

EL PAÍS ENEMIGO: MÉXICO EN LA
OBRA DE ROBERTO BOLAÑO, 1980-
2004

Fernando Saucedo Lastra

TESI DOCTORAL UPF / ANY 2012

DIRECTOR DE LA TESI:

Dr. José María Micó Juan

Departament d'Humanitats-Institut Universitari de Cultura

A Helma y a Pedro Humberto, siempre el Norte.

A Octavio y a Gustavo, por la insistencia.

A Vero, Álvaro, Renée y Flaco, por los años juntos en Barcelona.

Agradecimientos

Todo mi agradecimiento:

al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) de México cuya beca me permitió llevar a cabo los Estudios Doctorales en Humanidades (Arte, Literatura y Pensamiento) de la Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, España;

al Dr. José María Micó Juan, por dirigir esta investigación;

a los profesores del Doctorado en Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra por compartir ideas, lecturas, conversaciones, discusiones, que son pasiones y caminos abiertos.

Resumen

El país enemigo: México en la obra de Roberto Bolaño, 1980-2004 propone, en un primer momento, un análisis del papel central que juega México en la obra del autor chileno, Roberto Bolaño. La exploración de la obsesiva representación literaria del país hispanoamericano, su paisaje y sus habitantes en la narrativa de Bolaño revela una visión profundamente pesimista, distópica y con rasgos escatológico-apocalípticos, según la cual México es primordialmente o el espacio nostálgico de la juventud perdida o el territorio de la muerte, del crimen y del Mal. En un segundo momento, se argumenta que tales elecciones narrativas vinculan a Roberto Bolaño con una larga tradición discursiva de representación literaria de la realidad mexicana que se actualiza en la novela anglosajona del siglo XX, particularmente en la obra de tema mexicano de D.H. Lawrence. El estudio de ese vínculo permite afirmar que Roberto Bolaño no rebasa críticamente tal tradición discursiva; sino que la repite y reafirma, con consecuencias éticas y artísticas cuestionables.

Abstract

The Enemy Country: Mexico in Roberto Bolaño's Work, 1980-2004 analyzes, firstly, the key role of Mexico in the work of the Chilean author, Roberto Bolaño. The study of the obsessive representation of the Hispano-American country, its landscape, and people in Bolaño's literature reveals a pessimistic, dystopian and

apocalyptic vision, in which Mexico becomes the nostalgic place of the lost youth or the territory of death, crime and Evil. Secondly, it is argued that such narrative choices link Bolaño's work with an old discourse of literary representation of Mexico that the 20th English and American novel, particularly D.H. Lawrence's Mexican work, exemplify and confirms. The consideration of this link ascertains the fact that Roberto Bolaño does not critically renew or surmount that old discourse of representation; rather he repeats and affirms it, not without ethical and artistic consequences.

Prólogo

Esta investigación nació hace algunos años de una primera constatación: México, su paisaje y sus habitantes aparecían repetitivamente en la obra de Roberto Bolaño.

Más tarde, una lectura más atenta nos permitió descubrir que la idea de México en la obra del autor chileno es recurrente y obsesiva desde su primera novela, *Amberes*; que México constituye el núcleo argumental y ambiental de sus obras mayores, *Los detectives salvajes* y *2666*; que la idea y la imagen de México son centrales en la narrativa del autor chileno.

Tal insistencia en el tratamiento de México en la obra de Roberto Bolaño nos obliga hoy a plantearnos diversas preguntas: ¿Por qué o para qué elige este autor a México como espacio para situar la trama de sus novelas? ¿Se limita a crear un contexto geográfico exótico como telón de fondo de sus obras o, en cambio, México, como espacio literario, influye en el devenir de argumentos y personajes y tiene un impacto en estructura y estilo novelístico? ¿Qué representan para Bolaño espacios tan diversos y distintos como la ciudad, el desierto y la frontera al momento de caracterizar el ámbito mexicano? En suma, ¿cómo podemos caracterizar la imagen de México que construye nuestro autor?

De tales interrogantes, surgen las cuatro ideas/objetivos fundamentales que queremos demostrar en la presente investigación y que corresponden a los capítulos abajo indicados.

1. Existe una gradación, una intensificación en el tratamiento del tema mexicano en la obra narrativa de Roberto Bolaño. México aparece primero en ambientes, personajes y temas sólo germinales en novelas como *Amberes*, *Pista de Hielo*, *Monsieur Pain*, *Estrella distante*; más tarde, pasa por un desarrollo más amplio y ambicioso en la colección de cuentos *Llamadas telefónicas*; y, finalmente, se convierte en centro narrativo de las obras mayores del autor chileno, *Los detectives salvajes* y *2666* (capítulo 2).

2. La imagen de México que se construye en la obra de Roberto Bolaño se asocia con la idea de la destrucción, del crimen, de la muerte y del mal. Se trata, en suma, de una caracterización profundamente pesimista, distópica y con rasgos escatológico-apocalípticos, lo que permitiría una lectura simbólica de la novela, ya que México en la obra de Roberto Bolaño parece representar el espacio caótico, destructivo del origen mítico (capítulos 3 y 4).

3. Tales elecciones narrativas vinculan a Roberto Bolaño con la novela anglosajona del siglo XX, particularmente con la obra mexicana de D.H. Lawrence, y, a través de ella, con una antigua y equívoca tradición o discurso que representa a México como el país remoto y exótico en donde se conservan fuerzas naturales primigenias o el país en el que viven seres en los que se encarna el espíritu maligno y criminal azteca y en donde se verifica la caída o el extravío del visitante extranjero (capítulo 5).

4. Roberto Bolaño no rebasa críticamente tal discurso de representación en su obra sino que lo repite y reafirma, enunciando

su permanencia, no sin consecuencias cuestionables de orden artístico y ético (conclusiones).

Precede este desarrollo estructural, un primer capítulo sobre la relación de Roberto Bolaño con México, introducción y contexto al análisis y a la interpretación del resto de la investigación, en el que hemos intentado demostrar biográficamente el profundo vínculo, emotivo e intelectual, que desarrolló el autor chileno con México.

Para demostrar estas ideas y objetivos, estudiaremos principalmente la categoría narrativa de espacio y la caracterización del personaje literario en las novelas y colecciones de cuentos de Roberto Bolaño elegidos para nuestra investigación doctoral.

Con el fin de sentar bases metodológicas y teóricas sólidas para el estudio del espacio haremos uso de diversas fuentes, pero principalmente de las siguientes: Luz Aurora Pimentel. *El espacio en la ficción. La representación del espacio en los textos narrativos*. México: UNAM-Siglo XXI, 2001; Javier de Navascués (ed). *La ciudad imaginaria*. Madrid: Verveurt-Iberoamericana, 2007; Javier de Navascués (ed). *De Arcadia a Babel. Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*. Madrid: Verveurt-Iberoamericana, 2002.

La aproximación de Pimentel nos permitirá evaluar la dimensión descriptiva de la obra narrativa de Roberto Bolaño desde el concepto de *configuración descriptiva*, esto es, “un patrón semántico [que] se ha ido configurando de manera acumulativa al ser utilizado en distintos momentos a lo largo del relato” (77) y en

el que se forjan los valores simbólicos, ideológicos del relato. A su vez, la recopilación de estudios en las dos obras que preside como editor Javier de Navascués nos servirá para caracterizar, en sus valores simbólicos, la oposición espacial desierto-ciudad, mundo urbano-provincia, tan rica en posibilidades interpretativas en el trabajo de Bolaño.

Para el estudio teórico de la construcción de personajes, utilizaremos principalmente el análisis semiológico de los personajes de Philippe Hamon en *La poétique du roman*. Paris: Armand Colin, 2001 (Campus. Analyse/Méthodes/Outils). Estudiaremos al personaje en la obra narrativa de Roberto Bolaño, especialmente en *Los detectives salvajes* y en *2666*, desde el nivel de análisis de la manifestación, esto es, la historia considerada en su desarrollo linear, y en donde el personaje se presenta como “actante”, como ejecutante que asume las acciones básicas que hacen funcionar un relato. Una vez identificadas las acciones más recurrentes, más determinantes y más fácilmente homologables de los personajes, los consideraremos a partir de los parámetros del nombre, el cuerpo, la indumentaria, la biografía y la psicología, ésta última como vínculo con el saber, el poder, el querer y el deber.

La fascinante crítica cultural de Edward Said en *Orientalismo* (Trad. María Luisa Fuentes. Madrid: Debate, 2002), base y origen de la Teoría Postcolonial, nos ofrecerá una aproximación interpretativa para el examen del antiguo discurso de “idéés reçues” sobre México y de la representación literaria esencialista que

elaboran D.H. Lawrence y Roberto Bolaño de México, pero también para evaluar sus consecuencias éticas y artísticas.

Estudiar, caracterizar e interpretar la imagen de México que Roberto Bolaño construye en su trabajo narrativo puede sentar las bases para una mayor y mejor comprensión de la obra de uno de los autores que, lo mismo la crítica que las nuevas generaciones de escritores, señalan como uno de los más importantes de fines del siglo pasado y principios de éste en Iberoamérica. Consideramos que nuestro tema de investigación es importante porque abre una línea de investigación que no ha sido tratada por la crítica literaria que se ha ocupado del autor chileno y porque nos permite crear vasos comunicantes y vínculos con otros autores y corrientes. Es decir, estudiar la representación de México en la obra de Roberto Bolaño nos permite ubicarlo en una tradición novelística del siglo XX, principalmente europea y norteamericana, que tiene a México como centro de su proyecto literario, y nos permite replantear algunos juicios críticos que han determinado la valoración de la obra narrativa de Roberto Bolaño. Así por ejemplo, la afirmación tantas veces repetida en los primeros años del éxito y reconocimiento literarios del autor chileno, y poco después de su muerte, según la cual Bolaño es uno de los escritores iberoamericanos más innovadores en estilo y temática, podría ser reconsiderada desde la perspectiva de nuestra investigación. En efecto, la representación literaria que construye Bolaño de México y de sus habitantes emparenta al autor chileno más con la intransigencia esencialista y decimonónica de D.H. Lawrence, que con aquellos proyectos críticos e innovadores contemporáneos que

tienen a México como punto de referencia (ver, por ejemplo, *Mantra* de Rodrigo Fresán).

Sabemos que la elección de nuestro tema de investigación podría ser cuestionable; se corre el riesgo de que la sombra del chovinismo se atravesase en nuestro camino o se encuentre en la base de nuestra elección. Sin embargo, no nos interesa proteger a México de supuestas operaciones de deformación o de descrédito; no nos interesa denunciar, desde la hipersensibilidad nacionalista, el daño de la imagen internacional del “amado país” o de la patria, porque no queremos determinar si el país que imagina Roberto Bolaño es “real.” Nuestro objetivo, en palabras de Luz Aurora Pimentel, no es “analizar [...] los grados de “fidelidad” en esas supuestas representaciones (la ilusión de realidad) sino los diversos modos discursivos de significar el espacio literario.”¹ Así mismo, coincidimos con Said cuando indica, como Pimentel, que en un análisis como el que nos proponemos elaborar:

[...]estas representaciones son *representaciones* y no retratos “naturales”[...] Los aspectos que se deben considerar son el estilo, las figuras del discurso, las escenas, los recursos narrativos y las circunstancias históricas y sociales, pero no la exactitud de la representación ni su fidelidad a algún gran original.²

¹ *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos.* México: UNAM-Siglo XXI, 2001. 9

² Edward Said. *Orientalismo*. Trad. María Luisa Fuentes. Madrid: Debate, 2002.

Nos interesa, pues, examinar la representación literaria de México dentro de la lógica interna de la diégesis que construye Bolaño desde *Amberes* hasta *2666*, entender sus características, sus mecanismos y sus filiaciones y no la exactitud de la representación que construye el autor chileno de acuerdo a una supuesta fidelidad al “gran original” mexicano.

Sin embargo, sí queremos reflexionar sobre el hecho de que toda representación, además de su realidad literaria, tiene consecuencias humanas, éticas. La imaginación de autores como Lawrence o Bolaño crea realidades literarias que no son designaciones neutrales, sino interpretaciones evaluativas.

Creemos, con Said, que una representación nace siempre de tendencias y propósitos que están entretnejidos con contextos culturales, con tradiciones y discursos. Y una representación, en este caso, literaria, narra la experiencia humana, lo que tiene profundas implicaciones éticas, filosóficas, artísticas:

[...]El pensamiento y la experiencia actuales nos han enseñado a ser sensibles ante lo que implican la representación, el estudio de lo “otro”, el pensamiento racista, la aceptación sin reflexión ni crítica de la autoridad y de las ideas que hacen autoridad, el papel sociopolítico de los intelectuales y el gran valor de una conciencia crítica y escéptica. Quizá, si recordamos que estudiar la experiencia humana normalmente tiene consecuencias éticas, por no decir nada de las políticas, en el

mejor o peor sentido del término, no seremos indiferentes a lo que hacemos como eruditos.³

La imagen que Bolaño construye de México y de sus habitantes no es, pues, inocente y exigirá de nosotros exploración y crítica, pero sin chovinismo o arrebatos nacionalistas.

³ Edward Said. *Orientalismo*. Madrid: Debate, 2002. 430

Índice

Resumen.....	vii
Prólogo.....	ix
CAPÍTULO 1	
LA RELACIÓN DE ROBERTO BOLAÑO CON MÉXICO: JUVENTUD, VANGUARDIA, FORMACIÓN INTELECTUAL Y NOSTALGIA.....	1
1.1 1968-1973. Los primeros años.....	4
1.2 1974-1976. México, escritura y vanguardia.....	10
1.2.1 La formación intelectual. Bolaño y los escritores Mexicanos.....	31
1.3 1977. El viaje a España. Bolaño y su visión subjetiva de México.....	38
CAPÍTULO 2	
MÉXICO EN LA OBRA DE ROBERTO BOLAÑO. 1980-1997.....	45
2.1 La parte de los críticos.....	47
2.2 Desde <i>Amberes</i> hasta <i>Llamadas telefónicas</i> . Ambientes germinales y la creciente centralidad del tema mexicano en la obra de Roberto Bolaño.....	53
2.2.1 <i>Amberes. Monsieur Pain</i>	56
2.2.2 <i>La pista de hielo</i>	64
2.2.3 <i>La literatura nazi en América</i>	73
2.2.4 <i>Estrella distante</i>	77
2.2.5 <i>Llamadas telefónicas</i>	82
2.3 Visión de conjunto. México como espacio de la memoria.....	92
CAPÍTULO 3	
EL ESPACIO DIVIDIDO: LA CIUDAD Y EL DESIERTO EN LOS <i>DETECTIVES SALVAJES</i>	98
3.1 <i>Los detectives salvajes</i> . Introducción: Estructura y trama.....	100
3.2 La Ciudad de México, espacio de la inestabilidad y la apariencia.....	106
3.2.1 La realidad dúplice.....	116

3.2.2. La Ciudad de México como espacio de la catástrofe.....	123
3.3 De la Ciudad de México a las ciudades del mundo. La realidad multiplicada: el viaje y el tiempo.....	133
3.4 El desierto o la visión del vacío.....	142
3.5 Visión de conjunto.....	156
CAPÍTULO 4	
EL RETORNO AL ORIGEN Y LA PERMANENCIA	
DEL MAL: 2666.....	162
4.1 Introducción.....	164
4.2 La parte de los críticos.....	172
4.3 La parte de Amalfitano.....	187
4.4 La parte de Fate.....	196
4.5 La parte de los crímenes.....	209
4.5.1 Estructura.....	211
4.5.2 Procedimientos estilísticos.....	212
4.5.3 El derrumbe de México. Denuncia social y novela política.....	216
4.5.4 La figura literaria del mexicano.....	223
4.6 La parte de Archimboldi.....	230
4.7 Visión de conjunto.....	237
4.7.1 La alteración cronológica el determinismo en 2666.....	240
4.7.2 México: el retorno al origen y la permanencia del Mal.....	247
CAPÍTULO 5	
EL PAÍS ENEMIGO: MÉXICO COMO TRADICIÓN	
LITERARIA EN LA LITERATURA EXTRANJERA	
DEL SIGLO XX.....	257
5.1 México y la historia de una fascinación.....	260
5.2 Fundar una visión: El México maldito de D.H. Lawrence.....	274
5.2.1 El paisaje.....	281
5.2.2 Ámbito del odio, del crimen y de la muerte: la pervivencia del pasado.....	283
5.2.3 Lawrence frente al indio mexicano.....	287
5.2.4 Crítica e interpretación.....	298
5.3 Roberto Bolaño frente la literatura anglosajona sobre México: ¿Innovación o permanencia de una tradición literaria?.....	306
 CONCLUSIÓN.....	 321

BIBLIOGRAFÍA..... 332

CAPÍTULO 1. LA RELACIÓN DE ROBERTO BOLAÑO CON MÉXICO

En un trabajo como el que nos ocupa, resulta esencial determinar cuál fue la relación de Roberto Bolaño con México y explorar el origen de su interés por México y lo mexicano. Nos ocuparemos en este primer capítulo del viaje de Bolaño a México en 1968 y de su estancia de aproximadamente nueve años en ese país. Se trata de una década rica en experiencias en la que destacaremos su vida en la Ciudad de México, su formación intelectual, la relación que mantuvo con el mundo literario mexicano y las diversas versiones de su partida de ese país. Sobre todo, nos interesa profundizar en la particular vanguardia que Bolaño creó durante su estancia en el país, el infrarrealismo. Finalmente, señalaremos el profundo vínculo afectivo que Roberto Bolaño mantuvo con México a lo largo de los años, lo que significó, entre otras cosas, una visión subjetiva y compleja de México desde la distancia (España), así como una reflexión sobre la pertenencia y la identidad nacionales, todo lo cual podrá servir de contexto y marco biográfico e histórico al desarrollo de los capítulos posteriores de esta investigación.

