como si la presencia de ambos amigos aún se conservase intacta ante sus ojos, pese a las dos décadas transcurridas. Una amistad distribuida en roles según los cuales se escenifica un afecto masculino, heterosexual, distante, fortalecido por la lucha contra el enemigo común. Quizá, en la novela, no se trate sólo de una o de varias batallas en torno a la escritura de poesía y su posicionamiento en la industria cultural; quizá no únicamente entren en juego formas antagónicas de pensar el espacio literario (profesionales versus aficionados, ciudadanos contra individuos); asimismo, habríamos de detenernos en ciertos modos vitales que si bien pueden considerarse asociados a la literatura hispanoamericana (desde *Don*

¹⁶¹ Nos referimos al personaje de *El juguete rabioso* de Roberto Arlt, que a su manera también registra sus acciones en unas “memorias”, y que a sus catorce años, junto a otros, llega al convencimiento “de que robar era acción meritoria y bella”, lo cual lo lleva a “organizar un club de ladrones.” (ROBERTO ARLT, *El juguete rabioso*. Barcelona, Bruguera, 1981, p.31).

¹⁶² La reminiscencia al *bateau ivre* de Rimbaud, el poeta adolescente por antonomasia, funcionará como trasfondo en la narración de García Madero (además, se diría que cruza toda la novela); y también en el mismo llamado de Bolaño en el Manifiesto Infrarrealista de 1976: “DÉJENLO TODO, NUEVAMENTE. LÁNCENSE A LOS CAMINOS”. En la visión de Jordi Balada Campo, que considera *Los detectives salvajes* como “una odisea postmoderna”, el protagonista de ésta “no puede ser el héroe homérico, sino Rimbaud, quien le sustituye para encarnar en la novela de Bolaño la subjetividad postmoderna”, esto es, una subjetividad descentrada que desaparecerá. (JORDI BALADA CAMPO, “Ulises y Rimbaud en Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*”, en: <http://www.Romanischestudien.de/index.php/rst/article/view/11/66>).

Quijote, la novela fundadora con una amistad fundadora), también la exceden. ¿Cómo escribir sobre la *amistad* en el terreno de la práctica literaria si la situamos en el llamado campo cultural, donde las *pasiones* se invisten de *ciudadanía*?

Entre Lima y Belano, con “las mentes y las lenguas intercomunicadas” (p.142), hay en primer lugar una relación de horizontalidad: su accionar se distribuye en actuaciones coordinadas; son ambos quienes, por ejemplo, “pusieron en entredicho el sistema crítico que manejaba Álamo” (p.15) antes de que Lima lea, según García Madero, “el mejor poema que yo jamás había escuchado” (p.16): sólo entonces Belano —que en ocasiones desempeña un rol administrativo sobre el que volveremos— lanza la arenga. Se trata de un par de lenguas; una se activa, la otra se apaga: “Pinches muchachos —dice Amadeo Salvatierra—. Tenían las mentes y las lenguas intercomunicadas. Uno de ellos podía empezar a hablar y detenerse en mitad de su parlamento y el otro podía proseguir con la frase o con la idea como si la hubiera iniciado él.” (p.142).

Pero, como sabemos, se trata de un par de lenguas cuyo sonido no oímos en parte alguna de la novela; entre sus cincuenta y cuatro narradores y narradoras, esas lenguas han desaparecido, no se oyen.¹⁶³ No sólo los poemas desaparecen; desaparecen sus voces, y es tal vez ese aspecto fantasmal posibilitado por una narración indirecta que permanentemente las alude —narraciones en las que “Lima dijo” o “Belano hizo observaciones”—, el que las ubica por sobre las de los demás realvisceralistas cuyas voces narran: Jacinto Requena, Rafael Barrios, María Font, Xóchitl García, Piel Divina y García Madero. Es una manera —podríamos decir: teológica, por vía negativa— de estar presente todo el tiempo: hay un centro insonoro alrededor del cual las otras voces giran, lo que, en términos formales, distanciaría a *Los detectives salvajes* de la narración polifónica descentrada, sin perder su carácter dialógico, con narradores que responden a

¹⁶³ Según Patricia Espinosa, es precisamente “la ausencia de estos poetas” la que “permite que se presencialicen en la memoria” de cada narrador y narradora de la novela: “De esta manera, la narración se niega al olvido y construye un lugar de memoria para ser habitado por Belano y Lima”. (PATRICIA ESPINOSA, “El centro como ausencia: la memoria en el capítulo II de *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño”, texto disponible en: <https://doi.org/10.18800/lexis.201702.004>).

otros en varios testimonios pertenecientes a la segunda parte de la novela.¹⁶⁴ En este punto se debe recordar que en la propia arquitectura de *Los detectives salvajes* quien recopila los testimonios pertenecientes a la segunda parte, vale decir, la figura en la que esa aparente polifonía narrativa converge en un solo cuerpo (por muy desperdigado que se encuentre) no es otra que la de Arturo Belano: “Mi vida estaba destinada al fracaso, Belano, así como lo oye” (p.383), dice en diciembre de 1988 Andrés Ramírez desde Barcelona, en una de las pocas —pero reveladoras— marcas textuales en las que ese oído único queda en evidencia. Así como toda narración implica un corte arbitrario, el oído selecciona y edita una versión (en la que también estarán significativamente ausentes las voces de al menos dos realvisceralistas: los hermanos Pancho y Moctezuma Rodríguez); en la novela, tal escucha —la de uno de los directos implicados, fundador y jefe—, reconfiguraría el espacio de la amistad narrado en “Mexicanos perdidos en México” por García Madero (quien, como hemos visto, desaparece por completo), a través de una normalización autoritaria de la pandilla. Es decir, si García Madero, tal cual se ha sugerido, narra la historia de la pandilla desde el margen, Belano *oye* otra historia desde el centro. Ciertamente la segunda parte es pródiga en movimientos que orbitan en torno a él: alejamientos, acercamientos, abandonos, rencor, deseo, olvidos y recuerdos se suceden en una rueda que gira por veinte años de historia social y personal; y sin embargo, también esa localización central se desplazará —en uno más de esos anticlímax tan propios de la narrativa de Bolaño— hacia amistades que si bien han sido posibles gracias a la literatura, tienden a rebasarla, cuestionando precisamente la esfera de acción amistosa en torno a un centro literario.

¹⁶⁴ Marco Kunz, refiriéndose a la segunda parte de *Los detectives salvajes*, habla de “pequeños monólogos dramáticos polifónicos, pero monovocales: es decir, la voz de un solo actor-enunciador se convierte en el escenario de una conversación recordada entre varios personajes y sirve al mismo tiempo como medio de expresión de este diálogo.” (MARCO KUNZ, “Cuando Bolaño ‘habla’ mexicano: en torno a la oralidad fingida en *Los detectives salvajes*”, en: AUGUSTA LÓPEZ BERNASOCCHI, JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA (eds.), *Roberto Bolaño, estrella cercana. Ensayos sobre su obra*. Madrid, Verbum, 2012, p. 160).

2

Los detectives salvajes se lee entonces en capas interpretativas según las cuales confluyen vacíos como huecos superpuestos en espiral: la ausencia de textualidad, esa zona de poemas impronunciados, progresivamente va siendo asediada por el espacio institucional (y por la pugna resultante de ese choque), que poco a poco la va minando. Porque la actividad política, la *grilla* del infrarrealismo ante el resto de las cúpulas sectarias, es un *tema* literario y también una forma de hablar y de narrar, como también ocurrirá —para adelantarnos— entre la búsqueda de Archiboldi y la aparición de cadáveres en *2666*: “Lo que esta narración mira es la superficie de la literatura y sus alrededores críticos, y la forma progresiva en que el espacio de lo real va invadiendo y corroyendo el espacio literario”.¹⁶⁵ Las voces en tal sentido nos conciernen sólo en la medida en que se friccionan con el espacio de lo real, con esas fuerzas de contención. En otro nivel análogo, la amistad sin texto ni ceremonias preestablecidas deberá lidiar con terrenos colindantes donde, en lugar de “individuos”, poco a poco se irán presentando “ciudadanos”. Laura Jáuregui, por ejemplo, tomará distancia de la pandilla interponiendo una palabra resonante:

Bueno, *también* eran mis amigos, *todavía* eran mis amigos, aunque no tardaron, ellos también, en cansarme. Permítame que le diga algo. La universidad era real, la Facultad de Biología era real, mis profesores eran reales, mis compañeros eran reales, quiero decir tangibles, con objetivos más o menos claros, con planes más o menos claros. Ellos no. (...) Trataré de resumir y ser concisa: el mayor problema era que casi todos tenían más de veinte años y se comportaban como si no hubieran cumplido los quince. ¿Se da cuenta? (p.169).

El carácter inmaterial de la amistad ante la *realidad tangible* de la institución universitaria se asocia automáticamente a esa “*realidad* de la idea moral” encarnada por el Estado hegeliano: el individuo adolescente, en cierto modo *irreal*, se materializa,

¹⁶⁵ MANUEL ASENSI PÉREZ, “Atreverse a mirar por el agujero: lo real y lo político en *2666* de Roberto Bolaño.” (En: Manuel Asensi Pérez, *Crítica y sabotaje*. Barcelona, Anthropos, 2011, p.283).

adquiere un cuerpo —se convierte en adulto— tras su arribo a la Facultad. La ausencia de *telos*, propia de la amistad,¹⁶⁶ en ese momento adquiere otro sentido, precisamente porque ahora *tiene sentido* gracias a los “objetivos” y los “planes” universitarios de ciudadanía, propósitos según los cuales se pretendería organizar —y de ese modo confiscar— la *experiencia*.¹⁶⁷

En otras novelas de iniciación emblemáticas como *Las tribulaciones del estudiante Törless* (1906) o *Retrato del artista adolescente* (1916), los protagonistas mantienen una relación siempre conflictiva, y a ratos cruel, con sus pares al interior de las instituciones educacionales, sean éstas laicas —en el caso de Törless— o religiosas —en el de Dedalus—; no obstante, es visible en ellos la determinación por una *renuncia* final (“¡Partir! ¡Partir!”, escribe Dedalus en su diario)¹⁶⁸ ante la visible fuerza coactiva ejercida por las instituciones, fuerza que inevitablemente interfiere en las relaciones afectivas entre condiscípulos y familiares.¹⁶⁹ También García Madero lo constata no sólo en aquellos que, pese a las críticas implacables de Álamo, se ponen de su parte, sino también atendiendo a la distancia insalvable respecto a sus amigos de infancia de la

¹⁶⁶ Desde Aristóteles se han distinguido especies de *amistad* (*philia*), entre las que se encuentra la *amistad por interés*; si bien ésta, en el Libro VIII de la *Ética nicomáquea*, es considerada legítima “porque los buenos también son útiles el uno para el otro”, se trata, dirá Aristóteles, de una amistad sujeta a los avatares pragmáticos de la conveniencia: “Aquellos que en sus relaciones amorosas intercambian no lo agradable sino lo útil, son menos amigos y por poco tiempo. Y los que son amigos por interés deshacen la amistad cuando termina la conveniencia, porque no eran amigos el uno del otro, sino de su propio provecho.” (ARISTÓTELES, *Ética nicomáquea - Ética eudemia*. Madrid, Gredos, 1985, p.329. Traducción de Julio Pallí Bonet).

¹⁶⁷ Desde aquí, como lo hace Diego Muñoz-Casallas (en un texto basado en la distinción foucaultiana entre *relaciones de poder y estados de dominación*), es posible remarcar el vínculo directo entre *teleología* institucional y *ciudadanía*: “En este sentido, las instituciones modernas se han desarrollado sobre el principio teleológico del moldeamiento de sujetos a través de prácticas a la racionalidad del disciplinamiento, materializando principios ideológicos como la ciudadanía”. (“El realismo visceral y las instituciones occidentales”, en: DIEGO MUÑOZ-CASALLAS, *Los detectives salvajes y el problema del sujeto*. Bogotá, Centro de Estudios Sociales, Universidad Nacional de Colombia, 2014, p.52).

¹⁶⁸ JAMES JOYCE, *Retrato del artista adolescente*, Barcelona, Lumen, 1978, p.302.

¹⁶⁹ Tanto Törless como Stephen Dedalus desertan de sus respectivos “colegios” o “institutos”; el primero, ante la tortura efectuada sobre uno de sus compañeros (Basini) y la posterior investigación punitiva llevada a cabo por las autoridades del “instituto de W.”; el segundo, ante la atmósfera de nacionalismo católico encarnada principalmente por uno de sus condiscípulos (Cranly). Cfr. ROBERT MUSIL, *Las tribulaciones del estudiante Törless* (Barcelona, Seix Barral, 1969) y JAMES JOYCE, op.cit.

colonia Lindavista: “Desde que yo entré en la universidad el foso que nos separaba se agrandó de golpe y ahora somos como de dos planetas distintos.” (p.21). La aparición del espacio institucional universitario, de esta forma, marcaría una división indeleble entre un pasado remoto y un presente proyectado hacia un futuro de adultez, cuando las relaciones amistosas se establecen con arreglo a fines.

Dispuestas así las cosas, se podría sentenciar con algo de violencia (y una pizca de resquemor): en la Universidad narrada por Bolaño —así como en las instituciones educativas descritas por Musil y Joyce— la amistad es imposible. Lo que sí es posible es que los realvisceralistas incursionen en la universidad, ya sea en Filosofía y Letras como en Casa del Lago, porque en ella aún se disputa una hegemonía (o aún se percibe un tenue rastro del año 1968); ahí está el poeta oficial, toda la camada de los “profesionales de la literatura”, los críticos del Estado subvencionados por el Estado; pero también vemos a los adolescentes aficionados, los cándidos impertérritos que en lugar de hablar de “respeto” (como en las películas de mafiosos neoyorquinos, dirá Bolaño)¹⁷⁰, preferirán hablar de *rispetto*.¹⁷¹ Así, “las subjetividades que emergen en el horizonte de experiencia real visceralista se relacionan de forma más profunda con la resistencia a una de las instituciones modernas que han encarnado más asiduamente el ideal civilizador: la institución educativa”.¹⁷² En la narración de Perla Avilés, ésta le pregunta a Belano: “¿no quieres ir a la universidad?, ¿te niegas a ti mismo los privilegios de una educación

¹⁷⁰ Los escritores latinoamericanos de fines del siglo veinte y comienzos del veintiuno, según Bolaño, “Venimos de la clase media o de un proletariado más o menos asentado o de familias de narcotraficantes de segunda línea que ya no desean más balazos sino respetabilidad.(...) Podríamos parecer, para alguien no advertido, figurantes de una película de mafiosos neoyorquinos hablando a cada rato de respeto.” (ROBERTO BOLAÑO, “Sevilla me mata”, en: *Entre paréntesis*, ed.cit., p. 311 y p. 312, respectivamente).

¹⁷¹ “Los poetas mexicanos (supongo que los poetas en general) detestan que les recuerden su ignorancia. Pero yo no me arredré y después de que me destrozara un par de poemas en la segunda sesión a la que asistía, le pregunté si sabía qué era un *rispetto*. Álamo pensó que yo le exigía *respeto* para mis poesías y se largó a hablar de la crítica objetiva (para variar), que es un campo de minas por donde debe transitar todo joven poeta, etcétera, pero no lo dejé proseguir y tras aclararle que nunca en mi corta vida había solicitado respeto para mis pobres creaciones volví a formularle la pregunta, esta vez intentado vocalizar con la mayor claridad posible. —No me vengas con chingaderas, García Madero —dijo Álamo”. (p.14).

¹⁷² DIEGO MUÑOZ-CASALLAS, op.cit., p.55.

superior?, y él se reía y me decía que en la universidad seguramente iba a aprender lo mismo que en la prepa: nada.” (p.163) La desescolarización en tanto modo de resistencia se dispone entonces con vistas a no reproducir una racionalidad determinada por la sociedad disciplinaria y sus dispositivos de control, en los términos de Foucault pero también —pensando en un contexto latinoamericano— en los de Ivan Illich: “Al alumno se lo ‘escolariza’ de ese modo para confundir enseñanza con saber, promoción al curso siguiente con educación, diploma con competencia, y fluidez con capacidad para decir algo nuevo.”¹⁷³ Es decir: en el realvisceralismo no se conspira contra el saber, sino, más bien, contra sus marcos institucionales burgueses (los valores escolarizantes que según Illich anulan el desarrollo de una auténtica *educación pública*); por esto, luego de producirse el choque en el Taller de Filosofía y Letras, Juan García Madero ya no regresará a la Universidad Nacional: será admitido en la Universidad Desconocida.¹⁷⁴

3

Amistad: “La *philia* que, entre los Griegos, e incluso entre los Romanos, era el modelo de todo lo que hay de excelente en las relaciones humanas (con el carácter enigmático que le confieren las exigencias opuestas, reciprocidad pura y pura generosidad)”;¹⁷⁵ la misma que según Montaigne se sitúa por sobre el amor, es decir, “en el extremo de la perfección de las relaciones que ligan a los humanos”¹⁷⁶; la amistad “sublime” que los

¹⁷³ IVAN ILLICH, *La sociedad desescolarizada*. Buenos Aires, Godot Ediciones, 2011. p.7.

¹⁷⁴ Y ese abandono sin duda prefigura otro, inmediato, el de otra institución tanto o más arraigada: la familia.

¹⁷⁵ MAURICE BLANCHOT, *Michel Foucault tal y como yo lo imagino*. Valencia, Pretextos, 1993, pp.69-70. Traducción de Manuel Arranz.

¹⁷⁶ Basándose principalmente en Aristóteles, Montaigne advierte: “por lo general, todas las simpatías que el amor, el interés y la necesidad privada o pública forjan y sostienen, son tanto menos generosas, tanto menos amistades, cuanto que a ellas se unen otros fines distintos a los de la amistad, considerada en sí misma. Ni las cuatro especies de relación que establecieron los antiguos, y que llamaron natural, social, hospitalaria y amorosa, tienen analogía o parentesco con la amistad”. (MICHEL DE MONTAIGNE, “De la amistad”, en: *Ensayos, Vol. XIII*. México, Jackson Editores, 1963, p.84. Traducción de Ezequiel Martínez Estrada).

temperamentos melancólicos hallan, según Kant, “apropiada a sus sentimientos”¹⁷⁷, encuentra, sin embargo, algunos escollos al momento de ponerla en práctica. El mismo Bolaño se refería a esto cuando escribía: “Uno está preparado para la amistad, no para los amigos. Y a veces ni siquiera para la amistad, pero al menos se hace el intento.”¹⁷⁸ En un plano ideal, se encuentra la dignidad de aquella *filiación enigmática* o “comunidad universal” de las almas; Montaigne debe ingeniárselas para despejar el campo e inscribir su amistad con La Boétie en lo más alto de una espléndida tradición de estatuas ilustres, bajo las que, desde luego, subyace un saber que sirve de basamento. Pero al momento de su individuación surgen las preguntas, los roces, las distancias. Por eso resulta complejo escribir acerca de la amistad (especialmente en torno a un círculo de poetas), dados los movimientos ondulatorios de afinidades y discrepancias propios, justamente, de las relaciones amistosas: un corpus “coherente” de interpretación inevitablemente traiciona ese mapa móvil e inestable. La amistad, si se puede definir a partir de la lectura de los devenires realvisceralistas, ¿es un espacio anti-normativo o por lo menos sedicente con respecto a la normatividad jerárquica? ¿O la amistad, cualquier amistad, nunca escapa a ciertos códigos disciplinantes?

La libertad de la pandilla de realvisceralistas, cuyo programa no obedece a lineamientos o planes de acción instituidos más allá de los producidos por el vaivén cotidiano, en cierto modo casuístico, de las relaciones inevitables en el seno de la gran ciudad, tiene su contrapartida en la figura de Arturo Belano, el “André Breton” de la pandilla “con quien todos temen encontrarse” (p.100), es decir, el administrador —con rasgos de legislador déspota— de los vínculos posibles; y nuevamente, en la mecánica de las lenguas que se activan y desactivan, es una la que habla mientras la otra calla: “Belano ha empezado a echar a más poetas del grupo. Ulises Lima se mantiene en un discreto segundo plano, pero por lo visto apoya las decisiones de Belano”. (p.100-101).

¹⁷⁷ IMMANUEL KANT, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. México DF, FCE-UAM-UNAM, 2004, p.20. Traducción de Dulce María Granja Castro.

¹⁷⁸ ROBERTO BOLAÑO, “Son raros los amigos”, en: *Entre paréntesis*, ed. cit., p. 126.

Le pregunto [a Jacinto Requena] el motivo de estas expulsiones. No lo sabe. Se reafirma en su primera opinión: una locura temporal de Arturo Belano. Luego me explica (aunque esto *yo ya lo sé*) que Breton acostumbraba a practicar sin ninguna discreción este deporte. Belano se cree Breton, dice Requena. En realidad, todos los *capo di famiglia* de la poesía mexicana se creen Breton, suspira. ¿Y los expulsados qué dicen, por qué no forman un nuevo grupo? Requena se ríe. La mayoría de los expulsados, dice, ¡ni siquiera saben que han sido expulsados! (p.101)

Ciertamente, una vez más la parodia ocupa su espacio en la narración de *Los detectives salvajes*; la figura del líder despiadado al mando de un movimiento de amplias dimensiones internacionales como el surrealista es emulada por otra de alcances ínfimos, degradada, cuyos purgados no se enteran.¹⁷⁹ Ocurre algo similar a aquel viejo chiste de la facción disidente (por lo general, trotskista) compuesta por sólo dos miembros: nadie les hace mucho caso porque su separación en dos facciones será cosa de tiempo. Las purgas de Belano son en cierto modo inofensivas pero señalan con sorna los procedimientos burocráticos —una “práctica deportiva”— de la vanguardia artística y política; ¿qué organización vanguardista sería no cuenta entre sus filas con al menos un André Breton —aunque sea un “Breton del Tercer Mundo”, como lo llama Piel Divina (p.168)? Es casi una regla del juego, se diría, ahí donde la vanguardia, como escribía Piglia en otro contexto, “se ha convertido en un género.”¹⁸⁰

¹⁷⁹ En un artículo plagado de inexactitudes —en el que, por ejemplo, se utilizan indistintamente “surrealismo” y “estridentismo”—, Javier Campos plantea la “asimilación” y el “reprocesamiento” de la vanguardia histórica por parte del infrarrealismo, desatendiendo un análisis más detenido —no sólo basado en el anecdotario— del contexto específico en el que éste se debate. (Cfr., Javier Campos, “El ‘Primer Manifiesto de los Infrarrealistas’ de 1976: su contexto y su poética en *Los detectives salvajes*, en: FERNANDO MORENO (coord.), *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*. Santiago, Ediciones Lastarria, 2011, pp. 135-143). Mencionamos el artículo al observarlo como un claro ejemplo indicador de una crítica bastante extendida a la hora de leer a Bolaño: ubicar las equivalencias —y no las diferencias— entre realvisceralismo e infrarrealismo, con el objetivo de hallar únicamente correspondencias biográficas y, al mismo tiempo, idealizar y uniformar los proyectos existenciales y poéticos.

¹⁸⁰ RICARDO PIGLIA, “Notas sobre literatura en un diario”, en: *Formas breves*. Barcelona, Anagrama, 2005, p.87.

Con todo, parodia mediante, la amistad se resiente, exhibe su fragilidad y corre el riesgo de sucumbir en su mismo envión contestatario. No debemos ir tan lejos; en el campo literario, incluso (o especialmente) en un ámbito tan restringido como el de la presunta disidencia de la llamada edición independiente que Bolaño conoció bien, las querellas personales, las componendas y la resultante emergencia exaltada (o silenciosa) de los egos, componen una novela interminable. No me invitas, no te invito; no me publicas, no te publico; ¿te juntas con esos?, no me junto contigo. (Por supuesto, en el terreno académico —mezclado endogámicamente con la escena literaria— dicha novela continúa). De modo que la individualidad, en el fragor de la polémica, ingresa al terreno de la ciudadanía mientras aquel “*capo di famiglia*” que pone en cuestión los procedimientos de la cultura oficial, los reproduce al interior del realvisceralismo: mecanismos de exclusión puestos en práctica por la “mafia”, y denunciados por el Bolaño infrarrealista en el contexto de una “lucha por el poder”.¹⁸¹

En el otro extremo de la pandilla se encuentra Piel Divina, el poeta incierto, sospechoso; sospechoso de ser, más que un poeta, un lumpen: no ya marginal al circuito hegemónico, sino también al de quienes lo desprecian.

Me tenía ojeriza, Arturo Belano. Y es curioso, porque delante de él procuraba hacer las cosas bien. Pero nada me salía bien. Yo no tenía dinero, ni trabajo, ni familia. Vivía de mis conejeos. Una vez robé una escultura de la Casa del Lago. El director, el cabrón de Hugo Gutiérrez Vega, dijo que había sido un real visceralista. Belano dijo que imposible. Se debió poner colorado de vergüenza. Pero me defendió, dijo que imposible, aunque sin saber que había sido yo. (¿Qué hubiera pasado si lo hubiera sabido?). Unos días después Ulises se lo dijo. El que robó la escultura es Piel Divina. Eso le dijo Ulises, sin darle importancia, como quien cuenta un chiste. Ulises es así, no le da importancia a esas cosas, más bien le parecen divertidas. Pero Belano se puso hecho una furia, dijo que cómo era

¹⁸¹ “Se establece, poco después del nacimiento infrarrealista, el silencio sobre el infrarrealismo. Un pacto tácito entre las pequeñas mafias y la gran mafia de la literatura en contra de la joven poesía. Esto no es nuevo. Siempre ha pasado en las sociedades clasistas. Siempre ha pasado en la literatura y en el arte del período capitalista. Es la lucha por el poder. Los viejos muerden con más fuerza su hueso cuando llegan los jóvenes a relevarlos.” (Roberto Bolaño, “Las Fracturas de la Realidad”, ed.cit., p. 45.)

posible, que los de Casa del Lago nos habían contratado para varios recitales, que ahora él se sentía responsable del robo. Como si fuera la madre de todos los real visceralistas. De todas maneras, no hizo nada. Me miró mal, nada más.

A veces me daban ganas de ponerlo parejo. (...) Yo soy duro. Belano sólo lo parecía, pero yo sabía que no lo era. ¿Entonces por qué no le di una madriza una noche cualquiera? Debió ser por respeto. Aunque él era menor que yo y siempre me miraba mal y me trataba como a una mierda, en el fondo yo creo que lo respetaba y lo escuchaba y a cada rato estaba esperando una palabra de reconocimiento de su parte y nunca levanté la mano contra el grandísimo cabrón. (p.168).

La pareja Lima-Belano, desde tal narración, primero se podría parecer a la dupla del policía bueno y el policía malo.¹⁸² Las amistades funcionan así, a veces; el humor y la irresponsabilidad alegre hallan una suerte de contrapeso en ciertos rasgos neuróticos, y Belano es el administrador estratégico encargado de llamar al orden en medio de una tropa de inmanejables, los cuales le deben, ahora sí, respeto. En el viaje por los pueblos de Sonora de la tercera y última parte de la novela, es él quien decide qué rutas tomar, qué archivos y personajes investigar en la búsqueda de Cesárea Tinajero; “La última palabra la tenía Belano”, ante la indiferencia de Ulises Lima al volante del Impala.¹⁸³ Hay una jerarquía sustentada por la pandilla, sin la cual ni el contrapeso ni la repartición de roles (el sujeto libre, el sujeto práctico) tienen sentido; así, Laura Jáuregui, fuera ya del real visceralismo, podrá sentenciar: “Pobres ratoncitos hipnotizados por Ulises y llevados al matadero por Arturo.” (p.169).

¿Podríamos hablar entonces de una suerte de proceso de *ciudadanización* de la amistad en *Los detectives salvajes*? Es posible si sólo se atiende a la pareja de amigos

¹⁸² “En realidad —señala Grínor Rojo—, Belano y Lima, a quienes no cabe duda de que Bolaño concibió teniendo en cuenta la larga y gloriosa tradición de los pares en la narrativa moderna, son la cara y el sello de una misma moneda: el blanco y el negro, el yin y el yan, el chileno y el mexicano, Don Quijote y Sancho Panza, Sherlock y Watson, Lönnrot y Scharlach, Didi y Gogo, Pozzo y Lucki, Hamm y Clov.” (Grínor Rojo, “Sobre *Los detectives salvajes*”, en: PATRICIA ESPINOSA (et.al), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago, Frasis, 2003, p 67.)

¹⁸³ La anotación es del 27 de enero de 1976: “La última palabra la tenía Belano y nosotros esperamos sin impacientarnos, mirando la carretera. (...) Hasta que Belano dijo vámonos a Bábaco y Lima sin decir una palabra encendió el motor y giró hacia la derecha y nos largamos de ahí.” (p.593).

preponderante —y aun así, poco investigada— de la novela: Lima-Belano. Quizá el silencio, la ausencia casi total de palabras entre ambos, se halle más cerca de ese “carácter enigmático” con el que Blanchot caracteriza la amistad. Ese silencio cercano, que podríamos entender como una suspensión del logos legislativo —una negativa a proferir cualquier juicio sobre la conducta del otro— los distingue y los aleja de aquella amistad filosófica clásica en la que en última instancia impera el consejo, la guía, un diálogo dirigido hacia la autorregulación del sujeto (y en la cual, como investigó Foucault, la escritura juega un rol central).¹⁸⁴ Sólo la distancia presupuesta por el viaje, sólo el desperdigamiento de las voces que cruzan dos décadas y, como decimos, los sitúa a ambos en el centro sin palabras de la novela, los lleva a quebrantar dicho silencio; en una breve alusión de Edith Oster en mayo de 1990 se lee:

Por aquella época la amistad entre Arturo y Ulises yo creo que ya se había apagado. A Ulises lo vi tres veces en México y la última, cuando le dije que volvía a Barcelona para vivir con Arturo, me dijo que no lo hiciera, que si yo me marchaba me iba a echar mucho de menos. Al principio no entendí qué quería decirme, pero luego comprendí que se había enamorado de mí o algo así y me dio un ataque de risa, delante de él, ¡pero si Arturo es tu amigo!, le dije (...). Qué voy a hacer, yo solo, dijo. Toda la escena tenía algo de irreal. Cuando se lo conté a Arturo, se rió y dijo que no se lo podía creer y luego trató a su amigo de hijo de la chingada. (p.410).

En el desperdigamiento de voces —cuando cada amigo y amiga perteneciente a la pandilla ha debido afrontar tareas más bien prácticas, como procurarse un sustento—, aparece la lógica de la posesión. ¿Es uno de los rasgos de la así llamada adultez, a fin de cuentas? (¿La adultez consiste acaso en abandonar y olvidar el misterio de la amistad, abocarse a descifrarla mediante la escritura?). Lo cierto es que el silencio enigmático ha quedado atrás para dar paso a un comportamiento masculino estereotipado según el cual entran en juego factores como el orgullo, en un duelo a distancia que de parodia ya no

¹⁸⁴ Cfr. MICHEL FOUCAULT, “La escritura de sí”, en: *Ética, estética y hermenéutica (Obras esenciales III)*. Buenos Aires, Paidós, 1999.

tiene nada. Si bien tanto Lima como Belano dan por terminado el realvisceralismo mucho antes —se han separado definitivamente en Port Vendres con un apretón de manos (p. 269)—, es quizá este episodio narrado por Edith Oster, en apariencia tan nimio, tan naturalizado, el que acabará por consolidar su derrota en términos mucho más duros que los de una pandilla de amigas y amigos abocados a concebir nuevas formas de poesía: aquí la posibilidad de desplazar el límite y la apuesta por una “praxis vital” no convencional y en cierto modo revolucionaria, son las que se clausuran mediante la reproducción de comportamientos que corroboran códigos y leyes aún hoy, aunque perfectamente cuestionados, en plena vigencia. ¿Habríamos de pasar por alto estas transgresiones a la propia transgresión y así dar por sentado que *en todo momento* el núcleo de amigos y amigas realvisceralistas, puestos ante la universidad, “se resisten a reproducir la racionalidad de dicha institución”?¹⁸⁵ ¿No hay matices ni caídas, como si la resistencia fuera la de un grupo de ascetas intocados por las prácticas mundanas? En una de las anotaciones del convaleciente García Madero, Jacinto Requena ha encontrado a Arturo Belano y a Ulises Lima “con un morral repleto de Golden Acapulco”.

Me dieron un poco, dijo Jacinto, y sacó algo de hierba. Xóchitl dijo que no me convenía fumar en el estado en que me encontraba. (...) Tú eres la que no debe fumar, dijo Jacinto, si no quieres que nuestro hijo salga tarado. Xóchitl dijo que la marihuana no tenía por qué dañar al feto. No fumes, Xóchitl, dijo Requena. Lo que perjudica al feto son las malas ondas, dijo Xóchitl, la mala comida, el alcohol, los maltratos a la madre, no la marihuana. Por si acaso, tú no fumes, dijo Requena. Si ella quiere fumar que fume, dijo Bárbara Patterson. Chingada gringa, no se meta, dijo Barrios. Cuando hayas parido, haz lo que quieras, pero ahora te aguantas, dijo Requena. Mientras fumábamos Xóchitl se fue a sentar en un rincón del cuarto. (pp.115-116).

Es un episodio significativo, en el que aparecen las prácticas dominantes masculinas en cuanto al control de los cuerpos, una escena cotidiana en Latinoamérica y que, en este caso, tiene lugar en un círculo de amigos y amigas adscritos a una vanguardia literaria

¹⁸⁵ DIEGO MUÑOZ-CASALLAS, op.cit., p.55.

que apostaría, en primer lugar, por fundar otro tipo de relaciones o de —tal cual tituló Bolaño su primer libro— *reinventar el amor*. Pero en el realvisceralismo —y en cualquier lugar— de pronto afloran los cimientos duros de una sociedad cuyos alcances son siempre más profundos de lo que se cree. La solidaridad entre mujeres Xóchitl-Bárbara de inmediato es desactivada por la cadena de contención masculina Requena-Barrios; y sin embargo permanece en la pandilla una clase de vínculo entre mujeres, una deliberada alianza que no tiene necesaria relación con el combate literario o que tiende a sobrepasarlo en función de otro tipo de lucha. En ese terreno, la figura de Xóchitl García, poeta y madre, constituye una célula de disidencia dentro de la propia disidencia realvisceralista; cuando Ulises Lima desaparece en Nicaragua y Jacinto Requena —que se regocija al comparar la desaparición de Lima con las de Ambrose Bierce y Pushkin— no está dispuesto a avisarle a su madre, Xóchitl alzaré la voz: “a esa señora lo que menos le importa es que su hijo sea Pushkin o sea Ambrose Bierce, yo me pongo en su lugar, yo soy madre y si algún día un hijo de la chingada me mata a Franz (Dios no lo quiera), pues no voy a pensar que se murió el gran poeta mexicano (o latinoamericano) sino que voy a retorcerme de dolor y de desesperación y no voy a pensar ni remotamente en la literatura” (p.344). La literatura, su historia, sus nombres de prestigio, aparece así como una institución no sólo en el sentido más social de la palabra, sino especialmente en su faceta más transocial y dúctil —como el Poder de Barthes y Foucault—, al instalarse justamente allí donde se la impugna, cual una traza puramente textual desligada del dolor y los devenires *viscerales*. La misma Xóchitl, ante las respuestas evasivas de Requena a favor de la “ignorancia” (“vivir en la ignorancia casi casi es como vivir en la felicidad”), le espetará luego: “cómo puedes decir que eres marxista, Jacinto, cómo puedes decir que eres poeta si luego haces semejantes declaraciones, ¿piensas hacer la revolución con refranes?” (p.344). Queda expuesta y denunciada así la falsa oposición entre actividad literaria (o teoría revolucionaria) y acción, ese viejo problema de los movimientos de vanguardia; pero además, y sobre todo, está a la vista la estrategia

masculina de una insurrección restringida exclusivamente al espacio del logos. Es decir, si se piensa en la apuesta de la pandilla no sólo a la manera de un bloque compacto que intenta vislumbrar intersticios en las formas de subjetivación institucionales (la escuela, la universidad, el taller literario), saltarán también a la vista sus propias grietas, donde será posible rastrear indicios de ciudadanía.

Desde luego, todo esto se dice en una novela, vale decir, en el ámbito de la escritura. Pero también es justamente ese espacio —o esa “logosfera”¹⁸⁶— la que se pretende poner en entredicho, en un movimiento ciertamente paradójico: al cuestionar los límites y los alcances políticos de la palabra, éstos se afirman aún más, como si la literatura o el lenguaje que la sostiene se retroalimentara de sus propias preguntas fundamentales. Por tal motivo no está de más recordar que en el Manifiesto de 1977 “las muchachas que dicen no macho tecnócrata, no contigo”¹⁸⁷ son quienes aún habitan el espacio de la resistencia, vinculando así Bolaño la lucha por el espacio cultural a la lucha política por los cuerpos: una liberación con todas sus letras, encaminada a disolver aquella “radical separación entre cultura y vida cotidiana”, en la que, según Huyssen, ha insistido la tradición del alto modernismo.¹⁸⁸ Tal resistencia tiene en *Los detectives salvajes* una localización específica en el departamento de la calle Montes, donde la amistad entre María Font y la propia Xóchitl se robustece como una alianza de protección mutua a la hora de enfrentar ciertas amenazas. Acerca de los “amantes” de María, Xóchitl señala:

Yo conocí a tres o cuatro. A veces le decía: mana, qué ves en ese tipo, ése no te conviene, ése a lo peor te termina pegando, pero María decía que ella sabía controlar muy bien la situación y la verdad es que la controlaba aunque más de una vez tuve que subir corriendo a su cuarto, alarmada por los gritos que oía, y decirle a su amante que se fuera de inmediato o yo llamaría a mi papá que era de

¹⁸⁶ Vid. ROLAND BARTHES, *El placer del texto*, ed cit., p.48.

¹⁸⁷ ROBERTO BOLAÑO, “Las Fracturas de la Realidad”, ed.cit., p.48.

¹⁸⁸ Cfr. ANDREAS HUYSEN, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002. p.5. Traducción de Pablo Gianera.

la secreta y que entonces sí que se iba a enterar de lo que era bueno. Pinches putas de policías, nos gritó uno de ellos desde en medio de la calle, lo recuerdo, y María y yo nos pusimos a reír como locas desde el otro lado de la ventana. (p.363)

Si en general se atiende poco a las formas de la amistad en el terreno de las ficciones, acerca de las alianzas entre mujeres —alianzas de protección como formas de cuidado, en el párrafo aludido— se habla menos. Hay en esta investigación, sin ir más lejos, una nota (la nro. 182) en la que se citan al respecto las palabras del académico Grínor Rojo, según las cuales “la larga y gloriosa tradición de los pares en la narrativa moderna”, empezando por la de Don Quijote y Sancho Panza, estaría integrada exclusivamente por parejas masculinas. Con Ulises Lima y Arturo Belano, *Los detectives salvajes* prosigue dicha tradición, pero al mismo tiempo vemos también cómo aparecen en la novela las amistades entre mujeres, llamadas a corroer el bloque amenazante de las asociaciones masculinas.¹⁸⁹

Además de la pareja Xóchitl-María, la amistad entre Cesárea Tinajero y Encarnación Guzmán en el seno de un movimiento como el estridentismo también da cuenta de los cimientos netamente patriarcales de las asociaciones literarias de vanguardia. En la misma narración de Amadeo Salvatierra se alude a Encarnación Guzmán como quien “carecía de talento”, para luego pasar a narrar un incidente.

Fue Cesárea la que la trajo un día a una de nuestras reuniones, cuando todos nosotros éramos estridentistas o simpatizantes del estridentismo. Al principio gustó. Digo, mientras estuvo callada. Germán posiblemente le hizo más de un requiebro, puede que yo también. Pero ella mantenía una actitud distante o tímida y sólo se daba con Cesárea. Con el tiempo, no obstante, se fue creciendo, tomando cada vez más confianzas y una noche se puso a opinar, a criticar, a sugerir. Y a Manuel no le quedó más remedio que ponerla en su sitio.

¹⁸⁹ Por otra parte, en otros lugares de la obra de Bolaño se podrán hallar alianzas entre mujeres no siempre circunscritas al ámbito de las asociaciones artísticas o literarias (que son las que aquí nos ocupan). La amistad y el cuidado mutuo entre Rosa Amalfitano y Rosa Méndez en “La parte de Fate” de *2666* sería un buen ejemplo de ello, trasladado al contexto feminicida de una ciudad como Santa Teresa.

Encarnación, le dijo, pero si usted no sabe nada de poesía, ¿por qué mejor no se calla? Y ahí se armó la de Dios es grande. Encarnación, que posiblemente era la inocencia personificada, no se esperaba un parón tan frontal y empalideció tanto que pensamos que se nos iba a caer desmayada ahí mismo. Cesárea (...) se levantó de su asiento y le dijo a Manuel que ésa no era forma de hablarle a una mujer. ¿Pero no has escuchado las barbaridades que ha dicho?, dijo Manuel. Lo he escuchado, dijo Cesárea (...), y me sigue pareciendo que lo que has dicho exige una disculpa. Bueno, pues me disculpo, dijo Manuel, pero que a partir de ahora no abra el pico. Arqueles y Germán estuvieron de acuerdo con él. Si no sabe que no hable, vinieron a argumentar. Eso es una falta de respeto, dijo Cesárea, privarle a alguien de su derecho a tomar la palabra. A la siguiente reunión, Encarnación no vino, tampoco Cesárea. Las reuniones eran informales y nadie, al menos en apariencia, las echó a faltar. (p.273)

La escena adelantaría su propia reproducción en el ya referido episodio narrado por García Madero, como si de la voz de los machos estridentistas de los años veinte a la de los del realismo visceral de los setenta, se extendiera un murmullo ininterrumpido entre cuyo sonsonete se puede oír, por ejemplo, “no abra el pico”, o “Chingada gringa, no se meta”. Se trata de voces *autorizadas* para hablar de poesía, pero sobre todo de nombres de autor que imponen silencio: Manuel Maples Arce, Arqueles Vela y Germán List Arzubide. La invisibilidad que da paso al altercado y se hunde nuevamente en la ausencia —en una ausencia significativa en su invisibilidad, pues “nadie las echó a faltar”— marca el estatuto de la presencia femenina —y sus lazos de amistad— en tanto lo accesorio, lo decorativo y ancilar: es una boca cerrada que de pronto se abre sin aviso y, ante ello, no queda más remedio que cerrarla nuevamente.¹⁹⁰ Por lo demás, ¿no es el estridentista Arqueles Vela quien en 1925 “pone en su lugar” a la cronista Cube Bonifant

¹⁹⁰ En una de las anotaciones de la tercera parte de *Los detectives salvajes*, García Madero relata el encuentro con la maestra Flora Castañeda, antigua amiga y colega de Cesárea Tinajero; en este relato, la amistad entre ambas mujeres se ve de algún modo asediada por la condición marginal de Tinajero, cuyo cuarto se encuentra en la calle Rubén Darío, “la cloaca adonde iban a dar todos los desechos de Santa Teresa”, es decir, señala Flora Castañeda, una calle no recomendable “para una mujer decente” (p.595, ambas citas). Hay pues una condición de *deriva* en quien es la mujer mentora del realismo visceral, que se liga a un aspecto material: la pobreza, factores ambos que determinan su amistad con la profesora.

dándole una “lección de feminidad” de modo de “trazar una barrera defensiva”?¹⁹¹ Cesárea Tinajero es sin duda la vanguardia fuera de programa, ajena a las ceremonias, exigencias masculinas y aspiraciones de virilidad del nacionalismo post-revolucionario; autodidacta, visceral sin más, cuyo destino final —parece decirnos la ficción si la leemos en términos alegóricos y un tanto dramáticos por un momento— es meterse en la pista y acabar “bailando sola, algo que hoy por hoy seguro que es normal, nada del otro mundo, la civilización progresa, pero que entonces era poco menos que una provocación.” (p. 296).

Pero, en el terreno del lenguaje, tan amplio y tan áspero, la norteamericana Bárbara Patterson describirá a su manera el circuito compuesto por las viejas glorias de la vanguardia. Al presentar esa suerte de coprolalia de la extranjería como recurso de inserción y aceptación en el contexto mexicano y, específicamente, en el de quienes se mueven en sus límites, como los realvisceralistas, la “chingada gringa” comentará de esta manera un encuentro con Manuel Maples Arce:

Viejo puto mamón de las almorranas de su puta madre, le vi la mala fe desde el principio, en sus ojillos de mono pálido y aburrido, y me dije este cabrón no va a dejar pasar la oportunidad de escupirme, hijo de su chingada madre. (...)Y el pendejo encima me miró como con pena, como diciendo estos bueyes sólo me han traído a esta gringa de ojos desvaídos para cagarle encima, y Rafael también me miró y ni se inmutó el enano ojete, como si ya estuviera acostumbrado a que me faltara el respeto cualquier viejo rancio de pedos, cualquier viejo estreñido de la Literatura Mexicana. (p.177-178).

Proferir insultos en la lengua de Rulfo —por cuya obra Patterson “estaba en México dizque para hacer un curso de posgrado” (p.178)—, no sólo tiene como fin el de

¹⁹¹ Parafraseamos a Viviane Mahieux a propósito de la trayectoria de Cube Bonifant en la crónica mexicana de los años veinte; específicamente nos referimos al episodio en que Arqueles Vela le dedica una de sus crónicas de *El Universal Ilustrado* con las palabras: “A Cube Bonifant, para que lea una de mis crónicas, ésta tan llena de feminidad.” (Cfr. Viviane Mahieux, “Cube Bonifant: una escritora profesional en el México post-revolucionario”, en: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* Año XXXIII, No. 66. Lima-Hanover, 2º Semestre de 2007, p.165).

“demostrar su buen dominio de los registros que no se suelen enseñar en los cursos y disimular así el influjo del español libresco de los manuales”; también, en este “simulacro vivo de mexicanidad agringada”¹⁹², el halo del vanguardista de prestigio, que ha puesto en duda la enciclopedia literaria de Patterson,¹⁹³ se ve al menos salpicado por un comentario exhibido ante el lector y del cual se priva al señalado, al modo de un *aparte* de los acotadores de aquellos textos dramáticos, fundamentalmente cómicos. En muchos otros testimonios —pero especialmente en los de Patterson— se evidencia cómo la segunda parte de *Los detectives salvajes*, con esos detallados pormenores acerca de amistades, enemistades y habladurías, puede asumirse así: una continuidad de *apartes* muy propia de la comedia y del intrincado espacio cultural, ese “cuchicheo” permanente al cual se exponen los y las poetas, quienes después de todo, como vimos ya con Lihn y Bolaño, son también sus más asiduos practicantes. En ese *aparte*, sin duda Patterson ha captado uno de los núcleos más frecuentes y punzantes del insulto nativo; referirse a las “almorranas” de aquel “viejo rancio de pedos”, no sólo inhibe la potencia de *choque* del vanguardista —al ubicar lo “nuevo” en un cuerpo escatológicamente erosionado—, sino que además logra reinstalar al único compañero de ruta mexicano reconocido por los varones realvisceralistas —el estridentismo— en el lugar de la estética e institucional Literatura Mexicana (con mayúsculas): ahí donde el ilustre Maples Arce figurará sólo como “cualquier viejo estreñado”.

Entonces, al echar un vistazo por estos episodios se observa cómo las relaciones de amistad en el ámbito del arte son por lo menos ripiosas, y las provocaciones, aun en las más subversivas de las propuestas, difíciles de asumir hasta el final. Nos podemos preguntar, además, qué alcance tiene exhibirlas en una novela, forma burguesa por excelencia, cuya llegada al gran público tiene más posibilidades de éxito que el poema, el

¹⁹² Marco Kunz, “Cuando Bolaño ‘habla’ mexicano: en torno a la oralidad fingida en *Los detectives salvajes*”, en: op.cit., p. 152 (ambas citas).

¹⁹³ “No creo que conociera a Borges demasiado bien. No creo que conociera mi obra en absoluto, aunque a mí me tradujo John Dos Passos. Tampoco creo que conociera mucho a John Dos Passos”, dice Manuel Maples Arce sobre Bárbara Patterson (p.176).

cuento o el ensayo. ¿El alcance de la provocación, como en su tiempo ocurrió con *Madame Bovary* y *Lolita*, es entonces mayor dada su expansión? ¿Resulta escandalosa una novela hoy en día? ¿No se niega ella misma una representación de la realidad, mientras —como planteaba Marthe Robert— apuesta todas sus fichas a “representar el deseo *real de cambiarla*”?¹⁹⁴ ¿O la provocación de *Los detectives salvajes* se dirige hacia los propios provocadores y, más allá de quienes se hayan visto reflejados, humillados o reivindicados por la novela, nos advierte de los caminos sinuosos por los cuales transitará cualquier tentativa de rebelión de las costumbres? ¿Todo lo que empieza como subversión acaba en una novela exitosa?

4

En cualquier caso, en *Los detectives salvajes* se ha establecido un vínculo entre amistad y educación. Puede tratarse de un vínculo roto, claro está, como sucede en las ya aludidas novelas de Musil y de Joyce (e incluso en *El juguete rabioso*, en cuanto la amistad deviene en traición); puede tratarse también de una relación más bien conflictiva, espacio en el que se reproducen estereotipos y líneas duras del orden institucional. En el realvisceralismo, pese a todo, la amistad circula en torno a una lectura doble, podríamos decir: por un lado, la lectura del poema, del texto poético propiamente tal y, como consecuencia, una lectura o mejor dicho una interpretación del lugar de la poesía en la cultura urbana. ¿Dónde está ubicada la poesía? ¿En la calle, en el café, en la universidad? En esa búsqueda será necesario, primero, establecer donde *no* está; la poesía no está ni en los programas de cultura ni en los modelos de enseñanza escolares o universitarios, por lo que éstos no serán los llamados a elaborar el esquema de lecturas a seguir; serán más bien los amigos y las amigas quienes se encargarán de

¹⁹⁴ “La novela, en el sentido proverbial, nunca pretendió ‘captar’ ni ‘presentar’ nada real. Pero tampoco se muestra como un inútil simulacro, puesto que, aunque la realidad le sea para siempre inaccesible, sin embargo la toca, también siempre, en un punto decisivo, al representar el deseo *real de cambiarla*.” MARTHE ROBERT, *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*. Madrid, Taurus, 1973, p.31. Traducción de Rafael Durbán Sánchez.

armar una biblioteca comunitaria, con libros y nombres que circulan azarosamente, para desde ahí conformar una *enseñanza* de la literatura basada en el vitalismo de la lectura voraz y directa, sin la intervención de una mediación erudita, tan propia de una enseñanza especializada de reducto cerrado, ahí donde para leer y escribir un texto antes o después se deben leer varios más.

La especialidad literaria queda descartada; pero aquí haremos —estamos haciendo, desde la universidad— una lectura de ese orden, en la que, justamente, para leer y escribir uno o varios textos nos debemos armar de otros tantos. No tendría sentido referir a esta trama tan evidente (que cruza la presente investigación, debido al lugar desde el que está diseñada) si no fuera porque es justamente contra la especialidad profesional de la literatura hacia la que apunta el derrotero de los y las realvisceralistas. Tienes dos alternativas, parecen decirnos: o aborδας el poema como un objeto de estudio y te distancias así de él, o pasas a encarnarlo en la vida. Al vínculo entre amistad y educación se añade entonces otro factor: la vanguardia. Ser de vanguardia, desde el punto de vista realvisceralista, es no tener relación alguna con la primera de las alternativas, es decir, con la educación formal y, especialmente, con la educación formal cuyo “objeto de estudio” es justamente la literatura, ya se considere ésta desde su recepción o desde su producción. Hoy en Latinoamérica existen universidades que ofrecen carreras de creación literaria (cuestión antes exclusiva de algunos institutos norteamericanos), pero hubo un tiempo en que el espacio del taller de poesía exhibía cierta posición dual: si bien se realizaba físicamente al interior de la universidad, admitía la presencia —o la invasión— de poetas externos; es decir que hubo una época no tan lejana en la que no necesariamente los y las poetas jóvenes que aparecían en antologías o publicaban libros, traían bajo el brazo alguna beca o su cartón de la licenciatura (en letras, o en lo que fuere), como hoy.¹⁹⁵

¹⁹⁵ *Vientos del siglo*, antología editada por la UNAM en 2012, es significativa al respecto: de los 55 autoras y autores seleccionados, 35 pertenecen al Sistema Nacional de Creadores y/o han sido becarios del FONCA y/o de la Fundación para las Letras Mexicanas y/o han obtenido algún grado académico. Pero,

Por eso insistiremos con la escena de la irrupción inicial en el taller de poesía de Álamo: mientras los realvisceralistas se enfrentan a un tipo específico de saber (y “ponen en entredicho el sistema crítico de Álamo”, p.15), reclaman para la universidad, en su mismo espacio, la presencia —es decir, la posibilidad— de un saber no-formal. Esto es lo importante en aquella escena crucial: la universidad no es ya, como pensaba Paz, la condición de su propia crítica (de una crítica que hundiría sus raíces en la misma formación universitaria)¹⁹⁶, sino más bien un espacio institucional susceptible de ser desmontado desde afuera para quedar expuesto a la invasión de otros gérmenes. Al llamado de Lautréamont, “la poesía debe ser hecha por todos”,¹⁹⁷ los realvisceralistas responden un siglo más tarde internándose en un territorio institucional donde la literatura corre el riesgo de ser hecha sólo por un reducto de especialistas.

En tal sentido, de este triángulo (amistad, educación y vanguardia) se podría extraer una figura más o menos difusa; pensar en ella como quien bosqueja un retrato en el que aparezcan delineados dichos factores implica también dar una mirada a otros textos de Bolaño. Si la amistad, con todos sus problemas, riesgos y conflictos, configura un momento clave para el aprendizaje del poeta, y si además éste, por lo tanto, se iniciará en la literatura mediante un deambular desescolarizado, sin el respaldo ni la guía de las instituciones educativas, propondrá entonces modos otros de escritura y de lectura y también de amistad. Emergerían de tal manera los primeros rasgos de una figura que nunca llega a moldearse del todo, la del *autodidacta*, alguien dispuesto a construir su propio corpus bibliográfico pero que también, a partir de la misma lectura de tal corpus y de su propia experiencia (que considera única), está dispuesto a

más significativo aún, es que de los 22 nacidos entre 1968 y 1982, 19 se encuentran respaldados por dichas instituciones. Cfr. MARGARITO CUÉLLAR (coord.), *Vientos de siglo. Poetas mexicanos 1950-1982*. México, UNAM-UANL, 2012.

¹⁹⁶ Cfr. OCTAVIO PAZ, “Olimpiada y Tlatelolco”, en *Posdata*. México, Siglo XXI, 1970, pp.19-41.

¹⁹⁷ ISIDORE DUCASSE, CONDE DE LAUTRÉAMONT, *Poesías*. Sevilla, Renacimiento, 1998, p.78. Traducción de Angel Pariente.

desordenar el mapa literario —el orden de un canon— a través de una escritura en soledad.

Ahora bien; en el deambular del autodidacta, que podría presuponerse caótico o por lo menos espontáneo, hay un programa; un programa, podríamos decir, de remisiones pero también basado en ciertos itinerarios de vida. En “El Gusano”, la “rutina” del narrador del cuento “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.”¹⁹⁸ La deserción escolar es la llave para acceder a una ruta que si bien se extiende sobre la base de una deriva, no por ello deja de tener sus paradas obligadas. Lo mismo ocurrirá con García Madero (el párrafo citado bien podría pertenecer a cualquiera de las entradas de su diario): abandonar la universidad da paso a una cotidianidad habitada por puntos específicos en el mapa de la ciudad, especialmente en lo que a las librerías se refiere. El programa de las lecturas comienza entonces junto al recorrido urbano por el centro de la Ciudad de México: “He descubierto la librería de viejo Plinio el Joven, en Venustiano Carranza. La librería Lizardi, en Donceles. La librería de viejo Rebeca Nodier, en Mesones con Pino Suárez.” (p.102) En las entradas del 9, 10 y 11 de diciembre el recorrido por las librerías continúa y así se va construyendo, más que un programa de lecturas, el prontuario delictivo que las acompaña, no sin antes extraer una enseñanza en la que ya se vislumbra un rasgo típicamente realvisceralista: “La mafia de los libreros mexicanos no desmerece en nada a la mafia de los literatos mexicanos.” (p. 103)

Librerías visitadas: la Librería del Sótano, en un sótano de la avenida Juárez en donde los empleados (numerosos y perfectamente uniformados) me sometieron a una vigilancia estricta y de la que pude salir con un libro de poemas de Roque Dalton, uno de Lezama Lima y uno de Enrique Lihn. La Librería Mexicana,

¹⁹⁸ ROBERTO BOLAÑO, “El Gusano”, en: *Llamadas telefónicas*. Barcelona, Anagrama, 2005, p.71.

atendida por tres samuráis, en la calle Aranda, cerca de la plaza de San Juan, en donde robé un libro de Othón, uno de Amado Nervo (¡magnífico!) y uno muy delgadito de Efraín Huerta. La librería Pacífico, en Bolívar con 16 de Septiembre, en donde robé una antología de poetas norteamericanos traducida por Alberto Girri y un libro de Ernesto Cardenal. (p.103)

El saqueo de libros de poesía continuará junto a la consignación, a la par, de un camino urbano propio, hecho a pie, que se da en simultaneidad al de las lecturas, la escritura y el sexo: “Antes no tenía tiempo para nada, ahora tengo tiempo para todo. Vivía montado en camiones y metros, obligado a recorrer la ciudad de norte a sur por lo menos dos veces al día. Ahora me desplazo a pie, leo mucho, escribo mucho, hago el amor cada día.” (p.104). Se desafía así tanto la rigidez temporal de una rutina convencional como la misma imposición de un trazado urbano en el que los medios de transporte, esa presencia ineludible en la Ciudad de México disponen del tiempo y de las prácticas individuales y colectivas (una verdadera *cronofagia* automovilística, como la llamó Jean Robert).¹⁹⁹ La amistad tiene lugar en esos largos recorridos a pie —“desde la UNAM hasta Ciudad Satélite”, como Ulises Lima (p.290)—, e incluso podría decirse que se establece una relación *arriesgada* con la ciudad, al tiempo que el autodidacta aprende a recorrerla según sus propios tiempos, sus motivaciones literarias y sus deseos: en suma, para “que la vida siga siendo tu taller de poesía”.²⁰⁰

La autonomía que podría implicar una educación solitaria, sin embargo, nunca es completa en la medida en que requiere de la participación de otras voces. Está la voz de los libros y de los y las poetas que salen al paso; pero también están las voces (y los silencios) de la amistad. Hemos referido a la importancia de las cartas de Enrique Lihn sobre el plano de la trayectoria de Roberto Bolaño; observábamos en ellas la posibilidad de un lugar difícil de habitar para el escritor en ciernes que se aparta de lineamientos

¹⁹⁹ Cfr. JEAN ROBERT, *Los cronófagos. La era de los transportes devoradores de tiempo* (1980). Ciudad de México, Itaca, 2021.

²⁰⁰ MARIO SANTIAGO PAPASQUIARO, “Consejos de un 1 discípulo de Marx a 1 fanático de Heidegger”, en: *Jeta de santo*, ed.cit., p.260.

políticos y estéticos de manera voluntaria, sin por ello negarse a incorporarlos críticamente en sus textos y en la vida. La enseñanza que Bolaño extrae de Lihn, si la hay, consiste en un legado ético que en último término le dice: estás solo, aunque nunca por completo, y por tanto: sufrirás. Algo similar ocurre en “Sensini”, primer cuento de *Llamadas telefónicas*: el intercambio epistolar posibilita una amistad cuyo desarrollo, según el narrador, “sin duda se sale de lo corriente”;²⁰¹ al igual que en “Encuentro con Enrique Lihn” nuevamente es la situación económica de quien narra —“En aquella época yo tenía veintitantos años y era más pobre que una rata” (p.13)— la que se consigna desde el inicio del cuento, marcando de inmediato el *lugar* desde el cual se desenvuelve la amistad: un lugar solitario apartado del éxito económico (de ese éxito que sin embargo permite decir ahora, en tiempo pasado, yo “era más pobre que una rata”), pero no de la escritura. Es ésta la que a fin de cuentas condiciona la amistad, una amistad que, podríamos decir, se da en un plano ideal, textual, sin cuerpo, en la ausencia del otro (de ese otro que en la escritura y en la lectura permanece indescifrable).

Al igual que en la correspondencia entre Lihn y Bolaño, hay en “Sensini” una relación discípulo-maestro, en la que el narrador experimentado —escritor argentino exiliado en Madrid, autor de una novela “de las que hacen lectores”(p.14)²⁰²— entrega consejos prácticos a fin de sobrevivir gracias a una actividad difícil de comercializar: la escritura de cuentos, o la escritura de un solo cuento con diferentes títulos.²⁰³ Así,

²⁰¹ ROBERTO BOLAÑO, *Llamadas telefónicas*, ed.cit., p.14. (En adelante, el número de página de las citas a “Sensini” irá consignado en el cuerpo del texto).

²⁰² La novela “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” (p.14). El escritor argentino exiliado en España, autor de *Ugarte*, referiría de esta manera a Antonio di Benedetto y su novela *Zama*.

²⁰³ “Exponía como ejemplo de esto su relato *Al amanecer*, relato que yo no conocía, y que él había enviado a varios certámenes literarios casi de manera experimental, como el conejillo de Indias destinado a probar los efectos de una vacuna desconocida. En el primer concurso, el mejor pagado, *Al amanecer* fue como *Al amanecer*, en el segundo concurso se presentó como *Los gauchos*, en el tercer concurso su título era *En la otra pampa*, y en el último se llamaba *Sin remordimientos*. Ganó en el segundo y en el último, y con la plata obtenida en ambos premios pudo pagar un mes y medio de alquiler, en Madrid los precios estaban por las nubes.” (Ibíd., p.19). (Muy al margen se puede hacer notar la existencia de un poema escondido en estos cuatro títulos: “Al amanecer / Los gauchos / En la otra pampa / Sin remordimientos.”)

Sensini idea y exhibe un procedimiento eficaz ante el proceder de las instancias gubernamentales encargadas de los premios literarios, ahí donde “ni siquiera el repetido encuentro con un mismo jurado constituía de hecho un peligro, pues éstos generalmente no leían las obras presentadas o las leían por encima o las leían a medias” (p.19).²⁰⁴ Además el relato expone un recurso paratextual, sin duda especular, en su edición, cuando una nota final nos anuncia que “Sensini”, el cuento que leemos, “obtuvo el Premio de Narración Ciudad de San Sebastián, patrocinado por la Fundación Kutxa” (p.29), sugiriendo así que no sólo el método ideado por Sensini, el personaje, es infalible, sino que también el narrador finalmente ha aprendido algo de su propia ficción, corroborando con ello la sentencia de Sensini, grabada en la educación del solitario —y exitoso— autodidacta: “El mundo de la literatura es terrible, además de ridículo.” (p.19)

La admiración del narrador hacia Sensini contiene también un factor no menor: se trata de un escritor apartado de las luces, perteneciente a una “generación intermedia” posterior a la del *boom* y, hasta hace no mucho, más bien subterránea: la de Haroldo Conti, Rodolfo Walsh, Abelardo Castillo, Daniel Moyano y el propio Antonio di Benedetto: “seguidores de Roberto Arlt, periodistas, profesores y traductores”, quienes “de alguna manera anunciaron lo que vendría a continuación, y lo anunciaron a su manera triste y escéptica que al final se los fue tragando a todos” (p.15). Vale decir: narradores que forman parte de la galería de personajes-escritores de Bolaño, esos que escriben y publican por fuera de los círculos de poder institucional: exiliados, sin dinero, desesperados, desaparecidos. Doblemente desaparecidos; primero, por los intereses de la industria editorial y, después, por el terror de Estado.

Pero las amistades entre carreras literarias, aún las más subterráneas, se hallan amparadas por las afinidades textuales (Bolaño le escribe a Lihn porque, en primer lugar,

²⁰⁴ *Ibidem*. La táctica de Sensini, según Patricia Espinosa, “permitirá trampearle al poder y desperfilar la grandiosidad de los premios literarios, transformados en un simple medio para obtener dinero y sobrellevar el exilio.” (“Roberto Bolaño: un territorio por armar”, en: CELINA MANZONI (comp.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos, Aires, Corregidor, 2002., p.127).

respetar su obra; lo mismo ocurre en el caso del innominado narrador de “Sensini”) y, después de todo, se deslizan según conveniencias, favores y espaldarazos. Se trata de amistades o asociaciones surgidas gracias a la literatura, en las que se debe empatizar y obedecer en la medida en que se desenvuelven sobre un marco de jerarquías asentadas, aun si, como ocurre con Lihn y Bolaño, se pugne por transgredirlas. En cambio, cuando la amistad se realiza desde una indeterminación fuera de protocolos —o que, mejor, inventa los suyos propios—, se expone a un riesgo valioso para el aprendizaje literario del inexperto autodidacta. En *Los detectives salvajes*, el adolescente García Madero, si bien está solo, no por eso deja de oír y de hacer suyas las palabras de la amistad al momento de decantarse por la poesía. En su deambular urbano, además de lo dicho por Lima y Belano, el encuentro con la personalidad del poeta y bailarín Ernesto San Epifanio incluye una clase magistral no ya de la poesía occidental, sino más bien de la forma de abordarla (maricones, maricas y las subclasificaciones surgidas de ahí), esto es, de las formas de transgredir las taxonomías académicas que pesan sobre las tradiciones literarias, empezando por la latinoamericana, ahí donde “nada impide que maricas y maricones sean buenos amigos, se plagien con finura, se critiquen o se alaben, se publiquen o se oculten mutuamente en el furibundo y moribundo mundo de las letras” (p.85).

Durante la adolescencia, la palabra de los amigos y las amigas tiene mucho peso, en todo caso más peso que la palabra de la familia y de la escuela; hay un deslumbramiento y a la vez una *escucha* distinta desde la que se genera otro tipo de aprendizaje, sin la tensión evaluativa de las instituciones, hallándose expuesta al permanente peligro (las desilusiones son grandes) de caer. En ese tipo de amistades se da propiamente un ensayo en el que el autodidacta no las tiene todas consigo mientras tantea un terreno y vislumbra una señalética existencial, por llamarla de algún modo, para proseguir indagando en la incertidumbre; Arturo Belano, el narrador del ya referido cuento “El Gusano”, por ejemplo, verá en el personaje que todos los días

comparece silencioso en la Alameda central, “sentado en un banco, sin hacer nada más que fumar y tener los ojos abiertos” (p.71), la posibilidad de una amistad casi sin palabras y sin literatura. Se asemejaría a una relación de pura mímica entre un estudiante desertor que roba libros y un hombre armado (de cuya conducta sólo podemos inferir que se trata de un asesino a sueldo): a la manera de *Ghost Dog*, la película de Jim Jarmusch (1995), ninguno de los dos amigos habla la lengua del otro y, sin embargo, se comprenden sin necesidad de emitir juicios. El Gusano, dice Belano, “no discutía nunca, tampoco expresaba opiniones, no era un dechado de respeto por los demás, simplemente escuchaba y almacenaba, o tal vez sólo escuchaba y después olvidaba, atrapado en una órbita distinta a la de la otra gente.” (pp.77-78). La separación, esa “órbita distinta”, se convierte en este caso en un puente de unión fundamental, “lo que pone auténticamente en relación”, dirá Blanchot, “el abismo mismo de las relaciones en que se mantiene, con sencillez, el entendimiento siempre mantenido de la relación amistosa”.

Debemos renunciar a conocer a aquellos a quienes algo esencial nos une; quiero decir, debemos aceptarlos en la relación con lo desconocido en que nos aceptan, a nosotros también, en nuestro alejamiento. La amistad, esa relación sin dependencia, sin episodio y donde, no obstante, cabe toda la sencillez de la vida, pasa por el reconocimiento de la extrañeza común que no nos permite hablar de nuestros amigos, sino sólo hablarles, no hacer de ellos un tema de conversación (o de artículos), sino el movimiento del acuerdo del que, hablándonos, reservan, incluso en la mayor familiaridad, la distancia infinita, esa separación fundamental a partir de la cual lo que separa se convierte en relación.²⁰⁵

¿Es lo que sucede también con Belano y Lima en *Los detectives salvajes*? ¿Hay un abismo amistoso entre ellos, una relación sin dependencia? Bolaño, por su parte, fue pródigo en artículos y referencias a Mario Santiago, tal vez clausurando, mediante las palabras (o la palabrería) esa distancia de la que nos escribe Blanchot. Pero, ¿qué es la segunda parte de la novela sino un cúmulo de voces que hablan *sobre* los amigos sin

²⁰⁵ MAURICE BLANCHOT, *La amistad*. Madrid, Trotta, 2007, p.266. Traducción de J.A. Doval Liz.

hablarles directamente a ellos? En esas ondulaciones de la voz, ¿hay finalmente una traición? ¿No aprendimos que “La Novela es una Muerte; transforma la vida en destino; el recuerdo en un acto útil y la duración en un tiempo dirigido y significativo”?²⁰⁶ Sobre la amistad, al parecer, no nos queda más que abrir signos de interrogación porque, justamente, se definiría por una pregunta sobre ella misma y por el ensayo de una respuesta en cualquier caso provisoria. En nuestros términos, de alguna manera —de alguna extraña manera— siempre se es un autodidacta en la relación amistosa, especialmente en aquella no amparada por la institución.

5

En la indeterminación del autodidacta (o en la ausencia de determinación programática de los estudios formales) se presenta también la búsqueda de una lengua, la inmersión en un lenguaje, no tanto por parte de los personajes, sino, más bien, desde las posibilidades ofrecidas por la narración. Los narradores y las narradoras de Bolaño parecen incursionar, a tientas, en el vasto campo de la expresión, donde no existe nada muy definitorio, nada que, en una sola palabra, sea capaz de condensar totalmente una imagen, una acción o un deseo. De Héctor Pereda, el abogado que abandona Buenos Aires para irse a vivir a la pampa, se dice que sentía “una especie de serenidad que no era serenidad, una disposición a la aventura que tampoco era precisamente eso, pero que se le parecía.”²⁰⁷ En la obra de Bolaño se puede hallar tal cantidad de disyunciones “o”, de “como si” de “no encuentro de momento otra palabra” y, como vemos, de “tampoco era precisamente eso”, que cabría preguntarse si, más que un efecto irónico, lo que interviene es la conciencia de un excedente y una estrechez al mismo tiempo (toda vez que al lenguaje lo podríamos definir de acuerdo a esa paradoja angustiante: “Hablar me da miedo” —decía Derrida— “porque, sin decir nunca bastante, digo también siempre

²⁰⁶ ROLAND BARTHES, “La escritura de la novela”. En: *El grado cero de la escritura*, ed.cit., p.45.

²⁰⁷ ROBERTO BOLAÑO, *El gaucho insufrible*. Buenos Aires, Anagrama, 2003. p.22.

demasiado”)²⁰⁸, y, por otra parte, un cuestionamiento de los límites entre narrativa y poesía, entre aquellas funciones referenciales y expresivas señaladas por Roman Jakobson y, aún más lejos, por la separación aristotélica que allana el terreno para el establecimiento de los géneros literarios modernos.²⁰⁹ El escritor autodidacta, en cambio, lo mezcla todo. Se ha formado entre amistades riesgosas que entienden la literatura como factor de desorden, no como el establecimiento de fronteras; así, la escritura de *Amberes* llevará la divisa “Anarquía total” al modo de una contraseña que abre las puertas de la escritura y la lectura.²¹⁰ Una novela entonces podrá ser prosa poética y un poema incluir una narración, por lo que separar las aguas entre el “Bolaño poeta” y el “Bolaño narrador” sólo responde a un principio a duras penas metodológico y a una constatación periodística. Por el contrario, la narración poética o la poesía narrativa de Bolaño asediara a la palabra justa, que quizá no exista, mediante un continuo rodeo, del cual saldrán más y más rodeos, más y más digresiones.²¹¹ En esa búsqueda, “cuando las palabras y los géneros parecen ráidos, gastados por el roce, como una moneda que hubiese circulado demasiado”²¹², puede haber la posibilidad del silencio.

Ya habíamos citado a George Steiner acerca de esa opción política: callar en un mundo donde proferir palabras no constituya tanto una banalidad como una complicidad con la “jerga de la muerte”²¹³, ante lo cual, según el mismo Steiner, restan dos caminos para el escritor: “tratar de que su propio idioma exprese la crisis general, de transmitir por medio de él lo precario y lo vulnerable del acto comunicativo o elegir la

²⁰⁸ JACQUES DERRIDA, “Fuerza y significación”, en: *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos, 1989, p.18. Traducción de Patricio Peñalver.

²⁰⁹ Cfr. ARISTÓTELES, *Poética*; ROMAN JAKOBSON, *Lingüística y poética*; y especialmente “Una vasta paráfrasis de Aristóteles”, de Miguel Ángel Garrido Gallardo, en: MIGUEL ÁNGEL GARRIDO GALLARDO (coord.), *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Cátedra, 1988, pp.9-30.

²¹⁰ ROBERTO BOLAÑO, *Amberes*, ed cit., p.7.

²¹¹ En este sentido, María Paz Oliver considerará la digresión como recurso central en la búsqueda de una estética en Bolaño. (Cfr. María Paz Oliver, “Una narración a la deriva: la digresión en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño”. Santiago, *Revista Taller de Letras* nro. 51, 2011 pp. 151-161).

²¹² GEORGE STEINER, “El poeta y el silencio”, en: op.cit., p.79.

²¹³ Fue Kafka, dice Steiner, quien “oyó cómo iba creciendo la jerga de la muerte en las lenguas regionales europeas, y no en un sentido vago, alegórico, sino como una profecía exacta.” (Ibid., p.80).

retórica suicida del silencio”.²¹⁴ El escritor Roberto Bolaño está más bien con Kafka; si la palabra de la tribu está contaminada, será mejor ponerle oído, desnudarla, oler sus restos, abrirla mediante un gran torrente de palabras y no de silencio, escribiendo, si es necesario, novelas de mil páginas. “El español con el que me parieron / padre de tantos vicios literarios”, como decía Enrique Lihn,²¹⁵ sin duda puede resultar una cárcel, como toda lengua, pero en ese cautiverio Bolaño opta por cavar y cavar sin descanso hasta abrirse paso a través de un viejo túnel.

El autodidacta es de este modo un detective, un investigador que, sin el auspicio corporativo del Estado, pregunta acerca de los límites de la amistad y de sus propias posibilidades como poeta en el lenguaje, contra el cual se rebela sólo en la medida en que él lo ampara, ampara sus relaciones, sus subversiones, sus lecturas.²¹⁶ Desde su posición como autodidacta, en su deambular por la ciudad letrada procurará no poner un pie en las instituciones educativas, en la medida en que, tarde o temprano, en ellas se avizora la palabra justa, la ley de las fronteras, el terror. De Alberto Ruiz-Tagle, el poeta de *Estrella distante*, “que según dijo en alguna ocasión era autodidacta”²¹⁷ y se convierte, luego del Golpe de Estado, en el teniente Carlos Wieder de la Fuerza Aérea de Chile, “ya no quedaba nada”: “ya no quedaba nada de aquel Ruiz-Tagle tan ponderado, tan medido, tan encantadoramente inseguro (incluso tan autodidacta). Wieder era la seguridad y la audacia personificadas”. En la transfiguración de Ruiz-Tagle en Wieder se escenifica, pues, bajo la traición criminal del Estado marcial, otra quizá más subterránea:

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ ENRIQUE LIHN, “Voy por las calles de un Madrid secreto”, en: *A partir de Manhattan*, ed.cit., p.50.

²¹⁶ A propósito de la figura contradictoria de quien se sirve de las reglas del juego y de los juegos de lenguaje propios de la sociedad capitalista para *desde dentro* conspirar contra ella, Sartre caracterizó a Baudelaire como un “rebelde” y no como un “revolucionario”: “Quiere ser libre, desde luego, pero libre en el marco de un universo ya hecho.” (JEAN PAUL SARTRE, *Baudelaire*. Buenos Aires, Losada, 1994, p.46. Traducción de Aurora Bernárdez). En atención a ello, la posición del autodidacta en Bolaño, podríamos decir, no conspira con el fin de hacer *tabula rasa* de la cultura literaria y el entramado urbano, sino, en cambio, se sirve de sus posibilidades a fin de instaurar nuevas combinaciones, recorridos y lecturas.

²¹⁷ ROBERTO BOLAÑO, *Estrella distante*, ed.cit., p.14.

el recorrido que va de la amistad del poeta autodidacta en busca del lenguaje a un discurso de la fuerza, a “la pureza y la tersura terminal de ese discurso, reflejo de una voluntad sin fisuras”.²¹⁸

En la amistad sin guías —o sin más guía que la proporcionada por la ambigüedad del lenguaje— se halla también un gesto antiintelectual que cruza la obra no sólo de Bolaño sino la de otros escritores y escritoras de Latinoamérica. “Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un *cross* a la mandíbula”, escribía Roberto Arlt en 1930²¹⁹, y Bolaño, que en este punto podría pensarse en las antípodas de Arlt —puesto que atisba en la *vida* de escritoras y escritores de variado pelaje alguna historia interesante (sea ésta ejemplar u ominosa)—, coincide con él al decantarse por un vitalismo capaz de dimensionar en más justos términos la importancia de la experiencia literaria. La “orgullosa soledad” de Arlt no referiría, pues, a la conducta ascética del escritor encerrado en un cuarto sellado, sino más bien al desprecio hacia la llamada vida cultural presente en las zonas metropolitanas, de la que tanto los realvisceralistas como los miembros de la “sociedad secreta” de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* —El Astrólogo, Erdosain, Los Espila y Haffner, por ejemplo— se hallan voluntaria o involuntariamente excluidos.

¿Qué importa entonces que exista un circuito de poetas? Importa, pero sólo al considerar que el primer y más poderoso enemigo de la vanguardia artística, como estableció Peter Bürger, es, ante todo, la propia *institución arte*, esto es, tanto el “aparato de producción y distribución del arte” como “las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras.”²²⁰ Esa determinación de la recepción, observada en los términos de una autocrítica del arte (a

²¹⁸ *Ibid.*, p.53 (ambas citas).

²¹⁹ ROBERTO ARLT, “Palabras del autor”, en *Los siete locos-Los lanzallamas*. Ayacucho/Hyspamérica, 1986, p.190.

²²⁰ PETER BÜRGER, “Vanguardia como autocrítica del arte en la sociedad burguesa”, en: *Teoría de la vanguardia*, ed. cit., p. 62.

partir de la cual se cuestiona cualquier pretensión ingenua de autonomía), permitirá la aparición de aquella paradoja ya advertida por Rosario Castellanos: una literatura de vanguardia, al ser exitosa, fracasa con estrépito al lograr su admisión al marco establecido por la institución y, por tanto, al verse asimilada por la burguesía. Los personajes de Bolaño —y el mismo Bolaño en su calidad de autor— sin duda hablan continuamente de literatura, conscientes de la importancia de construirse una biblioteca propia, de escribir e incluso de *conocer* personalmente a quienes escriben o escribieron; sin embargo, al final tal proceder poco importa si no se atiende al impetuoso llamado de Rimbaud (el autodidacta por excelencia): *hacerse vidente*, encarnar “padecimientos enormes”, agotar “todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura” y por fin: alcanzar lo desconocido,²²¹ ardua tarea frente a la cual el estudio, los libros y la literatura no aseguran nada.

El valor real del poeta radica en esa exploración en la que está dispuesto a perder, ante todo, la seguridad de una vida con arreglo a fines; y el aprecio por quienes se aventuran en aquel ejercicio arriesgado, en Bolaño, incluso en el Bolaño más descreído y fanfarrón de los artículos y las conferencias, permanecerá. Hay un puente directo entre Rimbaud y el infrarrealismo, un eco, la reposición de su voz después de un siglo, ahí cuando el legado de “las MIL VANGUARDIAS DESCUARTIZADAS EN LOS SESENTAS”²²² —las mismas que atendieron a las palabras de Rimbaud y Lautréamont—,

²²¹ Nunca está de más volver a leer este pasaje de una de las llamadas *Cartas del vidente*, dirigida a Paul Demeny, fechada el 15 de mayo de 1871: “Digo que hay que ser vidente, hacerse vidente. El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; busca por sí mismo, agota en sí todos los venenos, para no quedarse sino con sus quintaesencias. Inefable tortura en la que necesita de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana, por la que se convierte entre todos en el enfermo grave, el gran criminal, el gran maldito, — ¡y el supremo Sabio! — ¡Porque alcanza lo desconocido! ¡Porque se ha cultivado el alma, ya rica, más que ningún otro! Alcanza lo desconocido y, aunque, enloquecido, acabara perdiendo la inteligencia de sus visiones, ¡no dejaría de haberlas visto!” (ARTHUR RIMBAUD, “Cartas del vidente”, en: *Una temporada en el infierno / Iluminaciones*. Barcelona, Montesinos, 1995, p.145).

²²² ROBERTO BOLAÑO, “Déjenlo todo, nuevamente” (1976). En: *Perros habitados por las voces del desierto*, ed.cit., p.383.

se encontraría sin embargo intacto en la medida en que siempre valdrá la pena volver a intentarlo una vez más.

Es raro hablar así, ahora.²²³ No es sólo en relación a la esfera del arte cuando nuestras vidas colonizadas exigen tantear terrenos conocidos, caminos que mientras más sólidos se presentan, más seguridades nos proporcionan (o eso, con voluntad, queremos creer); en el llamado “reino de la vida cotidiana” que tanto amamos, pero que, según George Katsiaficas, “se subsume frente a la comodidad y los criterios de rentabilidad”²²⁴, lo desconocido causa pavor mientras no se halle incluido en un parque temático delimitado en tiempo y forma, donde la amistad no tiene un cuerpo más allá de la pantalla y expresa su enorme cariño mediante un *like*. Por eso en Bolaño la amistad tiende a extralimitarse fuera del marco literario, dentro del cual la relación amistosa constituye un riesgo sesgado, con medidas y duraciones. La misma palabra “riesgo” hoy se pronuncia casi exclusivamente ligada al capital, a la inversión monetaria de los

²²³ Aún más si se atiende a la clausura del proyecto de la vanguardia histórica y su distinción respecto al de la neovanguardia establecida por Bürger en la nota 4 de “Teoría de la vanguardia y ciencia crítica de la literatura” (*Teoría de la vanguardia*, ed cit, pp.54-55). Contra dicha interpretación “melancólica”, que observa en la neovanguardia una traición y, por ende, la restauración de la institucionalidad a través del arte (“para Bürger la repetición de la vanguardia histórica por la neovanguardia no hace sino convertir lo antiestético en artístico, lo transgresor en institucional”), Hal Foster plantea: “*más que cancelar el proyecto de la vanguardia histórica, ¿podría ser que la neovanguardia lo comprendiera por vez primera?*” (HAL FOSTER, op. cit, p.12 y p.16). Pregunta que, al avistar “la crítica de las convenciones de los medios tradicionales” por parte de artistas como Judd, Asher y Morris en los años sesenta, Foster mismo responde con otra de sus sentencias: “*la institución del arte es captada como tal no con la vanguardia histórica, sino con la neovanguardia.*” (Ibid, p.22). Es pues al evaluar críticamente el desdén condenatorio de Peter Bürger hacia las manifestaciones de la neovanguardia como pura mercancía restauradora de la institución arte, que Foster, basado en analogías extraídas del psicoanálisis, observa en el arte neovanguardista (insistimos: norteamericano y europeo) la *primera* realización del “traumático” proyecto vanguardista. (p.23). En el esquema analógico de Foster, el trauma de la vanguardia histórica se registra de ese modo no sólo en la recodificación neovanguardista, sino también en la propia interpretación crítica posterior de ésta, de modo que lo que para Bürger no constituía sino la clausura de la auténtica escena de vanguardia, para Foster aún tiene posibilidades de una reactualización permanente, capaz de mantenerse funcionando sobre un eje temporal y espacial a la vez. Esto permitiría “reubicar el arte en relación no sólo con el espacio-tiempo mundano, sino con la práctica social” (p. 7).

²²⁴ “Esta *colonización del mundo de la vida*”, prosigue Katsiaficas, “cambia las instancias de oposición al poder por parte de los movimientos sociales desde la política de la vida cotidiana.” (GEORGE KATSIAFICAS, “Desde 1968 hasta la autonomía”, en: *La subversión de la política* (2006). México, UACM, 2013. Todas las citas: p.64. Traducción de Alejandra I. Pinto Soffia).

arriesgados ganadores. Pero, ¿quiénes realmente *se arriesgan*? “¿Por qué tienen que gustarme los peores?, pensé, ¿por qué tienen que atraerme los más atrabiliarios, los menos educados, los más desesperados?”, pregunta Luis Sebastián Rosado (p.171). Se arriesgan, pues, quienes se embarcan en amistades y amores al límite, que pueden (y suelen) resultar catastróficos, sin jerarquías, seguridades ni pautas; y aquí agregaríamos: sin texto. No por nada Bolaño mantendrá, en muchos casos, una especie de relación silenciosa con quienes admira, vale decir, sólo lanzará homenajes alusivos, sin citas explícitas, lo cual no difiere de su apuesta literaria, si con ella abarcamos la poesía, la narrativa de ficción y sus textos críticos. Porque si por una parte en *Los detectives salvajes* no leemos verso alguno de los realvisceralistas; si de la primera y única irrupción poética de Ulises no se halla cita textual alguna al “mejor poema que yo jamás había escuchado” (p.16); y si de Archiboldi sólo conocemos títulos y “temas” de sus novelas, por otra parte, de grandes admirados suyos —Borges, Parra, Enrique Lihn, Sophie Podolsky, Rodrigo Lira, entre una multitud—, casi no encontraremos referencias explícitas.²²⁵ Todavía en las continuas evocaciones a la figura de Mario Santiago, Bolaño no cita verso alguno de su amigo (y cuando lo hace, pertenecen a otro)²²⁶, para llegar a valorarlo, eso sí, como el autor de poemas “que nadie quería publicar y que posiblemente están entre los mejores de la poesía mexicana de finales del siglo XX”.²²⁷

¿Por qué? ¿Por qué no citar una sola vez algún verso o frase del entrañable amigo a quien, además, se admira como poeta? ¿Acaso porque en el fondo el desmedido homenaje esconde una subvaloración literaria (según especula en coro la reacción de los

²²⁵ Habrá excepciones, desde luego, pero pocas y breves: citas a versos de Arquíloco, Sor Juana, Lichtenberg, Baudelaire, Rimbaud, Efrén Rebolledo y Mallarmé, además de referencias textuales de *La sinagoga de los iconoclastas* de Rodolfo Wilcock.

²²⁶ Nos referimos al verso: “Si he de vivir, que sea sin timón y en el delirio”, atribuidos por Bolaño a Mario Santiago en el epígrafe de *La pista de hielo* (1993). Se trata del verso final de “Es ya el cielo”, poema de Gilberto Owen.

²²⁷ ROBERTO BOLAÑO, “Literatura y exilio”, *Entre paréntesis*, ed.cit., p.42.

neoliberales ofendidos)?²²⁸ ¿O quizá porque el recurso a la cita, ese requerimiento propio de la educación escolar y universitaria de la literatura, con sus aspiraciones de erudición, sus cabezas bien hechas, se encuentra de tal manera inscrito con sangre en el espacio institucional? Se podría atender a este vacío, a esta ausencia de cita textual, al considerar que para Bolaño, lector del *Quijote*, la forma de homenajear es otra: los maestros y maestras, amigas y amigos, no son ponderados tanto por lo que escribieron como por lo que finalmente, para él, supera con creces la escritura; el *valor* literario poca cosa es ante el arrojo que implica tomar riesgos capaces de comprometer, finalmente, la vida (rasgo de la vanguardia —comprendida desde su apuesta por una praxis vital— que en Bolaño va a pervivir). El célebre discurso de las armas y las letras pronunciado por Don Quijote es aludido por él en pleno reconocimiento de su obra, al referirse a la juventud sacrificada de su generación, una juventud que no volverá con la escritura (y que afirmará así la superioridad final de las armas sobre las letras), “porque Cervantes hace ganar a su propia juventud, al fantasma de su juventud perdida, ante la realidad de su ejercicio de la prosa y de la poesía”.²²⁹

En Bolaño, amigas y amigos no volverán sino como fantasmas en la escritura, siempre deficitaria al ponerla en la balanza junto a la experiencia de la juventud. La experiencia —la experiencia de la amistad, incluso la experiencia de la lectura— es

²²⁸ La reacción es en bloque, y cada tanto muestra sus garras: “Leído como poeta, pierde lo que ganó como personaje de novela”, afirma Gabriel Zaid de Mario Santiago (“No me recates, compadre”, *Letras Libres*, octubre 2013); dos meses después, será Enrique Serna quien señale: “un examen de la vida y la obra de Mario Santiago, el Ulises Lima de la novela, me induce a pensar que Bolaño escamoteó ese detalle para lavar en casa la ropa sucia: si hubiera citado con amplitud los engreídos y descoyuntados balbuceos de su amigo, habría puesto en evidencia que ese joven pontífice no pudo convertir la bravata golpista en iluminación poética. Bolaño tampoco muestra en la novela los versos que pergeñó cuando jugaba a ser poeta maldito. ¿Pudor o autocrítica?” (“La vanguardia sin obra”, *Letras Libres*, diciembre 2013). Tres años más tarde, Christopher Domínguez conjetura: “De no haber muerto Bolaño, quien heredó de Neruda la lógica del amigo/enemigo, Papasquiario —y me quedo corto— ya ocuparía una silla de académico de número en nuestra academia de la lengua.” (*Letras Libres*, junio 2016). Para una contraofensiva contundente y documentada, véase “Nadie se ocupa, Zaid, de los libros que se hunden solos”, texto de Mario Raúl Guzmán aparecido en la revista *La zorra vuelve al gallinero* nro. 5., Ciudad de México, 2018, pp-106-121.