Nos parece muy importante advertir y aclarar que este panorama biográfico-literario del autor chileno no quiere imitar una práctica hoy común: la insistencia en ver en la obra de Bolaño un vínculo directo con su vida. Desde nuestro punto de vista, este énfasis en el carácter autobiográfico de la obra del autor chileno desvía la lectura y el estudio propiamente literario de las ficciones de Bolaño hacia el dudoso territorio del culto a la personalidad, reduciendo y menoscabando los textos en su realidad literaria. En el caso de nuestra investigación, no queremos comprobar si tal o cual pasaje

de una novela de Bolaño habla del México “real”, biográfico que vivió Bolaño. Queremos, al contrario, examinar la imagen, la reconstrucción literaria de México en la obra del autor chileno. Es nuestra intención en esta primera parte crear un marco, un contexto biográfico-literario para situar históricamente la relación y el profundo interés que Roberto Bolaño tuvo con México hasta el final de su vida.

1.1 1968-1973. Los primeros años

Las numerosas entrevistas que Bolaño concedió a lo largo de los años son la fuente principal de la información para hacer un seguimiento biográfico de la estancia de este autor en México. Estas entrevistas no dejan de presentar un riesgo, un cierto peligro para aquel que quiera tomarlas literalmente. En ellas, Bolaño afirma y niega, enfatiza y se desdice, alude y elude en un ejercicio de versiones, re-visiones, di-versiones o incluso de in-versiones. Como dice Juan Villoro:

Las entrevistas pertenecen al corpus literario en la medida en que casi todas fueron contestadas por escrito y pusieron en juego su imaginación y las líneas de fuerza de su prosa[...]Rara vez rehuyó hablar de temas personales, pero no le interesaba la literatura confesional, sino la autofabulación.¹

¹ “La batalla futura” en Andrés Braithwaite (ed). *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006. 11

Es en el contraste entre las diversas fuentes donde vamos encontrando datos valiosos y algo más sólidos. Así mismo, nos ayuda para iluminar y confirmar la información el único y muy útil intento de cronología del escritor chileno del que tenemos noticia elaborado por Juan Domínguez Lasierra,² así como los testimonios de algunos escritores que lo conocieron en su periodo mexicano.

A la edad de 15 años, Roberto Bolaño llegó a México con sus padres y su hermana menor en el año 1968. La familia vivía en el sur de Chile, en Los Ángeles, la capital de la provincia de Bío Bío, cerca de Concepción. La madre de Bolaño era allí profesora y su padre, transportista.³ La madre de Bolaño ya había estado en México algunas ocasiones (“mi madre adoraba México”, asegura Bolaño⁴) y logró convencer a su esposo para emigrar de Chile y establecerse en la Ciudad de México y comenzar una nueva vida en ese país. Bolaño juega con dos versiones de la partida de Chile y de las razones precisas que llevaron a toda la familia Bolaño Ávalos a abandonar su país. En la primera, el motivo es achacado a la extravagancia típica de los chilenos: “La razón fue simple locura, extravagancia del plan de ese invierno. El chileno tiene una veta de extravagancia muy fuerte y a mi familia le dio por ahí.”⁵ En otras

² “Biocronología de Roberto Bolaño Ávalos (1953-2003), en *Turia*. Revista Cultural. Nº 75. Junio-octubre 2005. 277-286

³ Mihály Dés. “Entrevista a Roberto Bolaño”. *Actas del Simposio Internacional Jornadas Homenaje. Roberto Bolaño (1953-2003)*. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra-la Casa América Catalunya-Revista *Lateral*, 2005. 142

⁴ Carlos Rubio. “Entrevista. Roberto Bolaño. Una literatura autobiográfica” *Periódico Reforma*, Ciudad de México: 11 de julio, 1999

⁵ *Ibid.*

entrevistas, Bolaño da una idea menos melodramática, más sincera y completa del viaje familiar:

Mi vida ha sido un desastre. Tendría que empezar hablándole de mis padres[...]Pues supongo que mis padres se amaron muchísimo, que hubo entre ellos una fuerte atracción sexual, pero jamás se tendrían que haber casado y mucho menos tener hijos. Yo era el hijo mayor y recibía los misiles de uno y otro lado. Son historias tan tristes, tan destructivas, que pueden resultar hasta cómicas. Pero son insoportables[...]Y separaciones y más separaciones, hasta la definitiva. Cuando yo tenía 15 años abandonamos Chile porque mis padres decidieron reiniciar su aventura existencial en México.⁶ [...]Mis padres siempre habían estado separándose y juntándose. Toda mi infancia fue una relación muy tormentosa entre ellos y México era de cierta manera un pequeño paraíso, un lugar donde ambos pudieran recomenzar.⁷

México en 1968 no era precisamente un paraíso. Fue el año de las Olimpiadas, de la presidencia de Gustavo Díaz Ordaz y fue el año de la matanza de Tlatelolco que, como indica Domínguez Lasierra⁸, será un episodio recuperado en las novelas *Amuleto* y *Los detectives salvajes*. Sin embargo, Bolaño recuerda un México “de un

⁶ Ima Sanchís. “Si hubiera otra vida y fuera posible elegir, escogería ser mujer” en Braithwaite. Op. Cit., p.79

⁷ Eliseo Alvarez. “Las posturas son las posturas y el sexo es el sexo” en Braithwaite. Op. Cit., 36

⁸ Op. Cit., 278

dinamismo distinto al de Chile”, mientras que la capital se le presenta como “un planeta aparte” en donde todo podía suceder. “Para mí fue cambiar el potrero por la metrópolis, porque en Chile yo era de pueblo y de pueblo sureño además.”⁹ En cualquier caso, el joven Bolaño se integró rápidamente a su nuevo ambiente, en el que asumió sin dificultades una identidad y una pertenencia: “Como yo tenía 15 años, rápidamente me mexicanicé, me sentía totalmente mexicano. Nunca me sentí extranjero en México, salvo el primer día en la escuela. No hubo nada a lo que me costara acostumbrarme.”¹⁰ La familia se estableció en la Ciudad de México. Su padre abrió un bar y su madre trabajaba en la administración de una fábrica. De acuerdo a una referencia más bien reticente que dio Bolaño, parece ser que la familia no encontró en México exactamente lo que buscaba: “[...]cada uno tiene un ideal, pero luego, evidentemente, no sale nada, es lo que pasa siempre que llegas a un país extraño.”¹¹

Cuando se consideran los datos que dan cuenta de la estancia de Bolaño en México desde su llegada a la Ciudad de México hasta su partida, descubrimos una cierta voluntad “narrativa” que quiere retratar esos años con los trazos y los colores de la picaresca y del heroísmo romántico, intención que hayamos tanto en la voz de Bolaño mismo, como en los testimonios de escritores de su generación: Carmen Boullosa, Bruno Montané o el infrarrealista Ramón Méndez Estrada, entre otros. Picaresca urbana del siglo XX, en ocasiones funambulesca, casi siempre cómica en la que el

⁹ Eliseo Alvarez. Op.cit. 36

¹⁰ Ibid

¹¹ Mihály Dés. 142

Bolaño adolescente, pobre y marginado, sobrevive en la gran ciudad con su ingenio y su malicia. Heroísmo al momento de relatar su viaje a Chile poco antes del Golpe de Estado y su corta estancia en El Salvador y presentarlos como periodos de educación revolucionaria, a fin de cuentas y a todas luces, brevísimos y fallidos. No se equivoca Alan Pauls cuando sugiere que Bolaño quiere ser el “mitógrafo”, el “mitólatra” y el “mitócrata” de una vanguardia (quien dice vanguardia, dice revolución) que ya no existe, es decir, el mitógrafo de un relato revolucionario, vitalista y legendario, que se quiere aún vivo, “¿Cómo? ¿En qué condiciones? ¿Bajo qué forma?”, se pregunta Pauls. “Como Vida Pura, Vida Artística, Vitalismo mitológico.”¹²

Todo comienza a los 16 años. Bolaño abandona los estudios y decide no volver a ninguna institución educativa,¹³ pero su voracidad lectora sirve para completar su educación, aun cuando él nunca se consideró autodidacta.¹⁴ Se convierte en un joven “rabioso y feroz” que busca el extremo tanto en sus experiencias vitales, como en sus intereses políticos. Durante estos años mostrará simpatía sucesivamente por el trotskismo y por el anarquismo. De acuerdo a Bolaño, sus 16 años son una fecha clave también porque es entonces cuando decide ponerse a escribir, aunque “de manera muy diletante,”¹⁵ pero con una voluntad contundente y radical. El

¹² Alan Pauls. “La solución Bolaño”, en Edmundo Paz Soldan y Gustavo Faverón Patriau (eds). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008. 332

¹³ Domínguez Lasierra. Op. Cit. 278

¹⁴ “Gran lector, no se consideraba autodidacta, porque, según sus palabras, ‘hablar de autodidacta es un error de concepto’...278

¹⁵ Ima Sanchís. Op.Cit. 79

inicio de la escritura es vivido como ruptura, batalla y oposición al mundo: “Yo decidí ponerme a escribir a los 16 años, en México, y además, en un instante de ruptura total, con la familia, con todo, como se hacen estas cosas[...].”¹⁶

A los 16, además, comienza a trabajar. Bolaño aclara que, en realidad no necesitaba hacerlo (“Con 16 años me puse a trabajar, aunque mis padres siempre me dieron todo lo que podían y más”¹⁷). Se trata entonces de conseguir trabajos que sean lo mismo provocación, que experiencias divertidas y absurdas: “[...]mis trabajos siempre fueron salidas de tono.”¹⁸ Lo mismo vender lámparas con la apariencia de la Virgen de Guadalupe o figuras de San Martín de Porres en los barrios pobres del D.F.,¹⁹ que descargar cajas de refresco Pato Pascual. “Éramos unos miserables”, recuerda Ramón Méndez, “[...]siempre quebrados, muertos de hambre, afiebrados; caminando como locos[...].”²⁰

¹⁶ “Balas pasadas” en Braithwaite, Op. Cit. 89

¹⁷ Ibid. 90

¹⁸ Ibid.

¹⁹ “ Con 16 años me puse a trabajar, aunque mis padres siempre me dieron todo lo que podían y más. Por eso mis trabajo siempre fueron salidas de tono, como vender vírgenes. Recorrí los peores barrios del DF vendiendo vírgenes de Guadalupe que eran lámparas, y también figurillas de san Martín de Porres, que era mi favorito porque en aquella época lo habían santificado; había descendido a simple beato y yo lo vendía a las viejecitas mexicana diciéndoles que ya no era santo y que por lo tanto había que apoyarlo.” En Braithwaite, 90.

²⁰ José Peguero, “El maravilloso viaje de Roberto Bolaño”, en *Turia. Revista Cultural*. No. 75. Junio-octubre 2005. 163

A los 19 años, en 1973, Bolaño se recuerda como un joven “destrutivo” y “violento”, que “quería hacer la revolución.”²¹ Es entonces que emprende el viaje a Chile. No nos detendremos en este periodo de la biografía de Roberto Bolaño.²² Baste decir que su intención era sumarse al movimiento revolucionario que vivía el Chile de Allende, aunque dos meses después de su llegada se produce el golpe de Estado de Pinochet. Bolaño participará brevemente en la resistencia. Más tarde, en viaje a Concepción, es arrestado. Pasa unos días en la cárcel (la experiencia será recuperada en *Estrella distante*), de la que es liberado, si creemos a Bolaño, por unos compañeros de la adolescencia que trabajaban como detectives del gobierno. Decide regresar a México. En total, habrá permanecido en Chile aproximadamente seis meses.

1.2. 1974-1976. México, escritura y vanguardia

En 1974, de vuelta de su viaje a Chile, encontramos a Bolaño colaborando en revistas literarias y suplementos literarios mexicanos, como el del periódico *El Nacional* que entonces dirigía el poeta Juan Rejano. Recorre diversos talleres de poesía de la Ciudad de México, publica algunas reseñas de libros y un par de artículos en la famosa revista *Plural*, cuando ya Octavio Paz no la

²¹ “--¿Era destructivo?--Sí, y me exhibía como malo, pero me da vergüenza contarlo. No robé ni violé, pero fui un joven violento. A los 19 años decidí que quería hacer la revolución”. Ima Sanchís. Op. Cit. ,p.79

²² Para un recuento detallado de esta época de la vida de Roberto Bolaño es muy útil el texto de Andrés Braithwaite, *Bolaño por sí mismo*, así como la sección especial dedicada a Bolaño en *Turia, Revista Cultural*, pp. 151-296

dirigía. En 1975 prepara con Mario Santiago una serie de conferencias en la Casa del Lago sobre “el estado de la poesía acutal, ¡de todo el mundo!”²³

Su actividad literaria se vuelve más intensa. Los dos próximos años será incluido en la “plaquette” *Pájaro de calor. Ocho poetas infrarrealistas*,²⁴ la primera antología de poetas infrarrealistas; escribe el Manifiesto Infrarrealista, movimiento del que nos ocuparemos en seguida; y en 1976, publica su primer poemario, *Reinventar el amor*.²⁵ Antes de dejar México en el año 1977, tenía preparado ya parte del material que más tarde se reunirá en su antología de poesía latinoamericana contemporánea, *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego*, publicada finalmente en 1979 por la editorial mexicana Extemporáneos. Parece como si, luego del fracaso de su participación revolucionaria y luego de conocer de cerca el verdadero rostro de la guerrilla latinoamericana,²⁶ Bolaño viviera un duro proceso de desengaño, lo que quizá lo llevó a reafirmarse en su decisión de escribir como escritor profesional. A propósito de esta dedicación a la escritura, José Rosas Ribeyro, un poeta infrarrealista, recuerda la época que nos ocupa y los estilos y

²³ José Peguero.Op.cit., 162

²⁴ Prólogo de Juan Cervera. México: Ediciones Asunción Sanchís, 1976

²⁵ México: Taller Martín Pescador, 1976. 225 ejemplares.

²⁶ Bolaño, en su viaje de regreso a México, visita El Salvador y conoce a algunos guerrilleros, futuros líderes de Sendero Luminoso, entre los que se encuentran los que asesinaron al poeta Roque Dalton por diferencias ideológicas. La experiencia que parece que marcó profundamente a Bolaño, es recordada en su poemario *Tres* con gran amargura: “41. Soné que estaba soñando y que en los túneles de los sueños encontraba el sueño de Roque Dalton: el sueño de los valientes que murieron por una quimera de mierda”. En *Tres*. Barcelona: El Acantilado, 2000

opciones de vida literaria de Bolaño en contraste con los de Mario Santiago, su mejor amigo:

La de Mario era una de esas pasiones que te consumen rápidamente la vida, todo. Roberto no era así. Roberto sabía que estaba destinado a hacer una “carrera” literaria y pese a su marginalidad en el México de entonces buscaba canales de expresión, editores, contactos[...] Mientras yo estaba allí salió un primer libro suyo de poesía, en una cuidada edición artesanal, y Roberto estaba loco de contento[...] Roberto neutralizaba en Mario las tendencias más autodestructivas y Mario neutralizaba en Roberto el afán de triunfo literario.²⁷

La alusión al “triunfo literario” parece una conclusión *a posteriori* de Rybeiro. En efecto, Bolaño reitera en diversos lugares su deseo de escribir en aquella época, pero nunca se menciona una supuesta y, para aquel entonces, fantástica e hipotética búsqueda de triunfo literario. Al recordar estos años, Ramón Méndez confirma esta idea cuando relata una anécdota que nos parece muy valiosa como ejemplo del compromiso con la escritura que Bolaño ya había desarrollado para entonces:

Una madrugada de 1975, agotadas las reservas del espirituoso que compartíamos y cansados de vagar por las

²⁷ José Rosas Ribeyro. “Encuentros con Mario Santiago Papasquiaro y Roberto Bolaño. Fragmentos de una entrevista cibernética con Raúl Silva”, en Raúl Silva (ed.) *Homenaje : Mario Santiago, Realinfrarrealista*. letras.s5.com. Página chilena al servicio de la cultura. <http://www.letras.s5.com/ms090107.html--consulta> mayo 2008.

calles del centro de la Ciudad de México, Mario Santiago me invitó a visitar a un amigo suyo: Roberto Bolaño, quien vivía en un vetusto edificio cerca de la estación Cuauhtémoc del Metro. La recepción de Roberto no fue muy cordial que digamos, pues lo interrumpíamos de su diaria jornada de redacción creativa mañanera, que cumplía con el rigor de un burócrata sujeto a reloj checador.²⁸

No queda muy claro si Bolaño conoció a Mario Santiago antes de su viaje a Chile o al regreso a México en 1974. Lo cierto es que el escritor chileno enfatiza constantemente la importancia de su amistad con Santiago quien se llamaba en realidad Rafael Zendejas. “Fue mi mejor amigo”, dice Bolaño. “Era un ser rarísimo. En realidad, parecía haber bajado de ovni hacía un par de días[...]Era un ser fantástico.” Pero también, de acuerdo a los que lo conocieron, una personalidad excesivamente extrema y casi suicida: “[...]él era demasiado radical en su existencia, iba siempre demasiado lejos y demasiado rápido y era casi imposible seguirlo.”²⁹ “Era un iluminado”, confirma Villoro, “y se quemó en su propia luz.”³⁰ Bolaño parecía admirar esa voluntad de abismo, tal vez por la relación directa que guardaba con la manera que tenía Santiago de vivir la literatura. Para Bolaño, Santiago “era un poeta maravilloso. Tal vez el poeta más grande que yo he conocido, y he conocido poetas realmente grandes.” El escritor chileno insinúa, sin embargo

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid.

que quizá exagera: “ Bueno, era mi amigo[...]”³¹ Bolaño rendirá homenaje en su obra a esa amistad que lo marcó tan profundamente en su juventud.³² Por ejemplo, en el título de su primera novela, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, escrita en conjunto con Antoni García Porta y basada directamente, de acuerdo a Domínguez Lasierra,³³ en un poema de Mario Santiago, “Consejos de un discípulo de Marx a un fanático de Heidegger.” Pero el homenaje más emotivo fue el haber convertido a Mario Santiago en uno de los personajes protagonistas de *Los detectives salvajes*, el compañero de viajes, aventuras y búsquedas de Arturo Belano, el otro protagónico, máscara evidente de Roberto Bolaño.

Me hubiera gustado que Mario Santiago leyera *Los detectives salvajes*. Ésa era una de mis intenciones: que él leyera la novela y se riera, que nos riéramos juntos. Pero Mario murió justo un día después de que yo acabara de corregirla, algo que no deja de ser inquietante y que habla del destino y del inextricable sentido del humor del destino.³⁴

³¹ Braithwaite, Op.Cit, 101

³² “- Ahora, de esa primera estadía tan joven en México ¿hay algún personaje de la literatura mexicana con quien tú te relaciones y que te influya de manera importante?- De manera importante, importante, Mario Santiago.” Fragmentos de una entrevista del periodista chileno Fernando Villagrán con Roberto Bolaño, realizada para *Off the record*, un programa de Arcoíris, televisión chilena por Internet: <http://es.arcoiris.tv/>, en *Letras.s5.com*. Op.cit (mayo 2008)

³³ “Flores de Morrison en el mar de Bolaño”, en Turia. 205

³⁴ Braithwaite, 102

Fue Mario Santiago quien pone en contacto a Bolaño con los poetas rebeldes del taller de Poesía de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y que constituirán el núcleo del *infrarrealismo*. El que este grupo fuera un verdadero movimiento de vanguardia o no, resulta debatible y polémico. Nos interesa detenernos en la consideración del infrarrealismo para tener una idea más clara de un momento importante en la biografía y en el ejercicio literario de Roberto Bolaño en México. Ante todo, habría que tener una idea de conjunto y Patricia Espinosa ofrece el resumen quizá más suscinto y útil.³⁵

De acuerdo a Espinosa, el movimiento infrarrealista surge entre fines de 1975 y comienzos de 1976, en México DF, y lo conforman Mario Santiago, Ramón Méndez y Héctor Apolinar, que venían del taller de poesía de Difusión Cultural de la UNAM, coordinado por el poeta y académico Juan Bañuelos. El lugar específico de gestación fue la casa del poeta chileno Bruno Montané. El grupo rápidamente se amplía a 30 o 40 personas, incluyendo tanto a escritores como músicos y pintores. Surge luego una revista *infra* y una editorial, aparte de sucesivas irrupciones *infr*as en recitales de poesía oficial. Entre los nombres a considerar dentro del grupo están: Juan Esteban Harrington (¿García Madero?), Piel Divina, Cuauthémoc Méndez, Oscar Altamirano, José Peguero, Pedro Damián, Elmer Santana, Ramón Méndez, Guadalupe Ochoa, Edgar Altamirano, Mara Larrosa, Vera Larrosa (¿las hermanas Font?), Kyra Calvan, Víctor Monjarás, Carlos David Marfarón, Geles

³⁵ Patricia Espinosa. "Bolaño y el manifiesto infrarrealista", en *Rocinante*, N°84, Octubre 2005.

Lebrija, Rubén Medina, José Rosas Ribeyro, Estela Ramírez, Lorena de la Rocha y Javier Suárez Mejía. Habría que indicar que, en el recuento de los miembros que formaron el infrarrealismo, cada comentarista añade o resta nombres. Bolaño reiteraba, por ejemplo, la presencia de Darío Galicia (el Ernesto San Epifanio de *Los detectives salvajes*) entre los fundadores y miembros activos del movimiento, pero ni Ramón Méndez ni Espinosa incluyen su nombre.

Si nos atenemos exclusivamente a la opinión del propio Roberto Bolaño expresada en diversas entrevistas, el infrarrealismo no habría sido sino un movimiento fugaz de rebeldía poética, un ejercicio un tanto escandaloso de inconformismo que provocó no mucho más que el odio del mundo literario mexicano de la época. Desde la ironía y desapego con el que Bolaño lo nombra y recuerda, el infrarrealismo parecería casi el relato de un *happening* sin mayores consecuencias:

Yo creo que éramos bastante irresponsables y nuestra línea teórica muy incoherente. Básicamente, lo que molestaba mucho al status de la literatura mexicana era que no estábamos con ninguna mafia, con ningún grupo de poder[...]Nosotros lo que hacíamos era molestar[...]Eso fue el grupo de infrarrealistas[...]³⁶

³⁶ Fragmentos de una entrevista del periodista chileno Fernando Villagrán con Roberto Bolaño, realizada para *Off the record*, un programa de Arcoíris, televisión chilena por Internet, en *Letras.s5.com. Página chilena al servicio de la cultura*. <http://www.lettras.s5.com/ms090107.html--consulta> abril 2008

En otro lugar, Bolaño se refiere al infrarrealismo como: “[...]una especie de Dadá a la mexicana”, que logró reunir no sólo poetas, sino también pintores, músicos y “sobre todo vagos y ociosos, que se consideraron a sí mismos como infrarrealistas, pero en realidad el grupo sólo lo integrábamos dos personas, Mario Santiago y yo.”³⁷ La rebeldía infrarrealista dirigía sus ataques lo mismo contra Octavio Paz, que contra grupos inconformes y rebeldes como la Espiga Amotinada. Nos parece que la opinión definitiva de Bolaño sobre el infrarrealismo se puede encontrar en la siguiente respuesta, llana y escueta, al periodista Carlos Rubio: “—¿Qué pasó con el infrarrealismo? —El infrarrealismo murió hace tiempo.”³⁸

Esta versión coincide con la de escritores y críticos que vivieron de cerca esa época. Así por ejemplo, cuando Bruno Montané, amigo muy cercano de Bolaño durante estos años o Rosas Ribeyro, poeta infrarrealista, hablan del infrarrealismo lo hacen únicamente como parte de una rememoración nostálgica de la juventud. Ninguno habla de un movimiento de vanguardia. Ambos se refieren a “encuentros”, a “contertulios, en realidad una corte de aparecidos”³⁹ con los que se buscaba una complicidad vital y literaria a través de “[...]lecturas, pláticas, fumadas y borracheras.”⁴⁰ No se recuerdan poéticas, manifiestos o influencias artísticas. En el caso de Montané, los recuerdos giran alrededor de la leyenda del Che y de Fidel tomando café en La Habana de la calle de Bucareli; recuerda

³⁷ Carmen Boullosa. “Carmen Boullosa entrevista a Roberto Bolaño”, en Celina Manzoni (ed). *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. 111-112

³⁸ “Entrevista. Roberto Bolaño. Una literatura autobiográfica”. Periódico *Reforma*. 11 de julio, 1999

³⁹ Bruno Montané Krebs. “Días de México D.F.” en *Turia*, 232-233

⁴⁰ Rosas Ribeyro. Op.Cit.

los cines, los cafés de chinos o los billares del D.F; las conferencias de La Casa del Lago en Chapultepec o las largas caminatas a lo largo de la ciudad. Rosas Ribeyro rememora las visitas a la casa de Efraín Huerta; los “encuentros cantineros” con Jaime Sabines; las caminatas por Tepito, “los dancings de malamuerte con ficheras” o los libros “que uno prestaba a Mario Santiago y que él devolvía repletos de versos suyos en cada espacio blanco[...]”⁴¹ No hay vanguardia, si acaso se enfatiza la experiencia vital que significó el infrarrealismo como solidaridad y amistad.

Sergio González Rodríguez⁴² es de la misma opinión, aunque su recuento del infrarrealismo sea elaborado desde el análisis irónico, si no es que claramente sarcástico o descalificador. Según el crítico, todavía a principios de los años 80 circulaban en el medio literario mexicano anécdotas “casi siempre más próximas a la indiferencia que al escándalo” sobre un grupo de escritores o “aspirantes a escritores” que habían tomado el nombre de infrarrealistas. Los “infras,” según González Rodríguez, elegían la marginación de “la calle, los cuartos de azoteas, las cantinas, la bohemia y las cafeterías obsoletas”; tenían pretensiones de “tardío vanguardismo” y anhelos de “llevar la revuelta poética a la vida cotidiana”; se colaban en tertulias de escritores prestigiados para sabotear, gritar, interrumpir o representar algún performance; sufrían de “delirio toxicómano”; eran militantes de “las ilusiones perdidas” y tenían bien merecido su destino “aciago”: ser “devorados uno tras otro por

⁴¹ Ibid.

⁴² “Noche y Día. *Los detectives salvajes*”, en Periódico *Reforma*.16 de enero 1999

una ciudad que crecía ajena a sus presunciones”, parece concluir el crítico mexicano de manera más bien rencorosa. “Esas y otras historias estarían condenadas a persistir sólo como tema insólito de charla o memoria afectiva entre quienes convivieron con los infrarrealistas” de no ser por la novela *Los detectives salvajes*, parece reconocer González Rodríguez un tanto a su pesar.

Tenemos hasta aquí, pues, una visión en la que el infrarrealismo no aparece ni como movimiento organizado ni como vanguardia. Sorprende, por lo tanto, que la crítica más reciente recupere este grupo de juventud fundado por Bolaño, Mario Santiago y otros jóvenes poetas y parezca darle una importancia que simplemente no aparece en las versiones comentadas.

Patricia Espinosa analiza el Manifiesto Infrarrealista escrito por Roberto Bolaño y publicado con el título "Déjenlo todo, nuevamente. Primer Manifiesto del Movimiento Infrarrealista" en *Correspondencia Infra, Revista Menstrual del Movimiento Infrarrealista*, N° 1 (México D.F, Octubre/Noviembre 1977, 5000 ejemplares) y que nunca alcanzó su segundo número. La crítica chilena se detiene en el nombre del grupo y descubre su origen en el cuento de ciencia ficción "La infra del dragón" escrito por el autor ruso Georgij Gurevic, aparecido originalmente en 1959 y compilado por Jacques Bergier en *Lo mejor de la ciencia ficción rusa* (Bruguera, Colección Libro Amigo, Barcelona, 1968). Bolaño copia del cuento el que será el primer párrafo de su manifiesto y, además, utiliza la idea central del argumento del cuento de Gurevic para el

infrarrealismo: el viaje de seis tripulantes que parten de la Tierra en búsqueda obsesiva de “los soles negros”, cuerpos celestes sombríos llamados en el cuento INFRAS y que “representarían un mundo al revés.”⁴³ Es decir, de acuerdo a Espinosa, para Bolaño:

El término 'infrarrealismo' alude a un territorio nuevo, pero al revés, en el cual impera la inversión de las reglas de nuestro "mundo real." El calor o la energía en el territorio infra, viene desde dentro, desde las mismas vísceras. Tal como el realvisceralismo de *Los detectives salvajes*.

Más adelante, Espinosa intenta relacionar el infrarrealismo con el surrealismo a partir del planteamiento en el manifiesto de Bolaño según el cual hay que alejarse de la “lógica y del buen sentido.” Sin embargo, la crítica chilena apenas encuentra puntos de relación. Señala, así mismo, la necesidad de Bolaño de recuperar “el ánimo vanguardista”, pero desde una posición más bien incrédula que no acepta, como lo hacían las vanguardias tradicionales, la “originalidad”, porque todo “está nombrado, desvelado”, por lo que Espinosa califica al infrarrealismo de “neovanguardista” o “postvanguardista.” Espinosa insiste en el carácter político del manifiesto de Bolaño. Examina ciertos pasajes claves como la creencia en la unidad de la ética, la revolución y la vida (“[...]Nuestra ética es la Revolución, nuestra estética la Vida: una-

⁴³ Patricia Espinosa. “Bolaño y el manifiesto infrarrealista” en *Rocinante*, Nº 84, Octubre 2005

sola-cosa")⁴⁴ o bien aquellos en los que se habla de la oposición sin salida entre la burguesía y el proletariado, oposición que señala un territorio marginal e impulsa a la acción, pero también a la violencia. Como dice Espinosa:

La demarcación del lugar periférico: anteriormente la Institución Arte, la maquinaria cultural y, ahora, el territorio de la comodidad burguesa versus el proletariado, los explotados: lugar de los infrarrealistas. Memoria y guillotinas, dice el manifiesto, el recuerdo y el castigo: Acción, Acción. Pero también violencia.⁴⁵

Espinosa concluye aclarando que si bien el Manifiesto Infrarrealista de Roberto Bolaño asume el final de la utopía y su lugar en un tiempo post-utópico (“Soñamos con utopía y nos despertamos gritando”, dice Bolaño), cree sin embargo en el vitalismo como medio de recuperar un sentido. Cita Espinosa: ““Hacer aparecer las nuevas sensaciones- Subvertir la cotidianidad. O.K. DÉJENLO TODO NUEVAMENTE. LÁNCENSE A LOS CAMINOS.”⁴⁶

Se suman a esta reevaluación Andrea Cobas Carral y Verónica Garibotto.⁴⁷ Las profesoras universitarias analizan la idea de revolución y vanguardia tal como se representa en la novela de Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, a través del grupo de los

⁴⁴ Ibid

⁴⁵ Ibid

⁴⁶ Ibid

⁴⁷ “Un epitafio en el desierto. Poesía y revolución en *Los detectives salvajes*”, en Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (ed). *Bolaño salvaje*. 163-189

realvisceralistas. Advierten que, a pesar de que en esta novela se ficcionalizan algunos rasgos del infrarrealismo, ellas no asimilarán ambos grupos ya que tal operación “oblitara algunos sentidos de la novela.”⁴⁸ Cobas y Garibotto no indican, sin embargo, en qué consiste esa obliteración y, en cambio, desde nuestro punto de vista su exposición sobre el realvisceralismo hace imposible no reconocer al infrarrealismo; el retrato del primero en este ensayo es prácticamente un calco del segundo. Al mismo tiempo, en este texto crítico se pasa constantemente, sin transición, de la consideración de los elementos de la ficción novelesca a la consideración de su contraparte histórica: Bolaño-Belano, realvisceralismo-infrarrealismo. En otras palabras: ambas críticas eligen como tema de estudio no otra cosa sino la idea de grupo vanguardista encarnada en la novela de Bolaño por el realvisceralismo y se le vincula con el trabajo literario del autor chileno y con el contexto político de los años 70 en América Latina. Es imposible no ver en esta discusión la alusión y el vínculo con el infrarrealismo.