²²⁹ ROBERTO BOLAÑO, “Discurso de Caracas” (con motivo de la entrega del Premio Rómulo Gallegos de 1999), en: *Entre paréntesis*, ed. cit., p.37.

intransferible, solitaria como la existencia misma, aun cuando la podamos relatar, decía Lévinas.²³⁰ En ese aspecto, cualquier escritura debe reconocer su limitación y afirmar su impotencia. El tiempo perdido no se recobra con la literatura y esa es su fatalidad; asimismo, aquella “carta de amor o de despedida a mi propia generación”, que es como Bolaño califica a su propia obra²³¹, no restituye la experiencia mítica de esa generación, ni de ninguna otra: es, cuando mucho, una señal, un mensaje encriptado para una juventud inexistente, cuerpos ya desaparecidos por el terror político, pero también, y en especial, por la imposible comparecencia, aquí y ahora, de aquel ser que alguna vez fuimos. En ese sentido, también el tiempo de la amistad desaparece cuando los modos de ser cambian, fijándose únicamente gracias al barniz de la memoria, de la memoria convertida en literatura. Cesare Pavese, en cuyas narraciones y poemas abundan experiencias de niñez y adolescencia, concebía a éstas en cuanto “tiempos míticos” idealizados por la literatura, que los convierte en símbolo: “El que la infancia sea poética, es sólo una fantasía de la edad madura”, decía Pavese, y agregaba: “Tal es la mitopeya infantil, y en ella se confirma que las cosas se descubren, se bautizan, sólo a través de los recuerdos que de ellas se tienen. Puesto que, en rigor, no existe un ‘ver las cosas por primera vez’: lo que importa es siempre una segunda.”²³²

La escritura sería esa segunda vez que intenta refundar un lugar mítico, desnudo, fuera del tiempo; pero se trata de una refundación consciente de su carácter artificioso, pues, como plantea el mismo Pavese, “en los años míticos el niño tiene mejores cosas que hacer que dar un nombre a su estado.”²³³ Quizá la fatalidad de la amistad es que no se adquiere conciencia de ella sino cuando se pierde y, en el caso de Bolaño, cuando se

²³⁰ “En realidad, el hecho de ser es lo más privado que hay; la existencia es lo único que no puedo comunicar; yo puedo contarla, pero no puedo dar parte de mi existencia. La soledad, pues, aparece aquí como el aislamiento que marca el acontecimiento mismo del ser.” (EMMANUEL LÉVINAS, *Ética e infinito*. Madrid, Visor, 2000, p.53. Traducción de José María Ayuso Díez).

²³¹ “Discurso de Caracas”, op.cit., p.37.

²³² CESARE PAVESE, “Del mito, del símbolo y de otras cosas” (1943-1944), en: *La literatura norteamericana y otros ensayos*. Barcelona, Lumen, 2008, p.367. Traducción de Esther Benítez.

²³³ *Ibíd.*, p.366.

pierde transformada en una novela, en una mitopeya culterana de la juventud. “Sucede, pues, este hecho curioso: vivimos nuestro ser más auténtico cuando aún no sabemos admirar, es decir, captar lo que nos ocurre”, concluye Pavese en un ensayo acerca de la adolescencia.²³⁴ Esa autenticidad perdida corre por los circuitos de la amistad en *Los detectives salvajes*; y por eso es que finalmente la figura del adolescente autodidacta importa para esta investigación, pues lo consideramos, por un lado, como quien basa su potencia de “individuo” en la transgresión a la institucionalidad literaria ciudadanizada (basándose en un camino propio, lejos de los establecimientos educacionales) y, por otro, lo vemos ubicado en un estadio todavía anterior, o más bien en otro lugar: bajo el “umbral de toda individuación”, si lo podemos decir con Agamben, toda vez que la inmadurez del poeta en formación no consiente en las fórmulas de una autoría ya instituida (es decir, *madurada*) en el campo literario. Tal vez la atracción (y la aversión) hacia los y las poetas de Bolaño en *Los detectives salvajes*, más allá de su exacerbado vitalismo, resida en que, leyéndolo, “lo que nos maravilla y nos deja estupefactos es la presencia en nosotros de esta parte para siempre inmadura, infinitamente adolescente, que vacila en el umbral de toda individuación”.²³⁵

6

Los críticos de *2666*, en cambio, no vacilan en cruzar el umbral. Pasan por él (tal vez alguna sombra los atrapa ahí), pero finalmente cruzan la puerta con presteza. En determinado momento de su acelerada carrera académica, Jean Claude Pelletier se detiene y se observa “a sí mismo, ascético e inclinado sobre sus diccionarios alemanes, iluminado por una débil bombilla, flaco y recalcitrante, como si todo él fuera voluntad hecha carne, huesos y músculos, nada de grasa, fanático y decidido a llegar a buen puerto” (p.17); de tal manera, las “imágenes dolientes” de “su período de aprendizaje

²³⁴ CESARE PAVESE, “Adolescencia” en: op. cit., p.381.

²³⁵ GIORGIO AGAMBEN, “Genius”, en: *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005, p.14. Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro.

juvenil” vienen a él para hacerlo concluir dos cosas: “la primera, que la vida tal como la había vivido hasta entonces se había acabado; la segunda, que una brillante carrera se abría delante de él.” (p.17)

Nos hallamos en el terreno de la universidad europea, ahí donde es posible —o por lo menos verosímil— una carrera como la de Pelletier, quien “nació en 1961 y en 1986 era ya catedrático de alemán en París.” (p.17) A los veinticinco años, en cualquier universidad latinoamericana hasta la más brillante e inmaculada de las carreras debe esperar sentada. ¿Qué ocurre en nuestros espacios de saber? ¿Cómo habitamos la institución? Auxilio Lacouture, inmersa en el flujo de relaciones del mundo universitario mexicano, observa “las historias de la Universidad, los ascensos y los descensos, los ninguneos, postergaciones, lambisconeos, adulaciones, méritos falsos, temblorosas camas que se desmontaban y se volvían a montar bajo el cielo estremecido del DF”.²³⁶ En la universidad latinoamericana se adquiere una suerte de experticia que no está basada en la conceptualización rigurosa ni en la crítica ni en la heurística, sino en un código de relaciones y conductas en torno al cual alumnos y alumnas, catedráticos y catedráticas aprenden (o no) a moverse para sobrevivir o morir: “con el arribo del neoliberalismo”, señala Rubén Medina al hablar del “terreno universitario”, hay “menos reparos éticos” e “incluso los colegas, muchas veces, son parte del panóptico de vigilancia y control.”²³⁷ Una tensión permanente relacionada a micropoderes hoy relativamente cuestionados —y, bien sabemos, legitimadores de prácticas de violencia sexual y psicológica principalmente contra mujeres—²³⁸, en “La parte de los críticos” se contraponen al “plácido río de los departamentos de alemán de las universidades

²³⁶ ROBERTO BOLAÑO, *Amuleto*. Barcelona, Anagrama, 2005, p.42.

²³⁷ RUBÉN MEDINA, “Octavio Paz, el centenario y la redundancia del paradigma literario”, en: op.cit., p.123.

²³⁸ En los momentos en que esta investigación se escribe, las denuncias por abuso sexual contra profesores y alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM —entre otras facultades— se siguen acumulando sin una resolución clara. Si creemos en las cifras parciales proporcionadas por la misma Facultad, desde agosto de 2016 a noviembre de 2019 se registraron 50 denuncias, en 96% de las cuales los denunciados son varones (datos disponibles en: http://www.filos.unam.mx/wp-content/uploads/2020/04/-estadisticas_de_genero_2016_2019.pdf).

europas” (p.60). No podemos perder de vista el perímetro de la cultura neoliberal en las relaciones de amistad; hay condicionamientos materiales que ejercen su peso sobre las posibilidades de la filiación, y no será lo mismo el discurrir de los afectos entre quienes tienen asegurado un departamento amueblado junto al futuro de una “brillante carrera” que el de aquellos y aquellas que deambulamos con nuestras *inteligencias precarias* por las “temblorosas camas” de la universidad local.²³⁹

Entonces podríamos hallar entre los cuatro críticos de Bolaño la puesta en escena de una amistad diferente, desplegada sobre un tinglado de seguridades materiales otorgadas por la institución; y quizá aún más: el lugar de enunciación de la amistad está de algún modo dado por esa seguridad. En lo que refiere a la producción de Bolaño, podríamos caracterizar “La parte de los críticos” como su novelita burguesa, en la que nadie tiene problemas de sustento y, por el contrario, se abunda en viajes en avión, obsequios de lujo y restaurantes caros. Sobre tal base, la abierta disputa entre Pelletier y Espinoza por Liz Norton querrá ser un duelo entre caballeros sensatos dignos de la aquiescente tradición del contrato social ilustrado. Por supuesto, aflorará en ellos una lucha de egos y pulsiones destructivas que trascenderá, pero “La amistad entre los archiboldianos”, dirá el narrador, “se mantuvo con los mismos ropajes de siempre, imperturbable, sujeta a un destino mayor al que los cuatro obedecían aunque eso significara poner en segundo plano sus deseos personales”. (p.32).

²³⁹ “Podemos hablar de *inteligencia precaria*, de su lugar en una economía que ha colocado en su centro el saber (el capitalismo cognitivo, también llamado académico), y de su relevancia para la gubernamentalidad neoliberal en curso, que ha transformado a las personas en *self-entrepreneurs* dispuestos a competir por un lugar en el mercado del saber. La base de ese mercado es una universidad que reemplazó a Humboldt por Friedman, y al trabajo académico (la investigación y la enseñanza) por la gestión laboral propia del *managment*.” (“Notas sobre la inteligencia precaria o sobre lo que los neoliberales llaman *capital humano*”, en: RAÚL RODRÍGUEZ FREIRE-ANDRÉS MAXIMILIANO TELLO (eds.), *Descampado. Ensayos sobre las contiendas universitarias*. Santiago, Sangría, 2012, p.103). Ya en 2001, al prologar la reedición de *Culturas Híbridas*, García Canclini proponía esta distinción: “A los jóvenes de hace treinta años les preocupaba cómo acortar la distancia entre lo culto y lo popular; ahora, a los universitarios y profesionales jóvenes en América Latina les aflige cómo flotar en lo que queda del mundo culto y de la clase media; si son colombianos o ecuatorianos, las preguntas son cómo y a dónde irse.” (NÉSTOR GARCÍA CANCLINI, “Las culturas híbridas en tiempos de globalización”, en: *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, DeBolsillo, 2009, p. XVII).

Al igual que en *Los detectives salvajes*, el “destino mayor” no necesariamente se vislumbra (en cuanto es sólo un espejismo en el desierto), pero se asocia a la búsqueda de alguien, una figura que ha escrito y ha desaparecido. Entre los procesos de búsqueda de Cesárea Tinajero y Benno Von Archimboldi hay una continuidad que empieza y culmina en el desierto y en el crimen; el cuarteto de prófugos latinoamericanos conformado por Lima, Belano, Lupe y García Madero, además, tendría su correlato académico, europeo, en ese otro cuarteto compuesto por el francés Pelletier, el español Espinoza, la inglesa Norton y el italiano Morini (cuatro lenguas y, por tanto, cuatro tradiciones culturales de peso en pos de otra, la alemana). Entre luminosos simposios, encuentros y congresos —y no ya en el transcurso de caminatas y lecturas a la intemperie en medio de la ciudad oscura— se van delineando confluencias críticas, es decir, afinidades basadas en decisivas lecturas solitarias, de modo que “se podría decir, con poco riesgo de equivocación, que (...) no sólo se leían mutuamente en las revistas especializadas sino que también se hicieron amigos o que creció entre ellos algo similar a una relación de amistad” (p.24). El círculo se vuelve compacto y adquiere los ribetes de cofradía erotizada gracias a un autor de ficciones narrativas: “vínculo”, dirá Neige Sinno, “que conduce de los intercambios intelectuales a las relaciones sentimentales y sexuales entre los cuatro protagonistas.”²⁴⁰ La presencia de estos elementos —producto de una búsqueda común— bien podría llevarnos a observar, como Sinno, una equivalencia entre la pandilla que cruza el desierto de Sonora en *Los detectives salvajes* y los críticos académicos de *2666* que recalcan en Santa Teresa, para inscribirlos a ambos bajo un mismo “linaje de obsesionados”;²⁴¹ sin embargo, habrá un quiebre importante: los críticos, al contrario de los detectives salvajes, saben “que la búsqueda de Archimboldi no podría llenar jamás sus vidas” (p.47). La poesía, la exploración desesperada en la literatura, se ha profesionalizado en un reducto y no es ya más *el* motivo de una

²⁴⁰ NEIGE SINNO, “Bolaño. La literatura contra los monstruos”, en: *Lectores entre líneas. Roberto Bolaño, Ricardo Piglia y Sergio Pitol*. México, Aldus, 2011, p.48.

²⁴¹ *Ibidem*.

aprendizaje autodidacta, sin guías ni instituciones; el lazo entre Norton, Morini, Espinoza y Pelletier, podríamos proponer, se extiende desde tradiciones literarias establecidas, seguras, vale decir, no obedecerá a una búsqueda de una tradición cultural siempre por construirse, y cuyo devenir se bambolea en una encarnizada disputa sin solución, como es la de *Los detectives salvajes*.²⁴² Si en ésta hallábamos, aun con sus grietas, una asociación amistosa abiertamente política y contrainstitucional, entre los críticos de *2666* la amistad se desplaza, difuminándose, hacia el exclusivo y excluyente terreno académico (pues los “críticos” tampoco pertenecen al ámbito de la prensa, espacio en el que la crítica literaria aún conserva un pie en la circulación masiva). Los detectives salvajes se embarcan en la búsqueda de una *poeta* inédita y olvidada —a la que finalmente encuentran— mientras huyen de un padrote en mitad del desierto; los críticos le siguen la pista a un *narrador* publicado por editoriales de prestigio, a quien incluso se intenta postular al Premio Nobel, “algo que para los archiboldistas de todas partes era no sólo un motivo de inmensa alegría sino también un triunfo y una revancha.” (p.56)

A Archiboldi, por lo demás, los críticos “podían leerlo, podían estudiarlo, podían desmenuzarlo, pero no podían morir de risa con él ni deprimirse con él, en parte porque Archiboldi siempre estaba lejos, en parte porque su obra, a medida que uno se internaba en ella, devoraba a sus exploradores” (p.47). No deja de ser curioso —o bastante sugestivo— que esta condición de los críticos, en tanto estudiosos y fanáticos de un autor, bien podría ser la de los variopintos clubes de amigos de Roberto Bolaño, quien, como Archiboldi, “siempre está lejos”. No hay gestos amistosos aquí; al contrario, hay una rivalidad, facciones irreconciliables de bolañistas (bolañistas de izquierda, de centro y de derecha, bolañistas oficiales, semioficiales y antioficiales) que

²⁴² “En *2666*, en cambio, la búsqueda se plantea de inmediato con certeza como el objetivo de los críticos, primeramente a través de la investigación de la obra de Archiboldi y luego por su dinámico intento de encontrar y conocer al autor”, señala Myrna Solotorevsky en “El motivo de la búsqueda y el código hermenéutico en *Los detectives salvajes* y *2666* de Roberto Bolaño” (texto disponible en el Centro Virtual Cervantes: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_280.pdf).

miden su experticia en cada congreso, en cada publicación especializada, en cada comentario dicho al pasar. Asimismo, los críticos de Archimboldi se dividen en grupos antagónicos (“el de Pelletier, Morini y Espinoza contra el de Schwarz, Borchmeyer y Pohl”, p.25), entre quienes sólo es posible una tregua pactada, basada en las buenas y malas maneras de la academia y la causa común (el Premio Nobel), pero no en la amistad.²⁴³ Dentro de la célula conformada por los cuatro críticos, los mismos Espinoza y Pelletier negocian y se protegen de la desmesura propia de un enfrentamiento a muerte y consiguen la paz, la neurosis de la paz. “La vida entera es una mierda, pensó Pelletier con asombro. Y luego: si no hubiéramos formado un equipo ahora sería mía. Y luego: si no hubiera habido afinidad y amistad y almas gemelas y alianza ahora sería mía.” (p. 82) Aún este avasallador deseo de posesión se subsume al pacto de caballeros; el “sujeto amoroso”, como lo llamó Barthes, halla en el entorno de la amistad —y en todo cuanto rodea a quien ama— un estorbo frente al cual sufre en silencio el “reparto” del “ser amado”.²⁴⁴

Desde aquí podríamos pensar en la ciudadanización del deseo, del deseo individual que se negocia a cambio de la paz, de la paz ilustrada, liberal, soberana, del sujeto autodeterminado, precisamente aquella contra la cual la experiencia vanguardista —recogiendo el legado de Sade, Rimbaud y Lautréamont— va a complotar, experimentando “con nuevas formas de sociabilidad”.²⁴⁵ Junto a los deseos postergados

²⁴³ La candidatura de Archimboldi al Nobel conlleva la firma de la paz “entre los dos grupos principales de estudiosos archimboldianos, es decir entre la facción de Pelletier y Espinoza y la facción de Borchmeyer, Pohl y Schwarz, que a partir de entonces decidieron, respetando sus diferencias y sus métodos de interpretación, aunar esfuerzos y no volver a ponerse zancadillas, lo que expresado en términos prácticos quería decir que Pelletier ya no vetaría los ensayos de Schwarz en las revistas donde él tenía cierto ascendiente, y Schwarz ya no vetaría los trabajos de Pelletier en las publicaciones donde él, Schwarz, era considerado un dios.” (p.57)

²⁴⁴ “Además, si no acepto la partición del ser amado niego su perfección, puesto que pertenece a la perfección de repartirse.” ROLAND BARTHES, “Los celos”, en: *Fragmentos de un discurso amoroso*. México, Siglo XXI, 1982, p.57. Traducción de Eduardo Molina.

²⁴⁵ “La vanguardia artística”, dice Ricardo Piglia, “se descifra claramente como una práctica antiliberal, como una versión conspirativa de la política y del arte, como un complot que experimenta con nuevas formas de sociabilidad, que se infiltra en las instituciones existentes y tiende a destruirlas y a crear redes y

de cada uno de los críticos, se establece, por el contrario, una muy antigua forma de sociabilidad, comedida y virtuosa, capaz de sortear las agresiones del exterior y proteger a la amada de cualquier amenaza física o verbal. Uno de los episodios más significativos al respecto tiene lugar en Londres, donde Pelletier y Espinoza reaccionan con violencia frente a un taxista paquistaní que trata de “puta” a Liz Norton: después de saldar la ofensa con una paliza, “Era como si, por fin, hubieran hecho el *ménage à trois* con el que tanto habían fantaseado. Pelletier se sentía como si se hubiera corrido. Lo mismo, con algunas diferencias y matices, Espinoza. Norton, que los miraba sin verlos en medio de la oscuridad, parecía haber experimentado un orgasmo múltiple.” (p.103). Resulta interesante que la única acción en la que el placer sexual se colectiviza entre Norton, Espinoza y Pelletier se concrete en el plano de la violencia espontánea, incluso si esa violencia implica traicionar la apacible tolerancia progresista para decir cosas como: “métete el islam por el culo”. (p.103)

En buena medida, esto hace de la “La parte de los críticos” un drama manierista, *La tempestad* releída por Bolaño, poblada de historias subsidiarias, de clichés deliberados, arieles casi inmaculados y calibanes del desierto tutelados por un Próspero a quien nadie ve. Liz Norton, la Miranda situada en una isla allende el mar (ese mar que los pretendientes Espinoza y Pelletier deberán cruzar), no será pues como “la erinia que había puesto fin a su amistad, mujer enlutada con las alas manchadas de sangre, ni como Hécate, que empezó cuidando a los niños como una *au pair* y terminó aprendiendo hechicería y transformándose en animal” (p.62), sino todo lo contrario: “el ángel que había fortalecido esa amistad, haciéndolos descubrir algo que sospechaban, que daban por sentado, pero de lo que no estaban del todo seguros, es decir, que eran seres civilizados, que eran seres capaces de experimentar sentimientos nobles (p.62)” y suscribir por fin “una promesa tácita de amistad eterna.” (p.63).

formas alternativas.” (RICARDO PIGLIA, “Teoría del complot”, en: *Antología personal*. México, FCE, 2014, p.108).

El silencio amistoso de Belano-Lima o de Belano-Gusano es ahora una palabra ruidosa, celebratoria, la repetición de una ceremonia que basa su decir en un convencionalismo. ¿Es que entonces existe un tipo de amistad que encaja en una forma instituida (en una institución) para la cual las palabras ya están dadas? Pelletier y Espinoza aceptan “verbalmente” la amistad, pero “En la práctica, por el contrario, ninguno de los dos creía en la amistad ni en la fidelidad.” (p.90). La pregunta en torno a las parejas, las pandillas, las facciones y demás asociaciones aparecidas en las narraciones aquí citadas de Bolaño tal vez sea: ¿cómo podemos aún buscar formas de amistad con las desgastadas palabras de siempre (si éstas son, en realidad, lo único que nos queda)?

Ahora bien: ¿qué hace ahí la “crítica” de los “críticos”? ¿Qué se critica cuando se critica? ¿Una obra o algo más? La crítica, su verdadera realización, escribía Deleuze sobre Nietzsche, plantea el problema en términos de valores.²⁴⁶ Una crítica que no examine los valores (para proponer otros), que no se conciba, pues, como una “crítica total” capaz de poner de cabeza los paradigmas, las nociones y las palabras usuales, estará condenada al conformismo mientras incurra en la obediencia de un mandato (pues recordemos que en Nietzsche “el sabio es el animal de rebaño del conocimiento, que investiga porque se lo ordenan y se lo enseñan”).²⁴⁷ Pelletier, Morini, Norton y Espinoza no hacen la verdadera crítica —ni la crítica “parcial, apasionada y política” de Baudelaire²⁴⁸— y por eso firman la paz. Los críticos de Bolaño, por supuesto, podríamos limitarnos a orbitar en torno a su obra, relegarnos cada quien en su reducto y, en nuestra paz, esperar de vez en cuando, al igual que los críticos de *2666*, “algún que otro sobresalto que a la postre contribuía a añadirle una pizca de pimienta, una pizca de mostaza, un chorrito de vinagre a sus vidas aparentemente ordenadas, o que vistas desde

²⁴⁶ Cfr. GILLES DELEUZE, “El concepto de genealogía”, en: *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona, Anagrama, 2000, pp.7-10.

²⁴⁷ FRIEDRICH NIETZSCHE, *La voluntad de poder*, Madrid, Edaf, 2006, p.291. Traducción de Aníbal Froufe.

²⁴⁸ CHARLES BAUDELAIRE, “¿Para qué la crítica?”, en: *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, Visor, 1996, p.102. Traducción de Carmen Santos.

el exterior así lo parecían, aunque cada uno, como todo hijo de vecino, arrastraba su cruz.” (p.60).

Sin embargo, la paz de los críticos, nuestra paz, como suele ocurrir, se distorsiona al llegar a México, gracias al encuentro con la violencia. Formalmente, la narración de *2666* desplaza continuamente el centro: la búsqueda (y todavía más: el interés) por Archiboldi se disuelve, primero, en el clásico motivo: dos varones enamorados de la misma mujer compiten por ella supeditándose a sus reglas y a su evanescencia —como si Liz Norton se desdoblara también en la Catherine de *Jules et Jim*, la película de Truffaut (1962)—; pero luego “el motivo aparentemente principal”, según señalaba Arnold Hauser a propósito del manierismo, quedará “especialmente desvalorizado y relegado. Como si el artista quisiera decir: ¡No está en modo alguno definido quiénes son aquí los protagonistas y quiénes los comparsas!”.²⁴⁹ Las noticias de asesinatos de mujeres en Santa Teresa, los recorridos de Espinoza por la ciudad, el convencimiento de Pelletier acerca de la imposibilidad de hallar a Archiboldi en esas tierras en las que “la realidad (...) pareció rajarse como una escenografía de papel” (p.179), van acercando la narración a un centro que no se ve o que sólo será inminente, como una de esas fotografías desenfocadas en las que los personajes de Cortázar descubrían el horror. Pero aquí se debe puntualizar: no es únicamente el espacio criminal mexicano el que desplaza el foco de la narración en *2666*; la paz eurocéntrica de los críticos no se ve asediada únicamente por la aparición de una violencia incomprensible lejos de la comfortable casa, sino también por la entrada en escena de Óscar Amalfitano, el profesor de filosofía, el intelectual crítico, el académico de este lado del charco con quien volvemos al inicio.

²⁴⁹ ARNOLD HAUSER, “El concepto de Manierismo”, en: *Historia social de la literatura y el arte II*. Madrid, Guadarrama, 1969, p.17. Traducción de A. Tovar y F.P.Varas-Reyes.

La caracterización del campo intelectual mexicano con la que iniciamos este capítulo constituye algo así como el mapeo de un profesor universitario latinoamericano para sus colegas de Europa, un irónico y desencantado discurso de bienvenida. Por su parte, Pelletier y Espinoza no pueden ver en Amalfitano sino “a un tipo fracasado, fracasado sobre todo porque había vivido y enseñado en Europa.” (pp.152-153). Estar de regreso en el infierno latinoamericano (luego de transitar por la apacible academia europea) marca, pues, la diferencia entre el éxito y el fracaso, entre la vida y la muerte, entre una carrera brillante y “un profesor inexistente de una universidad inexistente, el soldado raso de una batalla perdida de antemano contra la barbarie” (p.152).²⁵⁰ Es necesario volver, pues, a ese discurso, a las palabras de ese derrotado que regresa de Europa y no tiene reparos por exponer ante los europeos la situación del campo cultural latinoamericano en términos críticos y comparativos.

En Europa los intelectuales trabajan en editoriales o en la prensa o los mantienen sus mujeres o sus padres tienen buena posición y les dan una mensualidad o son obreros y delincuentes y viven honestamente de sus trabajos. En México, y puede que el ejemplo sea extensible a toda Latinoamérica, salvo Argentina, los intelectuales trabajan para el Estado. Esto era así con el PRI y sigue siendo así con el PAN. El intelectual, por su parte, puede ser un fervoroso defensor del Estado o un crítico del Estado. Al Estado no le importa. El Estado lo alimenta y lo observa en silencio. Con su enorme cohorte de escritores más bien inútiles, el Estado hace algo. ¿Qué? Exorciza demonios, cambia o al menos intenta influir en el tiempo mexicano. Añade capas de cal a un hoyo que nadie sabe si existe o no existe. Por supuesto, esto no siempre es así. Un intelectual puede trabajar en la universidad o, mejor, irse a trabajar a una universidad norteamericana, cuyos departamentos de literatura son tan malos como los de las universidades mexicanas, pero esto no lo pone a salvo de recibir una llamada telefónica a altas

²⁵⁰ Además de protagonizar la segunda de las novelas de *2666* (“La parte de Amalfitano”), éste aparecerá con anterioridad a *2666* en la novelística de Bolaño; en *Los sabores del verdadero policía*, novela inconclusa publicada en 2011 (pero escrita desde “finales de los años ochenta”, según consta en una nota de J.A. Masoliver) lo veremos como profesor universitario en Barcelona, luego de haber pasado por universidades argentinas y brasileñas. (Cfr. ROBERTO BOLAÑO, *Los sabores del verdadero policía*. Barcelona, Anagrama, 2011).

horas de la noche y que alguien que habla en nombre del Estado le ofrezca un trabajo mejor, un empleo mejor remunerado, algo que el intelectual cree que se merece, y los intelectuales *siempre* creen que se merecen algo *más*. Esta mecánica, de alguna manera, desoreja a los escritores mexicanos. Los vuelve locos. (p.161)

Amalfitano de este modo es el auténtico crítico —el héroe, el detective, el *verdadero policía*— porque, con todo su desencanto a cuestas, desnuda la relación entre Estado y cultura o, como escribía Piglia, comprende que “el Estado es el gran conspirador que manipula y ordena las relaciones sociales”;²⁵¹ es decir, al igual que la vanguardia artística, Amalfitano tiene una “percepción conspirativa de la lógica cultural.”²⁵² Es necesario cartografiar esa conspiración, establecer conexiones entre bocas y orejas, determinar quién llama y quién responde a quién, a dónde, a qué dependencia del Estado conducen los caminos. Hay una observación paranoica de alguien que con dicha percepción dibuja un descarnado mapa cultural; después de todo, tampoco sorprende demasiado que el discurso de un profesor de filosofía de inicios del siglo veintiuno se acerque (y bastante) a una de las lecciones que un excluido como Nietzsche, allá por 1872, impartiera acerca de la presunta “libertad académica” de las universidades alemanas:

Por otro lado, el profesor —para aumentar todavía más esa libertad—, puede decir prácticamente lo que quiere, y el estudiante puede escuchar prácticamente lo que quiere: sólo que, detrás de esos dos grupos, a respetuosa distancia y con cierta actitud anhelosa de espectador, está el Estado, para recordar de vez en cuando que él es el objetivo, el fin y la suma de ese extraño procedimiento consistente en hablar y escuchar.²⁵³

²⁵¹ RICARDO PIGLIA, op.cit., p.105.

²⁵² Ibid., p. 108.

²⁵³ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Sobre el porvenir de nuestras escuelas* (Quinta conferencia, pronunciada el 23 de marzo de 1872). Barcelona, Tusquets, 2000, p.150. Traducción de Carlos Manzano.

Un hilo invisible, una llamada telefónica, comunicaciones inalámbricas, en fin: el Estado, el padre aquiescente, se las arregla muy bien para no aparecer o, al menos, para permanecer siempre observando “en silencio” y “a respetuosa distancia”, tal cual señalaban, separados por más de un siglo, Nietzsche y Amalfitano.²⁵⁴ Y no sólo ellos, a decir verdad: en el México posrevolucionario —que es, a fin de cuentas, el contexto específico que nos convoca— la presencia tutelar del Estado es parte del juego de luces y sombras del proceso de institucionalización que a inicios de los años setenta Arnaldo Córdova examinó y por el cual, ante todo, se trató de convertir a la revolución mexicana en una revolución política y no social: la satisfacción de demandas limitadas, el corporativismo, el populismo nacionalista, el presidencialismo paternalista y autoritario, entre otros factores, según Córdova, sostendrán una estabilidad —o una fachada de estabilidad— “en la que el Estado constituye el eje en torno del cual giran los más diversos intereses sociales.”²⁵⁵ Dentro de esos intereses, el campo intelectual será decisivo si lo pensamos desde aquella duplicidad advertida por Amalfitano, en la que cabe tanto “un fervoroso defensor del Estado o un crítico del Estado.” La crítica, pues, será importante en la configuración discursiva de la pluralidad, y para ello es obligatorio distribuir actores específicos de los más variados colores en el campo cultural.

Así los críticos, en su búsqueda de Archimboldi, llegarán a establecer contacto con “el Cerdo”, “un ensayista y novelista y poeta” (p.135) que además es un “uno de los dirigentes culturales del nuevo gobierno” (p.137). El “Cerdo” carga con su arma reglamentaria y ante él los policías se cuadran; pero no sólo los policías: “Ahora nadie se metía con él, como si el hecho de llevar una pistola debajo de la camisa o trabajar en un alto puesto en el gobierno fuera un aura de santidad.” (p.137) Pareciera así que entre las

²⁵⁴ En una conferencia de 1976, Derrida ensayó una aproximación al papel de la “libertad académica” promovida y resguardada por el Estado —es decir, por Hegel, “el pensador del Estado”— como el lugar del “padre muerto” o de “falsa madre” en Nietzsche, considerando que el Estado “no es sólo el signo y la figura paterna del padre muerto: también quiere hacerse pasar por la madre”, esto es, por la “lengua (de la) viviente”. (Vid. JACQUES DERRIDA, “Del Estado: el signo autógrafo”, en: *Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*. Buenos Aires, Amorrortu, 2009, pp. 55-86, cita: p.80).

²⁵⁵ ARNALDO CÓRDOVA, *La formación del poder político en México*. México, ERA, 1972, p.44.

mafias aparecidas en *Los detectives salvajes* y este tipo de personeros más sofisticados, más cultos, de 2666, las cosas no han cambiado. ¿Es que entre las dos novelas Bolaño ha dado la vuelta al mundo para al fin regresar al mismo país, con los mismos lugartenientes, a señalar una vez más la vieja dependencia entre cultura y Estado, o entre intelectuales y poder político mexicano? Ese vínculo, según Amalfitano, va a existir siempre: “Esto era así con el PRI y sigue siendo así con el PAN” y, a juzgar por lo visto, seguirá siendo así con quien sea. ¿Se trata de una dependencia estructural y no ya —o no necesariamente— institucional, como un poder que se mueve en una zona invisible? ¿Hay algo más ahí, en esa capacidad dúctil y altamente versátil del Estado? Córdova habla del “secreto profundo del sistema político mexicano” y lanza, por ejemplo, esta pregunta: “¿Por qué conviven con las nuevas instituciones formas arcaicas de relación política (...) y el trato, tan deleznable en un sistema político moderno, del compadrazgo y la lisonja cortesana?”²⁵⁶ Esas formas, dice el mismo Córdova, se corresponden evidentemente con formas de dominación. “Pero, en este caso, ¿cómo es posible, entonces, que el poder institucional opere sobre la base de este tipo de dominación?”²⁵⁷

De nuestra parte, podríamos preguntar: ¿la literatura de Bolaño, sus dos grandes novelas, pretende desentrañar ese secreto o más bien opta por hacerle frente, oponiendo al compadrazgo y a la lisonja, formas alternativas de amistad? La irrupción de los y las realvisceralistas en Filosofía y Letras puede pensarse desde ese desfase (que al fin y al cabo es una forma de convivencia) entre las “formas arcaicas de relación política” y una institucionalidad cultural “moderna”, vale decir, fluctuando en esa permanente contradicción con la que se ha intentado definir (según criterios metropolitanos), desde los tiempos de Darío, a la modernidad latinoamericana, ese lugar parcial, tierra de poetas-niños donde, según Grínor Rojo, “aún conviven el colmillo burgués con la pretensión aristocrática, el estadista con el militar, la ciudad con el campo y el

²⁵⁶ Ibid., pp. 56-57.

²⁵⁷ Ibid., p.57.

automóvil con la carretela.”²⁵⁸ También Octavio Paz, siempre binario, suscribía la tesis basada en una “paradoja”: ante un México convulso, violento, “rico de antigüedad legendaria si pobre de historia moderna”, le ha correspondido entonces “constituir una literatura restringida, académica hasta cuando es romántica, frente a un país que nunca ha podido vestir con entera corrección el traje de la civilización racionalista.”²⁵⁹ ¿Para romper con esa dualidad es que se necesitaría una poesía salvaje hecha por amigos y amigas salvajes que practican sus rituales salvajes lejos del marco de la institucionalidad, saltándose ese “pacto” esencialista entre “los contrarios de que estamos hechos”?²⁶⁰

Abriendo tantas preguntas bien podríamos situar el discurso de Amalfitano en el núcleo de la presente investigación y quizá en el centro de la literatura de Bolaño. Un centro, como se ve, continuamente desplazado por la cantidad de digresiones capaces de convertir también a una investigación en un drama manierista. En la caracterización de Amalfitano se hallaría, ante todo, una intriga, una pregunta para cualquiera de las y los poetas, novelistas, estudiantes o, en fin, quien sea que habite estas tierras (o se fugue de ellas, rumbo al norte): ¿será entonces imposible no atender a la llamada telefónica del Estado, a esa *escucha* a la cual Amalfitano y Nietzsche refieren (y que Daniel Cosío Villegas, como ya hemos visto, denominaba “sujeción”)? Enrique Lihn bien sabía que ese teléfono suena y no deja de sonar, se encuentre quien se encuentre del otro lado de la línea; pero también hallaba formas de fuga, asociaciones y carcajadas con las cuales contestar que no, que el número está equivocado.

Amalfitano proseguirá su ilustrativa perorata echando mano de varias figuras presentes en la relación mexicana entre Estado y cultura: la sombra, el canto, el jardín de niños, la boca de una mina desde la que salen ruidos extraños, “fonemas furibundos o

²⁵⁸ GRINOR ROJO, “1888: Darío, *Azul...* y el modernismo”, en: *Clásicos latinoamericanos: para una relectura del canon* (2011) (Disponible en: <https://es.scribd.com/document/328888763/Azul-Grinor-Rojo>).

²⁵⁹ OCTAVIO PAZ, “Poesía mexicana moderna” (1954), en: *Las peras del olmo*. Barcelona, Seix Barral, 1978, ambas citas: p.50 y p. 51, respectivamente.

²⁶⁰ “Concebíamos a la poesía —continúa Paz— como un ‘salto mortal’, experiencia capaz de sacudir los cimientos del ser y llevarlo a ‘la otra orilla’, ahí donde pactan los contrarios de que estamos hechos.” (Ibid., p.57).

seductores o seductoramente furibundos o bien puede que sólo murmullos y susurros y gemidos” (p.162) que los intelectuales interpretan como el llamado de algo —un “animal de proporciones colosales” (p.162)— cuyas dimensiones nadie es capaz de imaginar.

El Estado de Bolaño es un ventrílocuo ubicado tras bambalinas, desde donde pasa sin pausa del griterío al silencio, del humor al terror. Y Amalfitano es el intelectual de Bolaño porque concibe las relaciones entre Estado y cultura a un nivel de multiplicidades, es decir, al igual que Barthes en 1977, considera que la lucha no es contra el Poder, sino contra *los* poderes. Desde ahí se discute: con una mirada paranoica en la que “el poder es, simétricamente, perpetuo en el tiempo histórico: expulsado, extenuado aquí, reaparece allá”.²⁶¹ Esa es la lección de 1968 (de Francia, de México, de Praga) de la que Enrique Lihn, Roque Dalton, Bolaño y el infrarrealismo, entre otros y otras, tomarán nota. Y posiblemente aquí, si lo hay, se anclaría el “trotskismo” de Bolaño: la revolución ha sido traicionada; a lo cual se agregaría una sentencia acaso más pesimista: la revolución *no puede sino* ser traicionada. ¿Por qué?

Si se lee a historiadores y estudiosos como Edward H. Carr e Isaac Deutscher, la larga historia de comisariados culturales al interior de procesos revolucionarios —uno de cuyos capítulos Lihn ubicara en Cuba a fines de los sesenta— puede rastrearse desde los años inmediatamente posteriores a la muerte de Lenin, en la Unión Soviética, con la eliminación progresiva de “La Oposición”: “la oposición, encabezada por Trotski —dice Carr—, fue la última en ser designada oficialmente con ese nombre; la palabra implicaba una oposición al partido gobernante que no era incompatible con la lealtad al Estado. En la etapa siguiente, la disidencia sería descrita como ‘desviación’: el lenguaje no de las diferencias políticas, sino de la herejía doctrinal”.²⁶² El que una de las primeras

²⁶¹ ROLAND BARTHES, “Lección inaugural”, op.cit., p.118.

²⁶² EDWARD HALLETT CARR, *La revolución rusa: de Lenin a Stalin, 1917-1929*. Madrid, Altaya, 1998, p. 115. Trotsky, desde luego, es el rostro más emblemático de dicha Oposición; sin embargo, Isaac Deutscher describe con detalle el proceso de desgaste provocado por Stalin (siempre en la sombra, opaco, a la espera de los acontecimientos) contra sus rivales de Politburó, de 1925 a 1927: Kamenev, Rakovski, Zinoviev y Bujarin. (Cfr. ISAAC DEUTSCHER, *Trotsky. El profeta desarmado*. Santiago, LOM, 2005).

manifestaciones de este viraje se observara en el ámbito de la institución literaria con la promulgación de “un decreto que ponía todas las publicaciones bajo el control del partido y del Estado”, justificaría, en el marco de la presente investigación, esta incursión en las estepas: la pandilla de amigos y amigas realvisceralistas, puestos al margen de la doctrina, serían aquellos *desviados* que resienten los coletazos de una *política cultural* propia de un país que tal vez no quedaría demasiado lejos de ese otro país convulso descrito por Carr: “la corrupción se extendía desde la cumbre. Pequeños dictadores a niveles inferiores eliminaban a sus rivales halagando y adulando a la autoridad superior e imitando sus métodos.”²⁶³

En la argumentación de Amalfitano, cuyo interés reside en esta relación de dependencia en la que el Estado, bajo sus términos, convierte en útil “a su enorme cohorte de escritores más bien inútiles”, no deja de presentirse la sombra del estalinismo. La misma disertación parece un adelanto de los discursos orales con los que Bolaño fustigaría a sus pares latinoamericanos para enrostrarles sus coqueteos con el mercado y su connivencia con las políticas culturales de un cierto Estado “neoestalinista”; si bien “Sevilla me mata”, “Los mitos de Chtulhu” —de los que hablaremos más adelante— y los artículos y ensayos aparecidos en prensa harán referencia al mecenazgo institucional de las universidades del Medio Oeste norteamericano —a donde confluirá la “Horda” de escritores y escritoras de Latinoamérica—, también en ellos se verá una y otra vez despuntar el rostro de Stalin sobre el horizonte cultural latinoamericano. “Intento de agotar a los mecenas”, artículo del 4 de julio de 2001, por ejemplo, será un repaso por las clases de patrocinio de toda índole que pesan sobre la escritura literaria, entre las que se halla al “mecenas invisible” que “es capaz de violar a un escritor sin que éste se dé cuenta”, los agregados culturales “que tienen mucho más de agregados que de culturales” y “los profesores

²⁶³ EDWARD HALLETT CARR, op. cit., p.111 (ambas citas). Para un panorama más amplio en el que dichas prácticas se analizan en el contexto de la Guerra Fría, véase DAVID PRIESTLAND. *Bandera Roja. Historia política y cultural del comunismo*. Barcelona, Crítica, 2017.

latinoamericanos en universidades norteamericanas”, gente “de izquierda” cuya “más curiosa originalidad” estriba en que “se parece a Stalin”.²⁶⁴ Por otra parte, en “Los perdidos”, uno de sus ensayos más virulentos, en el que recupera dos figuras desaparecidas de la poesía latinoamericana de los ochenta (Mario Santiago y Rodrigo Lira), Bolaño dirá: “Nuestros universitarios e intelectuales lo único que quieren es dar clases en alguna universidad perdida del Medio Oeste norteamericano, así como antes la meta era viajar y vivir a cuenta del mecenazgo neoestalinista, lo que para nosotros constituía un logro sin precedentes.”²⁶⁵ Ese *nosotros*, además de marcar el reconocimiento de ciertos pecados juveniles,²⁶⁶ llama nuevamente a pensar en una trayectoria siempre atenta al *lugar* político que ocupa y del que quiere escapar en una fuga sin fin, aun si esa reflexión, dicha en voz alta (declarándose abiertamente anticastrista y antichavista), termina situando al escritor peligrosamente muy cerca de sus antiguos enemigos liberales.

²⁶⁴ “Su concepción del mecenazgo se sustenta en la fuerza bruta y en una cobardía sin fin. La mayoría son de izquierda. Asistir a una cena con ellos y con sus favoritos es como ver, en un diorama siniestro, al jefe de un clan cavernícola comiéndose una pierna mientras sus acólitos asienten o ríen. El mecenazgo profesor en Illinois o Iowa o Carolina del Sur se parece a Stalin y allí radica su más curiosa originalidad.” ROBERTO BOLAÑO, “Intento de agotar a los mecenazgos”, en: *Entre paréntesis*, ed.cit., pp. 194-195 (todas las citas).

²⁶⁵ ROBERTO BOLAÑO, “Los perdidos”, en: op.cit., p.97.

²⁶⁶ Por ejemplo, un testimonio del poeta peruano José Rosas Ribeyro puede dar algo de luces acerca de estos “pecados”: “Con los infrarrealistas no discutíamos casi nunca de política, con Bolaño, en particular, un poco. Se ha dicho que Roberto era trotskista y eso no es verdad. (...) Ocurrió por esos días que un grupo de gentes, ‘enemigos de Octavio Paz’, tomaron el diario *Excélsior* y expulsaron arbitrariamente a Julio Scherer y sus colaboradores. La revista *Plural*, que dirigía Paz y editaba *Excélsior*, cayó así en manos de una mediocre banda de escritorzuelos medio hampones. Creo yo que los infrarrealistas cometieron entonces (...) un grave error político al meterse a colaborar con ese nuevo y lamentable *Plural*. Lo hicieron, creo, sin reflexionar lo suficiente, porque odiaban a Paz y a todo lo que Paz pudiera hacer, decir o fomentar. Más allá de las discrepancias reales que se podía tener con él, lo odiaban visceralmente, a ciegas, y tenían unas ganas muy fuertes y justificadas de tener un espacio de expresión, el cual les era cerrado debido a las posiciones rebeldes, inconformes, irreverentes, parricidas (en algunos casos) de los infrarrealistas. Así, en ese efímero *Plural*, tan dudoso en su ‘izquierdismo’ como mediocre en la creación y el pensamiento, se publicaron algunos textos infrarrealistas, algunos excelentes. Textos que hubieran merecido aparecer en otra parte.” (Fragmento de una entrevista de Raúl Silva a José Rosas Ribeyro, como parte de un libro en preparación sobre el infrarrealismo).

¿Cómo hablar de la amistad en ese entorno? La referencia, en Amalfitano y Bolaño, tanto de las universidades mexicanas como de las norteamericanas, se efectúa desde la posición del autodidacta, lejos de las instituciones, muy propia de aquel heroico escritor exitoso que declara orgullosamente no haber recibido beca alguna de cualquier tipo de mecenas²⁶⁷, por lo que, al parecer, la única salida es solitaria, descreída y furiosa, mientras la figura de Bolaño, como la de Archimboldi, continúa alejándose y creciendo sin contención en los términos de la industria cultural.