Cobas y Garibotto sondean el realvisceralismo y destacan las siguientes características: su oposición radical a un canon que tiene como centro a Octavio Paz y a Pablo Neruda; la acción como prioridad realvisceralista; su indiferencia ante la dimensión estética del arte, su rechazo de todo discurso hegemónico, sea el de la izquierda o el de la derecha, y en cambio su asunción de la marginalidad como único medio de “erosionar los circuitos de

⁴⁸ Nota 8 al final del texto, 188

consagración y las instituciones.”⁴⁹ Cobas y Garibotto vinculan el realvisceralismo con una de las discusiones centrales para la izquierda latinoamericana de los años 70, es decir la discusión sobre la función del escritor, que se basaba en la noción sartreana de compromiso, según la cual el compromiso político debía radicar en la acción y no en las palabras. Ahora bien, la búsqueda de Cesárea Tinajero por los realvisceralistas para justificar y valorar su movimiento, es decir, la búsqueda del origen de su propia vanguardia, pone en evidencia, de acuerdo a Cobas y Garibotto: “[...]el fracaso del proyecto modernizador de las vanguardias del 20 simbolizado por la decisión de Cesárea de perderse en el desierto[...].”⁵⁰

La vanguardia de Belano y Lima fracasa. Dos días antes de su viaje a Europa en 1977, nos recuerdan Cobas y Garibotto, Belano firma el contrato para la edición de una *Antología definitiva de la joven poesía latinoamericana* que puede leerse “como un gesto de cierre acorde a las provocaciones realvisceralistas.”⁵¹ Esta antología parece aludir a la idea de que el realvisceralismo “más que un movimiento capaz de convertirse en la cabeza de la vanguardia poética de Latinoamérica, es el sueño literario de una pandilla de poetas latinoamericanos perdidos en México,”⁵² concluyen las autoras.

⁴⁹ Cobas y Garibotto, 174

⁵⁰ Ibid 172

⁵¹ Ibid

⁵² Ibid

No se puede ignorar que el vínculo con la realidad histórica es evidente y casi literal: en 1977 Belano concluye su aventura vanguardista y en 1977 Roberto Bolaño declara concluido y muerto el infrarrealismo:

Ambos (Bolaño y Mario Santiago) nos vinimos a Europa en 1977. Después de algunas aventuras desastrosas, una noche en la estación de trenes de Port Vendres, en el Rosellón, muy cerca de Perpignan y de la estación de trenes de Perpignan, decidimos que el grupo (infrarrealista) como tal se había acabado.⁵³

A este, digamos, “reversionismo” del infrarrealismo se suma la versión de los propios poetas infrarrealistas, sacados de una cierta clandestinidad y marginalidad literarias en las que han vivido desde los años 70, ya lo mencionábamos antes, por el enorme éxito que ha tenido la novela de Bolaño, *Los detectives salvajes*, en la que aparecen como el grupo vanguardista de los real visceralistas. Los miembros de este infrarrealismo actual han multiplicado en páginas de la internet, en periódicos y en revistas recientes su versión de lo que fue o no fue el infrarrealismo y que, en puntos esenciales, contradice directamente muchas de las afirmaciones del propio Bolaño. Además, descubrimos en estos medios virtuales, por ejemplo, que junto al Manifiesto que Bolaño escribió para la fundación del infrarrealismo, existen al menos dos manifiestos más (uno del propio Mario Santiago y uno más de José Vicente Anaya)

⁵³ Bouldosa, op.cit, 112

que no han sido tomados en cuenta hasta ahora por la crítica y que presentan una imagen más compleja de este movimiento con respecto a los primeros comentarios y reseñas que acompañaron el éxito de *Los detectives*.

Ramón Méndez Estrada, antiguo miembro del infrarrealismo, ofrece un recuento interesante, lleno de anécdotas, del origen del movimiento en una de estas múltiples versiones disponibles en la internet. Nos permitimos citar integralmente el pasaje correspondiente del texto de Méndez a pie de página porque ilumina el origen de este grupo.⁵⁴ La oposición de las versiones de Bolaño y

⁵⁴ "A fines de 1973 habíamos llegado a ese espacio de estudios poéticos Cuauhtémoc y Ramón Méndez, venidos de Michoacán, donde fundamos con otros jóvenes de entonces, en 1972, el Taller Literario de la Universidad Michoacana. Nuestro arribo al taller de Juan (Bañuelos) fue la gota que derramó el vaso, casi colmado, de la inconformidad que iban acumulando los alumnos del coordinador. El método de estudio, rito repetido dos veces por semana, consistía en que los jóvenes leyéramos en voz alta nuestros incipientes textos, y luego nos criticáramos mutuamente. Pero eso no nos satisfacía. "Vamos a estudiar a los clásicos, Juan", le decíamos. "Estudiemos el Siglo de Oro, danos algunas clases del soneto", pero el maestro no tuvo interés, o no pudo, satisfacer nuestras demandas. Entre aquellos jóvenes los más beligerantes eran Mario Santiago, que entonces aún no había adoptado el Papasquiario, y Héctor Apolinar. Sus críticas irónicas, su mordaz sentido del humor, nos empujaban a todos a escribir más y mejor. A fin, una tarde de principios de 1974, Mario Santiago se presentó al taller con una hoja en que traía redactada la renuncia de Bañuelos, con esa caligrafía particular que caracterizaba al joven vate y, por supuesto, también con su muy singular estilo, irreverente y desparpajado, donde el maestro se autoacusaba de menopausia galopante y otras lindezas para dejar su puesto. Juan leyó el texto, y mientras la mayoría de los talleristas suscribíamos la hoja su rostro cambiaba de color y él, con contenida cólera, nos decía: "¡Qué buena broma, muchachos! ¡Qué buena broma!" Quienes lo enfrentaron con más decisión fueron Mario Santiago y Héctor Apolinar: "No es broma, Juan, no te queremos. No sirves tú para estas cosas". Un grupo del taller llevó la renuncia, también firmada por Bañuelos, por supuesto, a la directora de Difusión Cultural, y ella contestó que Juan era un empleado y no podían correrlo. Propuso, en cambio, que los inconformes consiguiéramos otro coordinador, y que el taller se dividiera: de los dos días de la semana que correspondían a la

de Méndez Estrada son evidentes. El segundo parece enfatizar que el papel de Bolaño en la fundación del “movimiento” fue casi circunstancial, aunque le concede la autoría del nombre y el proyecto de convertirse en un grupo contrario al “establishment” literario de México y Latinoamérica. Pero es significativo que Bolaño insista en varias entrevistas, como ya hemos comprobado, que el movimiento lo crearon exclusivamente Mario Santiago y él y que fueron ellos mismos, legítimos y únicos fundadores del movimiento, los que decidieron nombrarlo muerto y acabado. Méndez parece rebatir esa versión señalando que el núcleo de

clase, uno sería para nosotros y otro para el maestro. Prometió también apoyar la edición de una revista. Al poco tiempo, mediante una coperacha de los interesados, salió Zarazo 0, con poemas de los beatniks estadounidenses, de los miembros del movimiento peruano Hora Zero y de algunos de los revoltosos del taller de la UNAM. Aunque estuvieron formados otros tres números de la revista, nunca pasaron a la imprenta: Menos de dos meses después de la insurrección en el taller, una tarde nos encontramos con la puerta cerrada y fuera de la institución.” El hecho sirvió para que algunos de nosotros consolidáramos una amistad que creció con el tiempo en largas caminatas por la ciudad y noches de juerga y de poesía. En el camino, se quedó la intención de fundar el Vitalismo, en que nos empeñamos algunos, entre ellos José Vicente Anaya, que no visitaba el taller de Juan en el tiempo de la revuelta. Una madrugada de 1975, agotadas las reservas del espirituoso que compartíamos y cansados de vagar por las calles del centro de la Ciudad de México, Mario Santiago me invitó a visitar a un amigo suyo: Roberto Bolaño, quien vivía en un vetusto edificio cerca de la estación Cuauhtémoc del Metro. La recepción de Roberto no fue muy cordial que digamos, pues lo interrumpíamos de su diaria jornada de redacción creativa mañanera, que cumplía con el rigor de un burócrata sujeto a reloj checador. La conversación no fue muy larga, pero sí muy intensa. Cuando Santiago y yo salimos de la casa de Bolaño lo habíamos convencido de nuestra subversión vital contra el oficialismo de la cultura, y nos había comparado con los *beatniks*: “Tú eres Ginsberg –le había dicho a Santiago-, y éste es Corzo: son los *beatniks* de México. Poco después –semanas o meses- Mario Santiago me informó que, entonces sí, estaba en puerta la constitución de un movimiento poético rebelde, el Infrarrealismo”. Ramón Méndez Estrada. “Como veo, doy. Una mirada interna del Movimiento Infrarrealista”, en *La Jornada Morelos*, 9 de marzo, 2004.

poetas fundadores ya existía desde 1973. Deja claro, así mismo, que el origen del movimiento fue un acto de “revuelta” promovido por poetas “insurrectos”, en los que se distinguía Rafael Zendejas, quien adoptará más tarde el nombre de Mario Santiago Papasquiaro. Una divergencia fundamental entre ambas voces es precisamente el desacuerdo sobre el fin del movimiento. De acuerdo a Bolaño, ambos, Santiago y él decidieron declarar irremediabilmente muerto el infrarrealismo en Francia en 1977 (ver cita página anterior), mientras que Méndez Estrada no deja de reiterar y enfatizar que el movimiento está vivo, ha estado siempre vivo y ejemplifica como muestra de esa vitalidad la publicación incesante de poemarios y revistas de sus miembros, aunque quede bastante vago quién forma realmente parte del infrarrealismo actual, además de Méndez Estrada mismo. La omisión de las verdades es particularmente interesante en el texto de Méndez Estrada. En ningún momento se hace alusión a un hecho incontrovertible: si se habla hoy de Mario Santiago y de los infrarrealistas; si hoy los lectores jóvenes de Bolaño se interesan por este grupo; si se ha publicado hoy una antología de la poesía de Mario Santiago nada menos que en el Fondo de Cultura Económica,⁵⁵ es gracias a Roberto Bolaño y al éxito de su novela *Los detectives salvajes*, un hecho que Méndez tiene buen cuidado de ignorar y omitir en su texto.

A los datos concretos y útiles para aclarar los inicios de este movimiento y su vínculo con Roberto Bolaño en sus años mexicanos, Méndez Estrada añade un discurso que sorprende por su

⁵⁵ Mario Santiago Papasquiaro. *Jeta de Santo. Antología poética (1974-1977)*. Fondo de Cultura Económica España, 2008. (Letras Mexicanas, Poesía)

victimismo y autoconmiseración. Si bien para Méndez el infrarrealismo actual sigue siendo poderoso porque sigue enérgicamente vivo (“[...]el Movimiento Infrarrealista cursa el tercer año del Siglo XXI con la energía rebelde que le dio origen, publicaciones en éste y el otro continente, obra inédita sobrada para docenas de volúmenes, fama en más de cinco países extranjeros[...]”⁵⁶) y porque su voz provoca que “[...]los poetas de la oficialidad tiemblan con sus patas de barro”, al mismo tiempo el poeta infrarrealista parece anular el carácter beligerante, inconforme y crítico de su movimiento cuando parece desear precisamente lo que rechaza: la atención de la literatura oficial al insistir casi obsesivamente en el ninguneo que ha sufrido el infrarrealismo por parte del mundo literario “oficial” mexicano:

El camino ha sido largo y difícil[...]hubo irrupciones infras en recitales de poesía oficial que nos valieron en los medios de comunicación críticas y calumnias. Entre todo, la negación constante: los poetas infrarrealistas no existimos para la oficialidad más que como una leyenda de revoltosos” [...] “por supuesto, el halo de silencio y ninguneo que la cultura oficial en México ha impuesto en torno a la leyenda de los soles negros que somos estos poetas insurrectos.”⁵⁷

La versión de los hechos de Méndez Estrada se vuelve en ocasiones francamente resentida y vengativa:

⁵⁶ Ramon Méndez Estrada. “Rebeldes con causa, los poetas del movimiento infrarrealista” en Homenaje : Mario Santiago, Reallnfrarrealista. Texto y selección de materiales: Raúl Silva. *Letras.s5.com.Página chilena al servicio de la cultura*. <http://www.lettras.s5.com/ms090107.html--consulta> mayo 2008

⁵⁷ Ibid

Extenso, hostil, infame e infamante, no era infranqueable el cerco mudocrático que el mundillo cultural mexicano y sus plumíferos de pacotilla tendieron sobre el movimiento. No tiene caso aquí hablar de la careta hipócritamente amable con que de allí para adelante nos recibieron los “intelectuales” de alto pedorraje a cargo de las lavanderías de conciencia del régimen, los gerentes de las panaderías literarias donde se reproducen los escribanos que defienden el estado de cosas imperante con arte apócrifo, las vacas sagradas del sistema opresor y enajenante, Bañuelos, Oliva, Gutiérrez, Zepeda; ni el calor con que nos atacaron sus engendros y los debates que tuvimos con ellos, Campos, Vallarino, Chimal, etcétera.⁵⁸

Ataques que refuerzan la triste fama del mundo literario mexicano como centro de vulgares batallas de vecindad y a las que hace alusión Bolaño en alguna entrevista.⁵⁹

¿Qué es pues el infrarrealismo? ¿Movimiento de vanguardia latinoamericana injustamente ignorado y que debería recuperar la historia literaria o grupo de poetas “descamisados” y en ciernes cuyo primer y último objetivo era la provocación y el “relajo”? Como se ha comentado, no es fácil determinarlo con total certeza. Hemos señalado una recuperación crítica muy reciente del grupo

⁵⁸ Ibid

⁵⁹ “--Es bastante mexicano esto de los intelectuales que se dicen cosas. -- Depende de las cosas que se digan. Sí, no suele ser anormal en México. La vida intelectual, la vida artística en México es muy movida,” en Eliseo Alvarez, “Las posturas son las posturas y el sexo es el sexo”, en Braithwaite Op.cit, 42

infrarrealista en libros actuales (en *Bolaño salvaje*, por ejemplo, de este año 2008) o por gente tan seria como la crítica chilena, Patricia Espinosa. Es obvio, por lo tanto, que se le concede al infrarrealismo la suficiente importancia para ser reevaluado y comentado. Con todo, la seriedad crítica con que se asume un manifiesto escrito por Roberto Bolaño a los 20 años no deja de hacernos pensar en un ejercicio de análisis, digamos, *a posteriori*, es decir, desde un presente en el que Bolaño es un autor consagrado se comenta, examina y revalora un texto “primitivo”, embrionario porque contiene, quizá, las señas de identidad literaria que hoy son realidad. Desde nuestro punto de vista, sin embargo, pesa mucho la versión de aquéllos que formaron parte directa de este grupo de “contertulios”, de esta “corte de aparecidos”, como recuerda Montané y, en última instancia, pesa aún más la opinión de uno de sus fundadores, el mismo Roberto Bolaño. La imagen del infrarrealismo que queda luego de leerlos es la de un grupo de muchachos que querían ser poetas con toda la intransigencia, seriedad, pasión, rabia y humor de los muy jóvenes y que veían en la provocación de las vacas sagradas y los poetas exquisitos de México una experiencia de territorialidad identitaria (“nosotros no somos como ustedes”) y de rebeldía vital. Una vez que los más lúcidos descubrieron que la verdadera provocación, la verdadera rebeldía se logra comprometiéndose con una literatura de calidad, renunciaron al grupo, siguieron adelante y dejaron el pasado atrás. Y el resultado está allí: por un lado, obra literaria de una gran calidad e importancia, en el caso de Bolaño; por el otro, obra que se

anuncia “inédita, sobrada para docenas de volúmenes”⁶⁰, pero que resulta desconocida, obscura, lateral quizá por su voluntad de permanecer en un pasado de vanguardia rebelde y contestaría y por su falta de autocrítica.⁶¹

En cualquier caso, nos hemos detenido en este ejercicio “vanguardista” de Roberto Bolaño para conocer mejor el contexto mexicano que vio el inicio de su carrera literaria. Nos parece que de la aventura infrarrealista Bolaño conservó, en suma, una complicidad y una gran solidaridad por toda literatura marginada y marginal; un ejercicio de provocación; un rechazo de todas aquellas tendencias que hacen depender la literatura de una pertenencia política o sectaria y, como dice Juan Villoro: “su desprecio por los sistemas de consagración.”⁶²

1.2.1 La formación intelectual. Bolaño y los escritores mexicanos.

Bolaño fue categórico cada vez que se tocaba el tema:

--¿Le debes a México tu formación sentimental?

⁶⁰ Ramón Méndez. Op.cit

⁶¹ “Creo que Mario renunció deliberadamente a una noción de autocrítica, porque era parte de su rebeldía.” Juan Villoro. “Ardió en su propia luz”. Fragmentos de una entrevista con Raúl Silva en Raúl Silva (ed.) *Homenaje: Mario Santiago, Realinfrarrealista*. [en línea].letras.s5.com.Página chilena al servicio de la cultura. <http://www.letras.s5.com/ms090107.html--consulta> mayo 2008.

⁶² “La batalla futura” en Braithwaite, Op.cit.10

--Yo a México le debo, más que nada, mi formación intelectual. La formación sentimental se la debo más a España[...]63

En efecto, hemos mencionado ya que es en México en donde Roberto Bolaño toma la decisión de escribir. El inicio de su ejercicio de escritura se suma a su trabajo periodístico en *El Nacional*, en la revista *Plural*, a la organización de conferencias sobre poesía chilena o poesía mundial y, por supuesto, escritura y lectura van de la mano. Sabemos la importancia que Bolaño atribuía a la lectura y sabemos que fue un lector voraz y, si creemos a lo que nos dice el autor chileno con mucho humor, su formación intelectual en México se basó en gran parte en la contribución involuntaria de las librerías de la Ciudad de México que tenían en Bolaño a uno de sus mejores y más seguros cuatrerros y salteadores de libros:

Para robar libros, sobre todo cuando tienes 15 o 16 años, tiene que juntarse el libro que quieres llevarte con la oportunidad de llevártelo. Había libros que a mí me hubiera encantado llevarme, pero que no tenía la oportunidad por las estanterías donde estaban. Yo creo que la disposición espacial de los libros de la Librería del Sótano y de la Librería (de) Cristal tiene la culpa de muchas laguna en mi educación[...]64

⁶³ Eliseo Álvarez , Op. Cit, 38

⁶⁴ Braithwaite 104

Es obvio que uno de sus intereses era precisamente la literatura mexicana, que parecía haber conocido bien. Ahora bien, Bolaño fue muy crítico con la literatura de México. A la poesía mexicana, específicamente, le reprochaba su solemnidad, su frecuente pedantería: “La verdad es que, en general, la poesía mexicana tiende al engolamiento, hacia el almidonamiento.”⁶⁵ El reproche, la crítica se volvían ataque frontal y feroz cuando señalaba el contubernio entre intelectual-escritor mexicano y el poder del estado, hecho frecuente, de acuerdo a Bolaño, en el ámbito mexicano. El ejemplo más elocuente y duro se encuentra en su última novela, *2666* en donde Amalfitano, en “La parte de los críticos”, denuncia extensamente la derrota de la literatura mexicana que se ha vendido al poder mexicano:

En México[...]los intelectuales trabajan para el Estado[...]El intelectual[...]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? [...]intenta influir en el tiempo mexicano. Añade capas de cal a un hoyo que nadie sabe si existe o no existe[...]Esta mecánica[...]desoreja a los escritores mexicanos. Los vuelve locos[...]La literatura en México es como un jardín de infancia, una guardería, un kindergarten, un parvulario[...]⁶⁶

⁶⁵ Eliseo Álvarez. Op.cit.42

⁶⁶ Roberto Bolaño. *2666*. 6ª ed. Barcelona: Anagrama, 2005

Esta denuncia cobra un sentido más profundo y violento cuando vinculamos este pasaje con las siguientes partes de la novela en las que la búsqueda del enigmático escritor Archiboldi da paso a la narración de la masacre de mujeres en Santa Teresa. En su confabulación con el Estado, los escritores “añaden capas de cal a un hoyo”, es decir, encubren a los culpables de los asesinatos y se vuelven, así, criminales.

Sin embargo, “hay excepciones notables”⁶⁷ que se salvan de esta lista de acusaciones, excepciones que revelan las afinidades literarias múltiples y heterogéneas del autor chileno. En una conversación informal que recuerda haber tenido Germán Sancha Ortuondo con Bolaño en Logroño en el año 2000, el autor chileno mencionó y discutió a Jaime Sabines, José Juan Tablada, José Vasconcelos, Efrén Rebolledo, así como otros temas menos literarios, desde el Dr. Atl y Flores Magón hasta el callismo y la maquila, pasando por los “Pumas”, Hugo Sánchez y el futbolista mexicano, el “Abuelo” Cruz.

A pesar de esta diversidad, hay un cierto número de autores mexicanos que Bolaño recuerda y reitera: José Juan Tablada, Julio Torri, Alfonso Reyes, los miembros del “Estridentismo”, Ramón López Velarde, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Octavio Paz y Efraín Huerta. Es muy curioso notar que se trata básicamente de un grupo limitado de autores canónicos algunos, “raros” otros, como es el caso de Torri o más o menos marginales, en el caso de los estridentistas, pero todos nacidos a fines del siglo XIX o en las

⁶⁷ Eliseo Alvarez, Op.cit, 42

primeras décadas del XX. En las contadas ocasiones en las que se refirió a la literatura mexicana contemporánea muy pocos nombres fueron mencionados, Juan Villoro, Daniel Sada, Carmen Boulosa. Esto podría explicarse con la última entrevista concedida antes de su muerte en 2003 en la que confiesa que “Hace mucho que no sé nada de la poesía mexicana” y precisa “no sé nada de los que escriben y que, como yo, se acercan a los 50 años.”⁶⁸ Parece que su interés por la literatura mexicana se circunscribió a aquellos autores que leyó en su juventud durante su estancia en el país.

La obra de López Velarde y de José Juan Tablada es parte de aquella poesía mexicana “que a mí me gusta muchísimo.”⁶⁹ A Julio Torri, “escritor mexicano rarísimo (o normalísimo, depende desde dónde se le mire”, “de una modestia yo diría patológica”, lo considera con entusiasmo un gran escritor de textos breves, la contraparte, en su brevedad, de “la multiplicidad” de Alfonso Reyes. Bolaño reiteraba que “le debo mucho a uno de los maestros de Borges, que fue Alfonso Reyes, el escritor mexicano.”⁷⁰ Bolaño rastrea la cadena de influencias de su libro *La literatura nazi en América* desde *La sinagoga de los iconoclastas* de Rodolfo Wilcock hasta las *Vidas imaginarias* de Marcel Schowb, pasando por la *Historia universal de la infamia*, de Borges y los *Retratos reales e imaginarios*, “que es una joya”, de Alfonso Reyes.⁷¹ En otros

⁶⁸ Mónica Maristáin. “El mundo está vivo y nada vivo tiene remedio” en Braithwaite. Op. Cit, p.64

⁶⁹ Eliseo Álvarez. Op.cit, 42

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ibid

momentos, Bolaño reflexiona sobre los silencios de Juan Rulfo,⁷² o muestra su desinterés por Carlos Fuentes (“Hace mucho que no leo nada de Carlos Fuentes.”⁷³) De la obra de Efraín Huerta habla poco. En cambio, Bolaño destaca su amistad con Huerta, su generosidad, el interés y la ayuda que prestaba a jóvenes poetas.⁷⁴

Caso aparte es el de Octavio Paz. Si nos atenemos a la manera como Paz es ficcionalizado en la obra de Roberto Bolaño, es decir, si interpretamos la opinión que Bolaño tenía del escritor mexicano de acuerdo a su figura literaria en novelas como *Pista de hielo* o *Los detectives salvajes* el resultado no puede ser más negativo. En estas obras, Octavio Paz es sinónimo del escritor coludido con el Estado, es el enemigo o, en otros términos, el “padre” literario que los poetas jóvenes tienen que destruir. Como veremos en los siguientes capítulos de esta investigación, Bolaño retrata a un Paz en el que se reúne la pedantería y el engolamiento que el autor chileno atribuye a la poesía mexicana. Y, sin embargo, la frecuencia del ataque revela un gran interés de Bolaño por la obra de Octavio Paz, lo que sus textos y entrevistas confirman. Bolaño puede afirmar que “yo no estoy con ninguno de los dos (Paz y Carlos Fuentes) evidentemente”⁷⁵, al mismo tiempo que muestra su disposición por la obra de Paz:

⁷² Ibid

⁷³ Mónica Maristain. Op. Cit, p.64

⁷⁴ Sergio Paz. “La elegancia, la verdadera elegancia, siempre es discreta”, en Braithwaite, 57

⁷⁵ Eliseo Álvarez, Op.cit., 42

Reconozco en Paz a un escritor sobre todo en los ensayos, a un prosista más interesante que Fuentes como prosista. Como poeta, hay cuatro poemas de Paz que aún puedo releer sin que me disgusten, incluso alguno me gusta mucho todavía.⁷⁶

¿Octavio Paz sigue siendo el enemigo? / Para mí, ciertamente no. No sé qué pensarán los poetas que durante esa época, cuando yo viví en México, escribían como sus clones.⁷⁷

Con todo, lo más asombroso y lo que echa abajo de manera definitiva y elocuente el supuesto desprecio que Bolaño sentía por Octavio Paz como poeta, la versión que Bolaño mismo hacía circular (véanse las entrevistas hasta aquí citadas o los textos reunidos en *Entre paréntesis*) y diríamos, además, la versión más popular en internet y en *blogs*, es el propio testimonio de la viuda de Roberto Bolaño. En una de las secuencias del reciente documental *Bolaño cercano*,⁷⁸ vemos a Carolina López en la habitación en donde guarda la biblioteca de su marido y muestra una muy pequeña estantería, apenas dos estantes con aproximadamente 50 libros, que era particularmente importante y significativa para Bolaño porque, como ella explica: “(Allí) Tenía los autores que él más leía y releía y que más quería. Está todo Nicanor Parra[...] está Huidobro[...]y, aunque sorprenda, está Neruda, está Octavio Paz[...]” ¿Quién lo diría hoy? Entre la obra más querida para

⁷⁶ Ibid

⁷⁷ Mónica Maristáin. 64

⁷⁸ Documental de Erik Haasnoot. Editorial Candaya y TeveUNAM, 2008. Minutos 12 a minuto 14

Roberto Bolaño, junto a la poesía de Nicanor Parra, encontrar a Octavio Paz ...

1.3. 1977. El viaje a España. Bolaño y su visión subjetiva de México

Roberto Bolaño permaneció en México aproximadamente nueve años, de 1968 a 1977 con una pausa de seis meses por su viaje a Chile en 1974. Abandona México en los primeros meses del año 1977. Existen nada menos que tres versiones distintas sobre las razones que llevaron a Bolaño a dejar México. Al menos dos se complementan y parecen más razonablemente reales, históricas. La tercera versión se parece mucho a la voluntad narrativa de la que ya hemos hablado antes. En la entrevista que concedió a Mihály Dés, consignada en las *Actas de las Jornadas Homenaje a Roberto Bolaño*,⁷⁹ el autor cuenta que tenía intención de viajar a Suecia en donde le esperaba un empleo. Con el dinero que ganó con dos artículos sobre los estridentistas que publicó en la Ciudad de México, compró el boleto de avión a Europa. Pero una grave enfermedad de su madre, quien vivía desde hacía dos años en Barcelona, lo obligó a cuidarla mientras se reestablecía. La ciudad le gustó mucho (“[...]en el año 77 Barcelona era una verdadera belleza de ciudad, una ciudad en movimiento”⁸⁰) y decidió quedarse

⁷⁹ Op.cit. 139

⁸⁰ Ibid.

a vivir y probar suerte. En una entrevista a la revista *Caras*, sin embargo, Bolaño cuenta otra historia,⁸¹ ¿más real o más ficticia?

Una de las razones por las que partí a España es que en México había roto con mi compañera, la primera chica con la que viví. Me fui porque ya no soportaba tanto desamor, como diría la ranchera. Si me quedaba en México me iba a colgar, sabía que me iba a morir. Muy fuerte, muy, muy fuerte. Nunca más he vuelto a sufrir tanto como cuando me dejó esa mujer del carajo. Dios la confunda, mala mujer.

El único que parece registrar la tercera versión de la partida de Bolaño a México es Jorge Herralde. De acuerdo al fundador y director de la editorial Anagrama, que publicó la mayoría de los libros del autor chileno, Carla Rippey, artista visual norteamericana y muy buena amiga de Bolaño, contaba que su partida de México se había debido a un confuso episodio policial:

[...]su salida de México estuvo relacionada con un hostigamiento injusto de parte de las autoridades hacia la familia, porque un ex novio de la hermana fue acusado de asalto a un restorán de comida rápida[...]⁸²

No parecería extraño que Bolaño mismo hubiese diseminado esta historia que tiene todas las trazas de la ficción. Los que han leído *Los detectives salvajes* recordarán de inmediato el pasaje en el que,

⁸¹ Lina Meruane. *Revista Caras*. Santiago, 20 de febrero de 1998, citado en Braithwaite. 111

⁸² "Vida editorial de Roberto Bolaño", en *Jornadas Homenaje*. 123

luego de varios días de “sitio” de la casa de los Font llevado a cabo por el novio de Lupe, un proxeneta vinculado con la policía capitalina, Belano, Lima y García Madero logran liberar a la familia y huyen al norte en el Camaro de Quim Font. Lo cierto es, por otro lado, que la madre y la hermana de Bolaño habían dejado México dos años antes que Bolaño,⁸³ de manera que no había familia que hostigar. En cualquier caso, en 1977, Roberto Bolaño se establece en España y no volverá a regresar a México.

¿Qué vínculo conservó Roberto Bolaño con México? ¿Qué visión de este país fue creando el autor chileno a lo largo de los años? Bolaño habló con frecuencia de su profunda pertenencia a México, que se manifestaba en una suerte de identidad mexicana: “Yo me siento muy chileno, muy español y muy mexicano.”⁸⁴ Reiteró que adoraba a México (“México, un país al cual yo adoro”⁸⁵), y que era un país que lo había marcado hondamente. Villoro evoca a un Bolaño que “No aceptaba la menor crítica sobre México (la última palabra que escribió, y con la que concluye su novela *2666*, fue precisamente ésa: “México”) ni toleraba elogio a Chile.”⁸⁶

Desde nuestro punto de vista, México fue para Bolaño, sobre todo, la imagen de una pérdida: la de su juventud: “Chile es mi infancia y México mi adolescencia y mi primera juventud.”⁸⁷ Es inevitable que

⁸³ “1975...Su madre victoria y su hermana Salomé deciden abandonar México y trasladarse a Cataluña, de donde procedía la abuela paterna, Eugenia Carner.” Domínguez Lasierra. “Biocronología de Roberto Bolaño Ávalos” en *Turia*. 279

⁸⁴ Carlos Rubio, Op.cit.