Con todo, transcurridos ya casi veinticinco años desde la aparición de *Los detectives salvajes*, todavía está por verse si la novela incide o no sobre el despliegue vital de quienes (poetas o no) buscarían, hoy, formas alternativas de sociabilidad y sobrevivencia frente a la omnipresencia de la institución cultural oficial, o, si se quiere, frente a las estrategias discursivas del Estado en cuanto modo de incentivar la crítica y, a un tiempo, contenerla. Podría ser materia para un estudio sociológico, parcial, apasionado y político: las relaciones actuales entre literatura y vida cotidiana; pero aquí, en este bosquejo confiado a un desarrollo futuro, sólo preguntaremos: ¿una novela puede incidir hoy en ese sentido? ¿Seguimos, de algún modo, escribiendo y leyendo literatura con vistas a un horizonte utópico? ¿O ya definitivamente no tiene sentido hacer tal pregunta? Declararse hoy un “poeta de izquierda” o un “artista revolucionario” tal vez sea inconcebible (y hasta cierto punto ridículo), pero eso, como escribió Bolívar Echeverría a principios de este siglo,

no implica necesariamente que la actitud de izquierda haya dejado de ser necesaria, haya sido superada por la integración en el funcionamiento de lo establecido, y que, por ejemplo, los artistas, los productores de oportunidades públicas de experiencia estética, hayan superado su disfuncionalidad respecto de

²⁶⁷ “Nunca tuve un mecenas. Nunca nadie me conectó con nadie para hacerme beneficiario de una beca. Nunca ningún gobierno ni ninguna institución me ofreció dinero, ni ningún caballero elegante se sacó la chequera delante mío, ni ninguna señora trémula (de pasión por la literatura) me invitó a tomar el té y se comprometió a pagarme una comida diaria.” (“Intento de agotar a los mecenas”, op.cit., p 194).

lo establecido y perdido la capacidad de sentir que el campo de sus posibilidades de acción les está siendo achicado y maleado por el funcionamiento omniabarcante de la industria cultural.²⁶⁸

La “integración en el funcionamiento de lo establecido”, al comprenderla como una clara alusión a los procesos de institucionalización sufridos por buena parte de la izquierda latinoamericana con posterioridad a 1968, se extiende al modo de un pesado manto sombrío sobre buena parte de escrituras y proyectos editoriales subsumidos por el sistema político, o mejor, por las formas tradicionales y profesionales de hacer política, dentro de las cuales la “monocultura de los activistas del 68” es considerada, por las y los activistas más jóvenes, como una más.²⁶⁹ Sobre esa metamorfosis, experimentada particularmente por varios exponentes de la izquierda radical mexicana, en un epigrama del infrarrealista Cuauhtémoc Méndez, “Sobre los profesionales del P.R.T”, leemos:

Recuerda, Pedro,
lo esmirriado de los profesionales
cuando el PRT
carecía de registro en Gobernación:
los frecuentes *boteos*
apenas alcanzaban para que malcomieran,
pero esos días felices
removimos las losas y las peñas
con que los poderosos
quieren tapar el Sol.
Y aunque ahora
te sientes entre levantadodos
y gordo y rozagante
aún puedas vociferar,
espero que los cheques
que expide Manuel Bartlett
no te causen amnesia...
A menos, Peñaloza,

²⁶⁸ Bolívar Echeverría, en: WALTER BENJAMIN, *El autor como productor*. México, Itaca, 2004, pp.15-16.

²⁶⁹ Cfr. GEORGE KATSIAFICAS, *op.cit.*, pp.59-66.

que tu apellido
retrate cabalmente
lo que hay en tu cabeza.²⁷⁰

El poema, escrito a principios de la década del noventa²⁷¹, se sitúa perfectamente en el México de hoy, no sólo por la pervivencia de uno de sus personajes en el nuevo Gobierno, sino por el florecimiento continuo de los y las Peñalozas. La poesía en tal caso es el irónico recordatorio que, al tiempo que toma distancia, no por ello deja de consignar los restos de una amistad y de un proyecto político devorado por las formas institucionales y profesionales del poder estatal. Entonces, ante los cheques oportunamente expedidos, ¿qué queda? ¿Qué queda si la misma Universidad, la boca y el oído del Estado, expide sus cheques para neutralizar (no lo podemos pasar por alto) investigaciones como la que aquí y ahora se escribe? Michel de Certeau propone la realización de “prácticas del desvío” al interior del espacio impuesto por las instituciones y los aparatos de consumo; tales prácticas involucran un “arte de hacer” que será “diferente de los modelos que imperan (en principio) de arriba abajo en la cultura habilitada por la enseñanza (del nivel superior a la primaria)”²⁷². Se trataría de ejercitar formas de socialización solidaria dentro del marco institucional, como la del trabajador que incurre en el “escamoteo”, es decir, que “sustraer de la fábrica el tiempo (más que los bienes, pues sólo utiliza desechos) con el propósito de llevar a cabo un trabajo libre, creativo y precisamente sin ganancia”.²⁷³ Esto configuraría, junto a una “economía del desquite” y de la “dádiva”, una “táctica del desvío” (o de reapropiación de los bienes culturales que, en nuestra calidad de consumidores, recibimos, por ejemplo, de la

²⁷⁰ CUAUHTÉMOC MÉNDEZ, *Peso neto*. Cuernavaca, La Ratona Cartonera, 2016, p. 24. Cuauhtémoc Méndez (1956-2004), integrante del Movimiento Infrarrealista, fue además uno de los miembros fundadores del PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores), de orientación trotskista, fundado en 1976 y disuelto en 1991.

²⁷¹ Agradezco a Ariadna Méndez el acceso a una nota de su padre para situar el poema aludido.

²⁷² MICHEL DE CERTEAU, “Una práctica del desvío: el escamoteo”, en: *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México, Universidad Iberoamericana, 2000, p.29. Traducción de Alejandro Pescador.

²⁷³ *Ibid.*, p.31.

televisión, los libros y la universidad);²⁷⁴ pero también, al convertir la escritura en una manera de escamotear, “se puede desviar el tiempo que debe darse a la institución”.²⁷⁵ Ahora bien: complotar y traficar con los materiales y saberes residuales de nuestras fábricas educacionales con vistas a romper con la cadena de productividad o con el espacio universitario en cuanto productor de cabezas bien hechas, implicaría, en el ámbito de la enseñanza, saber que si “la literatura se ha desacralizado, las instituciones resultan impotentes para protegerla”.²⁷⁶ Los amigos Belano y Lima penetran en la Universidad Nacional Autónoma de México y en el campo cultural mexicano armados de tal saber conspirativo, y aun cuando logran, mediante un poema, extraer y “liberar” a García Madero de la obediencia jerárquica del Taller, no por ello interrumpen la cadena de producción ni, por tanto, logran burlar y reutilizar por completo las leyes y los materiales de la fábrica universitaria. Para ello, a Lima y Belano no les queda sino tomar caminos alternativos al Estado, lo cual significa por fin abandonar México, ese contrincante invencible, ese *lugar difícil de asir* y de dimensiones casi metafísicas, pues “cuando todo el mundo civilizado desaparezca México seguirá existiendo, cuando el planeta se desvanezca o se desintegre, México seguirá siendo México”, concluye María Font en 1976. (p.188)

Del país siempre igual, idéntico a sí mismo, espacio misterioso donde nada pasa y todo ocurre, intentarán salir Lima y Belano. La anteposición de esa *amistad* (que se acaba) ante las múltiples formas de ciudadanización tiene, aun así, un cariz político en la medida en que, en la práctica, dibuja una ventana de salida al enfrentarse a las exigencias del Estado y, por tanto, a la abstracción de una ley productora de “incomprensibles canallas”, para decirlo con Borges. También podríamos decirlo con el

²⁷⁴ Véase, fundamentalmente, el capítulo III del libro arriba mencionado, dedicado a los usos y prácticas en el terreno del consumo masivo. (MICHEL DE CERTEAU, “Valerse de: usos y prácticas”, en op.cit., pp. 35-48).

²⁷⁵ “Conocía yo a investigadores ejercitados en este arte del desvío, que es un retorno de la ética, del placer y de la invención en la institución científica”, agrega De Certeau. (Ibíd., p.33, ambas citas).

²⁷⁶ ROLAND BARTHES, “Lección inaugural”, op.cit., p.145.

artista adolescente: “Cuando el alma de un hombre nace en este país, se encuentra con unas redes arrojadas para retenerla, para impedirle la huida. Me estás hablando de nacionalidad, de lengua, de religión. Estas son las redes de las que yo he de procurar escaparme.”²⁷⁷ Pero sólo será a partir de su realización concreta —ahí donde hay euforia, altibajos, dificultades, risas, llantos y silencios: aquí ciertamente hemos escrito sobre la amistad de manera intuitiva, desorientada incluso, con toda la carga de subjetividad, animosidad y experiencias que ello implica— desde donde se cuestionará si es realmente posible mantenerse como un “individuo” hasta el final y así procurar las condiciones de la huida en cuanto miembro activo de una familia que “es de las pocas / que no viven del gobierno”, como se lee en otro de los poemas de Méndez.²⁷⁸

Vemos, pues, que la pandilla de amigos y amigas autodidactas de *Los detectives salvajes* no se conformará como un grupo homogéneo con un programa doctrinario definido; pero incluso desde su condición *desviada* le será muy difícil sustraerse por completo de un contexto aún más amplio que el de la literatura. La literatura al final importa muy poco, y es ése quizá uno de los legados de la vanguardia artística. Importarán más bien las redes de asociación posibles de tender por fuera de la institución, junto a las acciones disruptivas con las que se pretenderá configurar otros saberes y formas de subjetividad ante la colonización de la vida cotidiana. Desde *Los detectives salvajes* hasta *2666*, sin embargo, los caminos de la amistad exhibirán sus fisuras, sus contradicciones y líneas duras, sus distancias y traiciones siempre difíciles de sortear, especialmente cuando el escenario está armado sobre los cimientos del campo literario latinoamericano.

²⁷⁷ JAMES JOYCE, *Retrato del artista adolescente*, ed. cit., p.242. El texto citado corresponde a un diálogo entre Dédalus y Davin. En la primera novela publicada por Bolaño, escrita conjuntamente con A. G. Porta, el héroe del protagonista “se llamaba Dédalus y era atracador de bancos” y tiene una presencia constante en los proyectos de redacción de una novela. (ROBERTO BOLAÑO & A. G. PORTA, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*. Barcelona, Acantilado, 2006, p.30).

²⁷⁸ CUAUHTÉMOC MÉNDEZ, “Mi familia”, en: *op.cit.*, p. 17.

En el siguiente capítulo se indagará en otro de los modos sinuosos de hacerle frente a la institucionalidad, que además se encuentra estrechamente ligado a la amistad: el humor.

III

Contar chistes y ponerse serio: los caminos del humor

El humorismo es el realismo llevado a sus últimas consecuencias.

AUGUSTO MONTERROSO

La amistad tiene más de algún problema ante el entramado institucional que aparece con tanta frecuencia en la obra de Bolaño, especialmente en *Los detectives salvajes*. La pandilla de amigos y amigas realvisceralistas, al cruzar las tierras pantanosas del campo literario, no siempre logra salir ilesa, pero, como sea, ha conseguido establecer un vínculo por fuera de las instituciones culturales y educativas mexicanas.

Ahora bien: sin risas, ¿es posible la amistad? ¿No se nos dice del realismo visceral que es también una “broma”? Ya desde su época infrarrealista, Bolaño advertía: “Nos hemos reído y hemos hecho bromas de sus rengas, de sus traducciones, de sus ensayos transparentes, de sus talleres literarios, de sus recitales.”²⁷⁹ La risa posibilita un vínculo a la hora de proclamar la política de la pandilla —por definición, contiene la suficiente potencia para generar un sentido de pertenencia social, como sugirió Henri Bergson²⁸⁰— e incluso, podría decirse, ella misma marca un plan de acción para combatir la seriedad que, en la lucha por la hegemonía de los espacios, se ubica del otro lado, del lado de la institución. Pero, ¿y si ella, la institución, también ríe? ¿Y si, por otra parte, la risa contrainstitucional, paródica, irónica, sarcástica, en un primer momento desafiante, luego regresa con otros timbres, producto de bromas más pesadas? El humor en Bolaño se presenta en muchos lugares de su obra, recogiendo la herencia latinoamericana de Macedonio Fernández, Borges, Parra, Cortázar y Monterroso, además de adscribirse

²⁷⁹ “Las Fracturas de la Realidad”, ed.cit., p.46.

²⁸⁰ “Nuestra risa es siempre la risa de un grupo”, dice Bergson, y agrega: “Se comprende la risa sólo reintegrándola a su medio natural, la sociedad. (...) La risa debe responder a ciertas exigencias de la vida común y debe tener, pues, un significado social.” (HENRI BERGSON, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. México, Porrúa, 1986, pp.65-66).

también a ciertas vertientes decididamente más cercanas al humor negro recuperado por la práctica surrealista, cuando el rendimiento crítico del chiste suele ser más ambiguo. Aquí se investigará cuáles son dichas vertientes, dónde aparecen, cómo funcionan y se movilizan en sus textos narrativos, poemas y conferencias, a fin de indagar una vez más en torno a la posición —o las posiciones— adoptadas por una obra, en apariencia, refractaria a las instituciones.

1

Los narradores de Bolaño se dan el lujo de contar algunos chistes: como García Madero, tienen todo el tiempo del mundo.²⁸¹ Incluso en el cuento, una forma exigida por el efectismo y la unidad de acción, algunos de sus narradores se permiten digresiones, aludiendo, por ejemplo, a la trama de una película: así ocurre en “El Gusano” y “William Burns”, de *Llamadas telefónicas*. De algún modo, dichos relatos —los de *Putas asesinas* y *Llamadas telefónicas*, pero también los de *El gaucho insufrible* y *El secreto del mal*— corren con libertad hacia un terreno colindante con la novela que no es tampoco el de la *nouvelle*; no dejan de ser cuentos, sin duda, pero la tensión se torna elástica gracias a la inminencia de un suceso en permanente suspensión. En “Últimos atardeceres en la tierra”, se relata el viaje en automóvil de B con su padre, ambos chilenos, hacia el puerto de Acapulco; en la playa, mientras el padre duerme, B lee la *Antología de Poesía Surrealista* de Aldo Pellegrini, y la narración del viaje, el hilo conductor del cuento, se desplaza hacia los pormenores de la vida, obra y desaparición del poeta Guy Rosey.²⁸² Se

²⁸¹ “Antes no tenía tiempo para nada, ahora tengo tiempo para todo”, consigna García Madero el 11 de diciembre de 1975 (*Los detectives salvajes*, p.104).

²⁸² Este tipo de digresiones narrativas en torno a la misma literatura impide olvidar que la de Bolaño es, como la de Borges, Alfonso Reyes y Monterroso, la obra de un escritor de la lectura. En este sentido, y con bastante ironía, Bolaño formó su decálogo o anti-decálogo del cuento, en el que no aparecen consejos formales —como generalmente se estila en frases célebres como “el cuento debe ganar por *knockout*” (de Cortázar) o “No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas” (de Quiroga)—, sino donde se halla más bien un canon propio (los mismos Quiroga y Cortázar, Felisberto Hernández, Rulfo, Monterroso, Bioy Casares, Alfonso Reyes, Poe, Chéjov y Carver, entre otros), además de un motivo —poderoso o no— para evitar a toda costa la lectura de Camilo José Cela y de Francisco Umbral. (Cfr. ROBERTO BOLAÑO, “Consejos sobre el arte de escribir cuentos”, en: *Entre paréntesis*, ed.cit., pp.324-325).

presentan entonces espacios —carretera, hotel, playa, bares y fondas— donde la narración se detiene en ciertos detalles que perfilan un acontecimiento decisivo (una agresión física, B ahogándose, un asalto a mano armada) que no acaba por presentarse; así, B y su padre beben cerveza sentados a la mesa de un oscuro restaurante junto a un exclavadista que los ha conducido hasta ahí “por calles mal asfaltadas o sin asfaltar”, vale decir, por un territorio del extrarradio de Acapulco donde la aparente seguridad de la zona turística ha quedado atrás. En eso están cuando les traen ostiones.

Son frescos, dice el exclavadista mientras les pone chile a los tres. Qué curioso, ¿verdad? Que esto se llame chile y que su país se llame Chile, dice el exclavadista mientras señala el frasco lleno de salsa picante de color rojo intenso. En efecto, no deja de ser curioso, concede el padre de B. A los chilenos, añade, esto siempre nos ha picado la curiosidad. B mira a su padre con una incredulidad apenas perceptible.²⁸³

Se podrían observar distintas apariciones del humor en Bolaño, varias líneas sobre las cuales avanzar; en primer lugar, de acuerdo a necesidades formales que, como decíamos, logran dilatar momentos de inminencia en el espacio más bien reducido de un cuento. El anterior es un chiste inofensivo, digno de Condorito, en el que el factor sorpresa (el narrador no dice, como en otros lugares de Bolaño: ahora voy a contarles un chiste) es capaz de destensar, al menos por un corto tiempo, el camino oscuro por el que los protagonistas poco a poco se van internando.

Pero también hay otro tipo de humor, más oscuro, más cruel, cuya significación varía según la *situación dramática* en la que aparece. No será lo mismo, no se oirá del mismo modo un chiste en *Los detectives salvajes* que en “La parte de los crímenes” de *2666*; por un lado, aparece en Bolaño un humor más ligado a las acciones disruptivas del real visceralismo y, por otro, se hallarán chistes proferidos bajo una especie particular de relato policial. Desde luego la parodia, esa táctica que como hemos visto es enormemente productiva a efectos de una crítica a las instituciones, se deslizará en

²⁸³ ROBERTO BOLAÑO, “Últimos atardeceres en la tierra”, en: *Putas asesinas*, ed.cit., p.50.

distintos grados entre cada uno de ellos, y en ocasiones el “canto en falsete” con el cual Genette se refería al efecto paródico, adoptará un timbre de oquedades guturales.

Leemos, por ejemplo, el extenso relato del abogado gallego Xosé Lendoiro en *Los detectives salvajes* (pp. 427-448), en el que se describe, entre otros hechos, el rescate de un niño perdido hacia el fondo de un pozo (y su correspondencia literaria con un cuento de Pío Baroja). El narrador no escatima en la introducción desmesurada de latinajos como una forma de parodiar, a mitad de un suceso dramático, el modo de hablar de los doctores en derecho (y de los doctores en general): “Mi experiencia de abogado criminalista me dijo que debía actuar de inmediato, *facta, non verba*” (p. 429); “Soy un hombre de pensamiento y reflexión, pero también soy un hombre de acción. *Non progredi est regredi*, recordé.” (p.430). En este caso, el humor paródico exhibe y desacredita la presunta autoridad culterana de quien la ostenta (Lendoiro, además de abogado, es director y dueño de una revista de poesía y se autodenomina “gigante”), quien finaliza su relato con un chiste “para mayor inri de gallegos”: “voy yo caminando por el bosque y me encuentro a quinientos mil gallegos que van caminando y llorando. Y entonces yo me detengo (gigante gentil, gigante curioso por última vez) y les pregunto por qué lloran. Y uno de los gallegos se detiene y me dice: porque estamos solos y nos hemos perdido.” (p. 448). El que un abogado gallego cuente un chiste de gallegos —todo un subgénero del chiste, podríamos llamarlo— desestabiliza y acaba por poner en entredicho la narración como lugar de la verdad y de la seriedad: no es ya —o no es sólo— un narrador que dispone de ciertos momentos o de personajes humorísticos —como es el caso de narradores admirados por Bolaño asociados al humor: los de Saki o los de Cortázar—, sino, más bien, el lugar mismo donde comparecen el ridículo, los excesos y por supuesto, nuevamente, *la voz en falsete* de la parodia.

Lo anterior, es decir, la preponderancia de ese *timbre* de voz en dichas narraciones, vincula a los relatos de Bolaño, en otro sentido —como ya se sugirió en relación a García Madero—, con la narrativa picaresca (llevada aquí a su variante docta,

más cercana al *Tristram Shandy* de Lawrence Sterne que a la tradición española), pero también con la antipoesía, con lo que hay de sujeto pedestre —y, por tanto, sospechoso de no estar a la altura de la nobleza del acto literario— en sus narradores: “no sería menos exacto decir que, en Bolaño, la narrativa en prosa es una forma, apenas enmascarada, de poema e incluso de antipoema”, escribió Pere Gimferrer en una de las primeras recepciones de Bolaño de las que se guarda registro.²⁸⁴ Efraín Huerta, Enrique Lihn y especialmente Nicanor Parra, tres lecturas reiteradas en Bolaño, interponen en sus textos una suerte de sujeto desafortunado en la enunciación del poema, según el cual éste se dispone al modo de un “monólogo dramático” (en el caso de Lihn), de un chiste corto y efectista (los *Poemínimos* de Huerta) y de la voz a un tiempo escéptica y cínica que cruza la obra de Nicanor Parra. No es ya la sola presencia, en el papel, de un sujeto lírico o antilírico, sino la fuerte interposición —dirá Lihn respecto de Parra—, “de un personaje irrisorio como narrador en primera persona”.²⁸⁵

Después de todo, pese al éxito a estas alturas industrial de la narrativa de Bolaño, no se debe olvidar su procedencia y su producción poéticas ni, más importantes aún, los modos de incorporación del texto poético —o antipoético— en su narrativa, de la cual no es posible disociar.²⁸⁶ El humor es uno de estos modos. El humor, cuya ausencia en la literatura latinoamericana el mismo Bolaño lamentaba en uno de sus artículos

²⁸⁴ En el prólogo a la edición de Lumen de *Los perros románticos* (Barcelona, 2000, p.9).

²⁸⁵ ENRIQUE LIHN, *Textos sobre arte*, ed.cit., p. 502. Si se plantea a la antipoesía como una reflexión escéptica acerca de los modos y posibilidades del decir poético, entonces la presencia de un narrador-personaje en el poema intervendrá la relación (más o menos lineal, del poema lírico) entre la palabra y quien la profiere, produciéndose así un efecto de desidentificación que convierte en inestable o impertinente la pregunta acerca del “sujeto real” que “habla” y, muy en especial, la cuestión de la “verdad” en su discurso. Parra, en particular, radicalizó este procedimiento en libros como *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977) y *Nuevos Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1979).

²⁸⁶ “A pesar de figurar casi como un apéndice entre todo lo escrito por Bolaño, su poesía demuestra, sin embargo, una particular cercanía estructural con su obra narrativa”, señala Cristián Gómez en un artículo acerca de *Los perros románticos*, libro en el que es posible hallar poemas narrativos con escenas y personajes emparentados a cuentos y novelas, como ocurre, por ejemplo, con “El Gusano” y “Lupe”. (Vid. Cristián Gómez, “¿Qué hay detrás de la ventana? (Roberto Bolaño y el lugar de la literatura)”, en: PATRICIA ESPINOSA (et.al.), op.cit., p.181). Para un recorrido acerca de la importancia general de la poesía en Bolaño (recorrido que no escapa a cierta romantización de la figura del poeta), véase NIBALDO ACERO, *La ruta de los niños rojos. La poética de Roberto Bolaño*. México, Matadero, 2017.

mordaces,²⁸⁷ según Cortázar implica llevar a cabo una “desacralización profana” en la literatura: “echa abajo valores y categorías usuales, las da vuelta, las muestra del otro lado y bruscamente puede hacer saltar cosas que en la costumbre, en el hábito, en la aceptación cotidiana, no veíamos o veíamos menos bien.”²⁸⁸ Resulta fructífero aludir a este efecto desacralizador y “profano” del humor si hablamos de las instituciones culturales en tanto portadoras y reguladoras de “valores y categorías usuales”, “retóricas sagradas” —como las llamó Fuentes— en el terreno de las prácticas estéticas, políticas, y, en suma, humanas.²⁸⁹ Espacios fortificados, materialidades tangibles, sin duda; pero además, instituciones inmateriales, intangibles, una de las cuales es la seriedad. En Bolaño hay una risotada permanente ante el cariz de solemnidad (junto a las pretensiones de posteridad) de las ceremonias literarias —particularmente establecidas en México—, aun cuando, por otra parte, los límites entre comicidad y seriedad, entre humor y horror, se hallen difusos o formen parte del mismo entramado o del mismo país de las letras, donde también habitan, mal que les pese, los inconformes beligerantes: acerca del término “realvisceralismo” García Madero, por ejemplo, señalará: “de alguna manera es una broma y de alguna manera es algo completamente en serio” (p. 17).

Pero también, a ratos, en trechos de su narrativa pareciera que el mismo proceso de escritura y de lectura literarias conllevara algo de humor. ¿Es el acto narrativo, la sola operación de relatar, el espacio de lectura o de escucha de un relato, motivo de risa? En

²⁸⁷ “Los clásicos, por llamarlos de alguna manera, quiero decir los clásicos de nuestros países en desarrollo, sacrificaron el humor en aras de un romanticismo cursi y en aras de textos pedagógicos o, en algunos casos, de denuncia, que mal resisten el paso del tiempo y que si se mantienen es por un afán voluntarista de bibliófilo, no por el valor real, el peso real de esa literatura”. (ROBERTO BOLAÑO, “El humor en el rellano”, en: *Entre paréntesis*, ed. cit., p.224).

²⁸⁸ JULIO CORTÁZAR, “Musicalidad y humor en la literatura (Quinta clase)”, en: *Clases de literatura. Berkeley, 1980*. Ciudad de México, Debolsillo, 2016, p.160.

²⁸⁹ En 1969, Carlos Fuentes observó en el humor el elemento distintivo de una “profanación que dé voz a cuatro siglos de lenguaje secuestrado” en la narrativa latinoamericana. Contra la “retórica sagrada” de las literaturas anteriores, las obras de Lezama Lima y de Cortázar, mediante el humor y la parodia, atestiguarían la necesidad de invención de un nuevo lenguaje, concluyendo: “Por primera vez, nuestros libros saben reír”. (Cfr. CARLOS FUENTES, “Un nuevo lenguaje”, en: *La nueva novela hispanoamericana*. México, Joaquín Mortiz, 1986, p.30).

las novelas y cuentos de Bolaño, como dice José Promis, “el nivel de la enunciación se sostiene con frecuencia sobre voces que han perdido su seguridad narrativa”;²⁹⁰ esto posibilita la aparición de narradores y narradoras desde cuyas palabras se sostiene una seriedad que en algún momento acaba —o empieza— siendo irrisoria. Así, por ejemplo, se inicia “El retorno”, cuento de *Putas asesinas*: “Tengo una buena y una mala noticia. La buena es que existe vida (o algo parecido) después de la vida. La mala es que Jean-Claude Villeneuve es necrófilo”.²⁹¹ Ese comienzo funciona, él solo, como un chiste corto (un chiste del subgénero médicos y pacientes) que desde el inicio predispone para el tono de farsa del relato, el cual será narrado desde la posición de un muerto que muy pronto comparará su situación con el desdoblamiento cinematográfico de Patrick Swayze en la película *Ghost*: al ser asesinado, Swayze “se separa de su cuerpo, en un alarde de efectos especiales (sobre todo para la época), y contempla estupefacto su cadáver. (...) Una solución fácil, digna del cine americano, superficial y nada creíble.”

Quando llegó mi turno, sin embargo, fue exactamente eso lo que sucedió. Me quedé de piedra. En primer lugar, por haberme muerto, algo que siempre resulta inesperado, excepto, supongo, en el caso de algunos suicidas, y después por estar interpretando involuntariamente una de las peores escenas de *Ghost*. (...) Pero después de morirme no pensé en eso. Después de morirme de buen grado me hubiese puesto a reír a gritos.²⁹²

La soberanía gratuita de lo literario, por la cual se capta la atención sobre la voz de un muerto que establece correspondencias entre su experiencia luctuosa y una escena del cine de masas, es puesta en el terreno de lo cómico, pero también nos lleva a preguntar: ¿qué es la literatura si no este pacto completamente insólito según el cual nos tomamos en serio —al menos por un rato— las palabras de un muerto (o de varios, como en *Pedro Páramo*)? Sucede como si también quien lee, al considerar la literatura

²⁹⁰ JOSÉ PROMIS, “Poética de Roberto Bolaño”, en: PATRICIA ESPINOSA (et.al), op.cit., p.54.

²⁹¹ ROBERTO BOLAÑO, “El retorno”, en: *Putas asesinas*, ed.cit., p.129.

²⁹² Ibid., p.130. (Ambas citas).

en cuanto espacio de la más absoluta de las libertades, donde es factible no sólo hablar de lo que sea, sino además *desde donde* sea, estuviera en todo su derecho de ponerse a reír a gritos.

El propio García Madero junto a Xóchitl García, Jacinto Requena, Pancho Rodríguez, Ernesto San Epifanio, Rafael Barrios, Ulises Lima y Arturo Belano se toman en serio la práctica de la poesía, lo cual, junto a los escarceos más o menos escandalosos de una “vanguardia”, los convierte en personajes cómicos en la medida en que se hallan desfasados y son “inconscientes”, diría Bergson²⁹³, seres quijotescos que “tienen sobre los demás la superioridad de su distracción”.²⁹⁴ Declararse “aficionados” a la literatura, en contraposición a los “profesionales” burgueses, no los salvará de la interrogante: ¿cómo es posible tomarse realmente en serio la literatura a fines del siglo veinte? Porque recordemos que los y las realvisceralistas, aun cuando se mueven en la ciudad mexicana de los años setenta, aparecen en *Los detectives salvajes*, novela para ser leída en el siglo veintiuno, cuando el radio de influencia de la palabra poética se circunscribe a relaciones específicas perfectamente parangonables a las de la circulación académica de la profesionalización burguesa. Ese rasgo de *inactualidad* de los y las realvisceralistas los acerca al Quijote, que llega tarde pero también demasiado temprano.

“Veo lo más avanzado en narradores que han dejado atrás la confianza en la literatura”, anotaba Emilio Renzi en 1970:²⁹⁵ sin duda, se debe tener en cuenta este punto al insistir con las relaciones entre Bolaño y la institucionalidad cultural: sus textos —y las distintas vertientes del humor presentes en ellos— notifican la obsolescencia de la literatura en tanto discurso central y revolucionario, más allá o más acá de las lecturas —casi siempre biograficistas— que pretenden encumbrarlo al sitial de campeón de la

²⁹³ “Lo cómico es inconsciente. Se torna invisible para sí mismo, y es visible para todo el mundo.” (HENRY BERGSON, op.cit., p.70).

²⁹⁴ Ibid., p.68.

²⁹⁵ RICARDO PIGLIA, *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*. Barcelona, Anagrama, 2016, p.201. Más adelante, Renzi agrega: “Esto quiere decir que en esta época la literatura ya no se justifica a sí misma, y hay que legitimarla.” (p.219).

poesía como instancia de expresión suprema. En cambio, parafraseando a Blanchot, la importancia de la escritura aquí se decide a partir de su insignificancia;²⁹⁶ porque de lo contrario se corre el riesgo de anhelar el triunfo, ser comprendido y vender. En un poema-manifiesto, “La poesía latinoamericana”, entre el virulento diagnóstico de los “pobres y débiles”, “vanidosos y lamentables” poetas de Latinoamérica que son “el fiel reflejo de nuestro continente”, hay un paréntesis en el que, amargo sarcasmo mediante, se enrostra este carácter fútil de la escritura en comparación a otras actividades ciertamente más necesarias:

(Aunque más nos valdría aprender matemáticas o mecánica,
¡Más nos valdría arar y sembrar! ¡Más nos valdría
Hacer de putos y putas!)²⁹⁷

Es factible entonces leer a Bolaño como un bromista, en el sentido en que Borges y Macedonio Fernández son bromistas: más que parodiadores de ciertas tradiciones o procedimientos literarios (Borges y Bolaño con la enciclopedia, Macedonio con la novela y la retórica), lo serían ante la literatura y sus pretensiones (y prerrogativas institucionales, en el caso que nos ocupa) de discurso indispensable, serio y fundamental para la sociedad. Pero entonces, dedicarse de cuerpo entero a dicha actividad, al modo de Bolaño, convertiría sus ficciones, “en modo alguno realistas”, según Gimferrer, en “metáfora y parodia, no ya de la realidad, sino de sí mismas.”²⁹⁸

²⁹⁶“Escribir, obviamente, no tiene importancia, escribir no importa. A partir de eso se decide la relación con la escritura”. MAURICE BLANCHOT, *La escritura del desastre*. Caracas, Monte Ávila, 1990, p.19.

²⁹⁷ ROBERTO BOLAÑO, *La Universidad Desconocida*, ed.cit., p.293 (todas las citas).

²⁹⁸ En el Prólogo a *Los perros románticos*, ed.cit., p.9.

2

Antes de aventurar conclusiones cabría preguntar si es posible que la misma institución literaria, como reguladora de prácticas de escritura y lectura, sea humorística. ¿Contará algún chiste? La conferencia, la clase, el seminario forman escenas más o menos dramáticas —y, por tanto, literarias— en los reductos educacionales en los que la palabra circula de acuerdo a papeles previamente asignados. Foucault se refirió —en una conferencia— a la ironía proferida por la institución al responder al deseo común de no querer comenzar a hablar y desaparecer en el río del discurso: “hace los comienzos solemnes, los rodea de un círculo de atención y de silencio y les impone, como si quisiera distinguirlos desde lejos, unas formas ritualizadas”.²⁹⁹ Entonces, antes de observar el espacio institucional como dispositivo de control discursivo, es posible entrever *escenas* en esas “formas ritualizadas” desde donde se desprenderían efectos de comicidad.

Ya se ha aludido aquí a la dinámica del taller de poesía que los realvisceralistas intervienen en la UNAM: los aspirantes a poetas leen y el mandamás “pulveriza” o se mantiene indiferente; al establecimiento de dicha dinámica aquí la hemos llamado, con toda intención, *reparto*, a fin de no olvidar su carácter dramático y, en el caso más solemne de la cátedra y la conferencia, espectacular; pero también hay formas ritualizadas de índole textual: en la serie de antologías y revistas tanto realvisceralistas como oficiales anunciadas en *Los detectives salvajes*,³⁰⁰ se escenifica, a fin de cuentas, en el contexto cultural de los años setenta en México, una lucha por el discurso, en la medida en que éste, dirá Foucault (a partir de las investigaciones psicoanalíticas), “no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello

²⁹⁹ MICHEL FOUCAULT, *El orden del discurso*, ed. cit., p12.

³⁰⁰ Entre otras, la revista *Lee Harvey Oswald* editada y financiada por Ulises Lima (pp. 30-32), la “antología definitiva de la joven poesía latinoamericana” preparada por Belano y finalmente publicada (vid. la narración del editor Lisandro Morales, pp.205-210) y, desde la oficialidad, la “antología de la joven poesía mexicana” de Ismael Zarco, referida por Juan Sebastián Rosado (p.276-279), además de las ya existentes *Poesía en Movimiento* (compilada por Octavio Paz, Alí Chumacero, Homero Aridjis y José Emilio Pacheco) y la *Antología de la poesía mexicana* de Carlos Monsiváis, ambas de 1966.

por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse.”³⁰¹ La palabra circula en la medida en que se encuentra ceñida a un circuito de distribución que es un campo en disputa, por lo que la propia institución será el escenario de amplificaciones y silenciamientos de la voz, a la manera de una mano que manipula el volumen de una frecuencia, la enciende, la apaga, la convierte en un murmullo o la vuelve ensordecedora.

En el fragor de tal lucha intervendrán risas por parte del infrarrealismo: interrumpir lecturas oficiales, aparecer en cócteles sin invitación, correr la voz acerca de un inminente secuestro a Octavio Paz, serían las maniobras típicas de una vanguardia dispuesta a escandalizar mediante el *shock*, pero además indicarían modos de apelación más o menos eficaces ante la preponderancia comercial y, en suma, ante la profesionalización dominante de una escritura (y de una experiencia vital) dispuesta con arreglo a fines.³⁰² “La inspiración la DAMOS GRATIS, o sea: hacemos circular el discurso libremente”, dirá Bolaño en el manifiesto de 1977, vale decir, mucho antes de haberse convertido —su figura, sus textos— en una inmensa industria.

Entonces nosotros hemos estado en contra de este teatro. Hemos dicho públicamente lo que pensábamos de algunos escritores y de algunos libros, y sobre todo, nos hemos reído. (Recuerden que estamos recién en la prehistoria de la nueva poesía, y en esta etapa es de lo más saludable reírse.) Nos hemos reído y hemos hecho bromas de sus rengas, de sus traducciones, de sus ensayos transparentes, de sus talleres literarios, de sus recitales. Y eso no les ha gustado.³⁰³

³⁰¹ MICHEL FOUCAULT, *El orden del discurso*, ed. cit., p15.

³⁰² “Esto no es nuevo. Siempre ha pasado en las sociedades clasistas. Siempre ha pasado en la literatura y en el arte del período capitalista. Es la lucha por el poder. Los viejos muerden con más fuerza su hueso cuando llegan los jóvenes a relevarlos. Es la lucha por el poder y el poder, en este caso, son las revistas, los libros, los premios, las becas, las traducciones, y sobre todo los trabajos, digamos paralelos (aunque en este caso lo esencialmente paralelo para ellos es el oficio de escritor, el estatus, el aura para acceder a otras jerarquías, como son los puestos burocráticos, las embajadas, y en fin, todo ese universo de oficinas apto para prolongar romances y sonetos.” (“Las Fracturas de la Realidad, ed. cit., p.45.)

³⁰³ *PUF!*2, p.46.

En la disputa por los canales de distribución discursiva, y ante la obliteración de los mismos, se responde entonces con risa y bromas en cuanto modo “saludable” de proseguir en la lucha. Pero ¿qué ocurre, cómo se oyen después las risas en la trayectoria de una o varias voces cuando sus canales de distribución se modifican? La autoría, la institución de una voz antes no escuchada tiene sus momentos y sus prerrogativas, y no será lo mismo escribir ni hablar luego de una legitimación otorgada por la amplificación de su sonido. La siguiente breve digresión acerca de una diferenciación puntual entre dos modos de concebir la escritura puede ser útil a fin de profundizar en esta vertiente donde Bolaño apuesta por el humor, para luego proyectar su accionar como escritor ya ampliamente distribuido.

A principios de la década de 1960 Roland Barthes caracterizó la posición de algunos autores mediante la figura del *escribiente* (*écrivain*), esto es, de quienes escriben para convertirse en una suerte de detentores del lenguaje público. A contramano del escritor (*écrivain*), que “concibe la literatura como fin”³⁰⁴, la palabra del escribiente no soporta la ambigüedad del lenguaje ni, a fin de cuentas, considerar la práctica de la escritura como una pregunta *intransitiva*; por tal motivo, en cuanto portadora (o *instrumento*) de una *verdad*, la palabra *transitiva* del ‘écrivain’—siempre de carácter urgente, dogmática, a fin de expresar sin fisuras aquello que se piensa—³⁰⁵, dirá Barthes, “sólo puede ser producida y consumida a la sombra de instituciones que tienen, en su origen, una función totalmente distinta a la de hacer valer el lenguaje: la Universidad y, accesoriamente, la Investigación, la Política, etc.”³⁰⁶ Podríamos decir que la palabra del “écrivain” es morosa en comparación a la palabra humeante del “écrivain”: hay una exigencia de los propios modos de circulación que trabaja con los tiempos, con las formas de la producción escritural.

³⁰⁴ ROLAND BARTHES, “Écrivains y Écrivains”, en: *Ensayos Críticos*. Buenos Aires, Seix-Barral, 2003, p. 203. Traducción de Carlos Pujol.

³⁰⁵ Puesto que su función “*es decir en toda ocasión y sin demora lo que se piensa*; y esta función basta, según él piensa, para justificarlo.” (ROLAND BARTHES, op. cit., pp. 208-209).

³⁰⁶ Ibid., p.208.

Los y las poetas reivindicados por la ficción de Bolaño, cuyas obras circulan poco (o no circulan), tienen escasa o nula aparición, por ejemplo, en la prensa, el circuito acostumbrado para la supervivencia de escritores y escritoras en Latinoamérica. ¿Podría hallarse en ellos un auténtico desinterés por detentar el poder de la palabra en el terreno del espacio público? ¿Es más propio de *écrivains* subirse a los escenarios, aparecer en las pantallas, expresar aquello que se piensa en una columna permanente del periódico? Las lecturas públicas de los realvisceralistas no existen, salvo la inicial, cuando apenas comenzada la novela *Ulises Lima* lee “el mejor poema que yo jamás había escuchado” (p.16), vale decir, en una irrupción no contemplada por el programa. Un solo poema, o caligrama, es lo que conocemos finalmente de Cesárea Tinajero; de la obra de Archimboldi, invisible, se escribirá mucho a lo largo de *2666*, pero ésta no aparecerá sino como una sombra en editoriales locales y congresos académicos. Enrique Lihn y Mario Santiago no vendrán en textos sino en sueños, como personajes imbuidos en paisajes a la intemperie o en “caminos borrados por el polvo y la lluvia / Tierra de moscas y lagartijas, matorrales resacos / Y ventiscas de arena, el único teatro concebible / Para nuestra poesía”.³⁰⁷ La obra de José Ramírez, el cuentista adolescente de Irapuato, se halla contenida “en una resma de papeles de más de cinco centímetros de grosor” y, salvo en el recuerdo del narrador, no saldrá de ahí.³⁰⁸ Sucede como si el arte auténtico en Bolaño —o más bien “el misterio del arte, su naturaleza secreta”, como señala el narrador de “Dentista”— se encontrara en otro lugar, fuera de cuadro, invisible, en un reducto cuyo acceso estaría vedado no sólo para la literatura sino también para sus modos de circulación.

Pero apenas su figura traspase la frontera entre el escritor y el escribiente, en los breves años de la consagración, aparecerán los reflectores, la prensa y más chistes. Barthes señalaba que “No hay ningún escritor [*écrivain*] que un día u otro no sea

³⁰⁷ ROBERTO BOLAÑO, “El Burro”, en: *Los perros románticos*, ed. cit., p. 80.

³⁰⁸ ROBERTO BOLAÑO, “Dentista”, en *Putas asesinas*, ed. cit., p. 193.

digerido por las instituciones literarias”,³⁰⁹ fenómeno que Bourdieu denominaba como una *subordinación estructural* instituida por el mercado, las propias formas industriales de la escritura (el periodismo) y las afinidades de clase que “unen una parte al menos de los escritores a determinados sectores de la alta sociedad, y contribuyen a orientar las liberalidades del mecenazgo de Estado”.³¹⁰ Por otra parte, ya desde la misma década de los sesenta en América Latina, la publicación en revistas y suplementos culturales, como refiere Claudia Gilman, constituía “un soporte imprescindible para la constitución del escritor en intelectual, puesto que supuso la difusión de su palabra en una dimensión pública más amplia”.³¹¹ La separación no es, por tanto, tajante ni pura: el mismo Barthes reconocerá intercambios y movimientos entre las dos posiciones, los cuales motivarán el surgimiento de “un tipo bastardo: el ‘écrivain-écrivain’”.³¹² La aparición del escritor Bolaño sobre el escenario, en tal sentido, obedecerá a la lógica del personaje cultural instalado en la sociedad de mercado: hoy se entiende como parte de los trabajos de un escritor —especialmente si tiene un éxito tan aplastante— su promoción publicitaria, su aparición en prensa, su accionar en cuanto polemista consumado cuya palabra se pone en función de un lenguaje directo. Bolaño transita por ahí, como un provocador que imagina en voz alta, para ser bien escuchado, el lugar del escritor en la sociedad. Y así ingresa en los dominios del *écrivain*, como un autor literario más entre quienes prosiguen la marcha, también llamada “carrera”, sobre la línea trazada por Baudelaire en la esfera de la sociedad burguesa;³¹³ pero, si la hay, la excepcionalidad de Bolaño en este ámbito consiste en aprovechar las luces para ajustar algunas cuentas, siempre

³⁰⁹ ROLAND BARTHES, op.cit., p.206.

³¹⁰ PIERRE BOURDIEU, “Tres estados del campo”, en: *Las reglas del arte*, ed.cit., p.82.

³¹¹ CLAUDIA GILMAN, op.cit., p.22.

³¹² “Su función sólo puede ser paradójica”, agrega Barthes: “formalmente, su palabra es libre, sustraída a la institución del lenguaje literario, y sin embargo, encerrada en esta misma libertad, secreta sus propias reglas, bajo la forma de un escribir común.” (op. cit., p.210).

³¹³ Cfr. WALTER BENJAMIN, *Poesía y capitalismo*. Madrid, Taurus, 1998; el citado capítulo de PIERRE BOURDIEU, “Tres estados del campo”, en: *Las reglas del arte*, ed.cit.); y “Baudelaire: el modernismo en la calle”, en: MARSHALL BERMAN, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México, Siglo XXI, 1988.

pendientes, con su generación y, a través de ella, con la literatura comprendida como industria del entretenimiento, sobre la cual se ensañará mediante un humor de tinte más sarcástico y por ende más amargo. En dos ocasiones, poco antes de morir, ante un público compuesto de novelistas, leerá “Los mitos de Chtulhu”, ácido balance sobre el estado de la literatura latinoamericana, en el que, entre otros embates, lanzará el siguiente:

En realidad la literatura latinoamericana no es Borges ni Macedonio Fernández ni Onetti ni Bioy ni Cortázar ni Rulfo ni Revueltas ni siquiera el dueto de machos ancianos formado por García Márquez y Vargas Llosa. La literatura latinoamericana es Isabel Allende, Luis Sepúlveda, Ángeles Mastretta, Sergio Ramírez, Tomás Eloy Martínez, un tal Aguilar Camín o Comín y muchos otros nombres ilustres que en este momento no recuerdo.³¹⁴

El mapa está más o menos claro, pero esa suerte de *vendetta* se despliega en dos frentes que en realidad convergen en uno solo: el bombardeo contra quienes “venden”, por un lado, y la consecuente reivindicación de ciertos olvidados que “no venden”, por otro. “¿Qué no vende? Ah, eso es importante tenerlo en cuenta. La ruptura no vende. Una escritura que se sumerja con los ojos abiertos no vende. Por ejemplo: Macedonio Fernández no vende.”³¹⁵ Hemos mencionado aquí la actividad de Bolaño como columnista en relación al rescate de la figura de Enrique Lihn, pero hay un gran número de otros y otras poetas y libros que con la publicación de ensayos, artículos y discursos de premiado (al recibir el Premio Rómulo Gallegos, por ejemplo), saldrán a la palestra a

³¹⁴ ROBERTO BOLAÑO, “Los mitos de Chtulhu”, en: *El gaucho insufrible*, ed.cit., p.170. Según una nota de *Entre paréntesis* (ed.cit., p. 354), la primera lectura de la conferencia se realizó en noviembre de 2002 en el marco de la “Cátedra de las Américas” de Barcelona; la segunda, en el I Encuentro de Escritores Latinoamericanos, Sevilla, junio 2003.