⁸⁵ Eliseo Álvarez. Op.cit., 39

⁸⁶ Juan Villoro. “La batalla futura” en Braithwaite. 15

⁸⁷ Braithwaite, Op.cit, 109

hablara de México, sobre todo, con los registros de la nostalgia. México es para Bolaño un país de recuerdos: “los labios de Lisa[...]su sonrisa extraordinaria”, “la primera mujer con la que hice el amor fue una mexicana.” Lo que más extrañaba, lo que más echaba de menos de México era precisamente: “mi juventud y las interminables caminatas con Mario Santiago” por las calles de la Ciudad de México.⁸⁸ No nos sorprende, por lo tanto, que por esta operación de la memoria, México se convierta en el recuerdo del autor chileno en una entidad casi ahistórica: Bolaño apenas habló de hechos concretos de la actualidad histórica de México fuera de su crítica al medio literario mexicano o del tratamiento de algunos hechos de la historia reciente de este país en sus novelas--la matanza de 1968 y los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez en *Amuleto* y *2666*, respectivamente. Realidad abstracta, pues, reducida a pocos rasgos, lo que seguramente lo llevó a repetir y suscribir viejos lugares comunes sobre México: “México es un país tremendamente vital, pese a que es el país donde, paradójicamente, la muerte está más presente. Tal vez sólo así, siendo tan vital, puede tener a la muerte tan presente.”⁸⁹

Juan Villoro explica muy bien esta nostalgia reduccionista: “El transterrado conserva memorias progresivamente imaginarias; los países se diluyen y regresan como restos entrañables y dispersos”, por eso Bolaño: “había construido un país de la memoria, de espectral exactitud”⁹⁰.

⁸⁸ Maristáin, Op.cit, 69, 71

⁸⁹ Eliseo Álvarez. Op.cit, 42

⁹⁰ Juan Villoro en Braithwaite, 12,14

Un país de “desmesura”, un país “de una desesperación infinita”⁹¹ al que nunca volvió. ¿Por qué? Las respuestas que dio Bolaño fueron evasivas y más bien enigmáticas. Parecía temer volver a México:

--¿No has querido volver a México por miedo de encontrarte un país muy distinto a como era y de que se te borre tu materia mexicana?

--Sí, eso es verdad. Pero también es verdad que, aunque he viajado mucho, evidentemente no conozco ni de lejos muchísimos países, y entre conocer un país nuevo y volver a México, un país al cual yo adoro, pero un país donde pululan tantos fantasmas, entre ellos el fantasma de mi mejor amigo muerto, y donde creo que lo pasaría bastante mal, prefiero ir a otros sitios.⁹²

Rodrigo Fresán, buen amigo de Bolaño, ayuda a enredar la historia: “Bolaño “temía” volver a México—su patria literaria—por temor a que no estuviera allí o a quedar atrapado allí adentro para siempre en un *continuum alternativo*[...]”⁹³

Tal vez no haya respuestas definitivas y satisfactorias. De cualquier modo, Roberto Bolaño, fantaseó alguna vez con su propia muerte y ésta ocurría precisamente en México. Quizá esa fue otra manera de regresar, finalmente.

⁹¹ Braithwaite, Op.cit, 115

⁹² Eliseo Álvarez., Op.cit, 39

⁹³ Rodrigo Fresán. “El extranjero en el exilio”, en *Turia*, p.173

Yo tendría que haber sido detective privado y seguramente ahora ya estaría muerto. Habría muerto en México a los 30, a los 32 años, balaceado en una calle, y hubiera sido una bonita muerte y una bonita vida.⁹⁴

⁹⁴ Braithwaite, Op.cit, 124

CAPÍTULO 2. MÉXICO EN LA OBRA DE
ROBERTO BOLAÑO. 1980-1997

Sólo la fiebre y la poesía provocan visiones.

Sólo el amor y la memoria.

Roberto Bolaño. *Los perros románticos.*

2.1 La parte de los críticos

Resulta llamativa la escasa atención prestada por la crítica a un hecho que, de tan obvio, parece haber pasado casi desapercibido: México como tema, como representación e idea es central en la obra de Roberto Bolaño. Desde Celina Manzoni en el año 2002,⁹⁵ hasta Edmundo Paz-Soldán y Gustavo Faverón Patriau, en el año 2008⁹⁶, las indicaciones que hallamos en las fuentes críticas en este sentido se presentan tangencialmente con respecto al tema o hipótesis esencial de artículos y reseñas y no se desarrollan o se evidencian ulteriormente. Es decir, no conocemos un solo artículo, reseña, estudio o libro publicado hasta el día de hoy que examine exclusivamente la idea de México como espacio, ambiente o tema en la obra del autor chileno.

Al considerar la obra de Bolaño en su conjunto, se menciona “el precoz y absorbente aprendizaje literario mexicano” de Roberto Bolaño y su reflejo en una de sus primera novelas, *Consejo de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984).⁹⁷ Se habla de la importancia de México como pasado en la narrativa de Bolaño: “[...]este pasado tiene un peso importantísimo en su escritura, es un continuo exorcizar fantasmas: el fantasma de cierto México”, tanto como de una visión “entre despechada y nostálgica, siempre en todo

⁹⁵ Roberto Bolaño. *La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.

⁹⁶ Bolaño Salvaje. Barcelona: Candaya, 2008

⁹⁷ Juan Domingo Lasierra. “Flores de Morrison en el mar de Bolaño”, en *Turia. Revista Cultura*. 210

caso obsesiva, de los lugares que abandonó, México y Chile.”⁹⁸ Los comentarios aluden a “la nostalgia y el deseo de México”, y al espacio “de degradación mítica”⁹⁹ que representa el Norte de México en la obra de Bolaño. También se menciona el carácter metonímico que cumple México en la obra de Bolaño, es decir, en la obra de Bolaño el tratamiento literario de acontecimientos trágicos, traumáticos de la historia moderna de México como la matanza de Tlatelolco en 1968, ocurrida en la Ciudad de México, es “emblema de una generación mexicana que pasa a ser paradigma de una generación latinoamericana.”¹⁰⁰ Aún más, “México funciona[...]como una metáfora de Hispanoamérica (entendida, a su vez, como una metáfora del caos).”¹⁰¹

Si verificamos la atención crítica con respecto a la que es considerada una de las obras mayores de Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, comprobamos nuevamente que el análisis ha soslayado la valoración de la centralidad del papel de México en esta novela. Por supuesto, se menciona necesariamente a ese país porque trama y personajes están inmersos en México en la primera y tercera parte de esta novela, pero no hemos encontrado un estudio que examine y haga un seguimiento de la representación de ese país en *Los detectives salvajes* discutiendo su función estructural,

⁹⁸ Juan Antonio Masoliver Ródenas. “Palabras contra el tiempo”, en *Bolaño salvaje*. 311, 313

⁹⁹ Matías Ayala. “Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño”, en *Bolaño salvaje*. 96, 99

¹⁰⁰ Paula Aguilar “‘Pobre memoria la mía’. Literatura y melancolía en el contexto de la posdictadura chilena (*Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño)”. En *Bolaño Salvaje*. Nota no.2 del artículo.

¹⁰¹ Ignacio Echevarría. “Sobre la juventud y otras estafas”, en Manzoni. 72

temática o ambiental. La crítica ha considerado una multitud de aspectos temáticos y estilísticos en esta novela: el carácter espectral de los personajes o el tema de la búsqueda desesperada de un sentido;¹⁰² su ritmo vertiginoso, su ambición totalizadora, su construcción alrededor de los temas del exilio, de la vida de los escritores, del desarraigo;¹⁰³ la estructura y el lenguaje de la novela¹⁰⁴; la función de los arquetipos y de la parodia¹⁰⁵; el discurso visual¹⁰⁶; la importancia de los motivos y estructuras del relato policial en esta novela¹⁰⁷, por citar sólo algunos ejemplos, pero no se estudia el hecho de que todos los elementos de la ficción novelística en *Los detectives salvajes* entran en una relación dinámica y problemática con México como espacio de la diégesis, sea la Ciudad de México o el desierto de los estados del Norte del país.

En el caso de la consideración crítica del tema mexicano en la obra de Roberto Bolaño anterior a *Los detectives salvajes*, los comentarios son mínimos. Dunia Gras hace uno de esos raros señalamientos sobre el tema al destacar que el poemario de *Los perros románticos* está “bañado en la nostalgia de México” o que en

¹⁰² Juan Antonio Masoliver Ródenas, “Espectros mexicanos” en Celina Manzoni (ed). *La escritura como tauromaquia*. 65-70

¹⁰³ Rodrigo Pinto. “Los detectives salvajes”, en Manzoni. 75-76

¹⁰⁴ María Antonieta Flores. “Notas sobre *Los detectives salvajes*” en Manzoni. 91-96

¹⁰⁵ Grínor Rojo. “Sobre Los detectives salvajes” en Patricia Espinosa. *Territorios en fuga*. 65-75

¹⁰⁶ Ricardo Martínez. “Más allá de la última ventana. Los “marcos” de *Los detectives salvajes* desde la poética cognitiva” en Espinosa. 187-200

¹⁰⁷ Ezequiel De Rosso. “Una lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial” en Manzoni. 133-143

Amberes se repiten “imágenes familiares[...]como el espacio del DF.”¹⁰⁸

Tenemos que dirigirnos a la crítica literaria mexicana para encontrar una atención y una interpretación más penetrantes del papel de México en la obra del autor que nos ocupa. Surge la pregunta, por supuesto, si tal interés no nace de una cierta apropiación nacionalista, de una, digamos, expropiación chovinista de la obra de Bolaño ya que México se encuentra en el centro de sus obras mayores y porque el autor vivió y se formó en México, como ya hemos señalado en el primero capítulo. El repaso de estas voces críticas revela, nos parece, un punto de vista desde luego entusiasta, pero inteligente e impermeable a la tentación del patriotismo exaltado.

Para Juan Villoro, Bolaño entra al canon de la literatura mexicana con *Los detectives salvajes* por su manera única de apropiarse, de hacer suyo México: “*Los detectives salvajes* recupera un país único y espectral. En este sentido, estamos ante una de las más brillantes novelas mexicanas.”¹⁰⁹ Un México que es una constante en la obra del autor chileno desde sus primera obras hasta su novela póstuma: “...la última palabra que escribió y con la que concluye su novela *2666* fue precisamente ésa: *México*.”¹¹⁰

¹⁰⁸ Dunia Gras. “Roberto Bolaño y la obra total” en *Jornadas Homenaje. Roberto Bolaño (1953-2003)*. Barcelona: ICCI-Casa América a Catalunya-Universitat Pompeu Fabra, 2005. 57, 69

¹⁰⁹ Juan Villoro. “El copiloto del Impala” en Manzoni. 78

¹¹⁰ J. Villoro. “La batalla futura” en Braithwaite. 15

Christopher Domínguez Michael suscribe la opinión de Villoro. La esencia de “los poderes” de Bolaño radica, de acuerdo al crítico mexicano, en las “extrañas maneras” con las que capta lo mexicano, lo mismo el habla de la capital, que la cualidad de los “retardados atardeceres” en el D.F. Se trata de una visión de México “que en el fondo no tiene anécdota, un país verdadero al que se le ha sustraído lo que la identidad tiene invariablemente de folclórica”, visión que es “resultado de una vida del espíritu entre nosotros que duró el tiempo exacto para evadir tanto el enamoramiento como el odio, o peor aún, la rutina.”¹¹¹ Todo ello lo lleva a concluir, con tanto o mayor entusiasmo que Villoro que, en el caso de *Los detectives salvajes*, se trata sobre todo de un libro sobre México y acaso la novela más importante que un extranjero ha escrito sobre este país desde *Bajo el volcán* (1949) de Malcolm Lowry.¹¹² Y es que:

México es el centro de la obra de Roberto Bolaño (1953–2003), una vasta zona planetaria en la que ocurren, sucesivamente, la educación sentimental de los poetas (en *Los detectives salvajes*), la imagen pionera y desenfocada del exilio latinoamericano (con Auxilio Lacouture en *Amuleto*) y, en 2666, el feminicidio como la herida a través de la cual se drena el planeta[...] ¹¹³

Ahora bien, si nos detenemos en la consideración de la crítica más reciente, encontramos un mayor interés en el papel literario de

¹¹¹ Christopher Domínguez Michael. “Apuntes sobre la Patagonia mexicana” en Periódico *Reforma*. 11 de noviembre 2007

¹¹² Domínguez Michael. “La gran novela mexicana de Roberto Bolaño” en Periódico *Reforma*. 20 de julio 2003

¹¹³ Domínguez Michael. “Apuntes sobre la Patagonia mexicana”.

México en la obra de Roberto Bolaño. La crítica admite que México es una “constante en la narrativa de Bolaño”¹¹⁴ y se concentra en un examen más amplio y profundo de las implicaciones del tema mexicano en la obra de Roberto Bolaño.

Cobas Corral y Gariboto analizan la representación del desierto en *Los detectives salvajes* como espacio en el que no sólo se entrecruzan caminos y territorios, sino temporalidades y realidades de la historia de México. Estudiaremos con mayor detalle el trabajo de ambas investigadora en el capítulo 3 de nuestra investigación.

En la excelente introducción a *Bolaño salvaje*, Edmundo Paz Soldán subraya también el carácter simbólico de la representación de México en la obra de Roberto Bolaño, particularmente en 2666. La novela crea un itinerario lo mismo geográfico, que temporal que va de Europa a Estados Unidos y de allí a América Latina a lo largo de todo el siglo XX, pero tal recorrido desemboca en un “presente turbio” en una ciudad fronteriza de México, Santa Teresa, “el agujero negro del crimen múltiple sin solución.”¹¹⁵ El relato de las más de doscientas mujeres muertas no sirve a Bolaño para denunciar “la violencia en la América Latina post-dictatorial”, sino como “metáfora del horror y el mal en el siglo XX.”¹¹⁶ La interpretación de Paz Soldán concuerda con la argumentación que desarrollaremos en el último capítulo de esta investigación. El México narrativo de Bolaño se construye con los elementos del símbolo y del mito. En ese país imaginado, el autor chileno creyó

¹¹⁴ Paula Aguilar. Op.cit. 136

¹¹⁵ “Introducción. Roberto Bolaño: Literatura y Apocalipsis”. 19

¹¹⁶ Ibid

encontrar el vórtice en donde se concentra el horror, el crimen y el mal del mundo.

Este breve recorrido de la consideración y del análisis del tema mexicano en la obra crítica sobre Roberto Bolaño publicada en los últimos seis o siete años revela un vacío crítico. Nuestra intención, a continuación, es intentar incidir en él para demostrar que la idea de México en la obra narrativa de Roberto Bolaño no es tangencial o colateral, sino que constituye uno de los temas más constantes y centrales del trabajo creativo del autor chileno.

2.2 Desde *Amberes* hasta *Llamadas telefónicas*. Ambientes germinales y la creciente centralidad del tema mexicano en la obra de Roberto Bolaño

En este capítulo rastreamos y examinaremos las menciones a México y a lo mexicano (personajes, espacios y su manifestación en ambientes y atmósferas) en la obra exclusivamente narrativa de Roberto Bolaño anterior a *Los detectives salvajes*. Hemos elegido estudiar esta cartografía de motivos literarios sobre México en *Amberes* (publicada en 2002, pero redactada en 1980), *Monsieur Pain*, (novela, publicada en 1994 con el título de *La senda de los elefantes*, pero escrita entre 1981 y 1982), *La pista de hielo* (novela, 1993), *La literatura nazi en América* (novela, 1996), *Estrella distante* (novela, 1996) y *Llamadas telefónicas* (cuento, 1997). Prescindimos, por lo tanto, de su poesía y de la novela *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* por compartir autoría con Antoni Porta. Nos detendremos así mismo en la

consideración de ciertos procedimientos narrativos utilizados por Roberto Bolaño para introducir y/o caracterizar a México. Bolaño continuó utilizando el tema mexicano después de *Los detectives salvajes* y antes de *2666*: en la novela *Amuleto* o en la colección de cuentos, *Putas asesinas* y *El gaucho insufrible*. Hemos preferido no incluirlas en nuestro estudio por las siguientes razones: estos textos reiteran la visión de México que hallamos en las obras de Bolaño anteriores a 1998 y carecen del interés, desde nuestro punto de vista, que caracteriza a las obras de juventud de Bolaño aquí elegidas. Al mismo tiempo, el tratamiento que hacen del tema de México no puede ser comparado con la notable elaboración literaria de la representación de México en las obras mayores de Bolaño, *Los detectives salvajes* y *2666*. Hemos preferido, por lo tanto, no tomarlas en consideración para no caer en redundancias. Finalmente, es importante señalar que estudiaremos los textos elegidos en una secuencia cronológica de acuerdo a la fecha en la que fueron redactados por Bolaño, siguiendo el ordenamiento propuesto por Dunia Gras.¹¹⁷ Ello nos permitirá hacer un seguimiento del desarrollo del tema mexicano y de la formación e intensificación del estilo de Roberto Bolaño, en general, y de aquellos recursos literarios que el autor chileno utiliza para representar a México, en particular.

Cabe aquí hacer una aclaración antes de comenzar. Luego de la muerte de Roberto Bolaño en el 2003, se emprendió una revisión de los papeles y documentos que el autor había dejado sin revisión. Entre el cúmulo de diarios y material narrativo no clasificado, se

¹¹⁷ Op.cit. 49-73

encontró lo que parecía una novela terminada, *El Tercer Reich* y que, luego de anuncios y mucha expectación, ha sido finalmente publicada en febrero del año 2010. La novela fue escrita en 1989 por lo que se ubicaría después de *Monsieur Pain* (1981-1982) y antes de *Pista de hielo* (1993), de acuerdo a su elaboración y no a su publicación.

La aparición de *El Tercer Reich* tuvo lugar después de la redacción de este capítulo de nuestra investigación, por lo que nos parece indispensable hacer aquí algunos señalamientos. La trama de la novela se ubica en la Costa Brava en donde van a pasar unas vacaciones el joven alemán, Udo Berger, un apasionado y experto de los juegos de guerra, y su novia Ingeborg. No existe referencia alguna a México en este texto lo que lo hace interesante porque, como veremos más adelante, la presencia del tema mexicano es constante en la obra de juventud de Bolaño. En cualquier caso, para el propósito de nuestra investigación, *El Tercer Reich* no nos es útil. Con todo, su aparición responde a una pregunta que los críticos se hacían con respecto al silencio creativo del autor chileno entre 1982 y 1993. Es obvio que la recuperación y publicación de *El Tercer Reich* comprueba que Bolaño siguió estando activo en los años de ese supuesto silencio, siempre escribiendo y en un ensayando un estilo que desembocaría en *Los detectives salvajes* y en *2666*.

En una nota más personal, *El Tercer Reich* no nos parece una obra demasiado atractiva. La trama es mínima por lo que las 360 páginas que componen la novela se disipan y debilitan en una reiteración excesiva de sucesos y lugares. Los personajes no tienen la fuerza de

otros personajes bolañianos y el estilo cae en muchas ocasiones en lo prolijo y hasta en lo cursi, algo que Bolaño se cuidaría muy bien de evitar más tarde. La momentánea fuerza de la novela se revela hacia el final, en el enfrentamiento de ecos borgeanos entre los contrincantes del juego de guerra, Udo y El quemado, y en el que subyace un peligro velado (tal vez la muerte del perdedor). Vista en contraste con otras obras del mismo periodo creativo, *El Tercer Reich* no parece destacar. Desde nuestro punto de vista, es más interesante un texto como *Amberes*, a pesar de su fragmentación o precisamente por su apuesta a la experimentación y a la fragmentación, que una novela como *El Tercer Reich* que, aunque aparentemente más pulida y mejor construida, no tiene la intensidad, la fuerza, la sinceridad y el misterio de algunos de los textos que comentaremos en seguida.

2.2.1 *Amberes. Monsieur Pain.*

Es prácticamente imposible hablar de una trama en *Amberes*,¹¹⁸ texto publicado en el año 2002, veinte años después de su redacción en 1980, de acuerdo a la crítica.¹¹⁹ El intento de recuperar o reunir los posibles hilos narrativos es sumamente difícil. En efecto, Bolaño se esfuerza en evitar la continuidad de una trama. Rompe una historia allí donde empezaba a apuntar, quiebra una línea narrativa, renuncia a contar la historia de los personajes. Y, sin embargo, ciertas referencias narrativas y ciertos personajes adquieren realidad

¹¹⁸ Roberto Bolaño. *Amberes*. Barcelona: Anagrama, 2002 (Literaturas Hispánicas, 331)

¹¹⁹ Dunia Gras. Op.cit. 68-69

por su aparición repetitiva a lo largo de los fragmentos del texto (56 en total). La única posible constancia o uniformidad estilística la encontramos en la creación de atmósferas que evocan la pesadilla y que son inquietantes y oscuras. Tales ambientes le deben mucho a la poesía y al cine. En efecto, la narración parece construirse como secuencias cinematográficas fragmentadas que van construyendo la imagen de un recuerdo o de algo parecido a una visión. La imagen fija, rota, sin sentido por sí misma puebla las páginas de este texto. Las atmósferas aluden y eluden a un relato policiaco (la búsqueda de pistas, la posibilidad de un crimen, un detective y su relación extraña con una mujer enigmática) y a elementos narrativos que volveremos a encontrar en *Pista de hielo*, la siguiente obra de Bolaño, lo que daría argumentos válidos para la datación de *Amberes* en los años 80 del siglo pasado, por su filiación estilística y temática con *Pista de hielo*. Entre los elementos narrativos y temáticos recurrentes encontramos referencias a un camping en la costa catalana, a un crimen que tal vez fue suicidio, a Sophie Podolski. A su vez, *Amberes* echa a andar una serie de estrategias narrativas que Bolaño ya no abandonará durante su carrera literaria, por ejemplo, su predilección por la polifonía, por la multiplicación de voces narrativas que se hallan movidas por la urgencia de confesar y dar un testimonio de una historia dramática o la interrupción de la trama para dar paso al relato de un sueño o de una alucinación que puede o no estar relacionado con la historia. Otro recurso narrativo muy fértil: la autorrefencialidad. En *Amberes*, Bolaño se inmiscuye como personaje en la diégesis. Además, las voces narrativas aluden a la escritura y al estilo que

simultáneamente va construyendo esas voces. Se dice que “enumerar es alabar” (17) y en *Amberes* la amplificación descriptiva es constante y exhaustiva; se menciona que “algunas frases eran jeroglíficos que nadie se daba el trabajo de descifrar” (63) y, en efecto, gran parte de las frases en el texto son incomprensibles.

Bolaño juega con la construcción de un relato que tiene como objetivo la ininteligibilidad. El autor chileno esconde la trama desmembrándola y dispersándola a lo largo de los fragmentos y, entre tanto y de manera simultánea, parece referirse a su propio estilo al afirmar “No hay nada estable”, “Escritura sin disciplina” (47). Cada fragmento recuerda un “cadavre exquis.” Y, en verdad, hay algo surrealista en las atmósferas y en las alusiones narrativas. El texto se puede leer como una larga pesadilla incomprensible en donde las alusiones a la posible realidad se combinan con otras realidades, personas y objetos en una suerte de *collage*, todo ello conviviendo en un tiempo simultáneo. El parecido con su poemario *Tres*, sobre todo con las partes “Prosa del otoño en Gerona” y “Un paseo por la literatura” es evidente: lo fragmentario como apuesta narrativa y el texto como guión cinematográfico y como poema. Desde nuestro punto de vista, el texto ganaría en sentido si se le leyera como poesía y como experimento poético vanguardista que podríamos vincular al infrarrealismo, ese “Dadá a la mexicana”, como dijo Bolaño mismo, movimiento al que el autor chileno estuvo intensamente vinculado hasta 1977, fecha en la que, como hemos señalado en el primer capítulo, abandona México.

Con todo, en *Amberes* hay más coherencia argumental de lo que en un primer momento podría parecer y ello se consigue con la presencia reiterada de la idea de México y de lo mexicano. La reaparición de nombres y personajes mexicanos y la mención de un crimen crean una sensación de continuidad en la realidad fragmentada de la novela. Así, por ejemplo, se alude constantemente a una mexicana de quien Roberto Bolaño, personaje en *Amberes*, estuvo enamorado: “Primer plano de muchacha mexicana leyendo. Es rubia, tiene la nariz larga y los labios delgados. Levanta la vista, mira hacia la cámara, sonr[...];” (27); “Hay una enfermedad secreta llamada Lisa. Es indigna como toda enfermedad y aparece de noche.”(61) También se habla repetidamente de un “jorobadito”, ¿culpable o testigo del crimen? “El jorobadito es la estrella de tu camino.” (47) De pronto, en el fragmento 19 se aclara que “el jorobadito también era mexicano.” (28) En algún momento, parece confundirse a este “jorobadito mexicano” con el personaje llamado “autor”: “¿[...]realmente hubo un jorobadito que escribió poemas felices?” (33). Y como en una obsesión con tintes oníricos, aparece en el relato una “habitación cálida, con muebles mexicanos y alfombras mexicanas” (27) en donde quizá sucedió el crimen. Así mismo, entran palabras coloquiales mexicanas en el discurso: “torta” (bocadillo), “tira” (policía), “pirarse” (largarse, huir).

Más significativa, sin embargo, es la aparición repetitiva en *Amberes* de la Ciudad de México, del Distrito Federal. Se mencionan “calles húmedas después de las lluvias de agosto, septiembre, en un DF que ya no existe” (27); “¿Vi por primera vez

al jorobadito en México DF?”(49). Se trata de un México vinculado a la violencia y al crimen:

¿Era Gaspar el que contaba historias de policías y ladrones? Le pusieron la pistola en la boca y con dos dedos le taparon la nariz[...]Tuvo que abrir la boca para respirar y entonces empujaron el cañón hacia dentro[...] (49)

Pero sobre todo el DF es en *Amberes* la ciudad del recuerdo y de la nostalgia. La atención narrativa, como en un acercamiento cinematográfico, se concentra en el centro de la ciudad de México:

Querida Lisa, hubo una vez que hablé contigo por teléfono sin apercibirme de que habías colgado[...]Fue desde un teléfono público de la calle Bucareli, en la esquina del Reloj Chino. Ahora estoy en un bar de la costa catalana, me duele la garganta y tengo poco dinero. (59)

En un texto que se basa en la fragmentación de la realidad, en la dilución de toda referencialidad realista, histórica, la aparición de objetos, referencias y personajes mexicanos adquiere relevancia y, al mismo tiempo, provoca extrañeza. ¿Por qué es esto así? Es como si la realidad de la memoria, del pasado y del recuerdo, que en este texto toma la forma de la Ciudad de México, tuviera mayor peso y existencia que toda la alucinación astillada que puebla las páginas de *Amberes* y que parece constituir el presente del relato.

En el París de 1938 que retrata la siguiente novela que nos ocupa, *Monsieur Pain*,¹²⁰ un médico especializado en acupuntura e interesado en el mesmerismo, Pierre Pain, es llamado por Madame Reynaud, amiga de la mujer de César Vallejo, para descubrir de qué se está muriendo el poeta peruano en el Hospital de la Salpêtrière. A pesar de aceptar el encargo, una serie de extraños sucesos y extraños personajes (dos españoles vestidos de negro, los médicos del hospital) impiden que Pain trate a Vallejo a quien, de hecho, sólo ve una vez. Todo el suceso parece provocar en Pain alucinaciones, delirios de persecución y el inicio de una caída lo mismo mental, anímica, que profesional (al final nos enteramos que termina echando la suerte en cafés y circos).

Parecería que Roberto Bolaño ha querido hacer una suerte de novela policiaca combinando elementos pseudo-metafísicos y absurdos. Nos parece encontrar rasgos narrativos de Poe, de Borges (el prólogo, los espejos, el laberinto), de Felisberto Hernández y de un esoterismo nunca del todo explotado narrativamente. La novela delata la juventud del autor. Esto se hace evidente en la falta de dirección en el desarrollo de la trama, el acartonamiento de los personajes y en un aire europeo, entre kafkiano y musiliano, no muy bien logrado y un tanto pretencioso. Es como si Bolaño se hubiera propuesto crear ambientes extraños a toda costa (la repetición de la figura del doble y la multiplicación de gemelos en la novela) que no logran integrarse al desarrollo del argumento. Hay cierta torpeza en

¹²⁰ Roberto Bolaño. *Monsieur Pain*. Barcelona: Anagrama, 1999 (Narrativas Hispánicas, 275). La novela obtuvo el premio de novela corta Félix Urabayen del Ayuntamiento de Toledo. En la reedición de Anagrama del año 1999, la novela aparece ya con el título *Monsieur Pain*.

una operación narrativa que Bolaño dominará a la perfección en sus siguientes textos: la fusión entre inquietud, horror, misterio con humor, ironía y sarcasmo. También la inclusión de alucinaciones o visiones en el discurso resultan excesivamente largas. La “lógica” alucinatoria, surrealista que estará tan bien resuelta en *La pista de hielo* resulta aquí todavía artificial y gratuita.

Sin embargo, aparecen ya en *Monsieur Pain* algunas estrategias narrativas que irán definiendo el estilo de Bolaño. En el “Epílogo de voces: La senda de los elefantes”, final de la novela, Bolaño tantea el discurso polifónico. Una serie de personajes cuenta a su manera la historia que hemos seguido a lo largo del texto o bien una tercera persona da cuenta del destino de algunos de los personajes de la novela. Se trata de pequeñas biografías que hacen pensar ya en *La pista de hielo* y en *La literatura nazi en América* y que en su carácter quizá excesivamente sintético, en su insistencia en reducir una vida a un párrafo enfatizan una idea que se volverá fundamental en la obra de Bolaño, esto es, la inutilidad y la fugacidad de toda vida. El ejercicio en polifonía narrativa es todavía germinal en esta novela, pero significativo en tanto muestra un estilo en formación. Lo mismo sucede con el gran interés que mostraba Bolaño ya desde 1982 por las guerras europeas del siglo XX (tema que alcanzarán un desarrollo argumental clave en 2666), así como su predilección por una descripción desbocada en donde predominan enumeraciones tal vez excesivas.¹²¹

¹²¹ Un buen ejemplo puede encontrarse en la página 48.

Habíamos señalado en *Amberes* el interés de Bolaño por el cine, por la elaboración de escenas que parecen tomar prestado al lenguaje cinematográfico elementos constructivos (montaje, movimiento del ángulo narrativo). Es precisamente en una de estas escenas en donde aparece la única mención a México en la novela *Monsieur Pain*. Alusión única, pero significativa. En la película *Actualidad*, una suerte de filme detectivesco que han ido a ver Pain y el español, Pleumeur-Bodou, uno de los personajes de la película, Michel, “aparece en la azotea de su casa y contempla, armado con unos prismáticos, el horizonte plagado de nubes oscuras. Junto a él ha instalado un artefacto que se asemeja sobremanera a una piedra de sacrificios azteca” (62). La mención a México, a los aztecas y al sacrificio parece funcionar como realidad discordante que imprime un aire de extrañeza al episodio. Y, en efecto, la escena descrita por Bolaño es una de las más raras de la novela en su multiplicación de planos de realidad. La realidad cinematográfica y la realidad diegética se confunden y contaminan mutuamente mientras Pain intenta entender lo que Pleumeur-Bodou le está intentando decir. La inesperada alusión a México y a la piedra de sacrificios azteca no se presenta en clave de humor o ironía. Al contrario, añade a la atmósfera de lo narrado la incómoda sensación de la inminencia de la muerte. El pasaje no parecería tener mayor importancia aislado, pero si lo vinculamos con novelas posteriores cobra mayor fuerza en la medida en la que dibuja una figura narrativa, una imagen, tal vez un símbolo frecuente en el estilo de Bolaño. En efecto, en *Los detectives salvajes* y en *2666* la mención a pirámides enterradas, a los aztecas y al sacrificio es frecuente y se relaciona nuevamente

con momentos de la trama en los que predomina el miedo y la inminencia de una tragedia. En este caso, la escena en una azotea y la contemplación de nubes de tormenta que se aproximan (también muy frecuente y casi obsesiva en *Los detectives salvajes* y en 2666) parece comprobar nuestra interpretación.