³¹⁵ ROBERTO BOLAÑO, “Sevilla me mata”, en: *Entre paréntesis*, ed.cit., p.312. Este discurso inconcluso era el que Bolaño leería en el I Encuentro de Escritores Latinoamericanos organizado por Seix Barral en junio de 2003. Finalmente, como ya está dicho, leyó “Los mitos de Chtulhu”.

fin de rememorar, reivindicar y homenajear toda una biblioteca que al menos para él se encuentra olvidada.³¹⁶

La lucha por las zonas de circulación de la literatura se da en el terreno de la palabra de los escribientes, es decir, de forma pública (el mismo reclamo de Bolaño ante la escasa presencia del humor en la literatura latinoamericana tiene ese cariz); pero también, en esa deliberación, se enfrentan escrituras de manera subterránea, en un balance en el que ciertas literaturas vuelven a cobrar vigencia dadas algunas circunstancias propicias. Bolaño sin duda aprovechará los focos para despejar el campo, de modo de hacer reaparecer lo que juzga esencial en la literatura latinoamericana, especialmente aquella narrativa anterior o contemporánea al *boom* (es decir, escamoteada por un fenómeno del mercado editorial), pero lo hará transgrediendo las normas de buena conducta entre sus pares. Así, la reaparición de Macedonio Fernández en primer lugar conlleva un efecto (y un homenaje) doble, se diría especular: se menciona a uno de los “olvidados” de la literatura latinoamericana —el paradigma del escritor no-editado, casi secreto, el “maestro” que permanece en las sombras, aun cuando aquí las comillas funjan de chaleco antibalas— en el marco de uno de los formatos orales en los que el propio rescatado puso especial atención a la hora de transgredirlos con humor.³¹⁷ Pues la retórica del conferenciante, la comunicación oral ante un público, ese lugar más o menos seguro de la enunciación, es uno —entre otros— de los lenguajes formales que Macedonio Fernández puso de cabeza. “El principio del discurso es su parte más difícil y desconfío de los que empiezan por él”, o: “Solicito se

³¹⁶ Lo cual se da también en el plano de la ficción; además del cuento protagonizado por Enrique Lihn, ya hemos mencionado “Sensini” y la larga lista de poetas de habla inglesa y francesa que, por fuera de los programas de lecturas universitarias, aparecen en *Los detectives salvajes*.

³¹⁷ Aunque no pasa de una mención, Macedonio Fernández será incluido por Bolaño en su ya citado artículo acerca del humor en la literatura latinoamericana: “En algunos modernistas o vanguardistas tempranos es dable leer, sin embargo, páginas de humor de ley. No son muchos, pero son. Recuerdo a Tablada, textos muy poco conocidos de Amado Nervo, fragmentos en prosa de Darío, cuentos de horror y humor de Lugones, las primeras incursiones de Macedonio Fernández.” (“El humor en el rellano”, en: *Entre paréntesis*, ed.cit., p.224). Por otra parte, en un artículo acerca de “autores caídos en el olvido”, de Macedonio se dice: “sus libros, salvo en Argentina, supongo, no se encuentran en librerías.” (“Autores que se alejan”, en: op.cit., p.182).

me pida tomar la palabra sin anular mi condición de inasistente que se disculpa apuradamente”, o: “Tengo que asentar las siguientes observaciones y otras no menos siguientes que me comprometo que se me ocurran”, escribía Macedonio en textos para ser leídos en público.³¹⁸ Los “Brindis de Recienvenido” —en honor, o en presunto homenaje a “gentes de letras” como Marinetti, Leopoldo Marechal, Norah Lange, Gerardo Diego o Ricardo Güiraldes— constituyen pequeñas piezas ultrarretóricas en las que el orador introduce la comicidad, invadiendo así un terreno tradicionalmente serio y obsecuente mediante un humor más ligado al absurdo (aunque muy dependiente de la lógica), con el que se ridiculiza la noción misma, tan impostada como complaciente, del homenaje entre pares.

Es tan poco lo que tengo que decir, señores, que temo me tome mucho tiempo el encontrar en un brindis tan estrecho un lugarcito donde situarle el fin. Si la nerviosidad de una improvisación (sacada del bolsillo) y lo breve que es me imposibilitaran hallar un lugar de final en mitad u otro punto, será con gran pena que me verá continuándolo indefinidamente y postergando para mí eternamente el goce de los aplausos que tan espontáneos se reserva para la conclusión, si la concurrencia no ha concluido antes.³¹⁹

El Bolaño de las conferencias y los discursos, por supuesto, no practicará el sutil “humorismo trascendental” o la “payada teórica” de Macedonio Fernández.³²⁰ Si éste guarda el puñal bajo el poncho, sin necesidad de desenvainarlo jamás, Bolaño parece ansioso por blandirlo a las primeras de cambio para zanjar diferencias con sus contemporáneos. Con Macedonio es el lenguaje mismo el que se pone en tensión y

³¹⁸ MACEDONIO FERNÁNDEZ, *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*. Madrid, Barataria, 2010, p. 136, p. 129 y p.73, respectivamente.

³¹⁹ Ibid., p.122.

³²⁰ “Humorista trascendental”, lo llamó Ramón Gómez de la Serna en su “Retrato de Macedonio Fernández” (Ibid., p.20). Por su parte, Tamara Kamenszain señala la raigambre popular y paródica de su literatura: “Como los payadores criollos que arrancan con el tema arbitrario que la suerte del momento les baraja, nuestro payador teórico construye sistemas cuya madre es la parodia.” (TAMARA KAMENSZAIN, “Invenciones de Macedonio Fernández”, en: *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*. México DF, UNAM, 1983, p. 51).

desnuda sus fórmulas convencionales ante el respetable;³²¹ en Bolaño, en cambio, es la escena del coloquio o del congreso la que se ve transgredida con un humor más ácido, de consagrado, que no vacila al cantar unas cuantas verdades adobadas con rencor. De tal manera, luego de declarar que en el fondo la nueva narrativa latinoamericana se fundamenta básicamente en las ansias por vender y los deseos de respetabilidad, se explayará:

Espero que nadie me tome a mal mis anteriores palabras. Era broma. Lo escribí, lo dije, sin querer. A estas alturas de mi vida ya no quiero más enemigos gratuitos. Estoy aquí porque quiero enseñaros a ser hombres. No es verdad. Era broma. En realidad, me muero de envidia cuando os veo. No sólo a vosotros sino a todos los jóvenes escritores latinoamericanos. Tenéis futuro, os lo puedo asegurar. Pero no es verdad. Era broma. Ese futuro es tan gris como la dictadura castrista, como la dictadura de Stroessner, como la dictadura de Pinochet, como los innumerables gobiernos corruptos que se han sucedido uno detrás de otro en nuestra tierra. Espero que a nadie se le ocurra desafiarme a pelear. No puedo hacerlo por prescripción médica. De hecho, cuando acabe esta conferencia pienso encerrarme en mi habitación a ver películas pornográficas. ¿Que quieren que vaya a visitar la Cartuja? Ni de chiste. ¿Que quieren que vaya a un tablado flamenco? Se equivocaron, una vez más, conmigo. Yo sólo voy a un rodeo mexicano o chileno o argentino. Y una vez allí, entre el olor a bosta fresca y copihues, procedo a quedarme dormido y a soñar.³²²

Al igual que en el párrafo ya citado, la ironía opera por inversión; nada realmente es broma en este discurso invadido por *simulaciones*, como tampoco la literatura latinoamericana es “un tal Aguilar Camín o Comín”.³²³ Asimismo, Bolaño no muere de

³²¹ Si se trata de parodiar fórmulas convencionales del lenguaje, a Macedonio Fernández se le suman por lo menos otras tres escrituras admiradas por Bolaño que, podríamos decir, gravitan en su propio modo de encarar los medios de comunicación y las conferencias. La primera de ellas, muy macedoniana, se halla en las *Crónicas de Bustos Domecq* de Bioy Casares y Borges; las otras dos se encuentran tanto en pasajes de *Rayuela* —y otros textos de Cortázar— como en las cartas y discursos del personaje Gerardo de Pompier, creado y escenificado por Enrique Lihn.

³²² ROBERTO BOLAÑO, “Sevilla me mata”, en: *Entre paréntesis*, ed.cit., pp.312-313.

³²³ En la taxonomía de Helena Beristáin, la *simulatio* se encuentra agrupada como parte de los recursos retóricos dentro del vasto campo de la ironía; si bien existen múltiples acepciones, aquí nos servimos de ella para observar en esta táctica de Bolaño que “lo que se disfraza es la opinión del contrario,

envidia al posar la mirada sobre los “jóvenes escritores latinoamericanos”, a quienes casi compadecerá (y, por ende, despreciará) desde un pedestal seguro, posición gracias a la cual les propina una paliza no exenta de humor, aun cuando quizá ni siquiera se trate propiamente de “humor” si por éste entendemos, con Gilles Deleuze, un “arte de la superficie, contra la vieja ironía, arte de las profundidades o las alturas”.³²⁴ De alguna manera, el dique de contención de los años de rechazos editoriales y escritura solitaria del *écrivain*, los tiempos de aquel cruce de cartas con Enrique Lihn desde Gerona, años también de las dictaduras referidas y de obsecuencia política en el campo literario, se abre como una esclusa por la que manan las risas aleccionadoras del *écrivain* que vino desde las profundidades para instalarse en las alturas. Es importante el hecho de que este texto se disponga para su expresión oral y no ya al interior de relatos o poemas; la comunicación directa, con su propia inflexión retórica, conlleva también un efecto dramático y una escenificación de la *vendetta*. ¿Se trata del cierre bufo de una obra cuyos primeros indicios encontramos en las risas del infrarrealismo, sólo que ahora tenemos escenario, luces y público?

Por otra parte, el escritor a un tiempo sarcástico y displicente que duerme y sueña “entre bosta fresca y copihues” es sin duda el lector de “Cartas del poeta que duerme en una silla”, donde aparecen estos versos: “Jóvenes / escriban lo que quieran / en el estilo que les parezca mejor / ha pasado demasiada sangre bajo los puentes”.³²⁵ Parra, que visitó las tablas del discurso público con la asiduidad de un bufón — especialmente durante los años noventa—, e hizo de tales discursos extensos antipoemas

generalmente mediante una fingida conformidad con él.” La operación se realiza, pues, gracias a un desvío: lo que se dice es lo contrario de lo que se piensa. (Vid. HELENA BERISTÁIN, *Diccionario de Retórica y Poética*. México DF, Porrúa, 1988, p.272).

³²⁴ GILLES DELEUZE, “Segunda serie de paradojas. De los efectos de superficie”. En: *Lógica del sentido*. Barcelona, Barral, 1971, p.19. Traducción de Ángel Abad.

³²⁵ NICANOR PARRA, “Cartas del poeta que duerme en una silla” (1968), en: *Poemas para combatir la calvicie*. Santiago, FCE, 1995, p.158.

luego publicados,³²⁶ constituye un punto de viraje para Bolaño, desde una lectura militante de la tradición poética anclada principalmente en *Canto General*, hacia una voz descreída, antimonumental, inmediata, que, como señala Julio Ortega, proviene de una “cultura de la plaza pública”: “un poderoso alegato por la vida concreta que hace más absurda una modernidad hecha de carencias”.³²⁷ Consecuentemente con esta filiación, el ya citado reclamo de Bolaño por la escasez de una literatura humorística en Latinoamérica, reconocerá en “la tribu de Parra” una tabla de salvación: “Menos mal que tenemos a Nicanor Parra. Menos mal que la tribu de Parra aún no se rinde”, concluirá aquel artículo en el que también se ha dirigido la mirada hacia la *patanería y bellaquería* de los llamados próceres de nuestras tierras.³²⁸ Así, por la vía de Parra, por el camino de esa retórica bufa, se extiende aún más el radio de influencia de aquel sonido paródico de la obra de Bolaño y su intento de desactivación de la autoridad literaria; desde *Poemas y antipoemas* (1954), la voz tradicional del texto poético —esa voz de “tonto solemne” de la que Parra habló más tarde—³²⁹ queda intervenida por el desplante de una personalidad que “no responde por las molestias que pueden causar sus escritos”.³³⁰ El personaje encaramado sobre el escenario es pues aquel maestro y aquel “tipo bastardo”, escritor-escribiente que con calculada displicencia rematará ante sus admiradores: desengañese, todo es broma, un mal chiste; pero también: la escritura es peligrosa, yo sé muy bien de lo que les estoy hablando, o mejor:

³²⁶ De 1991 a 1997, la figuración pública de Parra tuvo en sus llamados “Discursos de sobremesa” un impulso importante, y de algún modo posibilitó ampliar el radio de sus lectores y lectoras, sobre todo en México, donde con ocasión del Premio Juan Rulfo leyó su “Mai Mai Peñi” (Discurso de Guadalajara, 1991). Otros discursos publicados fueron: “Happy Birthday” (Discurso del Caupolicán, 1993), “Also sprach Altazor” (Discurso de Cartagena, 1993), “Discurso del Bío-Bío” (Concepción, 1996) y “Aunque no vengo preparrado” (Valdivia, 1997). Reunidos en: NICANOR PARRA, *Obras Completas II. (Obras completas & algo†)*. Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2011, pp.553-812.

³²⁷ Julio Ortega, en el Prólogo a *Poemas para combatir la calvicie*, ed.cit., p.11.

³²⁸ “Nuestros próceres, que en materia de pensamiento casi siempre fueron unos patanes, desconocieron a Voltaire y a Diderot y a Lichtenberg, y en el colmo de los colmos no leyeron nunca, o mal leyeron, o dijeron que habían leído, mintiendo como bellacos, al Arcipreste de Hita, a Cervantes, a Quevedo.”

³²⁹ Vid. “La montaña rusa”, en: *Poemas para combatir la calvicie*, ed.cit., p.92.

³³⁰ NICANOR PARRA, “Advertencia al lector”, en: *Poemas y antipoemas*. Madrid, Cátedra, 1995, p.81.

Me da sueño leer mis poesías
y sin embargo fueron escritas con sangre.³³¹

3

Al ampliar el campo desacralizador del humor en Bolaño, lo hallaremos también en una relación con el devenir de los cuerpos políticos, o más bien: con los recursos cómicos a los cuales, para salvarse, se echa mano en una situación límite producto de la violencia ligada a la represión. En América Latina se han oído chistes entre los prisioneros y las prisioneras de los campos de concentración, según testimonios orales; chistes en las cárceles del Estado que bien podrían configurar modos de resistencia inquebrantables o un resquicio último para los cuerpos violentados: quien aún, en el cautiverio y la tortura, puede reír, entabla una distancia —y, por tanto, una autonomía— no sólo con respecto a quien dispone de su vida, sino también en relación al carácter absurdo del esquema de la represión. “Este humor nos mantenía sanos”, ha dicho el poeta Mauricio Redolés, preso en 1974 en la cárcel de Valparaíso,³³² y el mismo Macedonio Fernández, el emprendedor de una cierta “Compañía de Fósforos ya Raspados”, el autor, como ya vimos, de “un brindis tan estrecho, que las palabras finales no tenían en él dónde acomodarlas”, el conspirador de “una revolución, tan simplificada, que dejara las cosas más igual que antes”,³³³ en fin, el escritor de la “Primera Novela Buena” —y por tanto de la “Última Novela Mala”—, escribió: “al humorista incumbe no sólo poner las almas en risa sino ponerlas en esperanza”.³³⁴ El humor, como el silbido de los prisioneros políticos

³³¹ NICANOR PARRA, “Cartas del poeta que duerme en una silla”, *Poemas para combatir la calvicie*, ed.cit., p.161.

³³² Entrevista de José Tomás Labarthe a Mauricio Redolés (<http://mediorural.cl/mauricio-redoles-el-humor-esta-en-medio-de-la-crueldad/>). Redolés ha sido uno de los poetas-músicos que ha trabajado algunos episodios autobiográficos referentes a la tortura. En su canción “Triste funcionario policial” (incluida en el álbum *Bello Barrio* de 1987) una voz rimada especula acerca de los posibles destinos de su torturador. (Véase también: MAURICIO REDOLÉS, *El estilo de mis matemáticas (antología)*. Santiago, Lumen, 2018).

³³³ MACEDONIO FERNÁNDEZ, *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*, ed.cit., p.71, p.126 y p.142, respectivamente.

³³⁴ *Ibid.*, p.222.

en un poema de Roque Dalton,³³⁵ interrumpe la continuidad del martirologio en la medida en que quien ríe no sólo acaba riéndose también de sí mismo y su situación, sino además abre un espacio de apelación a la vida. Los sueños, la práctica del arte y del humor pueden considerarse verdaderos “trucos” de supervivencia a los que se recurre para desarrollar “el arte de vivir” en una situación de espanto, según lo planteó Viktor Frankl luego de permanecer cautivo en los campos de concentración nazis.³³⁶

De lo anterior podríamos extraer una especie de certeza, no por antigua (y evidente) menos decisiva: sin humor (ni dolor) no hay arte, pero además: el arte —el humor— se presenta en un momento límite para salvar una vida. Esto, que tal vez suene dramático y tremendo, suena también como una música de fondo en la obra de Roberto Bolaño; sus digresiones, sus chistes, incluso los anuncios de chistes, se disponen como banderitas que señalan un camino justo ahí cuando la tensión amenaza con descoyuntar los cuerpos textuales y humanos. En la historia condensada del “sorche” sevillano de “Otro cuento ruso”, el más breve de sus relatos publicados, el “truco” de la supervivencia a través del arte asoma de manera accidental, lo cual no hace más que expandir sus alcances. Durante la Segunda Guerra Mundial, luego de ser herido, el sevillano es enviado por error a un cuartel de las SS, en la retaguardia del frente oriental. Ahí pasa sus días fregando pisos hasta que un batallón ruso toma por asalto el cuartel y el sorche es apresado y torturado mientras los soldados nazis son fusilados. Armado sólo con un español desesperado y un alemán muy rudimentario, intenta explicar cuál es su situación ante un soldado ruso que habla alemán, pero todo es en vano.

³³⁵ Cfr. ROQUE DALTON, “Mala noticia en un pedazo de periódico”, en: *Taberna y otros lugares*. Bogotá, Ocean Sur, 2007, p.70.

³³⁶ “Los intentos para desarrollar el sentido del humor y ver las cosas bajo una luz humorística son una especie de truco que aprendimos mientras dominábamos el arte de vivir, pues aún en un campo de concentración es posible practicar el arte de vivir, aunque el sufrimiento sea omnipresente.” VIKTOR E. FRANKL, *El hombre en busca de sentido*. Barcelona, Herder, 2001, p.72. Traducción de Diorki.

Los rusos entonces le abrieron la boca y con unas tenazas que los alemanes destinaban para otras partes de la anatomía empezaron a tirar y a apretar su lengua. El dolor que sintió lo hizo lagrimear y dijo, o más bien gritó, la palabra coño. Con las tenazas dentro de la boca el exabrupto español se transformó y salió al espacio convertido en la ululante palabra *kunst*.

El ruso que sabía alemán lo miró extrañado. El sevillano gritaba *kunst*, *kunst*, y lloraba de dolor. La palabra *kunst*, en alemán, quiere decir arte y el soldado bilingüe así lo entendió y dijo que aquel hijo de puta era un artista o algo parecido. Los que torturaban al sevillano retiraron la tenaza con un trocito de lengua y esperaron, momentáneamente hipnotizados por el descubrimiento. La palabra arte. Lo que amansa a las fieras. Y así, como fieras amansadas, los rusos se dieron un respiro y esperaron alguna señal mientras el sorche sangraba por la boca y tragaba su sangre mezclada con grandes dosis de saliva y se ahogaba. La palabra coño, metamorfoseada en la palabra arte, le había salvado la vida.³³⁷

Es casi una historia con moraleja, salvo, quizá, por su tenor humorístico. La lengua es literalmente tensada hasta producir ese sonido extraordinario que “amansa a las fieras”; y por lo demás no deja de ser cómico el que la traducción errónea de un “exabrupto” posibilite, entre la sangre, la pervivencia de un personaje que a su modo es un héroe.

María Moreno ha observado cómo el humor y la ironía intervienen en las ficciones —sobre todo narrativas— de cineastas y escritoras hijas de desaparecidos y desaparecidas durante la dictadura argentina, como una táctica de oposición y diferenciación radical ante el enemigo castrense y contra los protocolos que suponen maneras correctas de representación de la memoria: “no hay humor en la megalomanía política y el imaginario de un poder sobre vida y muerte, ya que el humor consiste, como en el tropiezo de quien cree estar erguido en alguna prestancia, en su fulminante y literal caída.”³³⁸

³³⁷ ROBERTO BOLAÑO, “Otro cuento ruso”, *Llamadas telefónicas*, ed.cit., p.104.

³³⁸ MARÍA MORENO, *Oración. Carta a Vicky y otras elegías políticas*. Buenos Aires, Random House, 2018, p. 14. (En el fragmento citado, Moreno se refiere principalmente a la novela *Diario de una Princesa Montonera* (2012), de Mariana Eva Pérez).

En el tenor de esa operación desmitificadora, Bolaño marcará, por ejemplo, su alejamiento con respecto a escritores y escritoras que han dado por sentado la vivencia del exilio como un suceso exclusivamente traumático;³³⁹ pero también, y más decisivo aún, activará resortes humorísticos —los cuales, por tanto, necesariamente implican al lector— bajo los sillones de la escritura y de la crítica literarias. Los y las poetas, los y las prosistas y los mismos títulos de las obras presentes en *La literatura nazi en América*, mediante ese tono, completamente borgeano, de permanente parodia estilizada sobre la figura de la enciclopedia, pertenecen a un catálogo cuya sola existencia (o cuya razón de ser: el fascismo) quizá no tenga, al final, nada de graciosa, pero en medio de la cual se desata la risa y se exhiben en cámara lenta las muecas grotescas de la *caída*.³⁴⁰

En primer lugar, la biografía como forma narrativa que da por admitida una connotación de celebridad en su objeto de estudio, aterriza en Bolaño mediante esta pregunta: ¿un artista merece un reconocimiento (y una memoria) por el sólo hecho de serlo? Podemos advertir que sobre la biografía convencional pende generalmente una normativa aristotélica: como sucede con la tragedia, imitación de “hombres mejores que

³³⁹ Para Bolaño será en función de la escritura que el episodio del destierro político constituirá una experiencia no sólo positiva sino fundamental, pues “a un escritor fuera de su país de origen es como si le crecieran alas”. (“Exilios”, en: *Entre paréntesis*, ed.cit., p.55).

³⁴⁰ *La literatura nazi en América* es deudora de las biografías apócrifas de Borges en *Historia universal de la infamia* (1935), de las biografías de *La sinagoga de los iconoclastas* (1972) de Rodolfo Wilcock y de las *Vidas imaginarias* (1896) de Marcel Schwob, texto sobre el que volveremos. La lista sin duda puede engrosarse con *Los raros* (1905) de Rubén Darío y *Retratos reales e imaginarios* (1920) de Alfonso Reyes, además de extenderse hasta el siglo III con las *Vidas de filósofos* de Diógenes Laercio y las *Vidas paralelas* de Plutarco (s.I); sin embargo, las primeras tres obras aquí citadas tienen una relación más directa con las lecturas consignadas por Bolaño en sus escritos y que parecen seguir una secuencia en la que Borges ocupará siempre un lugar de preeminencia. Sobre *La sinagoga de los iconoclastas*, en dos de sus artículos Bolaño la incluirá entre las “obras maestras del humor negro” (“Wilcock”, en: *Entre paréntesis*, ed.cit., p. 151) y como “uno de los libros más felices, más irreverentes, más humorísticos y corrosivos de este siglo” (“Los inventores delirantes”, en: *Entre paréntesis*, ed.cit., p.281). Acerca de Schwob, que aparece también nombrado en los anteriores artículos (inevitablemente asociado a Reyes, Borges y al mismo Wilcock) y en algunos relatos, en el ya referido —y humorístico— “Consejos sobre el arte de escribir cuentos”, en el punto 8, se lee: “sobre todo lean a Marcel Schwob y de éste pasen a Alfonso Reyes y de ahí a Borges” (*Entre paréntesis*, ed.cit., p.325). Por último, “El bibliotecario valiente” (1999), es, a su vez, un retrato sintético —por supuesto, sin parodia, con la reverencia debida al maestro— del mismo Bolaño sobre la vida y obra de Borges, texto en el que se sigue asociando a *Historia universal de la infamia* con los *Retratos* de Reyes y con las *Vidas* de Schwob. (*Entre paréntesis*, ed.cit, pp.290-291).

hombres reales”, o “imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud”,³⁴¹ las variantes literarias e historiográficas de la biografía, supondrán, pues, que “sólo la vida de los grandes hombres puede interesarnos”³⁴², premisa contra la cual el mismo Marcel Schwob, en sus *Vidas imaginarias*, reaccionará al señalarla como un obstáculo que acaba privándonos de escribir y leer “retratos admirables”.³⁴³ Los retratos de Bolaño en *La literatura nazi en América* sin duda son admirables en cuanto ficciones, pero su factura, si hemos de continuar con Aristóteles, pertenecen al espíritu de la comedia, a “la imitación de hombres inferiores”,³⁴⁴ es decir, a la representación ni más ni menos que de escritores y escritoras, con la gran diferencia de que éstos y éstas, al momento de su representación cómica —esto es: al momento de caer y provocar risa— no se encuentran en absoluto a salvo de causar dolor ni ruina, según lo quería Aristóteles.³⁴⁵ Así, atendiendo a una visión más global de la obra narrativa de Bolaño, la comicidad nunca irá por mucho tiempo sola en la medida en que se plegará en un reverso capaz de forzar muecas contradictorias en el rostro de quien lee, como las máscaras del teatro.³⁴⁶

En torno a tal *humor doloroso y ruin*, entonces, la normativa aristotélica no tendría mucho para decir como sí lo tiene la tradición de la estética moderna. En las líneas definitorias de estos retratos, en la desmesura de esas biografías, se dibuja un contorno que al poco andar queda excedido y se convierte así en *grotesco*, ese atributo del drama moderno introducido programáticamente por Victor Hugo en el famoso

³⁴¹ ARISTÓTELES, *Poética*. Madrid, Gredos, 1974, p.132 y 142, respectivamente. Edición trilingüe por Valentín García Yebra.

³⁴² MARCEL SCHWOB, *Vidas imaginarias*. Madrid, Valdemar, 2003, p.30. Traducción de Mauro Armiño.

³⁴³ “El arte del biógrafo”, por el contrario, añade Schwob, “consistiría en dar el mismo valor a la vida de un pobre actor que a la vida de Shakespeare.” (Ibid., ambas citas).

³⁴⁴ ARISTÓTELES, op.cit., p.141.

³⁴⁵ No olvidemos que Aristóteles hace la distinción al delimitar la comedia: “Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina”. (ibid., p.142).

³⁴⁶ Juego de reversos que, por cierto —para insistir con el peso de Borges—, Bolaño ya apuntaba sobre *Historia universal de la infamia*, con palabras que también podrían valer para su propia obra: “una historia en donde la épica sólo es el reverso de la miseria, en donde la ironía y el humor y unos pocos y esforzados seres humanos a la deriva ocupan el lugar que antes ocupara la épica.” (“El bibliotecario valiente”, en: *Entre paréntesis*, ed.cit., p.290).

“Prólogo a Cromwell” de 1827. A partir de una relación más de complementariedad que de oposición con *lo bello y lo sublime*, “en el pensamiento de los modernos”, dice Victor Hugo, “lo grotesco juega un papel inmenso. Se encuentra en cada uno de sus rincones; por una parte, crea lo deforme y lo horrible; por otra, lo cómico y lo bufo”.³⁴⁷ Lo grandioso no radica pues en la heroicidad homogénea de un *ideal* sin pliegues; lo realmente grandioso se alberga en lo incompleto, deficitario, contradictorio, múltiple y, en suma, real: “Lo bello no tiene más que un tipo; lo feo, mil”.³⁴⁸ En cuanto a la factura literaria propiamente dicha, la teoría romántica de Hugo llega aún más lejos cuando se desplaza hacia el cuerpo mismo de la creación, al puntualizar que serán los mismos poetas modernos quienes con su carácter encarnarán el claroscuro, a un tiempo tremendo y cómico, de la vida, puesto que cargan “siempre en su interior la bestia que parodia su inteligencia”: “A fuerza de meditar sobre la existencia, de hacer estallar su punzante ironía, de arrojar a oleadas el sarcasmo y la burla sobre nuestras deformaciones, estos hombres que nos hacen reír se convierten en hombres profundamente tristes”.³⁴⁹ Pensando en los escritores y escritoras de América inventariados por Bolaño, a la tristeza de lo grotesco se le añadiría la ignominia de escribir, marcando así la gran diferencia con la “universalidad” de los retratos de Borges, en cuya órbita de infames pistoleros, corsarias, impostores, asesinos, contrabandistas, forajidos, traidores y compadritos, no participa ni por asomo el llamado mundo de las letras (no así, por ejemplo, en Wilcock), de modo que quien recoge y agrupa las biografías se encuentra lejos y, por ende, a salvo. Si el narrador “Borges” *escucha* en boca del asesino la historia del crimen del hombre de la Esquina Rosada,³⁵⁰ “Bolaño”, en

³⁴⁷ VICTOR HUGO, “Prólogo a Cromwell”, en: *Manifiesto romántico*. Barcelona, Península, 1971, p.34. Traducción de Jaime Melendres.

³⁴⁸ *Ibid.*, p.38

³⁴⁹ *Ibid.*, pp.48-49.

³⁵⁰ “Entonces, Borges, volví a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí, en el chaleco, junto al sobaco izquierdo, y le pegué otra revisada despacio, y estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastro de sangre.” (JORGE LUIS BORGES, “Hombre de la Esquina Rosada”, *Historia universal de la infamia*, en: *Prosa completa 1*, Tomo 1, Barcelona, Bruguera, 1985, p.298).

cambio, *participa* en la búsqueda y posterior localización de Ramírez Hoffman.³⁵¹ De acuerdo a esto, podemos preguntar: ¿no será que, como los hombres de Hugo, *Historia universal de la infamia* contenía ya la “bestia” de su propia parodia y su parodista Bolaño sí pudo “exagerar su tensión” ejercitándose en ese barroquismo que según el mismo Borges “linda con su propia caricatura”?³⁵²

En segundo lugar, las muecas grotescas del nacionalismo o la idea misma de una “patria literaria” en el sentido de una pertenencia o adscripción institucional de ciertas literaturas a un marco nacional, en *La literatura nazi en América* se deshace por vía de la paradoja (que siempre tiene un componente de humor): es la escritura de ultraderecha la que, al enarbolar con violencia una especificidad nacional para cada país, traspasa las fronteras y se vincula a un conjunto cultural más amplio, es decir, a lo americano, aquella sustantivación siempre problemática pero nunca puramente nacional —ni *pura* en sentido alguno. Es sin duda la lectura de Borges la que le permite a Bolaño burlar —en sus dos acepciones— tales fronteras y así proyectar un espacio de pertenencia desde la lengua en tanto elemento constitutivo (y nunca completamente) de un conjunto cultural bastardo, donde lo único que aparece como propio no le pertenece, pero gracias a lo cual un lector instalado en un pueblo de España puede hablar y escribir acerca de la novela argentina del siglo diecinueve como de los trovadores medievales y Arquíloco.

En “El escritor argentino y la tradición”, conferencia de 1951 en la que Borges describe las relaciones entre escritura literaria y lengua vernácula, se bromea: “El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían

³⁵¹ “Bolaño”, nombrado hacia el final de *La literatura nazi en América*, será quien narre la historia de “Ramírez Hoffman El Infame” y quien colabore con el detective Abel Romero en su búsqueda y posible ajusticiamiento. (Vid. ROBERTO BOLAÑO, *La literatura nazi en América*, ed.cit., p.213).

³⁵² En el gran prólogo a la edición de 1954 de *Historia universal de la infamia* (un prólogo que, como otros de Borges, en el fondo es un ensayo, o un cuento), Borges señala acerca de Andrew Lang y su remedo de la *Odisea* de Pope: “la obra ya era su parodia y el parodista no pudo exagerar su tensión”. (p.245)

rechazar por foráneo.”³⁵³ (Y Octavio Paz, siempre más serio, escribía en 1966 para referirse a la imposibilidad de hablar de una poesía *mexicana*: “Las historias nacionales de nuestra literatura son tan artificiales como nuestras fronteras políticas”).³⁵⁴ Situarse como escritor latinoamericano, por tanto, significa romper con cualquier línea divisoria, con cualquier pretensión de localismo, pureza y soledad: “nuestra tradición es toda la cultura occidental”, continúa Borges: “podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas”.³⁵⁵ Ahí participa Bolaño, y su mismo gesto de configurar y al mismo tiempo falsear una enciclopedia formará parte de esa apropiación irreverente; es así como escribirá no sólo la suya propia sino también una novela parisina (*Monsieur Pain*), un par de novelas alemanas (*El Tercer Reich* y “La parte de Archimboldi”) o una *nouvelle* romana (*Una novelita lumpen*). Sin embargo, en *La literatura nazi en América* será la misma “voz” crítica, anónima, en tercera persona, de quien ordena el catálogo de autores y autoras ultraderechistas acompañados de sus bibliografías la que, junto al nacionalismo, se desautorice exponiéndose a las risas. Con casos como los de “Argentino Schiaffino, alias *El Grasa*”, barrabrava boquense y autor, entre otros, del poemario *Chimichurri*, del manifiesto *Estamos hasta las pelotas* (“en donde arremete contra el elemento arbitral”) y de la obra de teatro *El Concilio de los Presidentes o ¿Qué hacemos para salir del agujero?*³⁵⁶, se apuesta por partida doble: el aparato de la crítica, sus modos preestablecidos de mediación y organización de lo literario —el forcejeo por una

³⁵³ JORGE LUIS BORGES, “El escritor argentino y la tradición”, en: *Prosa completa*, Tomo 1, ed.cit., p.221. No olvidemos, además, que Borges hizo el chiste de considerar la traducción inglesa de *El Quijote* superior a la española, a lo que Julio Ortega agrega: “el hecho es que Borges hacía una parodia de Byron, quien había dicho, para provocar a las almas pacatas, que Shakespeare era mejor escritor en italiano”. (Julio Ortega, “Leer El Quijote”, en: *Hipertexto* 2, verano 2005, p.5).

³⁵⁴ OCTAVIO PAZ (et.al.), *Poesía en movimiento*, México, Siglo XXI, 1996, p.4.

³⁵⁵ JORGE LUIS BORGES, “El escritor argentino y la tradición”, op.cit., p.224.

³⁵⁶ ROBERTO BOLAÑO, *La literatura nazi en América*, ed.cit., p.170.

continuidad histórica, estilística y nacional— es tan irrisorio como su objeto de estudio.³⁵⁷

Bajo la mueca de la risa, de esa risa ante el nacionalismo, o ante los programas de las literaturas nacionales, o ante la enseñanza de la literatura dividida en fronteras nacionales, de la cual aún somos más o menos fieles practicantes, sin embargo, permanece el horror. No olvidemos que los agentes de la represión en Chile llamaban a la Caravana de la Muerte del general Arellano Stark, “La Caravana del Buen Humor”, y al centro de tortura de Villa Grimaldi, “El Palacio de la Risa”.³⁵⁸ ¿Cómo atestiguar —o por lo menos oír— ese humor basado en el poder ejercido sobre los cuerpos si también los pactos oficiales y monumentales de memoria, sin considerar los devenires de la misma corporalidad agredida, pero en su representación, indican mantener una acomodaticia seriedad ante todo? Los efectos del humor se invierten: reírse del horror es conservarlo en la memoria, mientras que mantener la protocolaria y vacía impavidez significará el olvido.

En *Nocturno de Chile*, el narrador Sebastián Urrutia Lacroix, cura Ibacache, antes de impartir una de sus lecciones a la Junta Militar sobre “los rudimentos básicos del marxismo”, sostiene una conversación con Pinochet en la que éste le pregunta: “¿cuántos libros cree que he escrito yo?”

Tres, dijo el general. Lo que pasa es que siempre he publicado en editoriales poco conocidas o en editoriales especializadas. Pero beba su té, padre, se le va a enfriar. Qué noticia más sorprendente, qué noticia más buena, dije. Bueno, son libros militares, de historia militar, de geopolítica, asuntos que no interesan a ningún lego en la materia. Es fantástico, tres libros, dije con la voz quebrada. E innumerables artículos que he publicado incluso en revistas norteamericanas,

³⁵⁷ “Léase el manual de literatura en términos genéricos como una cartografía que expone en su interior un modelo de comprensión de lo literario más empeñado en organizar una disposición coherente que de dar cuenta de las fisuras”, señala Álvaro Bisama al referirse a *La literatura nazi en América*. (“Todos somos monstruos”, en: PATRICIA ESPINOZA (et.al.), op.cit., p.83).

³⁵⁸ Sobre el primero, véase PATRICIA VERDUGO, *Los zarpazos del puma* (Santiago, CESOC, 1989) y sobre el segundo, GERMÁN MARÍN, *El Palacio de la Risa* (Santiago, UDP, 2014).

traducidos al inglés, por supuesto. Con qué gusto leería alguno de sus libros, mi general, susurré. Vaya a la Biblioteca Nacional, allí están todos. Mañana mismo lo pienso hacer sin falta, dije. El general pareció no oírme. Nadie me ha ayudado, los escribí yo solo, tres libros, uno de ellos bastante grueso, sin la ayuda de nadie, quemándome las pestañas.³⁵⁹

Como el humor funciona en buena parte gracias a un sistema de referencias comunes entre texto y lectura,³⁶⁰ pensar en esta escena, reírse de ella, exige recordar las bromas pesadas de la historia: primero, hay un Golpe de Estado entre cuyas razones se ha esgrimido acabar de una buena vez con el “yugo marxista”,³⁶¹ el mismo que en definitiva no se sabe bien a bien qué es, aunque, para enmendar dicha falencia, se contratan los servicios de un cura del Opus Dei. Segundo, ese mismo cura es, ni más ni menos, el crítico literario oficial, el amigo de Neruda, el que escribe prólogos a Nicanor Parra, quien encumbra a Raúl Zurita y, en suma, el personaje gracias al cual la Junta se instruye (por fin) sobre los planteamientos del *Manifiesto Comunista*, además de enterarse de quiénes fueron Marx y Engels, Lenin y Trotsky, Althusser y Marta Harnecker.³⁶²

³⁵⁹ ROBERTO BOLAÑO, *Nocturno de Chile*. Barcelona, Anagrama, 2000, p.117.

³⁶⁰ “Como se sabe —señala Anna Boccuti—, autor y lector deben poder acceder a las mismas referencias extra-textuales, contextuales e intertextuales para que el fenómeno humorístico pueda realizarse”. (ANNA BOCCUTI, “César Bruto y Norberto Luis Romero: pactos humorísticos en la literatura argentina de los siglos XX-XXI”, *Inti, Revista de literatura hispánica*, nro.75/76, 2012, p.181). Sin duda, se trata de un hecho clave en el humor, pero, como veremos más adelante, especialmente con el humor negro, hay ciertos chistes en cuya recepción se pone en juego el carácter convencional del sistema de valores.

³⁶¹ “Las FF.AA. y el Cuerpo de Carabineros de Chile están unidos para iniciar la histórica y responsable misión de luchar por la liberación de la Patria y evitar que nuestro país siga bajo el yugo marxista; y la restauración del orden y la institucionalidad.” Bando nro. 1 de la Junta Militar de Gobierno, 11 de septiembre de 1973. (Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92134.html>).

³⁶² Sebastián Urrutia Lacroix, o H. Ibacache, tiene su referente en José Miguel Ibáñez Langlois, o “Ignacio Valente” (seudónimo con el cual el sacerdote del Opus Dei firmó sus textos de crítica literaria en el diario *El Mercurio* desde 1966). Fue autor, según Lihn, “de un manual antimarxista y profesor, en el tema, de la Junta Militar” (*El circo en llamas*, ed.cit., p.486); prologó *Antipoemas* de Nicanor Parra (Santiago, Seix Barral, 1972); escribió una elogiosa crítica a *Anteparaiso* de Raúl Zurita (“Zurita entre los grandes”, en *El Mercurio*, 24 de octubre de 1982, p. E3); publicó *Marxismo y cristianismo* (Santiago, Proa 1972), *Síntesis crítica del marxismo leninismo* (Santiago, Andrés Bello, 1982) y *Teología de la liberación y lucha de clases* (Santiago, Universidad Católica, 1985), entre muchos otros. (Para un análisis acerca de la polémica entre Valente y Lihn, vid. Alejandro Fielbaum, “Crítica de la crítica no crítica. Lectura política de la defensa del

La escena, así leída, tiene ribetes de tragicomedia: Pinochet se intenta validar como *escritor* ante el crítico oficial, mientras al crítico oficial se le quiebra la voz. ¿Del miedo, de la risa, del miedo y de la risa juntos? Lo cierto es que el papel del intelectual cómplice y obsecuente queda de manifiesto durante este trecho de la narración en *Nocturno de Chile*; no olvidemos que el cura Ibacache, desde la primera página, examina “en el rincón de los recuerdos aquellos actos que me justifican” (p.11) ante el asedio de un “joven envejecido” que bien puede ser Lihn, Bolaño, su propia conciencia o el país entero. Es decir, el confesor se transforma en testigo confeso pero también, en ese acto de contrición especular de una sola noche (y de un solo párrafo, previo a “la tormenta de mierda”), busca la justificación definitiva, a la manera de Otto Dietrich zur Linde, el nazi condenado a muerte de “Deutsches Requiem” que se mira al espejo horas antes de su ejecución: “No pretendo ser perdonado, porque no hay culpa en mí, pero quiero ser comprendido.”³⁶³

La evidente connivencia entre crítica literaria y dictadura —en última instancia: entre literatura y poder político— en el diálogo entre Ibacache y Pinochet —religioso y dictador, pero también: profesor y alumno aventajado— mantiene abierta la risa no sólo ante la última línea de defensa del intelectual cómplice, sino también, mediante su figura, ante el argumento de la cultura como tabla última de salvación. “Siempre hay que estar preparado para aprender algo nuevo cada día”, dice Pinochet. “Leo y escribo. Constantemente” (p.118). El humor entonces visibiliza una pregunta profunda, benjaminiana, por lo demás muy presente en la obra de Bolaño: ¿no alberga la práctica de la literatura, tan vasta y apreciada, el germen del terror?

En un libro dedicado a los usos de la comedia en Occidente, Wylie Sypher escribía acerca del Falstaff de Shakespeare: “Sus preguntas obscenas arrancan la falsa

estructuralismo de Enrique Lihn”. Santiago, Revista *Derechos y Humanidades*, Nro.23, 2016. (Disponible en: <https://revistas.uchile.cl/index.php/RDH/article/view/41535/43053>).

³⁶³ JORGE LUIS BORGES, “Deutsches Requiem”, en: *El Aleph*. Buenos Aires, Emecé, 1972, p.82.

cobertura de nuestras decencias y nos liberan del yugo férreo del conformismo”.³⁶⁴ Las preguntas con las que los textos de Bolaño irrumpen en el terreno abonado por los pactos de memoria durante los gobiernos de la posdictadura chilena, serían: ¿cuál fue el papel del campo literario en todo esto? ¿No se sumó parte de él al coro del horror? Con tales interrogantes, y por medio de la investidura cómica de escenas como las ya descritas, el humor, la ironía y sus mecanismos de desviación operan como una especie de disfraz de la crítica (de una crítica fundamentada en la memoria); no ya en tanto una desautorización de las voces narrativas o en la desjerarquización del espacio cultural, sino, antes bien, en la puesta en entredicho de las bases culturales de aquella escena política y literaria amparada en un pacto de silencio.

4

En “La parte de los crímenes” de *2666* ciertamente hay otros chistes, entreverados con la seguidilla de cadáveres de mujeres aparecidos en el extrarradio de Santa Teresa; los continuos traslados de la policía de un lado a otro hacen que la carretera se torne monótona, y ahí comienza a colarse, junto al horror, el humor, un humor, diríamos, muy mexicano, pequeñas bromas que de alguna manera van de la mano de cierta agresividad. “En las afueras siempre había tráfico de camiones, camiones que iban a Hermosillo o hacia el norte o que hacían la ruta a Nogales. Algunos tenían inscripciones curiosas. Uno decía: *¿Tienes prisa? Pasa por abajo*. Otro decía: *Pásame por la izquierda. No más tócame el pito*. Y otro: *¿Qué te pareció el sentón?*” (p. 484). La introducción de ese humor procaz a mitad de una novela en la que interviene con minucia el horror, no deja de cumplir con aquella función desacralizadora mencionada por Cortázar, pero también, en el contexto de “La parte de los crímenes”, alude al clima de violencia naturalizada propio de la sociedad mexicana y muy particularmente de la frontera norte. Los policías, en este sentido, serán quienes sostendrán ese humor al modo de una

³⁶⁴ WYLIE SYPHER, *Los significados de la comedia*. Santiago, Montaceros, 2015, p.86. Traducción de Luis Vaisman.

consigna gremial. En el mismo pasaje citado, Epifanio y el jefe de la policía Pedro Negrete viajan en silencio desde Villaviciosa a Santa Teresa luego de reclutar al joven Olegario Cura Expósito.

Quando aparecieron desde El Altillio las primeras luces de Santa Teresa, el jefe de policía rompió el silencio en que se habían sumido los tres. Olegario Cura Expósito, dijo. Sí, señor, dijo el muchacho. ¿Y tus amigos cómo te llaman? Lalo, dijo el muchacho. ¿Lalo? Sí, señor. ¿Lo has oído, Epifanio? Lo he oído, dijo Epifanio (...) ¿Lalo Cura?, dijo el jefe de policía. Sí, señor, dijo el muchacho. Es una vacilada, ¿verdad? No, señor, así me dicen mis amigos, dijo el muchacho. ¿Lo has oído, Epifanio?, dijo el jefe de policía. Pues sí, lo he oído, dijo Epifanio. Se llama Lalo Cura, dijo el jefe de policía, y se echó a reír. Lalo Cura, Lalo Cura, ¿lo captas? Pues sí, está claro, dijo Epifanio, y también se rió. Al poco rato los tres se pusieron a reír. (p.483).

El humor no es propiedad de quienes inscribirían una impugnación (estética y política, en el caso de los realvisceralistas) ante el poder hegemónico de una “mafia cultural” ejercitada en el plano de la exclusión discursiva; como se ve, en Bolaño el humor también aflora en las instituciones armadas del Estado, por las cuales éste, atendiendo a Max Weber, se definiría en cuanto tal.³⁶⁵ De esta manera, posteriormente será en el seno mismo de la seriedad (o de esa aparente seriedad) de las instituciones, ya sean tangibles o inmateriales, donde se desarrolle un humor hostil como la validación extrema de una regulación expresada mediante la violencia. Si la *diégesis* de “La parte de los crímenes” se sostiene sobre una serie delictual (su esqueleto, puede decirse, se arma con las apariciones fechadas de los cadáveres, a través de los cuales se suscitan conexiones con diversas variantes del hampa institucionalizada, férreo límite para cualquier investigación), el humor también comparece con más o menos regularidad, de

³⁶⁵ Para Weber, “el Estado es aquella comunidad humana que en el interior de un determinado territorio reclama para sí (con éxito) el monopolio de la coacción física legítima.” (MAX WEBER, *Economía y sociedad*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 1056). En el contexto mexicano de principios del siglo veintiuno, el predominio de la violencia de ese “Estado”, es decir, el monopolio de la coacción física, se extiende (y se fortifica) gracias al narcotráfico.

tal modo que la seguidilla de chistes misóginos de la policía correrá paralelamente al hallazgo imparable de cadáveres de mujeres en Santa Teresa.

Por ejemplo, un policía decía: ¿cómo es la mujer perfecta? Pues de medio metro, orejona, con la cabeza plana, sin dientes y muy fea. ¿Por qué? Pues de medio metro para que te llegue exactamente a la cintura, buey, orejona para manejarla con facilidad, con la cabeza plana para tener un lugar donde poner tu cerveza, sin dientes para que no te haga daño en la verga y muy fea para que ningún hijo de puta te la robe. Algunos se reían. Otros seguían comiendo sus huevos y bebiendo su café. (...) Y el contador de chistes decía: a ver, valedores, defínanme una mujer. Silencio. Y la respuesta: pues un conjunto de células medianamente organizadas que rodean a una vagina. Y entonces alguien se reía, un judicial, muy bueno ése, González, un conjunto de células, sí, señor. Y otro más, éste internacional: ¿por qué la Estatua de la Libertad es mujer? Porque necesitaban a alguien con la cabeza hueca para poner el mirador. Y otro: ¿en cuántas partes se divide el cerebro de una mujer? ¡Pues depende, valedores! ¿Depende de qué, González? Depende de lo duro que le pegues. Y ya caliente: ¿por qué las mujeres no pueden contar hasta setenta? Porque al llegar al sesentainueve ya tienen la boca llena. Y más caliente: ¿qué es más tonto que un hombre tonto? (Ése era fácil.) Pues una mujer inteligente. Y aún más caliente: ¿por qué los hombres no les prestan el coche a sus mujeres? Pues porque de la habitación a la cocina no hay carretera. Y por el mismo estilo: ¿qué hace una mujer fuera de la cocina? Pues esperar a que se seque el suelo. Y una variante: ¿qué hace una neurona en el cerebro de una mujer? Pues turismo. Y entonces el mismo judicial que ya se había reído volvía a reírse y a decir muy bueno, González, muy inspirado, neurona, sí, señor, turismo, muy inspirado. Y González, incansable, seguía: ¿cómo elegirías a las tres mujeres más tontas del mundo? Pues al azar. ¿Lo captan, valedores? ¡Al azar! ¡Da lo mismo! (...) Y si alguien le reprochaba a González que contara tantos chistes machistas, González respondía que más machista era Dios, que nos hizo superiores. Y seguía: ¿cómo se llama una mujer que ha perdido el noventa y nueve por ciento de su cociente intelectual? Pues muda. Y: ¿qué hace el cerebro de una mujer en una cuchara de café? Pues flotar. Y: ¿por qué las mujeres tienen una neurona más que los perros? Pues para que cuando estén limpiando el baño no se tomen el agua del wáter. Y: ¿qué hace un hombre tirando a una mujer por la ventana? Pues contaminar el medio ambiente. Y: ¿en qué se parece una mujer a una pelota de squash? Pues en que cuanto más fuerte le pegas, más rápido vuelve. Y: ¿por qué las cocinas tienen una ventana? Pues para que las mujeres vean el mundo. Hasta que González se

cansaba y se tomaba una cerveza y se dejaba caer en una silla y los demás policías volvían a dedicarse a sus huevos. Entonces el judicial, exhausto de una noche de trabajo, rumiaba cuánta verdad de Dios se hallaba escondida tras los chistes populares. (...) Verdad de Dios, decía el judicial. ¿Quién chingados inventará los chistes?, decía el judicial. ¿Y los refranes? ¿De dónde chingados salen? ¿Quién es el primero en *pensarlos*? ¿Quién el primero en *decirlos*? (pp.689-690-691).

Es sabido que una de las fuentes directas de Bolaño en la escritura de “La parte de los crímenes” fue el escritor y periodista Sergio González Rodríguez, personaje también de la novela.³⁶⁶ Su investigación en *Huesos en el desierto* deja en claro cómo la impunidad en torno a los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez obedece a una estrategia de favores y encubrimientos y finalmente a un negocio rentable para todos.³⁶⁷ Sin embargo, González Rodríguez no pierde de vista el escenario cultural propio de la frontera norte mexicana —y de México en general— sobre el cual se ejecuta a las mujeres, factor que en “La parte de los crímenes” se subraya a través de este humor entre policías pero que en realidad cruza el lenguaje masculino de punta a cabo. La estrategia de convertir el feminicidio en un hecho puramente policiaco, un asunto de asesinos seriales y de criminólogos para las páginas de crónica roja, queda al descubierto cuando el germen del crimen (como pensaba, en otro contexto de violencia, el filólogo Víctor Klemperer) se detecta en el lenguaje de la tribu.³⁶⁸ Estos chistes funcionan a través de una voz que los

³⁶⁶ Vid. ROBERTO BOLAÑO, “Sergio González Rodríguez bajo el huracán”, en: *Entre paréntesis*, ed.cit., pp. 214 a 216. En “La parte de los crímenes” de *2666* aparece en p.470 y siguientes.

³⁶⁷ Aparecen señalados en *Huesos en el desierto*, “Burocratas de los gobiernos estatales, municipales y federales, y del ejército, la fuerza aérea y la marina. Hay funcionarios intocables en las corporaciones y una investigación oficial sobre ellos desataría problemas imposibles de solventar por el Estado mexicano: el gobierno no les puede pegar porque se pegaría a sí mismo.” SERGIO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, “Campos de algodón”, en: *Huesos en el desierto*. Barcelona, Anagrama, 2002 (pp.251-252). Por su parte, refiriéndose al trabajo de González Rodríguez, Carlos Monsiváis señalará una alianza “entre los gobernantes, los inquilinos del poder judicial, las policías y los empresarios y los terratenientes de Ciudad Juárez y El Paso, Texas. Esta alianza (no tan) en las sombras se inicia con el despojo de tierras comunales, con los fraudes sin castigo y con las técnicas de intimidación y compra del narcotráfico, que exhiben la disponibilidad de jueces, jefes policiales (de distintos niveles), agentes del Ministerio Público, muy altos funcionarios, empresarios, comerciantes, militares, clérigos”. (CARLOS MONSIVÁIS, “Los crímenes de odio: los feminicidios”, en: *Los mil y un velorios. Crónica de la nota roja en México*. Ciudad de México, SEP/CANIEM, 2009, p.87).

³⁶⁸ Cfr. VÍCTOR KLEMPERER, *LTI. La lengua del Tercer Reich*. Barcelona, Editorial Minúscula, 2001.

repite una y otra vez como un código sin origen claro (“¿Quién chingados inventará los chistes?”), como si pendiera en cada conversación o estuviera adherido al aire del desierto.

Entonces el humor en Bolaño cambia de función; de una táctica desacralizadora, contrainstitucional, pasa a formar parte de las mismas estrategias de control y mantención de un estatus cultural basado en el crimen y la desaparición. El propio Cortázar, fundamentalmente a partir de la literatura inglesa del siglo XVII, había señalado ya la centralidad de la irrupción crítica del humor en la literatura moderna; así, pues, “el humor no era un elemento secundario que sólo podía utilizarse como complemento sino que, al contrario, podía situarse en los momentos más críticos y capitales de una obra para mostrar por contragolpe sus trasfondos trágicos.”³⁶⁹

El registro de los chistes en “La parte de los crímenes” —para hablar, por nuestra parte, de uno de los momentos más críticos y capitales de la literatura de este siglo—, su rigurosidad para dar cuenta, uno tras otro, de la incontinencia masculina a la hora de proferirlos, parece no tener fin, al punto de querer empatar con la aparición de cadáveres de mujeres. En “La vida inconclusa”, capítulo incluido hacia el final de *Huesos en el desierto*, Sergio González recapitula uno por uno los hallazgos de mujeres muertas aparecidas en Ciudad Juárez: el recuento se inicia con el cuerpo de Erika Pérez (23 de septiembre de 2002, mismo año de publicación del libro) y culmina con el cuerpo de Alma Chavira Farel (23 de enero de 1993), después de lo cual se instalan unos puntos suspensivos abiertos hacia el pasado, hacia un posible conteo del que no se tiene registro pero que, dada la repetición del feminicidio y la contundente investigación del libro — gracias a la que queda claro que el feminicidio no se restringe a un territorio ni a una época específica—, resultará absolutamente verosímil.³⁷⁰

Los puntos suspensivos de Bolaño, en cambio, correrán hacia el futuro: en 2666, el hallazgo de “la primera muerta”, Esperanza Gómez Saldaña, de trece años, “ocurrió en

³⁶⁹ JULIO CORTÁZAR, op.cit., p.160.

³⁷⁰ SERGIO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, “La vida inconclusa”, en: *Huesos en el desierto*, ed. cit., pp.257-273.

enero de 1993” (p.444), misma fecha del cierre del conteo de González Rodríguez (con lo que se esbozaría una suerte de circularidad infinita en el hallazgo de los cuerpos); pero ambos textos, la crónica ensayística y la novela —y con ellas, la literatura concebida desde su función referencial— se encuentran de este modo sobrepasados por el mismo registro continuo y riguroso que llevan a cabo, por esa iteración automática del crimen (y su correlato verbal en el chiste, en el caso de Bolaño) que las hará penetrar en una zona de vastedad extraliteraria. Sin embargo, la enumeración exhaustiva de aquello que se repite sin solución exhibe también la irreductible discrepancia que en el fondo opera en el gesto mimético de la escritura, esto es, “que toda repetición, entonces, del mismo modo que toda mimesis, es la introducción de una *diferencia* en el seno mismo de lo iterado.”³⁷¹ En lugar de agrupar los crímenes bajo un solo enunciado homogéneo o una cifra estadística, en lugar de decir “El Holocausto”, o “La Diáspora”, o “Escritura Fascista”, o “Las Muertas de Juárez”, los narradores de Bolaño acometerán la tarea de individualizar y singularizar cada uno de los casos, según lo cual se procederá al registro documental y no a erigir la arquitectura monumental tan propia de una Gran Memoria institucionalizada; en este sentido, agrega Sebastián Figueroa, Bolaño “ve en el mal y la infamia el problema de una subjetivación histórica y no el de una naturaleza maligna que acontece como valor absoluto de la historia y de la cultura”.³⁷² La enumeración detallada del vestigio corporal y su separación fragmentaria en la disposición de la novela (hallazgo tras hallazgo, sobreseimiento y abandono caso por caso, por parte de la policía) convierten el acto de narrar en una operación “pepenadora” en cuanto respuesta al lenguaje totalizador de las autoridades fronterizas que, “en su afán por apagar las críticas y encontrar una salida rápida al problema, prescinden de las

³⁷¹ Julio Sebastián Figueroa Cofré, “Bolaño con Borges: juegos con la infamia y el mal radical”, en: FELIPE A. RÍOS BAEZA (ed.), *Roberto Bolaño: ruptura y violencia en la literatura finisecular*. Puebla, BUAP/Eón, 2010, p.450.

³⁷² *Ibid.*, p.456.

historias individuales y agrupan, bajo una idea o una explicación total, la complejidad de voces que se mueven alrededor de los crímenes.”³⁷³

Tenemos así una respuesta institucional que involucra por otra parte una operación bastante irónica (y una táctica imperante): las voces de denuncia de desapariciones y asesinatos, y con ellas las propias víctimas, serán relocalizadas en el lugar del criminal. En “La parte de los crímenes” no hay pistas de los asesinatos como no sean las halladas en los propios cuerpos de las mujeres muertas, como si finalmente éstos fueran indistinguibles del crimen mismo; o como si, después de todo, las mujeres y los jirones de sus prendas de vestir, *constituyeran* el crimen y, por tanto, aquello que se debe diseccionar de manera racional. Es ahí, en torno a los cuerpos violentados, cuando el lenguaje del humor negro se dispara. Al hallar el cadáver de Mónica Posadas, “violada anal y vaginalmente”, con “restos de semen en la garganta”, los policías comenzarán a hablar de violaciones “por los tres conductos”.

Hubo un policía, sin embargo, que dijo que una violación completa era la que se hacía por los cinco conductos. Preguntado sobre cuáles eran los otros dos, contestó que las orejas. Otro policía dijo que él había oído hablar de un tipo de Sinaloa que violaba por los siete conductos. Es decir, por los cinco conocidos, más los ojos. Y otro policía dijo que él había oído hablar de un tipo del DF que violaba por los ocho conductos, que eran los siete ya mencionados, digamos los siete clásicos, más el ombligo, al que el tipo del DF practicaba una incisión no muy grande con su cuchillo y luego metía allí su verga, aunque, claro, para hacer eso había que estar muy taras bulba. Lo cierto es que la violación “por los tres conductos” se extendió, se popularizó en la policía de Santa Teresa, adquirió un prestigio semioficial que en ocasiones se vio reflejado en los informes redactados por los policías, en los interrogatorios, en las charlas off the record con la prensa. (p.572)

³⁷³ Carlos Burgos Jara, “Los crímenes de Santa Teresa: Estado, globalización y mafia en 2666”, en: FELIPE A. RÍOS BAEZA, *op.cit.*, p. 468. Burgos concluye: “Se pierde el interés y el deseo del conocimiento a fondo de los casos particulares, en beneficio de una abstracción que englobe y simplifique las variadas redes que se bifurcan por el espacio de Santa Teresa.” (Ibídem).

Este lenguaje “semioficial”, “prestigioso” y “popular” que discurre entre los murmullos de los círculos de la institución supuestamente abocada a investigar los asesinatos, se tiñe de elucubraciones con los atributos de una pseudociencia o de una pseudocriminología capaz de respaldarla. Incluso el humor negro del que este pasaje, para algunos lectores, podría hacer gala, se vería rebasado por la seriedad, paródica o no, con la cual la narración prosigue al modo de una continua exposición de variantes forenses. Entonces cabe preguntar: las elucubraciones que se explayan a raíz de los cadáveres diseccionados, ¿sustrae de algún modo a los mismos policías del contexto de impunidad criminal, de brutalidad sin resolver, como si de una forma de anestesia se tratara? ¿O es más bien la propia iteración del asesinato la que los transforma en sujetos indolores, emblemáticos representantes de aquella época del *unaffected* vaticinada por William Burroughs? Lo cómico, reflexionaba Bergson, requiere de una distancia, de un trecho de desafectación o al menos de cierta inteligencia *anestesiada*, de una “anestesia del corazón”.³⁷⁴ este cuerpo policiaco está seco, “helado”, y tal vez (tal vez no) sólo podría cumplir aquella función señalada por el mismo Bolaño en un poema: “no pisar los charcos de sangre / y al mismo tiempo abarcar con una sola mirada el escenario del crimen”.³⁷⁵ Aquellos “detectives salvajes” de los años setenta parecen haber engendrado, sobre el mismo territorio desértico donde dieron caza a Cesárea Tinajero, a un tipo de detective sin sangre en medio de un clima en extremo sanguinario.³⁷⁶ Así, al pensar en los cuatro infartos sufridos por una de las víctimas previo a su asesinato, el judicial Juan de Dios Martínez dejará escapar “un ulular débil y preciso, como si llorara o pugnara por

³⁷⁴ HENRI BERGSON, *La risa*, ed.cit., p.65.

³⁷⁵ ROBERTO BOLAÑO, “Los detectives helados”, *Los perros románticos*, ed.cit., p.39.

³⁷⁶ Esta aseveración puede tener sustento no sólo en la continuidad territorial, por llamarla de alguna manera, entre *Los detectives salvajes* y *2666*, sino en la propia figura del joven Lalo Cura, sobre cuya concepción se explaya su madre, María Expósito. Ésta habría conocido en los años setenta “a dos estudiantes del DF que le dijeron que se habían perdido pero que más bien parecían estar huyendo de algo y a los que tras una semana vertiginosa nunca más volvió a ver. Los estudiantes vivían dentro de su propio coche y uno de ellos parecía estar enfermo. (...) Cada noche hicieron el amor con ella, dentro del coche o sobre la tierra tibia del desierto, hasta que una mañana ella llegó al lugar y no los encontró. Tres meses después (...) su tatarabuela le preguntó quién era el padre de la criatura que esperaba.” ¿Son aquellos “dos estudiantes del DF” Ulises Lima y Arturo Belano a bordo del Impala de Joaquim Font?

llorar, pero cuando finalmente retiraba las manos sólo aparecía, iluminada por la pantalla de la tele, su vieja jeta, su vieja piel infecunda y seca, sin el más mínimo rastro de una lágrima.” (p.668)³⁷⁷

Al dar un rodeo conjetural en torno a los detectives, ciertamente 2666 (y la narrativa de Bolaño en general), en tanto deudora de la novela policial más cercana al *hard-boiled*, incorporaría sus elementos imprescindibles, tales como la presencia del cadáver, el descrédito del aparato policial y algún detective crítico del sistema (como Epifanio, que le dice a Lalo Cura: “Estos putos judiciales siempre dejan los casos sin aclarar”, p.579); sin embargo, esas respuestas rápidas, imprevisibles, ingeniosas e irónicas de los detectives clásicos —Philip Marlowe, Sam Spade— de la novela policial, no hallan eco aquí, en estos “detectives helados” de la frontera norte de México. No estamos, pues, en presencia de aquellos policías solitarios, aislados e incorruptibles emparentados a las figuraciones del intelectual, aquellos sujetos lectores en mayor o menor grado —desde Dupin a Marlowe— idealizados por Ricardo Piglia;³⁷⁸ tampoco Bolaño recurre a un heroico detective olvidado como el Abel Romero de *La literatura nazi en América* y *Estrella distante*, condecorado por Salvador Allende y bajo cuyo mando en la Brigada de Investigaciones de Chile “no hubo asesinato que quedara sin resolver”.³⁷⁹ Por el contrario, en “La parte de los crímenes” el imperativo ético del detective clásico, ese “hombre de honor por instinto, por inevitabilidad, sin pensarlo” de Raymond Chandler,³⁸⁰ o aquel “estoico moderno” referido por el propio Bolaño a

³⁷⁷ Al localizar y analizar los lugares en donde irrumpe el llanto en las narraciones de Bolaño, Leónidas Morales observa que las lágrimas tienen ahí una significación estable (de impotencia ante un presente insoportable y traumático) que logra convertirse en un potente “signo de protesta por la situación que las provoca (el estado del presente, del aquí) y a la vez en un signo de petición implícita de su redención”. La imposibilidad del llanto en los judiciales, desde ese punto de vista, los convertiría, por el contrario, en sujetos sumisos muy lejos de avizorar un espacio simbólico de esperanza. (Cfr. Leónidas Morales, “Roberto Bolaño: las lágrimas son el lugar de la esperanza”, disponible en: https://web.uchile.cl/vignette/cyber-humanitatis/CDA/creacion_simple2/0,1241,SCID%253D21787%2526ISID%253D741,00.html#_ftn1).

³⁷⁸ Cfr. RICARDO PIGLIA, “Lectores imaginarios”, *El último lector*. Barcelona, Anagrama, 2004, pp-77-102.

³⁷⁹ ROBERTO BOLAÑO, *Estrella distante*, ed.cit., p.127.

³⁸⁰ RAYMOND CHANDLER, “El simple arte de matar” (1950), en: *Descontexto* 5, Santiago, mayo 2004, p.38.

propósito de las novelas de Walter Mosley,³⁸¹ o incluso el espíritu de Pepe el Tira, el policía del pueblo de las ratas (reconvenido por sus superiores por no deshacerse de un cadáver),³⁸² ha desaparecido por completo de la escena, y el humor negro ante los cadáveres vejados es uno de los signos fuertes para diferenciarlos de sus antepasados y ubicarlos en el territorio específico y problemático de *los bordes*: el borde ético de esa risa que resuena en el borde fronterizo de Santa Teresa.

Sin duda, las implicaciones socio-políticas de este lenguaje policiaco pueden rastrearse, y se han rastreado productivamente, desde diferentes enfoques o disciplinas que en muy resumidas cuentas han restituido la importancia de las palabras en directa relación con los crímenes de mujeres y la misoginia en general; tal cual señaló Rita Segato, en la frontera norte de México —y en Latinoamérica toda, podríamos agregar sin temor— se ha instalado una *lengua del feminicidio*.³⁸³ También, desde una mirada psicoanalítica, los chistes basados en las diferenciaciones de género refrendarían la posición estereotipada del varón en cuanto sujeto pensante, legislativo y soberano, en contraposición al lugar de la mujer, considerado como espacio exclusivo del cuerpo instrumental disponible y, a la vez, manipulador del deseo.³⁸⁴

Pero, al menos aquí, la principal cercanía textual de Bolaño no será otra que la literatura misma, ahí donde se respira con mayor fuerza la densidad crítica del humor

³⁸¹ ROBERTO BOLAÑO, “Mosley”, en: *Entre paréntesis*, pp.143-144.

³⁸² Vid. “El policía de las ratas”, en: *El gaucho insufrible*, ed.cit., pp.53-86.

³⁸³ “La lengua del feminicidio utiliza el significante cuerpo femenino para indicar la posición de lo que puede ser sacrificado en aras de un bien mayor, de un bien colectivo, como es la constitución de una fraternía mafiosa. El cuerpo de mujer es el índice por excelencia de la posición de quien rinde tributo, de víctima cuyo sacrificio y consumición podrán más fácilmente ser absorbidos y naturalizados por la comunidad.” (RITA LAURA SEGATO, *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. México DF, Universidad del Claustro de Sor Juana, 2006, p. 34). En este sentido, véase además el artículo de Manuel Illanes, “Santa Teresa o ‘el secreto del mal’: una aproximación a 2666 de Roberto Bolaño” (<https://garciamadero.blogspot.com/2019/05/santa-teresa-o-el-secreto-del-mal-una.html>)

³⁸⁴ Desde *El chiste y su relación con el inconsciente* de Freud, así lo plantea el GESES (Grupo de Estudios: Sentimientos, Emociones y Sociedad), en “De la agresión a la demanda de amor en los chistes sobre hombres y mujeres”, estudio publicado en la revista *Debate Feminista*, Vol.17, abril 1998. México DF, UNAM, pp.299-320).

negro, más espeso cuanto más apela a la posición “desinteresada” de la lectura. El matiz irónico presente en aquella tipificación taxonómica de las violaciones —para decirlo de una manera eufemística— se halla, por ejemplo, muy cercano al de la llamada Sociedad de Entendidos en el Asesinato de un texto fundacional como *El asesinato considerado como una de las bellas artes*: los judiciales, convencidos de la inevitabilidad del feminicidio (y así liberados de su compleja tarea), podrían lanzarse en una disquisición acerca de los atributos estéticos del mismo, al modo de quienes, ante un cadáver, “se reúnen para hacer la crítica como si de un cuadro, de una escultura o de una obra de arte se tratara”.³⁸⁵ Los cuerpos de mujeres expuestos en los descampados, basureros y hoteles de Santa Teresa configurarían “una ingente galería del asesinato” —*great gallery of murder*— para los policías, a quienes, ante la inconveniencia de inmiscuirse en el complejo entramado de redes de corrupción de la ciudad fronteriza, no les restaría más opción que la contemplación desinteresada y, por tanto, estética del crimen.³⁸⁶

No hay duda de que el caso es triste, tristísimo, pero *nosotros* no podemos enmendarlo. Así que saquemos el mejor partido de un asunto ingrato, y, como resulta imposible enderezarlo con fines morales, considerémoslo desde el punto de vista estético [*let us treat it æsthetically*] y veamos si con ello conseguimos algo. Tal es la lógica del hombre sensato. Sequemos nuestras lágrimas y quizá tengamos la satisfacción de descubrir que una transacción deplorable e indefendible desde el punto de vista moral resulta una obra muy meritoria

³⁸⁵ THOMAS DE QUINCEY, “Advertencia de un hombre morbosamente virtuoso” (1827), *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*. Valencia, Los Malditos Heterodoxos/Océano, 1999, p. 24.

³⁸⁶ La separación entre los ámbitos estéticos y morales efectuada por De Quincey, es tributaria de la teoría kantiana de la belleza. El juicio estético, en Kant, se articularía únicamente si se conquista (y se conserva) el *desinterés* con respecto al objeto y se desvincula de él toda posible conceptualización lógica; así, Kant va a considerar que quien se exprese mediante la palabra “bello” no estará profiriendo más que un juicio perteneciente a la “mera contemplación” fuera (y libre) de todo interés. En la anulación de aquella predisposición del deseo por la cosa, en la suspensión del criterio de lo práctico y funcional hacia una “propiedad” de la cosa, y en suma, en el sometimiento de cualquier inclinación de la voluntad en virtud de una indiferencia no fundada en el interés, sino en el *desinterés*, será donde, según Kant, precisamente va a alojarse la especificidad de la actividad del juicio del gusto. Cfr. EMMANUEL KANT, “Analítica de lo bello”, en: *Crítica de la facultad de juzgar*. Traducción, introducción, notas e índices Pablo Oyarzún. Caracas, Monte Ávila Editores, 1992 (p. 121 a 158).

cuando se la somete a los principios del gusto [*principles of Taste*]. Ahora todos contentos; se confirma el refrán de que no hay mal que por bien no venga.³⁸⁷

La pregunta acerca de los judiciales de 2666 podría ser: ¿se encuentran ellos sometidos a los *principios del gusto* en la apreciación distanciada de los cadáveres? (Y, si lo hay, tal sometimiento, ¿no escamotea, después de todo, una *distancia interesada* propia de ejecutores y encubridores?). El problema moral del asesinato —en cuanto a su prevención, su factura y esclarecimiento— ha quedado atrás, y la lógica de la sensatez, por tanto, aconseja observar con la debida distancia estética la sucesión de cadáveres sin fin ni remedio. Esto posibilitaría el desdoblamiento del propio humor entre los policías, que de tal modo funcionaría no sólo bajo el aspecto de una recepción distanciada del feminicidio, sino además en tanto factor —dispuesto como un móvil, es decir, matar *por* y *desde* la risa— en la factura de los mismos en cuanto acto racional. Ante el cuerpo de Angélica Ochoa, acribillada por su padrote (alias la Venada), el mismo judicial Juan de Dios Martínez especulará:

Probablemente, al principio, la Venada sólo quiso hacer daño o atemorizar o advertir, de ahí el balazo al muslo derecho, luego, al ver el rostro de dolor o de sorpresa de Angélica, a la rabia se le añadió el sentido del humor, el abismo del humor, que se manifestó en un deseo de simetría, y entonces disparó sobre su muslo izquierdo. A partir de ese momento ya no pudo contenerse. Las puertas estaban abiertas. (p.749)

El humor es pues uno de los motivos por los cuales se asesina y, al mismo tiempo, funciona como eje de la hipótesis en la interpretación estética del crimen, si, por ejemplo, consideramos la simetría y la desmesura en tanto atributos de una *obra*. El feminicidio, dado el entorno corrupto propio de la frontera norte, aparecería así como una operación racional, económica, que, al igual que la acción subsidiaria de un drama manierista, se subsumiría en virtud de un funcionamiento estructural: la unidad de

³⁸⁷ THOMAS DE QUINCEY, op.cit., p.30-31.

acción en la obra mayor de la institucionalidad corrupta. El decisivo distanciamiento *estético* de la comicidad, entonces, se invierte: si, como ya lo ha establecido Bergson, éste “aparece en el preciso momento en que la persona y la sociedad, libres ya del cuidado de su conservación, comienzan a tratarse a sí mismas como obras de arte”,³⁸⁸ en Santa Teresa será la propia mirada estética de los policías y de la prensa la que aleje cualquier expectativa de conservación, agudizando y extendiendo lo más lejos posible el terror.

En esta línea de la apreciación estética del asesinato, no será entonces para nada casual que en “La parte de los crímenes” algunos medios de prensa aseveren “que en el norte se filmaban películas con asesinatos reales, snuff-movies, y que la capital del snuff era Santa Teresa.” (p.669). Si *El asesinato considerado como una de las bellas artes*, en su repaso histórico de los diversos homicidios exhibía ya desde 1827 un germen de la hoy difundida cobertura mediática del cuerpo criminalizado —apelando así a una escucha, a una *recepción* más o menos informada del homicidio doloso—, la variante del *snuff* en “La parte de los crímenes” no haría sino actualizar su carácter objetual. Sin embargo, es en este momento (en el que las modalidades del horror se abren hacia el terreno de la producción artística), cuando la narración de las circunstancias en que aparecen los cadáveres de mujeres se interrumpe mediante un humor más propio de *Los detectives salvajes* que de *2666*, como si se nos recordara que aquí, pese a la aparición de armas, cadáveres y periodistas de crónica roja, aún estamos hablando de la institucionalidad cultural, de su cariz precisamente policiaco y corrupto. Al indagar en alguna explicación para la práctica del *snuff* en Santa Teresa, los periodistas Sergio González y Macario López Santos se reúnen una noche con el antiguo jefe de policía del Distrito Federal, quien reconoce asombrado no haber visto ninguna película de tal naturaleza.

Los dos periodistas convinieron en que eso, efectivamente, era raro, aunque dejaron caer la sugerencia de que tal vez, en la época en que el general estuvo en

³⁸⁸ HENRI BERGSON, op.cit., p.71.

activo, aquella modalidad del horror no se hubiera desarrollado aún. El general no estuvo de acuerdo: según él, la pornografía había alcanzado su total desarrollo poco antes de la revolución francesa. Todo lo que uno pudiera ver en una película holandesa actual o en una colección de fotos o en un librito sicalíptico, ya había sido fijado con anterioridad al año 1789, y en gran medida era una repetición, una vuelta de tuerca a una mirada que ya miraba. General, le dijo Macario López Santos, usted habla a veces igualito que Octavio Paz, ¿no lo estará leyendo? El general soltó una risotada y dijo que lo único que había leído, y de esto hacía muchos años, era *El laberinto de la soledad*, y que no había entendido nada. (p.670)

Más allá de cómo un narrador de Bolaño, aparentemente tan lejos, no olvida a sus más antiguos enemigos y aprovecha de enviarles un chiste con nombre y apellido, el lenguaje de un jefe de la policía de “dilatada vida profesional” —que además les dice a los periodistas: “yo, que lo vi y lo supe todo” (p.670)— no sólo se parece o es “igualito” al de Paz, sino que lo encumbra como un consumado esteta. En la veteranía y prestigio del jefe de policía hay por tanto una vinculación, muy fina por lo demás, entre la institución (de la ley y el orden) y el discurso estético, culterano, que basa su autoridad en la erudición, como si en el fondo el espacio del saber, desde el discurso (y no ya únicamente en la acción), participara de un trato connivente con sus custodios, mientras el flujo de crímenes no se detiene sino que, aún más, produce continuas variaciones. Por lo tanto, no es sólo que el cuerpo policiaco se halle inmerso en el campo cultural (algo más o menos evidenciado en *Los detectives salvajes* y en el discurso de Amalfitano), sino que éste, a su vez, opere a la manera de una credencial o contraseña de legitimación entre policías de mayor rango.

Queda, pues, la pregunta acerca de los grados de implicación del propio narrador en cuanto una voz cuya acción se ejercería a distancia. Ciertamente, sin el timbre tan propio del lenguaje periodístico y judicial del que éste echa mano (un tipo de redacción normalizada, ampliamente difundida entre lectores y lectoras), ni la ironía ni el humor

negro funcionan;³⁸⁹ sin embargo, el llamado “pacto humorístico” del que nos habla Anna Bocutti,³⁹⁰ con la incorporación de las risas en torno al crimen se vería desplazado en lo concerniente a la recepción: hay quienes *no* reirán y, por tanto, no participarán del juego de la apreciación estética del asesinato, con lo cual se abre una interrogante en torno no sólo a la comunidad “compartida” —en el sentido planteado por Bergson—, sino también acerca de la misma “solidaridad” entre texto y lectura. Aquel vínculo social tendido por las risas realvisceralistas, cuestionadoras de las ceremonias institucionales, con este humor de policías se ve interceptado por un factor —o por una pregunta: ¿me río?— capaz de ponerle freno, toda vez que la identificación —o el “idéntico punto de vista”, según Bocutti— entre lector y autor en el humor negro no es completamente segura, si no es que cae en un vacío. “Todo lo que empieza como comedia acaba como monólogo cómico, pero ya no nos reímos”, es una de las variantes de *Los detectives salvajes* (p.500); es decir que también hay en el humor de Bolaño una comunidad que, al tiempo que se configura, se disuelve: el chiste entraña la seriedad y, por tanto, la muerte.

Quizá por lo anterior es que desde *La literatura nazi en América* hasta su última novela, la obra narrativa de Roberto Bolaño no cesa en la exploración de los parajes más lejanos del ejercicio artístico, aquellos donde irrumpe el horror sin una certeza única sobre los límites de cualquier sistema de valores (y, como consecuencia, habrá lectores y lectoras de *Los detectives salvajes* para quienes la lectura de “La parte de los crímenes”, se tornará “insostenible”). Sin duda, se presenta de tal manera una paradoja o por lo menos un conflicto sin solución en la factura misma de esta escritura: la contradicción

³⁸⁹ Atendemos al hecho de que la ironía no es sólo una figura retórica de la persuasión, sino, y especialmente, un tropo de la dicción, sin la cual no produce efecto. (Vid. WAYNE BOOTH, “La ironía estable”, en: *Retórica de la ironía*. Madrid, Taurus, 1992).

³⁹⁰ “Propongo utilizar esta expresión para designar la solidaridad única entre autor y lector, en otras palabras lo que permite a autor y lector situarse en el mismo tiempo y en la misma socialidad, adoptando *un idéntico punto de vista*. Esto posibilita no sólo la activación de los procesos inferenciales y por tanto la descodificación de las implicaciones presentes en el mensaje humorístico, esenciales para que el humor se manifieste, sino también la posibilidad de coincidir en los valores puestos en juego por la risa.” (ANNA BOCUTTI, op.cit., p.182).

“entre el mantener viva la memoria de la experiencia traumática (a fin de cuentas, sin relato no hay memoria) y la inevitable estilización que conlleva cualquier forma de arte”.³⁹¹ Y es especialmente con la aparición del humor (de ese chiste que se abre paso entre el horror) cuando tal conflicto se tensa todavía más; de tal manera que, en el proceso de la lectura, agrega Cristián Gómez, “la fuente de placer que involucra la contemplación artística se enfrenta en una pugna con la tragedia a representar y al dilema de no traicionar la memoria de los muertos ni de los sobrevivientes”.³⁹² La irrupción del humor negro entre los cadáveres de mujeres, entonces, ¿traicionaría la memoria de quienes exigen justicia y reclaman la aparición de los cuerpos? ¿Habría que recordar, a partir de ahí, la sentencia de Blanchot en cuanto a que “Existe un límite donde el ejercicio de un arte, sea cual fuere, se vuelve un insulto para la desgracia”?³⁹³ La paradoja del chiste negro, en este caso, es que, para su realización, debe necesariamente establecer un *pacto* entre narración y lectura, pero lo hace a costa de una transgresión que desactiva esa comunidad: la paradoja, como escribía Deleuze, “es, en primer lugar, lo que destruye la cordura como sentido único, y a continuación lo que destruye el sentido común”.³⁹⁴ Habríamos de puntualizar, por ende: al considerar el humor en Bolaño, no sólo nos referimos al vinculante *buen humor*, sino al más amplio abanico hipocrático de humores, en el que el llamado *humor negro* pone en tensión —en estado de dicción y contradicción— a quienes lo profieren y lo oyen.³⁹⁵

³⁹¹ Cristián Gómez Olivares, “Bolaño, su poesía y los derechos humanos (el poeta y su significado para la poesía chilena)”, en: FELIPE A. RÍOS BAEZA, ed.cit., p.70.

³⁹² Ibidem. A partir de la célebre reflexión de Theodor W. Adorno (“Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie”) es que Cristián Gómez establece tanto en Bolaño como en el también poeta chileno Bruno Vidal, una cercanía: autores, cada uno en su registro, que “nos pueden dar luces de cómo ha enfrentado la poesía chilena la herencia traumática de la dictadura”. (Ibid, p.75).

³⁹³ MAURICE BLANCHOT, *La escritura del desastre*, ed.cit., p.75.

³⁹⁴ GILLES DELEUZE, “Primera serie de paradojas. El puro devenir.” En: *Lógica del sentido*, ed.cit., p.12.

³⁹⁵ Al prologar una de las primeras antologías de textos de humor negro editadas en Latinoamérica, Eduardo Stilman (quien distingue entre las variantes “satánicas”, “macabras” y “absurdas” del humor negro), advierte acerca de su proveniencia aristotélica: “El primero que aludió a un “humor negro” fue Aristóteles. Hablando de la melancolía, la llamó ‘bilis negra’, y dijo que en dosis adecuadas es un ingrediente del genio, pero que poseída en exceso lo es de la locura”; a lo cual agrega: “El humor negro

Junto a De Quincey, Macedonio y Borges, el abanico de humoristas en Bolaño se extiende desde Jonathan Swift a Leonora Carrington (vale decir, hunde sus raíces, otra vez, en una textualidad de vanguardia: la *Anthologie de l'humor noir* editada por André Breton en 1939),³⁹⁶ en quienes el humor no puede sino ejercerse gracias a una gran dosis de amoralidad que, gracias a la inversión irónica, los hace partícipes de las más recalcitrantes críticas moralistas de su época. Estrategia de una suerte de “política del mal” a la que Walter Benjamin, pensando en las obras del surrealismo, posicionado en contra del “maridaje incurable de moral idealista con praxis política” —propio de “la posición burguesa de izquierdas”—, le atribuyó las virtudes de un verdadero “aparato romántico de desinfección”.³⁹⁷ La modesta proposición de Swift (vender a los bebés de Irlanda como alimento a fin de ahorrarles una infancia miserable, con el mérito añadido de contribuir a la economía familiar)³⁹⁸, contiene una crítica que mientras más cínica y amoralmente se disponga —y mientras más atente contra el llamado sentido común—, más demoledora será. La estrategia del humor negro en “La parte de los crímenes” jugará al límite y agudizará así los decibeles de ese tenor crítico, aun cuando opere mediante un narrador extradiegético, distanciado, figura ambigua que cuenta y oye chistes que ponen en evidencia la conveniente indiferencia institucional junto a la palabra deficitaria y paradójica de la propia literatura —armada con toda su amplitud retórica— ante la vastedad del crimen.

constituye la expresión humorística más audaz, el alzamiento más herético contra la ley del lugar común: extiende la contradicción a los valores más venerados”. (EDUARDO STILMAN, op.cit., p.10).

³⁹⁶ ANDRÉ BRETON, *Antología del humor negro*. Barcelona, Anagrama, 1966. Traducción de Joaquín Jordá.

³⁹⁷ WALTER BENJAMIN, “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, en: *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Taurus, Madrid, 1998 (todas las citas, p.55). Traducción de Jesús Aguirre.

³⁹⁸ JONATHAN SWIFT, “Una modesta proposición para evitar que los hijos de los pobres de Irlanda sean una carga para sus padres o su país, y para hacerlos útiles al público”, en: *Antología del humor negro*, ed.cit., pp. 21-26.

Cabría pensar entonces en una suerte de cartografía de líneas humorísticas desparramadas, sobreimpresas en el mapa de la obra de Bolaño. Al examinarlas, al moverlas y manipularlas, provocan un efecto hologramático en la lectura, momentos de indecisión en los que las risas se oyen distinto cada vez. Aun así, tal cual hemos sugerido en relación a un contexto de violencia represiva, también existiría una zona más profunda en donde la aparición del humor cumpliría una función política aparentemente extraña a la vanguardia artística: vindicar la inteligencia y finalmente la razón como instancia ordenadora del mundo. Auxilio Lacouture, la narradora de *Amuleto* que resiste la ocupación militar de Ciudad Universitaria, afirma: “Si no me volví loca fue porque siempre conservé el humor”.³⁹⁹ El humor y las risas, en esa línea, funcionarían a la manera de un lenguaje de la resistencia, una invocación a la razón ante la irracionalidad proveniente de las instituciones finiseculares en América Latina, las cuales se impondrían al llevar a cabo una política de la corrupción y la desmesura. Como ya hemos visto, los chistes entre judiciales en “La parte de los crímenes” endurecen la trama impune de la que participan, no sólo en un sentido policiaco, sino también cultural: contra tal estructura en apariencia inmovible, sugiere Bolaño (sorpresivamente para quienes sólo ven en él a un detective *salvaje*), aún sería factible echar mano no tanto del proyecto ilustrado como de la sensatez ilustrada, al modo de una tabla de salvación racional.

Curiosa alternativa, porque ¿no sería más propio de una escritura abiertamente crítica y anti-institucional apelar a todo aquello que Occidente ha escamoteado bajo el discurso del progreso y la razón? Nietzsche, el filósofo de los martillazos cuya obra pesó y aún pesa sobre una capa bastante gruesa de escrituras y prácticas disidentes e

³⁹⁹ ROBERTO BOLAÑO, *Amuleto*, ed.cit., p.42. Auxilio se ríe de sí misma y de sus “faldas, de mis pantalones cilíndricos, de mis medias rayadas, de mis calcetines blancos, de mi corte de pelo Príncipe Valiente, cada día menos rubio y más blanco”. (Ibid.)

iconoclastas, no es ciertamente el filósofo de Bolaño;⁴⁰⁰ al leer sus textos críticos, se diría que para él más bien ha llegado la hora de enrolarse (o de volver a enrolarse) en el ejército de Apolo (“Apolo está enfermo, grave”, dirá Bolaño) y resistir a toda costa los embates de Dionisio: “Dionisio lo ha invadido todo. Está instalado en las iglesias y en las ONG, en el gobierno y en las casas reales, en las oficinas y en los barrios de chabolas. La culpa de todo la tiene Dionisio. El vencedor es Dionisio.”⁴⁰¹ No es pues el discurso de la apolínea razón instrumental el que, llevado al extremo, ha desembocado en la “triumfal calamidad” —como concluían Horkheimer y Adorno—;⁴⁰² tampoco el abandono de las preguntas fundamentales del ser ni el desprecio hacia las prácticas en torno al cuidado de sí habrían dado paso al tráfico de personas ni a las formas de esclavitud contemporáneas. Esos edificios teóricos son por completo ajenos —y se diría, hostiles— a la obra de Bolaño (toda vez que, al igual que Nietzsche, también han conquistado los pastos de la academia).⁴⁰³ Por ejemplo, ¿cómo observar la cárcel de Santa Teresa desde el Foucault de *Vigilar y castigar* si ahí las jerarquías y los límites espaciales se han vuelto difusos y convictos como Klaus Haas —quien entra y sale, convoca a conferencias de prensa y tiene libre acceso a llamadas telefónicas— parecen más bien los custodios y

⁴⁰⁰ Aquí se ha mencionado, muy a la pasada, a Aristóteles, Lichtenberg, Kant, Bergson, Deleuze y al mismo Nietzsche, pero, como sucede en otras obras literarias importantes, se cruzan en Bolaño, de manera afortunadamente contradictoria (porque hablamos de un escritor, no de un exégeta), líneas filosóficas procedentes de una multitud de lugares: indagar —como materia para otra investigación— en las apariciones cínicas, estoicas, epicúreas, pietistas, pascalianas y por supuesto románticas presentes, bajo distintos matices, desde los tempranos manifiestos infrarrealistas hasta *2666*, es una tarea pendiente.

⁴⁰¹ ROBERTO BOLAÑO, “Literatura + Enfermedad = Enfermedad”, en: *El gaucho insufrible*, ed. cit., p.142.

⁴⁰² Cfr. MAX HORKHEIMER – THEODOR W. ADORNO, *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid, Trotta, 2004, p.59. Traducción de Juan José Sánchez.

⁴⁰³ No hablamos, en rigor, de la filosofía de Nietzsche, sino más bien de la lectura proveniente de la vanguardia europea de principios del siglo veinte —desde el expresionismo a Dadá— que lo recupera en tanto “filósofo dionisiaco”, antipositivista y antiburgués. (Cfr. MARIO DE MICHELI, “Los mitos de la evasión” y “La protesta del expresionismo”, en *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza Forma, 1998, pp.49-140). Sólo recordaremos aquí que en *El nacimiento de la tragedia* la “difícil relación” entre Apolo y Dionisio se simboliza en un plano de complementariedad, donde se da lugar a una “alianza fraternal de ambas divinidades: Dionisio habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dionisio”. (FRIEDRICH NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza, 1996, p.172. Traducción de Andrés Sánchez Pascual).

éstos, delincuentes?⁴⁰⁴ La inversión operada en Santa Teresa ha sido posible, entre muchos otros factores, por una fiesta desatada de la ebriedad y la locura institucionales, en cuyos garitos la inteligencia no tiene lugar más que como recurso para perpetuar la racionalidad criminal. De modo inevitable se podría objetar: son justamente dichas instituciones el resultado de una larga historia sometida a exámenes críticos demolidores —entre los más implacables, el nietzscheano—; sin embargo, es la variante de la corrupción la que en el caso de Santa Teresa aparece vinculada a la institución del saber, es decir, relacionada a la universidad. En las cenas dadas en su honor por el rector Pablo Negrete, tanto los críticos europeos como el profesor Amalfitano ven desfilar personajes de toda índole, entre los que no escasean políticos y empresarios imbuidos en el clima de ilegalidad que rodea a los feminicidios; pero no será sino hacia el final de “La parte de los crímenes”, con la mención de un problema menor relacionado con los asesinatos —la deficiente iluminación de la ciudad—, cuando se establezca un vínculo endogámico con las precauciones típicas del lenguaje burocrático: “El procurador del estado de Sonora, el subprocurador, los judiciales, dijeron que el problema tal vez, quizá, eventualmente, cabía la posibilidad de que fuera, digo, es un decir, un problema de la policía municipal, la cual estaba a cargo de don Pedro Negrete, el hermano gemelo del rector de la universidad” (p.756). Si una de las instituciones supuestamente abocadas a la producción de saber crítico se ve de esta manera aludida —y por tanto, señalada—, ¿no es pues porque también ella se encuentra ebria de corrupción impune? ¿Cómo buscar una salida?

Nada garantiza el perfil “humanista” de las instituciones, empezando por aquellas erigidas a partir del desarrollo de las disciplinas consagradas a las *humanidades*. A mediados de los años sesenta, Steiner, horrorizado al observar la “poca resistencia moral” opuesta por “más de una Facultad de Filosofía y Letras” en el contexto de la “animalidad política” europea, advertía sobre la existencia de “un vínculo oculto,

⁴⁰⁴ Cfr. Carlos Burgos Jara, *op.cit.*, pp. 469-470.

traicionero, entre el cultivo de la reacción estética y el potencial de inhumanidad personal” promovido por la enseñanza de la literatura: “así el grito del poema podrá resonar con más violencia, con más urgencia que el grito que nos llega de la calle”.⁴⁰⁵ Los judiciales de Bolaño, podríamos concluir, reaccionan estéticamente ante la continua aparición de los cuerpos del feminicidio, mientras permanecen fríos ante la violencia desatada en Santa Teresa; pero lo mismo se podría aventurar acerca de la universidad: la narración de “La parte de los crímenes”, al dar cuenta del parentesco sanguíneo, “gemelo”, entre policía y casa de estudios, deja entrever no sólo una pasividad o “poca resistencia moral”, sino además una complicidad similar a la dispuesta entre la crítica literaria oficial y la dictadura en *Nocturno de Chile*.

Para defenderse de esta “locura”, Bolaño, el Bolaño sobrio de los últimos años, recurrirá a la ejemplaridad no ya de Lautréamont ni de Rimbaud, sino de Lichtenberg, quien, ante la muerte, “se comporta con humor y con curiosidad, los dos elementos más importantes de la inteligencia.”⁴⁰⁶ Nuevamente, tenemos una inversión parriana en esta opción de Bolaño: en los antipoemas, Parra distinguirá entre tipos de seriedad y tipos comicidad; existe, por un lado, una seriedad peligrosa, institucional, la falsa seriedad, “La seriedad con el ceño fruncido”, esa “de juez de letras” y “cura párroco”, mientras que

La verdadera seriedad es otra:
La seriedad de Kafka
La seriedad de Carlitos Chaplin
La seriedad de Chejov
La seriedad del autor del Quijote

⁴⁰⁵ GEORGE STEINER, “La formación de nuestros caballeros” (1965), en: *Lenguaje y silencio*, ed.cit., p.93 (todas las citas).

⁴⁰⁶ ROBERTO BOLAÑO, “Lichtenberg ante la muerte”, en: *Entre paréntesis*, ed. cit., p.135. Es de recordar que entre los autores canónicos desconocidos por “nuestros próceres” figura Lichtenberg. (“El humor en el rellano”, p. 225).

Ejemplos de escritores, a su manera, humorísticos (objetos, a su vez, de recepciones humorísticas) que llevan a Parra, como tantas veces, a una conclusión ambigua y escéptica: “La verdadera seriedad es cómica”.⁴⁰⁷ Para resistir, para mantener esa auténtica seriedad cómica bajo el fuego cruzado de la falsa seriedad, el escritor, según Bolaño, debe ser pues “capaz de bailar la conga mientras el abismo le devuelve la mirada” (al modo de James Ellroy en medio del horror).⁴⁰⁸ lo cual significa poner a funcionar el humor y, si éste desaparece, reclamar su aparición inmediata en la literatura latinoamericana, invocando a Macedonio y a Borges, a Parra, a Wilcock y a Cortázar, a quienes Bolaño —lo hemos visto ya con *La literatura nazi en América* y fragmentos de sus conferencias— acompañará con al menos un rasgo en común: son autores —en especial los dos primeros— de una literatura sobre la literatura, de una obra conceptual o una escritura *intransitiva*, como si el movimiento gracias al cual se consigue lanzar buenos o malos chistes implicara al mismo tiempo una reflexión acerca de la literatura misma. El humor entonces aparece necesariamente gracias una operación crítica producto de la inteligencia y de la lectura.

Sin embargo, el *efecto* de la comicidad nunca está garantizado; un chiste también puede encontrar la respuesta del vacío y la indiferencia. Augusto Monterroso, otro de los autores latinoamericanos en quienes la ficción se entrecruza con el ensayo y se construye explícitamente a partir de citas literarias, escribió que todo lo que hacemos, cualquier actividad humana, es motivo de risa, “excepto mucha literatura humorística”.⁴⁰⁹ Se corre un gran riesgo con el humor cuando sólo se pretende hacer reír (se corre otro tanto al exponerlo en una investigación bajo el mando de la seriedad);

⁴⁰⁷ Palabras pronunciadas, por lo demás, en un contexto de presunta seriedad: el “Discurso de bienvenida en honor de Pablo Neruda” (1962). NICANOR PARRA, *Antiprosas*. Santiago, UDP, 2015, pp.47-48 (todas las citas).

⁴⁰⁸ ROBERTO BOLAÑO, “Autobiografías: Amis & Ellroy”, en: *Entre paréntesis*, ed. cit., p.207. Bolaño se refiere a *Mis rincones oscuros*, la autobiografía de Ellroy en la que éste intenta hallar pistas sobre el asesinato de su madre.

⁴⁰⁹ AUGUSTO MONTERROSO, “Humorismo”, en: *Movimiento perpetuo*. México DF, Joaquín Mortiz, 1972, p.113.

errar el tiro es fácil porque nunca se tiene bajo completo control hasta dónde resuena el eco de las risas. “El verdadero humorista pretende hacer pensar, y a veces hasta hacer reír. Pero no se hace ilusiones y sabe que está perdido. Si cree que su causa va a triunfar deja en el acto de ser humorista. Sólo cuando pierde triunfa.”⁴¹⁰ Hay pues una relación necesaria entre humorismo y escepticismo; en el mismo momento de su puesta en acto, el humor sospecha de sus alcances y, por tanto, vislumbraría o intuiría cierto límite. Pero con *Los detectives salvajes* quizá —es una de las tantas suposiciones de esta investigación— sucederá como con *Don Quijote*: luego de pasar por el cedazo de las más variadas recepciones, su comicidad permanecería y hasta ampliaría su radio de acción con el transcurrir del tiempo. Si una novela logra mantener recepciones humorísticas, entonces su vigencia se encuentra asegurada, aún más si explorar en su comicidad conlleva asomarse inevitablemente hacia aspectos más bien siniestros. Pero en nuestro caso, eso no lo sabemos. Sabemos, sí, que mediante un repaso general por parte de la obra de Bolaño es posible señalar en ella una oscilación del humor: desde una función desacralizadora se mueve hasta el espacio más indeterminado del humor negro, sin olvidar tampoco la presencia de modos efectistas requeridos por la propia tensión del texto como también por cierta fanfarronería de Bolaño en cuanto escritor consagrado. Sin embargo, al extender ese mapa, hallamos en todas aquellas vertientes del humor la relación conflictiva con el entramado institucional, se despliegue éste en el terreno de la cultura literaria y sus modos cerrados de circulación o en la voz misma del cuerpo policial. Bolaño no es siempre el escritor ácido, beligerante e inconforme con todo, como era el caso de Enrique Lihn; aun así, su obra bien podría provocar una risa que poco a poco se va petrificando ante la sucesión interminable de chistes, crueles o no, acerca del devenir arruinado de nuestras sociedades.

⁴¹⁰ AUGUSTO MONTERROSO, “Solemnidad y excentricidad”, en: op.cit., p.100.

Camino sinuosos (a modo de conclusión)

*Aquí debería acabar este relato,
pero la vida es un poco más dura que la literatura.*

ROBERTO BOLAÑO

Los tres capítulos anteriores podrían considerarse zonas por donde se mueve, a tientas, una exploración. En ellos se presenta y se problematiza cómo la búsqueda de un lugar político para la escritura, los derroteros de la amistad y ciertas formas de humor discurren en las ficciones de Bolaño sobre un terreno no lineal, sinuoso, a ratos escarpado, a partir del cual, sin embargo, será posible proyectar algunas conclusiones generales.

Pero antes de proponerlas habríamos de atender a algunas cuestiones planteadas desde el preámbulo; en primer lugar: ¿qué es una institución? Las definiciones leídas manifestaban ya una cierta indeterminación que considerábamos, antes de perturbadora, muy sugerente para el análisis de los textos: la generalidad de la “forma organizada” o de la “asociación” dio pie, en el desarrollo de la investigación, a ubicar las modulaciones institucionales no ya fijadas a un único espacio (desde el cual, por ejemplo, emanarían directrices, normativas y sanciones), sino que, por el contrario, en un continuo desplazamiento por distintos campos y prácticas culturales. Lo atractivo, pues, de dicha indefinición, residía entonces en su carácter móvil, gracias a lo cual fue posible indagar tanto en la crítica a las instituciones establecidas como en la misma emergencia de *lo institucional* en la obra de Bolaño, incluso allí donde el estereotipo suele desalojarlo sin más.

De esta forma los obstáculos metodológicos, por llamarlos de algún modo, abrieron una oportunidad para la investigación, especialmente al momento de enfrentarla a una lectura incómoda por su disposición incierta: la constante discusión

relativa a la manera de organizarla fue sin duda un acicate, en la medida en que se vincula directamente con el lugar desde el que se la escribe y se la lee. Insistimos: al preguntarnos por dicho lugar, no se trata (no solamente) de impugnar sus procedimientos o de preguntarse por la escritura de esta investigación a fin de, en último caso, eludir la ingenuidad (ese horror casi inevitable); ante todo, aquí es la propia obra de Bolaño, en una de cuyas novelas la universidad aparece como el primer territorio de choque, la que lo obliga a ello.

De algún modo ese enfrentamiento prefiguraba ya una suerte de quiebre o por lo menos un viraje en las relaciones entre institución y literatura; si bien en la “escena” inaugural de *Los detectives salvajes* hay una pugna evidente en torno a la práctica poética, también lo hay por sus modos de leerla y de encarnarla. En el terreno de la escritura universitaria propiamente dicha, por un lado, no se establece ya un esquema previo de ideas o de convicciones que vayan a confirmarse en la escritura de cualquier investigación crítica, como si éstas, la escritura y la crítica, sólo fueran la *expresión* de una argumentación ya montada. “Quizás ha llegado el momento de desbaratar una determinada ficción —escribía Barthes en 1972, es decir, hace exactamente medio siglo—: la ficción que consiste en pretender que la investigación se exponga, pero no se escriba”.⁴¹¹ Por eso se aglomera aquí una multitud de preguntas; por eso no hay certezas previas; por eso, en suma, aún podemos repetir lo ya dicho en el preámbulo: “La escritura es aquí, pues, *el* modo de investigar, y declarar esto involucra asumir una tarea de rasgos detectivescos: tenemos un caso no aclarado, porque, de estarlo, ¿cuál sería pues la razón para redactar, primero, un proyecto de investigación y luego lanzarse a escribirla?”

Las distintas formas del lenguaje, es decir, escrituras, imágenes y oralidades, son legibles y por tanto interpretables. Así, al menos, se nos ha dicho. Escribir acerca de ellas, establecer conexiones críticas con el contexto sociocultural en el que se inscriben

⁴¹¹ ROLAND BARTHES, *El proceso de la escritura*. Buenos Aires, Ediciones Caldeón, 1974, p.9.

o incluso aislarlas por completo de su tiempo, son prácticas naturales (y esperables) para la formación de estudiantes en el ámbito de la enseñanza institucional de la literatura. Sin embargo, si a esa escritura se le exige una relación totalmente prístina con su objeto de estudio, una explicitación unívoca de todo cuanto propone, ¿no se trata entonces de alejarla de la lectura y por tanto de la interpretación? ¿Por qué no pensar las tesis más honestamente en cuanto otro hecho de lenguaje, con las opacidades, los reveses, los humores y los significados ocultos del lenguaje? ¿O acaso, para seguir con Barthes, siempre se debe ocupar el lugar del *écrivain* y no el del *écrivain* en la escritura universitaria? En las universidades por fortuna se generan debates permanentes acerca de la forma de leer los textos; no así, al parecer, sobre las formas de escribir y poner a prueba las diferentes lecturas.

Tales preguntas no señalan necesariamente la ausencia de conclusiones generales en la presente investigación. Los tres capítulos contienen las suyas propias y se encaminan hacia una más general; la puesta en cuestión de la autonomía política de lo literario, el gran peso institucional que recae sobre la amistad en el seno de la vanguardia y los modos críticos y paradójicos del humor en Bolaño, si se leen en conjunto (aun si cada zona soporta una lectura independiente o fragmentaria), confluyen además en una *intuición* que aparece y desaparece y que al fin ahora, como en una mala novela policial, será preciso develar.

En un principio dábamos cuenta de las dificultades para *localizar* la escritura literaria dentro de un contexto determinado; por más intentos de atraparla y conferirle una función o asignarle un reducto seguro, lo relevante fue leer cómo logra deslindarse sin por ello dejar de inmiscuirse. Enrique Lihn, con su obra poética y crítica, asumía el hecho de que la literatura defraudaba permanentemente las expectativas de orden político y social que se depositaban en ella, con lo que la escritura de la investigación se

dirigía hacia una problemática no siempre resuelta: la *autonomía* de la escritura literaria en Latinoamérica.

La palabra, de larga data en la teoría del arte (por lo menos, según Peter Bürger, desde que éste adquiere valor por sí mismo), sigue dando pie a la discusión: ¿existe realmente una autonomía de la literatura?, y si existe, ¿cómo es? Porque al dar una mirada sobre el panorama latinoamericano de los años setenta, una de las versiones más extendidas de la autonomía consistía, básicamente, en que a los escritores los dejaran en paz mientras pergeñaban sus críticas a la sociedad de la que, con orgullo, se habrían independizado por completo, “especulando”, dirá Bolaño, “sobre ‘el escribo que me escriben que me vieron escribiendo’”.⁴¹² Piel Divina los llamaba “los exquisitos”, pero eso no necesariamente lo convertía en un integrante del bando de la literatura *comprometida*; antes bien, abría la pregunta: ¿*dónde* y con *quién* (no) estamos?

De esta manera se profundizaba aún más la cuestión del *lugar*: en el discurso de Amalfitano, que es el que a la postre cruza toda esta investigación, es tanto el escritor “crítico del Estado” como su “fervoroso defensor” quienes trabajan para él. Lihn, que pudo verse implicado en cualquiera de los dos lugares, se aboca a esquivar los obstáculos al optar por una *política de la poesía* a despecho de una poesía política; asimismo, *Los detectives salvajes* es un texto acerca de la dificultad de hallar un lugar para quienes, como los realvisceralistas, no tienen un domicilio claro, pero que no dejan, a su modo, de buscar nuevas formas de vivir en Latinoamérica.

Esto implica, ante todo, una política de movilización. O en palabras de Barthes: ir a la deriva, asumir, en carne propia, el carácter *atópico* de una práctica tan móvil y plural como el deseo: la escritura. Contra el peligro del *fichaje* (una palabra policiaca), los realvisceralistas intentarán no perder pie en el movimiento constante, cuestión difícil cuanto más se interponen trampas y trayectos predispuestos por la institucionalidad. En esta investigación al menos dos tipos (o más bien: dos modos de

⁴¹² ROBERTO BOLAÑO, “Las Fracturas de la Realidad”, ed. cit., p.45.

experiencia) se distinguían a partir de ahí: el aficionado y el autodidacta. Ambos se movilizan contra el profesional de la literatura, aquel que percibe un salario por lo que escribe y cuya educación literaria y sentimental ha sido moldeada por las instituciones educativas oficiales. Ambos, de igual forma, exploran sin más guía que la amistad el territorio urbano y el espacio literario.

De modo que ante el desafío de hallar un *lugar*, será en la misma narración de este periplo constante y desafiante donde radicará la apuesta de la primera de las dos grandes novelas de Roberto Bolaño. Se trata, en suma, de testimoniar otra versión de autonomía, tal cual se propuso en su momento, que va más allá de la literatura y de la acción política, aunque *con* la literatura y *con* la acción política. Moverse, no dejarse atrapar, reírse de las ceremonias, saltarse los géneros, vacilar y responder (como un adolescente) pese a las amenazas del ninguneo y la reconvención: una salida, podríamos decir, de cuño cien por ciento *lihninista*.⁴¹³

Pero, ¿bastaba con eso?

El Estado de 2666 ha cambiado mucho, es en apariencia más democrático, aunque también es el mismo; sucede otro tanto con quienes habitan el espacio cultural, donde aparecen personalidades más sofisticadas, editores y traductores que caminan armados y conocen las formalidades diplomáticas y la literatura en alemán, aunque, de ellos, Amalfitano de igual modo podrá decir: “los intelectuales trabajan para el Estado. Esto era así con el PRI y sigue siendo así con el PAN”. Existe una continuidad en las relaciones entre intelectuales y poder político, sin importar el gobierno de turno; no se necesita ni siquiera percibir un salario, como era el caso de los poetas campesinos en *Los detectives salvajes*; sólo basta con habitar, aun sin saberlo, silenciosamente, determinado espacio cultural (como si la antigua proscripción platónica ya no consintiera

⁴¹³ Tomamos prestado el término de Elvira Hernández, quien se refiere al “conocimiento lihninista del poema” en tanto operación autocrítica de la poesía escrita en los años noventa en Chile. (Cfr. ELVIRA HERNÁNDEZ, “El retraimiento es la única forma de potenciar la palabra”, en: *Sobre la incomodidad. Apuntes de poesía chilena*. Santiago, UDP, 2019, p.71).

simplemente en relegar a los poetas, sino más bien en expulsarlos definitivamente de la escena al procurarles su manutención). Un espacio corrompido, el mexicano, el latinoamericano, y al cual un profesor universitario de filosofía observa desde dentro, inmiscuido en una ciudad violenta donde él es ahora el detective, el investigador capaz de realizar una disección crítica del campo cultural, salpicado de sangre.

En *Los detectives salvajes* aparecía claramente delineado el plano de ese campo, pero, a la par, ya se vislumbraban líneas duras, derechos de propiedad, sujeciones incluso en quienes resolvían oponerse a la gran sujeción del Estado y experimentar, a partir de ahí, subjetividades alternas, anticapitalistas, amistades alejadas (y en contra) de la ciudadanía. Así, poco a poco, la movilización autónoma de los realvisceralistas, que en términos operativos lograba fugarse de las redes institucionales, se perdía en una neblina mucho más densa o en los laberintos de una institución inextricable, que sin duda escapa al ámbito literario y nos pone ante un terreno más vasto y tal vez más peligroso. Porque tras las instituciones visibles (las secretarías de Estado, la universidad, la policía), en los textos de Bolaño finalmente se atisba un muro de contención impenetrable, erigido por el afán de regular, de alguna manera, el lenguaje, las prácticas y los deseos humanos.⁴¹⁴

Clasificar conductas, conferirles una finalidad, juzgar: es difícil moverse dentro de tal escenario y proseguir incansablemente con los ojos abiertos en medio de la niebla: ni Amalfitano ni la pandilla de realvisceralistas (ni nadie) logra salir indemne de ahí. La amistad silenciosa, sin juicios ni promesas, de la que nos hablaba Blanchot y practicaban El Gusano y Ulises Lima, también las tiene muy difícil en ese trance. Hay reglamentos, códigos no declarados de los que tendríamos una lejana noticia si no fuera por su continua reactualización legislativa, a la que, desde luego, criticamos casi tanto como

⁴¹⁴ Según Isaiah Berlin, el primer romanticismo, el de Hamann y el de Herder, ya se planteaba la pregunta por la procedencia de esta regulación: “Si nos preguntamos quién ha creado las instituciones bajo las que vivimos, no podemos ofrecer una respuesta; ésta yace envuelta en la niebla de la antigüedad impersonal; y, sin embargo, son una creación del hombre.” ISAIAH BERLIN, *Las raíces del romanticismo*. Madrid, Taurus, 2000, p.89. Traducción de Silvina Marí.

solemos asirnos con desesperación. “Ni destruimos ni conservamos las viejas instituciones”, escribió Lihn en una especie de diagnóstico generacional: “terminamos por defendernos —esto es lo peor de todo— en sus meras fachadas, de nuestros experimentos fracasados (...). Fuimos menos felices que nuestros padres; pues nos aferramos a su escala de valores; pero a diferencia de ellos, no creíamos en lo que ni siquiera nos atrevíamos a predicar, sin dejar, por ello, de obedecer las señales del código.”⁴¹⁵

Frente a las risas de la desacralización, el código de la seriedad —que Cortázar ya había advertido en el centro mismo de las organizaciones que la combatían— al parecer siempre lleva las de ganar; el rostro alegre y despreocupado del humorista poco a poco se va convirtiendo en una mueca de espanto. En *2666* (y en nuestra vida cotidiana) el misógino chiste negro sigue resonando en el desierto, en las ciudades, en el lenguaje, donde es memoria del crimen y a la vez canto a la impunidad, mientras la literatura no cesa en el intento de reír de otra manera, si bien, para eso, antes debe poner oído a la carcajada del horror.

Por su parte, el saber académico, imbuido en ese paisaje, aparece en manifiesta complicidad con la policía, pero lo hace a su manera irónica, oblicua, institucional: nutriéndose de nuevas nomenclaturas, cada día más crípticas, acerca de la misma violencia que lo rodea y en torno a la que monta su gran abanico de “formas ritualizadas”: viajes, seminarios, congresos, becas, publicaciones altamente especializadas.

Desde *La literatura nazi en América* a *2666*, las novelas de Bolaño marcan de tal forma un movimiento pendular: oscilan desde una fe inquebrantable en la potencia liberadora de la práctica poética hacia la más absoluta desconfianza en el campo cultural, sus habitantes, crímenes y sujeciones. La figura del poeta vanguardista,

⁴¹⁵ ENRIQUE LIHN, *Las cartas de Eros*. Santiago, Overol, 2016, pp.48-49.

aficionado y autodidacta, así como la del novelista y el crítico literario, al tiempo que se enaltecen hasta el sitial del héroe y guardián incorruptible de un *ethos*, se desbarranca en una *caída* no exenta de ridiculez, traición y terror. Pero quedaría esto: arriesgarse a hacer una vez más el ridículo, a “hacer un poco mejor la misma vieja cosa”, como la llamaba Samuel Beckett,⁴¹⁶ quizá valga la pena, al menos para continuar afirmando una práctica siempre más libre en comparación a quienes pregonan —pregonamos— su libertad.

De esas rutas, de esos caminos sinuosos por los que transita la obra de Bolaño, aquí se ha esbozado, principalmente, un mapa interpretativo que a su vez se superpone sobre el terreno de la trama institucional (sea ésta visible o invisible: convenientemente, como ya se ha dicho, se ha conservado tal *indefinición*). También, a partir de ahí, hemos situado esa obra en el espacio de la literatura latinoamericana y, en menor medida, en el de la narrativa policial y la estética moderna, de todos los cuales no puede (ni mucho menos pretende) desmarcarse. Se ha prestado poca atención a la persona del autor Bolaño, no para desautorizar una industria imparable, sino en virtud de la palabra de la ficción, más huidiza o en cualquier caso mucho más difícil de neutralizar que las figuraciones mediáticas de quien la profiere; porque “lo importante no es que el escritor sea visto, sino lo que ha podido ver.”⁴¹⁷

Se trató de jugar (por qué no), de imaginar caminos que obedecen también a una historia de las formas de leer (políticas, territoriales, epocales), presentes en el recinto de la enseñanza institucional de las humanidades, ese gran campo en disputa. Sin embargo, tanto en la apuesta realvisceralista como en el discurso de Amalfitano, la interrogante sobre los alcances de esa red normativa, la pervivencia de aquella densa maraña de coerciones humanas, junto con las posibilidades de transgredirla, se mantiene orbitando como una pregunta antigua, en cierto modo anacrónica, *inactual*, a la que la literatura

⁴¹⁶ SAMUEL BECKETT, *Detritus*. Barcelona, Tusquets, 2001, p.95. Traducción de Jenaro Talens.

⁴¹⁷ ELVIRA HERNÁNDEZ, *No soy tan moderna*. Santiago, Alquimia, 2021, p.7.

no responde, o no puede responder, sino de forma escéptica: con más preguntas, con más silencio, con más literatura.

APÉNDICES

CORRESPONDENCIA ENTRE ROBERTO BOLAÑO Y ENRIQUE LIHN

Como se adelantara en el primer capítulo, este primer apéndice reúne parte de la correspondencia entre Roberto Bolaño y Enrique Lihn, archivada en el acervo de este último, hoy bajo la custodia del Getty Research Institute de Los Ángeles, California. Sesenta y dos cajas de variado tamaño contienen, además de sus cartas, collages, dibujos, telegramas, contratos de edición, cuadernos con apuntes, cuadernos con los manuscritos de *Batman en Chile*, *El Arte de la Palabra* y bastantes sonetos, a lo que se añaden un par de casetes, recortes de prensa, fichas bibliográficas y una etiqueta de cerveza peruana. Todo indica que Lihn, a la vieja usanza, guardaba copia de sus propias cartas, hecho feliz para intentar postular un armado cronológico de su intercambio epistolar con Bolaño. Sin embargo, no fue posible hallar la carta que abre los fuegos y, teniendo a la vista las respuestas de Bolaño, es posible establecer que no todas las copias de Lihn se han conservado en su totalidad, por lo cual esta muestra puede considerarse el documento parcial, aunque auténtico, de una amistad.



Poemas

Enrique Lihn
MARCEL Duhant 2935
Santiago
CHILE

de Roberto Bolaño

7 Octubre 82.

Querido Enrique Lihn :

es de noche . Vivo en las afueras de Girona , sobre una colina desde la que puedo ver hasta los Pirineos , en una vieja casa de dos pisos , con una perra y cinco gatos . Precisamente esta noche una de mis gatas va a parir . No me había dado cuenta , estaba tirado en la cama escuchando la televisión (se me echó a perder la imagen y sólo pude escucharla) y la gata se acurrucó a mi lado . La noté un poco rara pero no le di importancia . Cuando prendí la luz ví que el cubrecamas estaba lleno de manchitas de sangre . Inclusive mi swéter tenía un pequeño cuajarón , como yogurt rojo . Así que le he arreglado y ahora espero a ver qué pasa . Supongo que se las podrá apañar sola , pero nunca se sabe con los gatos ; además esta gata es la primera vez que pare . En esto último estamos empatados porque yo nunca he participado en un parto gatuno (ni en ningún otro tipo de partos) , así es que ya veremos . El problema es que vivo solo y si el parto es complicado no tendré a nadie a quien pedirle ayuda a no ser que me de una mano la perra (se llama Laija y es mitad loba) , muy inteligente y con experiencia : asistió a los dos alumbramientos de la mamá de la gata que ahora va a parir . Las campanas de la Catedral acaban de dar la una ; primero dos toques breves ~~anunciando~~ anunciando que daría la hora y luego la gran campana grave y oscura como ballena , vibrando una sola vez . Pasado un minuto , supongo , una red de campanas menores de otras iglesias se ponen a tocar algo que seguramente sólo entenderán los sacerdotes que a estas horas están despiertos escribiendo obras de teatro . También hay chirriar de grillos . De hecho , parece que estuvieran a punto de tomarse por asalto la casa y la tele anuncia tormenta para mañana . En fin , qué se le va a hacer a lo mejor son ranas y no grillos , por más primavera que sea , cantas después de una tormenta . De hecho , los únicos que aúllan después de una tormenta son los lobos .

¿ O añllan antes ? Ya lo averiguaré . Gracias por tu carta . Hay en ella algunos puntos que o bien yo no los entiendo o bien tú no entendiste algunos puntos de mi carta anterior que te hicieron escribirlos . Te adjunto un montón de poemas ni mejores ni peores que otros que tengo , pertenecientes a tres libros religiosamente inéditos . No sé si sea excesivo de mi parte pedirte " París Situación Irregular " . En la rev. Hiperión leí un buen trozo , pero en " A partir de Manhattan " se lo incluye en tu bibliografía como libro y me gustaría tenerlo . En fin si puedes me lo mandas y si no pues no . Se acabó la página . Espero que ya te haya llegado " Muchachos Desnudos " . Buenas noches , buenos días .

Roberto .



16 de junio 1981

Roberto :

no te queridizo ni te estimizo , porque la verdad esas o son formalismos anglosajones o resultan cuando uno estima y/o quiere a alguien , previo conocimiento de persona y causa ; pero tu cartu carta me parecio , como suena , inteligente y simpática . Por de pro to , no puedo dar curso a ninguna de las peticiones a que ella da cu so , porque , en efecto , no preparo antologías ni otorgo becas , co no sea por un milagro en que conozca al santo - tú ves que el proble del conocimiento es para mí sustancial . Las paternidades /maternidad con la gente joven tampoco me placen , aunque he llegado a aceptar algunas : uno se doblega a la naturaleza que divide a la gente por edades y crean entre unos y otros , de espaldas al mundo de los cans llas : imperante , deberes y derechos , por lo menos así ocurre en e seno de " la cosa literaria . Lo de Zurita , Matinez (o vice versa y otros , fué el resultado de una encerrona en la que acepte caer cierta vez en que se reunieron , en la penosa Sociedad de Escritores una serie de huevones de ambos sextos , para llorar a los exiliados y pedir repatriaciones , etc . gestiones políticas necesarias , pero obvias y estúpidas que se resuelven , generalmente , cantando loas a los genios que tenemos en el exilio , y silenciando los nombres de quienes hemos vivido en esta mierda durante todos estos años . Aquí han quedado poetas " importantes " entre los que me cuento , y se la puede contar con los dedos de una mano . Obvié , en esa ocasión , el nombre de Nicanor Parra , y olvide el de Manuel Silva ; enseguida me acosó la jauría a grito pelado . Del joven Zuriña se ha hecho demas do caudal : se ha visto en él a un poeta profeta del peladero ; si pre los cabros chicos andan detrás de alguien en quien creer , eso da en las pelotas : en mi generación eramos iconoclastas (mi gener ción fuimos , para mí , Alejandro Jodorowsky y yo)

2.

el papi era Nicanor , pero nosotros eramos sus pulgas en el oido y de ninguna manera admirad~~res~~ o seguidores incondicionales . .

No he recibido el libro del que me hablas , no me bombardees con " poemas elefantiásicos " , mándame algo que me interese . Tu poema me gustó bastante en algunos versos , y en otros lo encuentre - pecado mortal , pero corregible , - desmadejado como los de Winnet de Rokha o de su hijo Carlitos : no creo , por ejemplo , que sirva / el texto cuando lo haces " decir " " como cuerpo ensartado que compone trnaspiración como velo " porque oscila allí entre la contrasintáxis y la siutiquería (yo prefiero a la última , cuando es meta-siutiquería . El texto , creo , no prepara o no propone un contexto en que imagenes como la de la estalactita digan algo más de lo que lo harían en un viejo poema surrealista - y el surrealismo ortodoxo ya no se soporta . Hay algo , que está bien y algo que no anda (en el sentido de ese surrealismo , con elementos como la estalactita . No sigo , sólo quiero devólvete y darte señales de vida . Espero el libro y que tú y tu amigo Bruno Montañé , me parezcan poéticamente convincentes a la vida - como habría dicho Augusto B^o Halmar o no - ~~de/ésta/~~ dejémosla para los demás .

Cordialmente

PROSA DEL 27 DE ABRIL

I

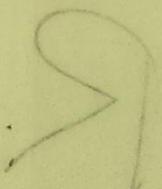
buenas tardes
espejo de mis sueños
buenas tardes
espejo que se ensancha
fuera de mis sueños
del este al oeste
del infierno
buenas tardes
latidos de mi corazón

II

me cambio de nombre
soy el nombre
que has perdido
me observo
en las viejas comisarias
soy tu sonrisa
ladeada
tus papeles falsos
las victorias mentales
que reencuentras

III

qué deseo de la vida
que cambie
como los muertos cambian
deseo que la vida
cambie
como los muertos en sus cavernas



estando una
y otra vez
el beso de la caverna
!mi vida!
que cambia

Querido Haridus, este mal poema adlo como pretexto para escribirte
preguntar qué pasa, hace mucho tiempo que se fueron noticias tuyas
de Chile (ni de ninguna parte) y los inviernos de invierno
¡luchado en este invierno que estoy pasando, un invierno
de la te lo contare, pero a lo que iba: no hay noticias de él ni de
vista ha salido o no, no sé nada: ¿Te acordas de los poemas?
cuentos? ¿Los textos del torobachito?
Apenas salare un poco mi saliente situación económica para
dir fuerte.
Tengo las notas (un montón de notas mentales) y el título de una
la que será muy buena: "El Espiritu de la Ciudad - Tercer
Tal vez, con Bruno, saca una revista.
Su nombre: RIMBAUD VUELVA A CASA, Poesa.
Te la enviaremos.
Un abrazo muy fuerte

girando una
y otra vez
el deseo de la caverna
!mi vida!
que cambie

Querido Enrique, este mal poema sólo como pretexto para escribirte y preguntar qué pasa, hace mucho tiempo que no tengo noticias tuyas ni de Chile (ni de ninguna parte) y los inviernos de Girona parecen haberse juntado en este invierno que estoy pasando, un invierno rarísimo, algún día te lo contaré, pero a lo que iba: no hay noticias, no sé si tu revista ha salido o no, no sé nada: ¿Te llegó mi libro? ¿los poemas? ¿el cuento? ¿los textos del jorobadito?

Apenas aclare un poco mi asfixiante situación económica empezaré a escribir fuerte.

Tengo las notas (un montón de notas mentales) y el título de una novela que será muy buena: "El Espíritu de la Ciencia-Ficción".

Tal vez, con Bruno, saque una revista.

Su nombre: RIMBAUD VUELVE A CASA, Press.

Te la enviaremos.

Un abrazo muy fuerte

R. Roberto Bolaño

Apartado de Correos 364,

Sivana, ESPAÑA.



11 sep. 82

Querido Roberto : acabo de releer tus poemas - me los enviaste hace un par de años , creo : los más recientes son del 79 - tengo un envío anterior , que no puedo encontrar en el que incluiste , si mal no recuerdo , unms poemas que premié en un concurso el cual se falló en la primera y segunda acepción de la palabra * fue un acto fallido de los jóvenes : ignoro si te comunicaron el fallo . Los textos que tengo aquí son muy buenos , pero no sé porqué . algunos de ellos , guardan la ficción visual del verso . En cualquier caso , me gustaría hacer conocer el conjunto en Chile . Se me ocurre que el mejor prólogo sería una carta que me enviaste dándome cuenta del parto de una gata , ~~Así~~ en que te hiciste asesorar por una perra loba . Y quizá una ficha biobibliográfica que dé cuenta de tu actual paradero y de lo que has hecho en estos dos últimos años . El hecho es que me propongo publicar una revista , de esas que llaman culturales , para hacer un chequeo de lo que se hace , desde hace algunos años , en el chile repartido . Quiero montar un centro de emisiones desde el que no se pasen los consabidos avisos políticoideológicos de ninguna especie que se hagan celebrar como poemas o lo que fuere , por los mismos convencidos de siempre . Que lo político se dé de otro modo o nones . Una revista que trabaje " a favor " de la censura y no contra ella , a ver si me doy a entender . Entre los primeros números que estoy preparando y llevo muy avanzados , si no en el primero , me gustaría que aparecieran tus versos . Escribeme sobre el particular Por tu carta infiero que puedo haberte escrito, previamente , en un tonito antipático , puedo haber estado bajo los efectos de una mala racha , me excuso . Saludos amistosos de

Querido Enrique, te envío 11 escenas de Literatura (30)
para Encamados, texto (no me atrevo a llamarle novela,
pero algún día lo haré) escrito en 1980 y en espera
de un desorden definitivo y de una relectura de princi-
pio a final. Espero que los fragmentos que te mando no
se erijan en una ofensa a la literatura, aunque en ocasio-
nes me temo que poco les falta. De todas maneras, y abusa-
ndo, espero tu crítica, lo más despiadada posible. Al
margen te digo que el texto es desesperado y humorístico;
si leyéndolo no se nota, crash, he cagado, mupongo. Si tu
benerolencia da pie para que crea lo contrario, mi santa
mecanografía te 22 escenas más que puntualmente legaron
a Marcel Duchaut. También: ¿te dejó un cuento nombrado
como "El Cantorno del Ojo"? y que trata de la agonía de un
rate chino, el discreto Chen Hsu Deng. Dentro de tres años
retomaré la historia → esta vez el personaje será un viejo
periodista de Shanghai a quien, por causas misteriosas y buro-
cráticas, le es entregado el diario de Chen, digo, el cuento.
Insisto en esperar tu carta, una carta ANIMOSA aunque.
Cuéntame de tu revista, cómo se llamará, qué periodicidad
puede tener. ¡Me interesa! Aquí, en finona, ha llegado
el invierno y la paranoia. Mi situación económica es desespe-
rada. Eso trae nuevas y malos rollos. Pierde uno la paciencia
que copiana a los trovadores. ¡Mi situación económica es pési-
ma y mi situación mental casi un albur! De todas maneras,
es triste. Gasto más en veterinario que en médico para atender
mi salud-mutante-de-jeli-de-terror. De hecho, para mí sólo
compro aspirinas. Y las ideas se evaporan. En fin, las cosas
irán mejorando. Claro que mejorarán. Tengo proyectos de es-
critura que me ocuparán hasta 1986, maonens, ¡Novelas!
Un libro de cuentos casi acabado pero que no acabará nunca
pues le voy añadiendo historias, titulado "Historia Natural
de la Poesía", que como su nombre lo indica es una especie

de historia de poetas que han sido y serán. Actualmente es
cribo uno llamado "La Belpa", sobre Sophie Podolski,
muerta en 1974. En realidad lo escribo desde hace mu-
cho. Sigo viviendo solo, sin chimenea ni cualquier tipo de ce-
lebración y los vientos del Pirineo se sienten por todos los hue-
cos de mi casa. Población: un hombre, una perra, un montón
de patos. ¡Y llepa un virus y me resaca a la mitad de los
patos! ¡He tenido que inyectarles suero y antibióticos!
¡El Tono se ha mordido, pobrecito! Absolutamente negro
y bellissimo. Se llama Tono, de tonalidad. Tono musical y
jarrón diminutivo de "Antonio". De vez en cuando suben
amigas. Soy escritor, les digo, y no me creen, por supuesto.
¡Hacen bien. De Chile no sé nada nada nada. Comple-
tamente fuera de la literatura chilena y, horror, dentro de
se meses cumpliré 30 años. ¿Qué será de mí? me pregunto
a veces. ¿En qué será un Braulio Anguita del año dos mil?
Dios no lo permita. ¡Quiero escribir buena prosa! (Super-
opo: los feísmos sintácticos de Literatura para Estudiantes son
un 50% intencionados, en el otro 50% son producto de mi
ignorancia, es decir, perdonables, ¿no?) EN fin. Qué carta más
yo-yo-yo. La próxima será mejor, dijo Escarlata O'Hara.

Besos y abrazos de tu

R.

firmas. 18 octubre. 1982.

58 - GERONA. Vista general. Catedral y San Félix.
Vue générale de Gerona, la Cathédrale et Saint Félix.
General view of Gerona, the Cathedral and Saint Felix.

Querido Enrique; no ha
bía podido escribirte, ¡pero
incluso he venido contigo!,
retido completamente en una
novela que por fin he conclu-
do. Título: "Las Revelaciones
de M. Pain". Acción: París, 1938.
Tema: ¿El Terror? ¿La mirada
pedigüeña del terror? También
he decidido romper mi hucha y
sacar una revista fotocopia-
da. Como ves, soy pobre pero ©
moderno. Cuchicheos: que tu

carta-puncias del encuentro de
Rotterdam dividió al personal.
Yo no fui pero me contaron que
habían más de 50 poetas jó-
venes diletos ¡horror! Proyec-
tos inmediatos: comenzar a es-
cribir "DIORAMA", novela sobre
un vigilante nocturno de un ci-
ne del extramedio urbano.
Sex and drugs and rock and
roll. Ya recibirás cartas largas
y perezosa y metafísicas. Un
beso grande y un abrazo
lido.

R.

DEPOSITO LEGAL B. 4538 - 81

8 de febrero /83

Roberto :

he recibido y leído , otrora , cada uno de tus envíos
- fragmento en prosa , versos y desalentadas menciones de tu vida
literaria , creo - . Tú ya sabes todo lo que te puedo decir al res-
pecto : eres un poeta , un escritor combinados y no te espera nada
que te satisfaga plenamente en materia de respuesta a un trabajo que
es la soledad misma , para no llamarlo solitario , a menos que tengas
una buena suerte o un sentido de la oportunidad del carajo . El tiem-
po y/o factores imprevisibles resuelven por tí en una zona que no vez
nunca , situada más allá de tus harices escriturales . Te deseo suerte
Este país , como sabes , está en la miseria material y en el ostracis-
mo cultural . Lo de la revista me fracasó , porque tendría que haber
pedido un permiso al ministro de interior en persona y de algo así
no tengo ánimo . En lugar pues de empresas públicas " en grande " ,
me dedico , como " animador cultural " a las marginalidades privadas .
En el restaurant de un amigo pintor - El Platondo - estamos haciendo
algotodos los viernes en la noche : cine , lecturas , teatro , recitale
. Me gustaría presentar , como maestro de ceremonias , a los ausentes
a través de diapositivas y grabaciones . Cinco minutos por cabeza de
lectura de poemas y otros de una suerte de recado a Chile que documente
sel exilio , con el acento puesto en lo personal y o la condición
del emigrante en cuestión Ligado/desligada de Chilli (como diría otro
la problematica privada del alejamiento o etc) Una simple carta de
una carilla o una milla y media , creo . Acompañada de ficha bio-biblio-
gráfica - Después publicaríamos un caudernillo con los materiales es-
cuchados para los amigos de afuera y de adentro . Un abrazo de



Querido Enrique: consumatum est. O quien calla, otorga. O a buen entendedor, librese quien pueda. O el que avisa no es traidor. O sea: publicaremos, sin tu autorización escrita, el texto completo que enviaste a la industriosa Rotterdam, a aquel encuentro de poetas jóvenes (en donde yo no estuve, aunque sí fui invitado, ¡gracias, diosito santo, todavía se acuerdan de mí, virgen santa, que no me dejen tirado en Jiróna!) y cuya fotocopia me fue facilitada por uno de los insignes y ubérrimos mil poetas jóvenes chilenos que recorren este viejo continente (acerca de esto, yo me pregunto, ¿de dónde salen tantos? — por que son muchísimos —, ¿no será una maniobra de Pinochet para desacreditarse para siempre a la literatura chilena?, ¿no serán productos dómicos de algún sabio loco de las Condes?, dime tú, Enrique, que eres más viejo y más sabio, ¿siempre que así la literatura chilena o el fenómeno es reciente?), a cambio, nada es

gratis, de una explicación tediosísima e inútil — además de apócrifa — sobre la métrica y la vida de MARCABRÚ, según Dante, Riquelme y Pico. Intellectualísimos entre otros, Roberto, pensarán; es que no follo, podría contestarte. Así pues, metálicamente aparte, publicaremos tu carta de Rotterdam, primero: por que creo que es buenísima y, segundo: por que plantea una situación poética necesaria y, tercero: por que no tengo noticias de que haya sido publicada en otra parte. ¡Desde ya comienzo a disculparme si no fuera de tu agrado!

Bern y Abrazos
R.

P.D. He encontrado un hermoso y viejo libro. Se titula Ciudades de Emueño y su autor es el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, de quien no tenía la más patañera noticia. La edición es de 1920 y en formato de bolsillo. El prólogo es de Maeterlinck, generoso y justo. Las ciudades son: Damasco, Constantinopla, Jerusalén, Atenas, Nikko. El escritor es un viajero bondadoso. Dime si no lo has leído y te lo enviaré.

Querido Enrique:*

No habían pasado cinco días desde que te había enviado una postal cuando llegó el programa del Instituto Chileno-Norteamericano. Aprovecho pues, para darte las gracias por leer mis textos (verdaderamente, como dicen las quinceañeras catalanas, me hace mucha ilu, es decir ilusión, entiéndase por alegría, el que tú leas cosas mías) y para decirte —o repetirte, no me acuerdo— un par de cosas, a saber, que en estos días sacaremos una lumpen revista cuyo patronímico responde a "Berthe Trépat" —la empresa editorial o la casa matriz, vamos, el esfuerzo lo hemos bautizado como "Rimbaud Vuelve a Casa, Press", en recuerdo nostálgico y desvergonzado de una revista tipo tabloide que Bruno y yo sacamos hace años—. Así que así es la cosa y nos haría archifelices publicar algo tuyo, lo que sea, y recibir textos, pero sobre todo dibujos y fotos, de gente que esté en Chile. Nuestro lema, que no osaremos publicar, es el mismo que el Comité Organizador del Mundial de Chile tarareaba a cada rato en 1962. Yo entonces tenía 9 años y vivía en Quilpué, al lado del Hotel Retiro, donde estaba concentrada la selección brasileña. Entonces cuando los brasileños se asomaban a los jardines, los niños, del otro lado, gritábamos "nunca nadie hizo tanto con tan poco", que en el fondo —ahora que lo pienso— creo que era una consigna de la 2ª Guerra Mundial o algo visto en una película del Oeste y la frase célebre más bien decía "porque nada tenemos, lo haremos todo"; en cualquier caso, Dittborn (¿así se escribe?) era una especie de héroe de guerra, el oficial que moría antes del final de la batalla. Qué cosas. Los brasileños, por supuesto, abrían las puertas y nos dejaban pasar y estar allí todo el tiempo que quisiéramos. Aún recuerdo (no lo olvidaré nunca) que le atajé un penalti a Vavá y que Amarildo salía con una chica del pueblo a la que le decían La Bruja, por el peinado increíble que se hacía. Todavía debe estar en casa de mi padre, en México, un cuaderno con las firmas de todos los jugadores de la selección brasileña, Pelé y Garrincha incluidos. En fin, como te decía, "Rimbaud Vuelve a Casa, Press" aspira a hacerlo todo en el actual mapa de la poesía chilena, claro que a la manera de miniatura japonesa. (No recuerdo cómo se llamaba un pintor japonés que al final de su carrera y en una demostración de maestría, pintó los paisajes más hermosos, los más simbólicos del país, cada uno en un grano de arroz. Esta tarea le ocupó tres años. Al término arrojó el plato de arroz, en el cual cabía todo el Japón, a los gorriones o a las gallinas, no sé.)

Bueno, te dejo de dar la lata.

Besos y abrazos.

R.

Girona. Mayo. 83.

PD.

-The name is Bolaño, without s - dijo el detective en la oscuridad, pero los otros no entendieron. Exasperado, con un ademán femenino, arrojó su colilla sobre el tapete.

(De la trilogía de... etc.etc.)

Obra atribuida a... etc.etc.)

Circa 1990... etc. etc.)

Por Dios, ¡Bolaño!, no Bolaños, Bolaño, sin ese final, como los Bolaño de Vigo a los que el Rey... etc. etc. etc.

*Esta carta ha sido transcrita del original, en su mayor parte difícil de reproducir debido a la presencia de una mica protectora que dificulta su lectura.

① Querido Enrique, el verano se acaba, el 59
trabaja se acaba y dentro de un par de semanas
espero estar otra vez en Girona, dispuesto a pa-
sar un invierno más y con el ánimo suficiente
para empezar y terminar una novela que he san-
do desde hace tres años, algo más o menos based
boiled, sobre un dilema que vive en el interior
de un cine, en un barrio obrero de Barcelona. La
novela se llamará "Diorama", tendrá muchos
personajes y será, sobre todo, muy entretenida.
Aunque es, lamentablemente, sólo podré publicarla
sobre una Biblia allí por marzo del 84, año fatal,
como es sabido. Por ahora, y para tu diversión o
curiosidad, te contaré otra historia, verídica y edi-
ficante. Hace unos días fui a Girona y me encon-
tré con tu última carta. En ella me referías a Ale-
jandró Jodorowski. Es la segunda vez. En la pri-
mera carta que recibí de ti también hablabas
de él. Bueno, mi historia es sobre Alejandro Jo-
dorowski. Lo conocí en México D.F. en 1970 o 71,
se inclinó por la primera fecha, pero no estoy
seguro. Lo dejé a México a finales del 68, siguién-
do a su familia, y volví a Chile el 73, solo y a
pie, un mes antes del golpe, y me volví a mudar
a México en enero del 74, esta vez en avión. Enton-
ces estamos en el 70 o 71, en cualquier caso yo te-
nía 17 años y quería ser director de cine, y una
tarde esperé durante horas a Valerie, la mujer
de Alejandro y ella me dijo donde vivían, al día
siguiente me presenté en su casa. En esa época
estaban montando "Aí hablaba Zoroastro" y yo
era precisamente un joven niestcheano y virgen,
amaba a Jim Morrison y escribía teatro, había

dejado de estudiar y deseaba aprender otras cosas. Mi idea sobre lo que era o podía ser Alejandro, oscilaba entre el monstruo y el ángel y por supuesto ambas posibilidades se inhibían. Si mal no recuerdo vivía en la calle Colima y su casa era la única que tenía un toldo, algo que entonces me pareció muy parisino, bendita inocencia. Topé y la cabeza de pelo largo y gris de Jodorowski se asomó a una de las ventanas y miró a través del jardín hacia donde sobresalía mi propia cabeza, de pelo cortado al rape. ¿Sabes que hice entonces? ¡Incliné la cabeza en algo que mi espejo reflejaba como un saludo militar! En el interior habían visitas: la hija de un editor llamado Piazza y sus amigos, todos adolescentes. Al poco rato se marcharon y quedé solo. ¡Sin decir ni una palabra! Alejandro también se mantuvo en silencio pero luego optó por decir algo. No recuerdo qué. Hablamos. La habitación era grande, las paredes estaban cubiertas de estanterías con libros y en el fondo, sobre el escritorio, había una placa de esos ~~para~~ ~~lectores~~ donde se lee "Fulano de Tal, gerente" o "Perico de Tal, ingeniero" que decía: "A. Jodorowski, Anti-Intelectual". Anti-intelectual, pensé a mí me venía al pelo. Alejandro me preguntó qué hacía. Me preguntó qué escribía. Me preguntó por qué lo había visitado. Me preguntó si había visto su última obra de teatro. A mi vez le pregunté si había leído todos los libros que tenía. Me dijo que no y me invitó a comer. O tal vez me invitó a comer para el día siguiente. Y me regaló Anna Karenina de Tolstói que tenía en una fuente, en el suelo junto a otros libros y revistas que ya no le interesaban. "Coge los que quieras", me dijo. "Es como el curso de barbero". Yo

② sólo cogí a Tolstoi. "No puedo abusar con tu buena", le dije. Me marché feliz. Después conocí a Valérie, que me parecía bellísima, y a sus hijos pequeños, que me parecían encantadores. Mas de cuenta un joven Soel rescalado con Peter Pan, así era yo. A la tercera visita, uno, Jodorowski se escandalizó porque fumaba demasiado y me mandó con Ego Tokata a hacer meditación Zen. Ego Tokata era japonés y cobraba su buena pasta por tener un grupo de pendejos pensando en semipenumbra y en una posición física bastante incómoda. Bueno, era su historia, aunque a mí no me cobró nada, por ir recomendado por Alejandro. El caso es que no soporte tres sesiones y me largué. Se lo dije a Jodorowski "El Zen no es pa'mí". A partir de entonces lo acompañé a algunas partes y hablábamos o más bien hablé él y yo lo escuchaba o tal vez le contaba cosas de los barrios de México por donde me movía. Estuve en una exhibición privada de Fando y Lis, su primera película, y me gustó mucho; conocí a Pili o a Mili, del antiguo dúo de gemelas Pili y Mili, que trabajaba en "El juego que todos juegan", que en ese entonces estaba terminando de montar. Me invitó a un par de fiestas o sólo a una macrobiótica, a la que no asistí. Me pasaba dinero para el taxi a la salida del teatro para que volviera a mi casa, pero yo el dinero se lo gastaba en otras cosas y volví caminando. Me dio una dirección para que consiguiera trabajo. Fue la primera persona que me dijo que yo era, ja, ja, "un típico intelectual chileno", crítica que a mis oídos de 17 años sonó a elogio desmedido. Yo siempre le decía: "Cuándo me enseñarán a dirigir cine" y él me decía que veía la televisión y aprendiera

zolo. Loable. Seguro que él aprendió así, pienso ahora. Me contaba cosas de su vida en París. "Mi casa era tan pequeña que un libro nuevo causaba una explosión demográfica", decía. Una vez le dije que mi madre era asmática y él dijo que el asma lo producía la insatisfacción sexual. Le respondí que mi padre era un toro. "Tal vez necesite un conejo", dijo. Zoología, botánica, geografía. Dibujos. Podía leer en su casa, jamás sacarlos de allí, álbumes de Crepax y de tantos otros que por entonces eran completamente desconocidos en México: Pravda, Barbarella, Epoxy, Valentina. Hasta que llegó la mañana o la tarde en que él atacó a Neruda y defendió a Pampa y yo defendí a Neruda y de paso - sin haberlo leído - atacué a Pampa, y así pasamos, sin transición, al viejo cuento de los hijos y de los padres, de la necesidad de los hijos de pensar a sus padres, de Blossowski a Norman K. Brown y de los filótopos de lo humano a los filótopos de lo divino. En resumen, yo era el hijo que necesitaba derribar al padre que yo mismo había levantado. Una paradoja, pues yo empecé tomando el partido de Neruda, en fin. El caso es que me puse a llorar (mi espíritu, educado en una cárcel, varias detenciones, muchas peleas y muchísimos kms. recorridos sin demasiado dinero, continúa siendo en un 55% femenino) y el cabrón de Jodorowski, en lugar de recordar aquella frase de Bataille sobre las lágrimas, último lenguaje posible, siguió atacándome o al menos así me lo pareció a mí. Por supuesto, no volví nunca más, aunque Valerie, al acompañarme a la puerta me hizo prometer que volvería el día siguiente. "No seas pendejo, no Jones", me dijo. Yo le

③ dije "si no estoy borrado". Caminé mucho aquel día. Había puesto a Alejandro (¡Alejandro!) sobre un pedestal y me había arustado cuando él me habló desde arriba con palabras duras. ¿Qué podía hacer? Tal vez tuve verpuenza de volver al día siguiente o tal vez fue orgullo. En cualquier caso tres meses después me presenté en el despacho de un editor, fingiendo que me enviaba Jodorowski, con una novela mu lírica que el pendejo de editor rechazó diciendo que era demasiado de vanguardia. ¡Demasiado cursi!, quería decir, y mal escrita, pero el alma caritativa no lo dijo. Entonces me retí en otras cosas, en otros lugares y allí acabó esa historia. Alejandro siguió su carrera y yo de vez en cuando veía alguna de sus películas o leía algún comic. El tiempo ha pasado lentamente, como dejó el más joven de los Goucourt en su lecho de muerte. Todos los directores de cine nacidos en Chile de alguna manera desean ser Sergio Leone, con algunas excepción que desea ser John Ford. Cuestión de perspectivas: supongo que Alejandro no debe ni acordarse de mí, en aquella casa los jóvenes aprendices ha cían cola, y yo en cambio te he dado la lata en estas páginas que al principio deseaba fueran diver tidas, stendhalianas, y que más bien han quedado tristonas, huevonas, como si el autor de la carta necesariamente tuviera que terminar ésta diciendo "¡qué ha sido de mí!". En fin, siempre queda la ciencia-ficción y las ballenas. ¡Animo, amiguitos — como dejó el tercero de los siete escritos — aún queda educación sentimental para rato! En próximas cartas

sepiná el desfile de celebridades.

Un abrazo de

R.

P.D.

Para el No 2 de Berthe Trépat enviame algo fu
yo en prosa o la autorización para publicar la
casetta que enviaste al Congreso de los Poetas jóvenes
en Rotterdam, íntegra, por supuesto, o con las co
recciones que estimes conveniente. En este último
caso enviame otra fotocopia del texto. Y en
viame o para la voz a los interesados, poe
mas y/o texto en prosa, acompañados de fichas
biobibliográficas, de Maquieira, LIRA, Bersto
ni, Jolly, Cocinón, J.L. Martínez, Zurita y
todos aquellos que - por lo leído - te interesaran.
Espero que te haya llegado la revista; la han
damos a Marcel Dubaut hace más de 15 días
o 30. Bruno, de rodillas, pide disculpas por las
erratas en tus poemas. Ha jurado que no lo
volverá a hacer.

Otro abrazo y escribe

R.

Blanes, martes 13, septiembre, 83.



J. MADLENER (31) Lecturas: Philip K. Dick, Dickens, Cervantes, Delicado. Estado del Tiempo: hermosa niebla, esto las de frío. Sexo: fofo y blando. Cocina: macarrones a la veronesa, pizza a la mexicana. Aventuras: yo soy Lemmy Caution.

INVITACIÓ Escritura: EXPOSICIÓ yo soy Amcaballo Fat. Música: Jon Hassel. Cine: Ficción: ¡El Wub! (Más allá yace el Wub) Cuadros: George Henry Dunne. Heroínas: mujer en los puentes. Vestuario: pantalones rotos y tres metros. Visión: lentos negros. Animales: por todas partes, sus hocicos tibios o fríos como nava JAS. Fantasías: besar a Sidney Carton en el patíbulo. Fantasías: vivir dentro de un cine. Fantasías: ver a Dumbo como un rayo en el cielo de Girona.

JÖRG MADLENER Inauguració-vernissage Dissabte, dia 5 de Març del 1983 a les 19'30 h.

Galeria ART-3 Pujada del Castell, 39 Tel. 50 35 16 FIGUERES (Girona)

Aquí pasan las horas en la Universidad Desconocida, querida Enrique. Un beso y un abrazo.

HORARI: De 11 a 1 matí De 5 a 8 tarda De 7 a 9 Diumenges DILLUNS TANCAT

Fins el 8 d'Abril del 1983

A. G. Cobas, S.A. Depósito Legal B. 5792-XXVI



VISTA GENERAL CON LA
PALOMERA Y SUS PLAYAS
COSTA BRAVA
BLANES

Ideas en los lados verticales
de las playas. 1: Ser el mayor
de los Goncourt. 2: Dormir en
los bares con terraza. 3: Tener po-
deres mentales. 4: Tener una Zo-
diac en el Club Náutico. 5: Volver
en olor de multitudes. 6: Robar
los espejos de los baños públicos.
7: Comer con mi perra en cámara
lenta por la orilla de la playa.
8: Ser el menor de los Goncourt
a los 20 años. 9: Tener un arma.
10: Que Martha me ame. 11: ¿Mar-
ta con h?, ¿qué me ocurre? 12: Que

EXCLUSIVA: POSTALES MARTINEZ-BLANES TEL. 331298
(Reproducción Prohibida)

finalice el verano. 13: Escribir
como Philip José Farmer y Claude
Simon. 14: No escribir jamás lo
no le Clezio. 15: Hundirme con mi
Zodiac entre las explosiones del
Club Náutico. 16: Despertar y
llamar al camarero: ¿qué cómo
hace este espejo a mi lado? 17:
Intentar volver en la noche a
mi casa. 18: Como en una wave
la de los Goncourt. 19: Karen
Bifilkosten me besa en la nuca.
20: Una película de transpiración
me enguanta las manos. 21: Estoy
en Blanes, trabajando, estoy bien.
22: Más acá de la Palomera, en
una zona que se llama "Los Pinos".
23: Bevo y abrazo. R.

Depósito Legal B. 8.660 XVII

32
Escríbame más a menudo. Sus cartas son un consuelo. El mayordomo japonés de mi espíritu ha señalado esta mañana las nubes que se cierran sobre Blanes. BUALÁ LOTÚM, ha dicho antes de desaparecer. Broma poco delicada para el poeta-comerciante que soy yo. "Mi cuerpo es óxido de hidrógeno con contaminantes!" "Si los contaminantes del helio son suficientemente complejos podría existir vida." La poesía: la gravedad: que el comerciante dé un brinco y caiga. Si usted pudiera verlo detrás de la capa registradora, repentinamente simpatizaría con él. Una vez cada dos años la atmósfera de Mercurio se rompe. Los rines de helio suspenden el trueque, las extrapolaciones; se ahogan todas truyen las naves comerciales. "LA sombra de mi amor me espera a la salida del pueblo." "Como no, ha llegado el otoño."
Nuestro amigo y administrador. R. Bolaño Avalos

Al Sr. e amigo poeta

803.

Enrique Lihn

Plaza de Toros; salida de la cuadrilla

Bullring; "cuadrilla" parade

Place de Taureau; sortie de la "cuadrilla"

Die Arena; Ausgang von der "Cuadrilla"

Dep. Legal 17547-VII

(24)

Querido Enrique, como puedes ver, me han devuelto la carta. ¡Espero que estés bien! Dime si te dejó el Berthe Trépat en donde va tu carta de Rotterdam y envíame tu nueva dirección.

Hoy es el primer día de primavera y está lloviendo. Hace poco gané un premio de novela, la publicación en diciembre. También: he pensado en casarme, eso sí, por la iglesia. Genona espectral como siempre, húmeda, gris, laberíntica, de espaldas al culo del mundo.

Tengo un poema de tu sobrino que posiblemente publicaremos en el próximo número (me lo envió un amigo mío desde Roma).

Bueno, posiblemente esta carta me la devolverán pues la envió a tu antigua dirección de Thoral Dubaut.

Reciba usted de todas maneras toda mi consideración y cariño.

Un fuerte abrazo

R.

P.D.

¡Espero que estés bien!

Perpustakaan, 21 marzo 84.



CARTA DE ENRIQUE LIHN AL POETA EDGAR O'HARA

Lunes 27 de julio , 1981

Querido Edgar :

hace tres días que no veo a Pedro , espero que venga hoy y me tenga noticias de ese paquete de libros . Debidamente eliminados los versos que sobran - palpablemente por descuido mío - haré envío de esos ejemplares a mis amigos y conocidos en el exterior . Es una lástima de error ; creo que me descuido respecto de mis antiguos materiales , injustamente , estoy siempre escribiendo algo nuevo y dejando una estela de papeles en desorden , la mayor parte de ellos inéditos ; pero el libro , como creo haberte dicho , me pareció bien proyectado y realizado con gracia, gracias . Supongo que sería bueno que circulara mínimamente en Chile , de alguna manera . Me imagino que puedo adquirirles a ustedes unos cincuenta ejemplares si se dan las condiciones para que lleguen y circulen , repito , de alguna manera ; estudiaré el caso . Le mostré esa y otras ediciones de Rural a un buen poeta (relativamente) joven , Claudio Bertoni quien seguramente te escribirá y dará a leer algo de lo suyo ; hay otro poeta (más) joven al que no conozco personalmente , que me envía sus trabajos desde un pueblucho (?) de España , de nombre Roberto Bolaños ; hizo una mala antología para la Editorial Extemporáneos (México) con un vergonzante prólogo-poema de Efraín Huerta y otro en prosa de un tal Miguel Damoso Pareja , sepa moya quién sea ; pero los envíos inéditos de Bolaños están bien . Supongo que Oscar no pasó por Lima , tuvo que irse de Chile en el espacio de un pestañeo . Otra lástima . Con Pedro preparemos algunas cosas de las que te hablaremos , entre otras , una miniedición de un poema que le escribí para su próximo cincuentenario (en estas edades andamos y todas ellas son , de alguna manera , críticas . No hay alivio

con las eternidades que van y que vienen) . Escribo dos novelas más . Acumulo los trámites infinitos para obtener una jubilación por invalidez - horrible denominación , ¿ no ? - " aprovechándome " del infarto de enero , una de las causales de ese tipo de separación de la llamada vida universitaria ; ya se sabe , de la muerte de la Universidad . Creo que lo mejor que puedo hacer hic et nunca es acogerme a esta forma , sin duda poco heroica , es decir pertinente en mi caso , de marginarme , en definitiva , de los círculos infernales y oficiales de la cosa en Ch. todos ellos otras tantas orquestas de cristal . Tengo también el propósito de hacer una especie de edición manual de mi trabajo de estos últimos años y de los trabajos que se me han dedicado , con recortes gráficos y fotográficos , un libro resumido en el que incluiré tus artículos , si te place . Album de Enrique Lihn como familia , es el título que se me ocurre por ahora , algo en el género de Lihn & y Pompier más todas las complejidades del caso . Te escribiré al respecto . Otrosí . Estoy casi seguro de que volveré a Nueva York por una temporada , en los primeros días de enero del 82.

Un abrazo de

CARTA DE ENRIQUE LIHN A OCTAVIO PAZ

Octubre 16 / 82

Octavio Paz

Estimado poeta :

uso o abuso , una vez más , de su buena voluntad : usted sabe que los chilenos somos , por situación , ligeramente minúsvulos , aun los que como yo se mueven como ardillas . Necesito , otra vez , salir de este país a respirar el aire aunque sea libre , de la otra Región , y pienso postular por segunda vez a la beca Guggenheim (la obtuve en 1977) Quisiera instalarme en Nueva York por un año y olvidarme , para escribir , de las mediocres clases que me veo en la necesidad de hacer aquí . Estoy interesado en los mismos temas que usted trató en Los hijos del limo : lo moderno en español y quisiera , al menos , concluir un libro de ensayos o artículos . Para obtener la repetición de esa beca debo apoyarme en recomendaciones inobjtables como sería la suya si se resolviera usted a dármela . ¿ Puedo saber si cuento con su apoyo ? A la espera de su respuesta lo saluda su lector y colaborador

Enrique Lihn

Dirección : Marcel Duhaut 2935
Santiago de Chile .

REG. IND. 488 - R.N.M. 21.30.02

A.I. 322658 PRODUCTO PERUANO

TROPICALIZADA



CERVEZA

CRISTAL

LA CAMPEONA

1879

1979



CERVECERIA
BACKUS Y JOHNSTON S.A

ALAMEDA
DE LOS DESCALZOS - LIMA

Amaru S.A.

BIBLIOGRAFÍA

1. Bibliografía de Roberto Bolaño

- _____. *2666*. Barcelona, Anagrama, 2004.
- _____. *Amberes*. Barcelona, Anagrama, 2002.
- _____. *Amuleto*. Barcelona, Anagrama, 1999.
- _____. *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (en colaboración con A. G. Porta). Barcelona, Acantilado, 2006.
- _____. *El gaucho insufrible*. Buenos Aires, Anagrama, 2003.
- _____. *Entre paréntesis*. Barcelona, Anagrama, 2004.
- _____. *La pista de hielo*. Santiago, Seix Barral, 2004.
- _____. *La Universidad Desconocida*. Barcelona, Anagrama, 2007.
- _____. *Llamadas telefónicas*. Barcelona, Anagrama, 2005.
- _____. *Los detectives salvajes*. Barcelona, Anagrama, 1998.
- _____. *Los perros románticos*. Barcelona, Lumen, 2000.
- _____. *Los sinsabores del verdadero policía*. Barcelona, Anagrama, 2011.
- _____. *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego: once jóvenes poetas latinoamericanos*. México DF, Extemporáneos, 1979.
- _____. *Nocturno de Chile*. Barcelona, Anagrama, 2000.
- _____. *Putas asesinas*. Barcelona, Anagrama, 2005.
- _____. *Reinventar el amor*. México DF, Taller Martín Pescador, 1976.
- _____. *Tres*. Barcelona, El Acantilado, 2000.

2. Bibliografía general

- ACERO, Nibaldo, *La ruta de los niños rojos*. México, Matadero, 2017.
- ADORNO, Theodor, *Teoría estética*. Madrid, Taurus, 1971.
- ADORNO, Theodor – HORKHEIMER, Max, *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid, Trotta, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio, *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2005.
- ARISTÓTELES, *Poética*. Madrid, Gredos, 1974.
- _____. *Física*. Madrid, Gredos, 1995.
- _____. *Ética nicomáquea*. Madrid, Gredos, 1985.
- ARLT, Roberto, *El juguete rabioso*. Barcelona, Bruguera, 1981.
- _____. *Cuentos completos*. Buenos Aires, Losada, 2008.
- _____. *Los siete locos-Los lanzallamas*. Buenos Aires, Ayacucho-Hyspamérica, 1986.
- ARROYO, Guido – BUSTOS, David (eds.), *Horroroso Chile. Ensayos sobre las tensiones políticas en la obra de Enrique Lihn*. Santiago, Alquimia, 2013.
- ASENSI PÉREZ, Manuel, *Crítica y sabotaje*. Barcelona, Anthropos, 2011.
- BARTHES, *El grado cero de la escritura*. México, Siglo XXI, 2000.
- _____. *El placer del texto y lección inaugural*. México DF, Siglo XXI, 2000.
- _____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1999.

- _____. *Ensayos Críticos*. Buenos Aires, Seix-Barral, 2003.
- _____. *Essais critiques*. Paris, Editions du Seuil, 1998.
- _____. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México, Siglo XXI, 1982.
- BAUDELAIRE, Charles, *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, Visor, 1996.
- BECKETT, Samuel, *Detritus*. Barcelona, Tusquets, 2001.
- BÉHAR, Henry - CARASSOU, Michel, *Dadá. Historia de una subversión*. Barcelona, Península, 1996.
- BENJAMIN, Walter, *El autor como productor*. México DF, Itaca, 2004.
- _____. *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Taurus, Madrid, 1998.
- _____. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid, Taurus, 1988.
- BERGSON, Henry, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. México, Porrúa, 1986.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*. México DF, Porrúa, 1988.
- BERLIN, Isaiah, *Las raíces del romanticismo*. Madrid, Taurus, 2000.
- BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México DF, Siglo XXI editores, 1998.
- BLANCHOT, Maurice, *La amistad*. Madrid, Trotta, 2007.
- _____. *La escritura del desastre*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1990.
- BOOTH, Wayne, *Retórica de la ironía*. Madrid, Taurus, 1992.
- BORGES, Jorge Luis, *Prosa completa*. Tomo 1. Barcelona, Bruguera, 1985.
- _____. *Evaristo Carriego*. Buenos Aires, Emecé, 1952.
- _____. *El Aleph*. Buenos Aires, Emecé, 1972.
- BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 1995.
- BRAITHWAITE, Andrés (ed.), *Bolaño por sí mismo*. Santiago, UDP, 2006.
- BRETON, André, *Les Pas perdus*. Paris, Gallimard, 1990.
- _____. *Antología del humor negro*. Barcelona, Anagrama, 1966.
- BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1997.
- CASTELLANOS, Rosario. *Rosario Memorable*. Tuxtla, Conaculta, 2012.
- _____. *El mar y sus pescaditos*. México, Sep-Setentas, 1975.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*. Madrid, Real Academia Española, 2004.
- CHANDLER, Raymond, *El simple arte de matar*. Santiago, Descontexto 5-Black, 2004.
- CÓRDOVA, Arnaldo, *La formación del poder político en México*. México, ERA, 1972.
- CORTÁZAR, Julio, *Libro de Manuel*. Barcelona, Bruguera, 1981.
- _____. *Clases de literatura. Berkeley, 1980*. Ciudad de México, Debolsillo, 2016.
- COSÍO VILLEGAS, Daniel, *El sistema político mexicano*. México, Joaquín Mortiz, 1973.
- CUÉLLAR, Margarito (coord.), *Vientos de siglo. Poetas mexicanos 1950-1982*. México, UNAM-UANL, 2012.
- DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. México, Universidad Iberoamericana, 2000.
- DE MAN, Paul, *La resistencia a la teoría*. Madrid, Visor, 1990.
- _____. *Escritos críticos*. Madrid, Visor, 1989.
- DE MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza Forma, 1998.
- DE QUINCEY, Thomas, *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*. Valencia, Los Malditos Heterodoxos/Océano, 1999.

- DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido*. Barcelona, Barral, 1971.
- _____*Nietzsche y la filosofía*. Barcelona, Anagrama, 2000.
- DELEUZE, Gilles – PARNET, Claire, *Diálogos*. Valencia, Pre-Textos, 2004.
- DERRIDA, Jacques, *El tiempo de una tesis. Deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Barcelona, Anthropos, 1997.
- _____*La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos, 1989.
- _____*Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*. Buenos Aires, Amorrortu, 2009.
- DEUTSCHER, Isaac, *Trotsky. El profeta desterrado*. Santiago, LOM, 2016.
- _____*Trotsky. El profeta desarmado*. Santiago, LOM, 2005.
- ESPINOSA, Patricia (et.al), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago, Frasis, 2003.
- FERNÁNDEZ, Macedonio, *Museo de la Novela de la Eterna (Primera novela buena)*. Buenos Aires, Corregidor, 1975.
- _____*Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*. Barcelona, Barataria, 2010.
- FOSTER, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001
- FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*. Barcelona, Tusquets, 2002.
- _____*Ética, estética y hermenéutica. Obras esenciales III*. Buenos Aires, Paidós, 1999.
- _____*Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia, Pre-textos, 1997.
- FRANCO, Jean, *Decadencia y caída de la ciudad letrada*. Barcelona, Debate, 2003.
- FREIRE GARCÍA, Susana, *Tzantzismo: tierno e insolente*. Quito, Libresa, 2008.
- FUENTES, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*. México DF, Joaquín Mortiz, 1986.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México DF, DeBolsillo, 2009.
- GARCÍA CANTÚ, Gastón & CAREAGA, Gabriel. *Los intelectuales y el poder*. México DF, Joaquín Mortiz, 1993.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (coord.), *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Cátedra, 1988.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.
- GILMAN, Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio, *Huesos en el desierto*. Barcelona, Anagrama, 2002.
- HALLETT CARR, Edward, *La revolución rusa: de Lenin a Stalin, 1917-1929*. Madrid, Altaya, 1998.
- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte II*. Barcelona, Guadarrama, 1969.
- HENNIGFELD, Ursula (ed.), *Roberto Bolaño. Violencia, escritura, vida*. Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2015.
- HERNÁNDEZ, Elvira, *Sobre la incomodidad. Apuntes de poesía chilena*. Santiago, UDP, 2019.
- _____*No soy tan moderna*. Santiago, Alquimia, 2021.
- HUGO, Victor, *Manifiesto romántico*. Barcelona, Península, 1971.
- HUIDOBRO, Vicente, *Obra poética*. ALLCA/Editorial Universitaria (Colección Archivos), 2003.
- HUYSEN, Andreas, *Después de la gran división*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002.
- ILICH, Iván, *La sociedad desescolarizada*. Buenos Aires, Godot Ediciones, 2011.
- JOYCE, James, *Retrato del artista adolescente*, Barcelona, Lumen, 1978.

- KAMENSZAIN, Tamara, *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*. México DF, UNAM, 1983.
- KANT, Emmanuel, *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas, Monte Ávila, 1992.
- _____, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. México DF, FCE-UAM-UNAM, 2004.
- KATSIAFICAS, George, *La subversión de la política*. México DF, UACM, 2013.
- KLEMPERER, Victor, *LTI. La lengua del Tercer Reich*. Barcelona, Editorial Minúscula, 2001.
- LANDA, Josu, *Canon City*. Ciudad de México, Afínita, 2010.
- LAUTRÉAMONT, Conde de, *Poesías*. Sevilla, Renacimiento, 1998.
- LICHTENBERG, Georg Christoph, *Aforismos*. México DF, FCE, 1992.
- LASTRA, Pedro, *Conversaciones con Enrique Lihn*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1980.
- LÉVINAS, Emmanuel, *Ética e infinito*. Madrid, Visor, 2000.
- LIHN, Enrique, *A partir de Manhattan*. Valparaíso, Ediciones Ganymedes, 1979.
- _____, *Al bello aparecer de este lucero*. Santiago, LOM, 1997.
- _____, *Antología de paso*. Santiago, LOM, 1998.
- _____, *El circo en llamas. Una crítica de la vida*. Santiago, LOM, 1996.
- _____, *Escrito en Cuba*. México, ERA, 1969.
- _____, *Diario de muerte*. México DF, Práctica Mortal, 1996.
- _____, *La aparición de la virgen y otros poemas políticos (1963-1987)*. Santiago, UDP, 2012.
- _____, *La musiquilla de las pobres esferas*. Santiago, Universitaria, 1969.
- _____, *Las cartas de Eros*. Santiago, Overol, 2016.
- _____, *Mester de juglaría*. Madrid, Hiperión, 1987.
- _____, *París, situación irregular*. Santiago, UDP, 2013.
- _____, *Porque escribí*. México, FCE, 1995.
- _____, *Sobre el antiestructuralismo de José Miguel Ibáñez Langlois*. Santiago, Del Camaleón, 1983.
- _____, *Textos sobre arte*. Santiago, UDP, 2008.
- _____, *Una nota estridente*. Santiago, UDP, 2005.
- LÓPEZ BERNASOCCHI, Augusta y LÓPEZ DE ABIADA, José (eds.), *Roberto Bolaño, estrella cercana. Ensayos sobre su obra*. Madrid, Verbum, 2012.
- MACÍAS, Sergio (comp.), *Los poetas chilenos luchan contra el fascismo*. Berlín, Comité Chile Antifascista, 1977.
- MANZONI, Celina (comp.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires, Corregidor, 2002.
- MARCUSE, Herbert, *El carácter afirmativo de la cultura*. Buenos Aires, Sur, 1967.
- MARÍN, Germán, *El Palacio de la Risa*. Santiago, UDP, 2014.
- MEDINA, Rubén (et.al.), *Perros habitados por las voces del desierto. Poesía infrarrealista entre dos siglos*. México, Aldus, 2014.
- MÉNDEZ, Cuauhtémoc, *Peso neto*. Cuernavaca, La Ratona Cartonera, 2016.
- MONSIVÁIS, Carlos, *Los mil y un velorios. Crónica de la nota roja en México*. Ciudad de México, SEP/CANIEM, 2009.
- MONTAIGNE, *Ensayos, Vol. XIII*. México, Jackson Editores, 1963.
- MONTERROSO, Augusto, *Movimiento perpetuo*. México DF, Joaquín Mortiz, 1972.

- MORA, Tulio (comp.), *Hora Zero. Los broches mayores del sonido*. Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2009.
- MORENO, María, *Oración. Carta a Vicky y otras elegías políticas*. Buenos Aires, Random House, 2018.
- MORENO, Fernando (coord.), *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*. Santiago, Ediciones Lastarria, 2011.
- MUÑOZ-CASALLAS, Diego, *Los detectives salvajes y el problema del sujeto*. Bogotá, Centro de Estudios Sociales, Universidad Nacional de Colombia, 2014.
- MUSIL, Robert, *Las tribulaciones del estudiante Törless*. Barcelona, Seix Barral, 1969.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Sobre el porvenir de nuestras escuelas*. Barcelona, Tusquets, 2000.
- _____, *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza, 1996.
- _____, *La voluntad de poder*, Madrid, Edaf, 2006.
- NOGUEROL, Francisca (coord.), *Contra el canto de la goma de borrar. Asedios a Enrique Lihn*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005.
- ORTEGA, Julio (comp.), *Antología de la poesía latinoamericana actual*. México, Siglo XXI, 2006.
- PARRA, Nicanor, *Antiprosa*. Santiago, UDP, 2015.
- _____, *Poemas para combatir la calvicie*. Santiago, FCE, 1995.
- _____, *Poemas y antipoemas*. Madrid, Cátedra, 1995.
- _____, *Obras Completas II*. Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2011.
- PAVESE, Cesare, *La literatura norteamericana y otros ensayos*. Barcelona, Lumen, 2008.
- PAZ, Octavio, *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral, 1981.
- _____, *Las peras del olmo*. Barcelona, Seix Barral, 1978.
- _____, *Posdata*. México DF, Siglo XXI editores, 1970.
- _____, (et.al.), *Poesía en movimiento*, México, Siglo XXI, 1996.
- PIGLIA, Ricardo, *Antología personal*. México, FCE, 2014.
- _____, *El último lector*. Barcelona, Anagrama, 2005.
- _____, *Formas breves*. Buenos Aires, Anagrama, 2003.
- _____, *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*. Barcelona, Anagrama, 2016.
- _____, *Prisión perpetua*. Madrid, Lengua de Trapo, 2000.
- PLATÓN, *República*. Madrid, Gredos, 1986.
- PRIESTLAND, David, *Bandera Roja. Historia política y cultural del comunismo*. Barcelona, Crítica, 2017.
- RALL, Dietrich (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México DF, UNAM, 2001.
- RIMBAUD, Jean Arthur, *Una temporada en el infierno / Iluminaciones*. Barcelona, Montesinos, 1995.
- RÍOS BAEZA, Felipe A., (ed.), *Roberto Bolaño: ruptura y violencia en la literatura finisecular*. Puebla, BUAP/Eón, 2010.
- ROBERT, Jean, *Los cronófagos. La era de los transportes devoradores de tiempo* (1980). Ciudad de México, Itaca, 2021.
- ROBERT, Marthe, *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*. Madrid, Taurus, 1973.
- RODRÍGUEZ FREIRE, Raúl – TELLO, Andrés (eds.), *Descampado. Ensayos sobre las contiendas universitarias*. Santiago, Sangría, 2012.
- SANTIAGO PAPASQUIARO, Mario, *Jeta de santo*. Madrid, FCE, 2008.

- SARTRE, Jean-Paul, *Baudelaire*. Buenos Aires, Losada, 1994.
- SCHWOB, Marcel, *Vidas imaginarias*. Madrid, Valdemar, 2003.
- SEGATO, Rita Laura, *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. México DF, Universidad del Claustro de Sor Juana, 2006.
- SHAKESPEARE, William, *Obras Completas*. Madrid, Aguilar, 1951.
- SINNO, Neige, *Lectores entre líneas. Roberto Bolaño, Ricardo Piglia y Sergio Pitol*. México, Aldus, 2011.
- SLACHEVSKY, Nicolás y MUZIO, Giordano (eds). *De Blanes a París. Sobre una correspondencia de Roberto Bolaño a Waldo Rojas*. Santiago, Multitud, 2016.
- STILMAN, Eduardo (ed.), *El libro del humor negro I*. Buenos Aires, Siglo Veinte, 1977.
- STEINER, George, *Lenguaje y silencio*. Barcelona, Gedisa, 1990.
- SYMPHER, Wylie, *Los significados de la comedia*. Santiago, Montacerdos, 2015.
- TABAROVSKY, Damián, *Literatura de izquierda*. México DF, Tumbona Ediciones, 2011.
- TODOROV, Tzvetan (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México DF, Siglo XXI editores, 1995.
- VALÉRY, Paul, *El señor Teste*. México, UNAM, 1991.
- VERDUGO, Patricia, *Los zarpazos del puma*. Santiago, CESOC, 1989.
- WEBER, Max, *Economía y sociedad*. Madrid, FCE, 1993.
- WOLFSON, Gabriel (comp.), *Se acabó el centenario: lecturas críticas en torno a Octavio Paz*. Puebla, UDLAP, 2015.

3. Bibliografía citada de revistas

- BIANCHI, Soledad, "Voces de arcoíris. La joven poesía chilena". *Le Prosa* nro. 2, México, noviembre de 1980.
- BOCCUTI, Ana, "César Bruto y Norberto Luis Romero: pactos humorísticos en la literatura argentina de los siglos XX-XXI", *Inti, Revista de literatura hispánica*, nro.75/76, 2012.
- BOLAÑO, Roberto, "Manifiesto Infrarrealista: Las Fracturas de la Realidad" (1977), *PUF!* Nro. 2, Ciudad de México, sept.-2016.
- BOLAÑO, Roberto, "Manifiesto Infrarrealista: Las Fracturas de la Realidad" (1977). *Granta* Nro.13, Barcelona, otoño 2012.
- CHANDLER, Raymond, "El simple arte de matar". *Descontexto* 5, Santiago, mayo 2004.
- GESES (Grupo de Estudios: Sentimientos, Emociones y Sociedad), "De la agresión a la demanda de amor en los chistes sobre hombres y mujeres", *Debate Feminista*, Vol.17, UNAM, México DF, abril 1998.
- GUZMÁN, Mario Raúl, "Nadie se ocupa, Zaid, de los libros que se hundan solos". *La zorra vuelve al gallinero* nro. 5., Ciudad de México, 2018.
- LUDMER, Josefina "Literaturas postautónomas 2.0", *Propuesta Educativa-FLACSO*, núm. 32, Buenos Aires, 2009, p.44.
- MAHIEUX, Viviane, "Cube Bonifant: una escritora profesional en el México post-revolucionario", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXXIII, No. 66. Lima-Hanover, 2º Semestre de 2007.

OLIVER, María Paz, “Una narración a la deriva: la digresión en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño”. *Taller de Letras*, Santiago, nro. 51, 2011.

SMITH, Harold E., “El concepto de ‘institución’: usos y tendencias”. *Revista de Estudios Políticos*, nro.125, sept-oct.1962.

SLACHEVSKY, Nicolás, “Para acabar con el juicio de Estado”. *PUF!* Nro. 16, Ciudad de México, noviembre 2020.

URIBARRI, Luisa “Los jóvenes poetas de mayo”. *Pluma y Pincel* Nro. 6, Santiago, junio 1983.

4. Artículos citados de Internet*

BALADA CAMPO, Jordi, “Ulises y Rimbaud en Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*”, en: <http://www.Romanischestudien.de/index.php/rst/article/view/11/66>

ESPINOSA, Patricia, “El centro como ausencia: la memoria en el capítulo II de *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño”, en: <https://doi.org/10.18800/lexis.201702.004>

FIELBAUM, Alejandro, “Crítica de la crítica no crítica. Lectura política de la defensa del estructuralismo de Enrique Lihn”. *Revista Derechos y Humanidades*, Nro.23, Santiago, 2016, en: <https://revistas.uchile.cl/index.php/RDH/article/view/41535/43053>.

ILLANES, Manuel, “Santa Teresa o ‘el secreto del mal’: una aproximación a *2666* de Roberto Bolaño”: <https://garciamadero.blogspot.com/2019/05/santa-teresa-o-el-secreto-del-mal-una.html>.

LABARTHE, José Tomás, “Mauricio Redolés: el humor está en medio de la crueldad”: <http://mediorural.cl/mauricio-redoles-el-humor-esta-en-medio-de-la-crueldad/>

MORALES, Leónidas, “Roberto Bolaño: las lágrimas son el lugar de la esperanza”, en: https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/creacion_simple2/0,1241,SCID%253D21787%2526ISID%253D741,00.html#_ftn1.

ROJO, Grínor, “1888: Darío, *Azul...* y el modernismo”, en: *Clásicos latinoamericanos: para una relectura del canon*. <https://es.scribd.com/document/328888763/Azul-Grinor-Rojo>.

SOLOTOREVSKY, Myrna, “El motivo de la búsqueda y el código hermenéutico en *Los detectives salvajes* y *2666* de Roberto Bolaño” (texto disponible en el Centro Virtual Cervantes: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_280.pdf

*Agradecimientos especiales a quienes, en época de pandemia y bibliotecas cerradas, piratearon y traficaron textos importantes para esta investigación.