2.2.2 *La pista de hielo*¹²²

En *La pista de hielo* (1993), novela polifónica, perspectivista, la historia es narrada por tres personajes. Remo Morán, chileno, Gaspar Heredia, mexicano, y Enric Rosquelles, catalán. Todo sucede en un pueblo de la costa catalana llamado Z. Morán y Heredia se conocieron en México en donde fueron amigos y compartieron su interés por la poesía. Gracias a amigos comunes, Morán se entera que Heredia está en Barcelona, desempleado, y le ofrece trabajo durante el verano como vigilante de un camping de su propiedad.

Rosquelles es el segundo en mando del Ayuntamiento de Z. Es despótico, prepotente y cursi. Se enamora de la campeona de patinaje, originaria de Z, Nuria Martí, quien ha sido expulsada del equipo nacional de patinaje por problemas presupuestales. Rosquelles, a escondidas de todos, utiliza los fondos del

¹²² La edición que utilizamos es la de la editorial Seix Barral del año 2003 (Biblioteca breve). La novela fue ganadora del XXIII edición del Premio de narrativa de la ciudad de Alcalá de Henares en el año 1992. La primera edición original, parte del premio y hoy muy difícil de encontrar (Alcalá de Henares: Ayuntamiento de Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey, 1993. Premio de narrativa "Ciudad de Alcalá de Henares 1992) fue seguida de la edición del año 1993 en editorial Planeta.

ayuntamiento para construirle una pista de hielo en una mansión abandonada, el Palacio Benvingut, para que Nuria se entrene y regrese al patinaje. A su vez, Remo Morán conoce en su bar a Nuria, se enamora y mantiene relaciones con ella a espaldas de Rosquelles. Mientras tanto, Heredia queda prendado de Caridad, una joven de 20 años que parece tener problemas mentales, y que siempre acompaña a una vagabunda, Carmen, personaje funambulesco que canta opera para los turistas.

Las tres tramas narradas en primera persona por los tres protagonistas conducen al misterio-nudo de la novela: el asesinato de Carmen. Se le encuentra acuchillada en la pista de hielo y se acusa a Rosquelles de ese asesinato (aunque después será exculpado), al mismo tiempo que estalla el escándalo de la construcción de la pista de hielo. Nuria se ve implicada. En los últimos días del verano, encontramos a Nuria lejos de Z, en Barcelona, a Remo Morán añorando a Nuria y pensando en dejar Z, a Rosquelles saliendo de la cárcel, a Heredia abandonando el pueblo con Nuria para probar suerte en Barcelona. Al final, se revela que el asesino de Carmen fue “el Recluta”, un mendigo vagabundo que estaba enamorado de Carmen.

La novela tiene lo que los críticos han llamado “la temperatura de lo autobiográfico”, ya que Bolaño incluye momentos de su propia vida, transformados, adaptados. Podríamos decir que Bolaño se desdobra en sus personajes: en Morán, Bolaño proyecta su nacionalidad y la nostalgia por México, mientras que en Heredia vemos a aquel Bolaño sin dinero que tuvo que trabajar como vigilante nocturno de

un camping en Cataluña cuando no llevaba mucho tiempo de haber llegado de México.

En *La pista de hielo* podemos comprobar cómo se van definiendo con mayor claridad y con mayor fuerza los temas y el estilo de Bolaño que en *Amberes* y en *Monsieur Pain* todavía son intentos, proyectos, ejercicios narrativos. Toma forma y peso narrativos la preferencia de Bolaño por personajes extranjeros que emigran por el mundo; son personajes poetas y errantes (en esta novela los llama Bolaño “los poetas de hierro”, lo que ya anuncia a los futuros detectives salvajes). Bolaño también elige personajes funambulescos, extraños, remotos, desconocidos y, sobre todo, marginales (Caridad, Carmen, “el Recluta”, el Carajillo, el viejo vigilante del camping). Se utiliza ya un elemento que, a la vez, caracteriza a los personajes y pertenece a la construcción de la trama. Es decir, los personajes testigos que elige Bolaño, persiguen, buscan a un personaje remoto, extraño y que ejerce un extraño poder sobre ellos cuya naturaleza nunca se explica en la trama. Heredia sigue y busca a Caridad, mientras que El Recluta, persigue a Carmen. Esta persecución es, en último análisis, la persecución de un sentido que nunca se encuentra:

[...]Alguna noche[...]soñé que buscaba las fotos de Nuria desnuda[...]revolvía estantes y cajones con la vaga certeza de que si encontraba las fotos comprendería el significado, la razón, el sentido verdadero y escamoteado de lo que me había ocurrido. Pero las fotos nunca aparecían[...] (94)

Son personajes que no piensan en lo que hacen, no toman decisiones, no actúan premeditadamente, sino que se dejan llevar por una fuerza oscura, ¿destino, necesidad, instinto, intuición? En relación a este punto, el retrato de los personajes de Bolaño es ambiguo. Todos ellos fracasan, se derrumban sus ilusiones y sus proyectos, pero ¿es quizá el fracaso la aspiración más heroica?

Esto sucedió en primavera, según creo, y en ningún momento dejé de presentir que me encaminaba hacia el abismo y la ruina, pero no me importó.(12) [...]Gaspar Heredia, lejano, empequeñecido, como dándole la espalda a todo el mundo, ocultando quién era él, cómo se las gastaba, con qué valor había caminado y caminaba (¡no, corría!) hacia la oscuridad, hacia lo más alto[...] (8)

La idea cobrará mucha fuerza en la narrativa posterior de Bolaño, pero también en sus textos periodísticos, reseñas y en su poesía: el extremo vital, aun a riesgo del fracaso y la caída, es la verdadera vida y revela el verdadero coraje, el verdadero valor.

Bolaño retoma en *La pista de hielo* los ambientes opresivos del *hard-boiled*, de la novela policiaca norteamericana y les añade un profundo tono de tristeza. Esto lo consigue con la repetición de la idea del paso inexorable del tiempo, de la fugacidad de las cosas: “[...]me parecía advertir segundo a segundo el envejecimiento de las cosas y de las personas, todos atrapados en una corriente de tiempo que sólo conducía a la miseria y a la tristeza.” (67) “[...]ya se sabe, nada es definitivo[...]

 (84). Y también lo consigue con el

uso de una imagen muy fuerte y enigmática que Bolaño reutilizará en *Los detectives salvajes* y 2666. Los personajes se van, abandonan la vida “hacia atrás”, hacia el pasado, tal vez: “Pareció como si con la llegada de la gente, [ellos] se alejaran, caminando hacia atrás, fuera del mundo” (24).

Estilísticamente, Bolaño muestra una marcada preferencia por pausar o ralentizar el avance de la trama con largos o breves pasajes en los que los sueños, las alucinaciones o las fracturas sensoriales de la realidad crean atmósferas surrealistas, escatológicas, en suma, anómalas y muy extrañas.

[...]Y si la miré [a Carmen] pude notar que su rostro tenía la virtud de la goma de borrar. ¡Se iba y volvía! Tanto, y de forma tan pronunciada, que hasta el alumbrado del camping comenzó a parpadear, a crecer y disminuir[...]Durante un instante sentí algo semejante al arrebató: las sombras se alargaban, las tiendas se hinchaban como tumores incapaces de despegarse de la gravilla[...] (17)

Estos pasajes suelen suceder en contacto con los personajes marginales y el único personaje capaz de percibirlos no es otro que Gaspar Heredia, mexicano, errante, pobre y poeta,¹²³ y por el solo hecho de serlo pareciera estar dotado de cualidades y poderes de

¹²³ En *Amberes* aparece un personaje también llamado Gaspar o Gasparín y, como en el caso de *La pista de hielo*, es mexicano también. Desde sus primeros textos, Bolaño fue construyendo un mundo de ficción cerrado, “fractal”, en el que nombres, personajes, situaciones se repiten deformados, transformados en un juego de ecos y reflejos al interior de novelas y cuentos. En estos primeros textos, el procedimiento va tomando forma en el estilo del autor chileno.

visionario. Es por ello que descubre en Carmen y en Caridad a “los otros”, los marginados que parecen vivir en una realidad alterna, terrible, pero quizá más cierta.

Bolaño construye largos anticlímax en sus novelas después de lo que parece el nudo de la acción (el asesinato de Carmen, el descubrimiento de la pista de hielo). Finalmente, hay que subrayar la importancia de la construcción polifónica de la novela que va anudando y complicando las historias en una trama compleja, casi textil lo que se retomará de manera brillante en *Los detectives salvajes*.

¿Qué función cumple en esta novela la idea de México? Es significativo que apenas inicia *La pista de hielo* se menciona a este país, específicamente la ciudad de México a cuya imagen se vincula el recuerdo, la memoria y la nostalgia: “Lo vi por primera vez en la calle Bucareli, en México, es decir en la adolescencia, en la zona borrosa y vacilante que pertenecía a los poetas de hierro” (4). De la Ciudad de México, Bolaño elige el centro histórico, la zona más antigua, pero también las más derruida, la de los barrios bravos y de las vecindades. En suma, zona de tradición (Café Habana, calle Bucareli), pero también zona de pobreza y marginalidad.

México es el espacio de la libertad perdida de la adolescencia, “tierras sin ley” (4) de la juventud, por eso se recuerda con nostalgia y desaliento: “Añoraba los bares de Barcelona o de México, D.F. y al mismo tiempo sabía que aquellos locales, aquellos hoyos inmaculados, se habían esfumado para siempre”(55). Por ello, la

Ciudad de México ocupa el lugar de lo remoto, lo “antediluviano.” Es el espacio de un pasado casi mítico que dio origen a lo narrado, no sólo el encuentro de Morán y Heredia, sino también el origen de la comunidad de “los poetas de hierro” y, sobre todo, el inicio de lo que será el derrumbe y el fracaso de esa misma comunidad. El origen, pues, del tiempo y la muerte:

El asesino duerme mientras la víctima lo fotografía[...]¿Lo leí en algún libro o lo escribí yo mismo? [...]Francamente, lo he olvidado, aunque creo que lo escribí yo, en México, D.F., cuando mis amigos eran los poetas de hierro y Gasparín aparecía en los bares de la colonia Guerrero o de la calle Bucareli después de caminar de una punta de la ciudad a la otra, ¿buscando qué?, ¿buscando a quién? Los ojos negros de Gasparín en medio de la niebla mexicana, ¿por qué será que al pensar en él el paisaje adquiere contornos antediluvianos? Enorme y lento[...] (56)

En todo caso, México está constantemente presente en la novela en las rememoraciones de Remo Morán (de ahí su nombre) o de Gaspar Heredia. Se menciona al país o al D.F. en los lugares más inesperados. Así, por ejemplo, cuando Heredia se encuentra siguiendo a Caridad sin ser visto, recuerda nuevamente las largas caminatas que daba en el DF, perdido, buscando un sentido:

[...]comenzaba[...]a cepillar los barrios de Z de norte a sur, de este a oeste, siempre sin resultado, siempre hablando solo y recordando cosas que más valí no recordar, haciendo

planes, creyéndome otra vez en México, envuelto en cierta energía inconfundiblemente mexicana[...] (28)

Enfaticemos un tema importante. En *La pista de hielo*, la idea de México se relaciona con la idea de la muerte. Cuando Morán enumera los muertos que ha encontrado en su vida, además del cadáver de Carmen en medio de la pista de hielo, recuerda dos muertos hallados en Chile (en la época de de la dictadura), otro en México, en el norte, en Nogales, un muerto acribillado en la frente. Esta relación que establece Bolaño entre el norte de México y la muerte se repetirá y tomará una forma descomunal en sus novelas posteriores, principalmente en *2666*. La figura que se esboza en esta novela es, entonces, la de una oposición: Ciudad de México: añoranza, pasado, juventud, fuerza, energía, calles, movimiento / norte del país: desierto, desolación, muerte.

Ahora bien, en *La pista de hielo* reaparecen rasgos ya señalados en novelas anteriores. Con frecuencia, México funciona como estrategia narrativa. En efecto, la mención de México o lo mexicano imprime a lo narrado extrañeza, exotismo o humor (un humor muy peculiar, casi incomprensible). Heredia describe la visión de Nuria Martí patinando en la pista de hielo de la mansión Benvingut en estos términos:

Así que inicialmente sólo pude ver la espalda de la chica, sus brazos curvados en un abrazo etéreo y los reflectores que iluminaban la pista y que me recordaron las luces de un cuadrilátero de boxeo en Tijuana. (36)

La imagen “etérea” de la patinadora se viene abajo cuando se la relaciona con los términos cuadrilátero, boxeo y Tijuana, ciudad remota y violenta; la belleza (o la cursilería) del baile sobre hielo se transforma efectivamente en una escena guerrera y la patinadora en un púgil. Bolaño juega y provoca con asociaciones irracionales, ilógicas que recuerdan la metáfora surrealista, aquel encuentro fortuito entre una máquina de coser y un paraguas en una mesa de un quirófano.

Finalmente, en *La pista de hielo*, como en *Monsieur Pain*, aparece un México cuyo recuerdo provoca miedo, amenaza:

[...]a veces soñaba con irme, ¿pero a dónde? [...]Tal vez a México, pero no, en el fondo sabía que no iba a volver: tenía demasiado miedo. (92)

¿Miedo a qué? ¿Miedo a no encontrar lo que se añora, miedo a saber que todo estaba perdido y todo regreso era inútil? No lo sabemos. Los personajes no lo explican nunca.

Es una lástima que hoy se lea poco *La pista de hielo*. Desde nuestro punto de vista, es una de las novelas más estructuradas de las escritas por Bolaño y no parece haber envejecido. Su lectura es entretenida e interesante. Quizá su única debilidad se encuentre en el hecho de que la voz narrativa explica uno de los misterios de la trama, el asesinato de Carmen. El Bolaño posterior no habría aclarado nunca quién era el culpable de esa muerte.

2.2.3. *La literatura nazi en América*

El epígrafe de no otro que Monterroso anuncia el tono de humor, ironía y sarcasmo de *La literatura nazi en América* (Barcelona: Seix Barral, 1996). Como en el caso de *Amberes*, no es cosa fácil clasificar este texto como novela, como insistía Bolaño. Se trata del recuento desopilante, tipo reseña bio-bibliográfica de las vidas imaginarias de católicos, ultraderechistas, nazis, criminales, traidores, homófobos, antisemitas, criminales de diversas nacionalidades, argentinos, peruanos, colombianos, mexicanos, cubanos, estadounidenses, alemanes perdidos en Latinoamérica, pero todos tienen algo en común: son escritores, poetas o muestran la ambición feroz, casi suicida por serlo.

Bolaño ataca en *La literatura nazi en América* la mediocridad literaria y la hipocresía ideológica con las armas del humor y la visceralidad, lo que no le impide autoparodiarse. En efecto, si nuestra lectura es correcta, una de las características más interesantes de este texto inclasificable es el ejercicio de autorreferencialidad que Bolaño pone en práctica, tal como ya lo hacía en *Amberes*, sólo que esta vez el juego metaliterario alcanza una nueva intensidad. Cuando la voz narrativa señala las “bondades” del estilo literario o poético de una novela o un poemario de algunos de los miserables autores neonazis que reseña *La literatura nazi en América*, Bolaño no parece referirse a su propio estilo. Lo que imprime un carácter singular a esta autoparodia es que los rasgos estilísticos de los que hace mofa no

aparecerán en toda su realidad sino en las novelas escritas por Bolaño después de *La literatura nazi en América*.

Así, por ejemplo, Bolaño parece describir *2666* en esta sección de *La literatura nazi*: “[...]sus historias transcurren en un presente distorsionado en donde nada es lo que aparenta ser o bien en un futuro lejano de ciudades abandonadas y en ruinas, de paisajes silenciosos e inquietantes[...]”(51). Este pasaje puede anunciar el estilo en *Los detectives salvajes*: “La predilección por[...]un relato[...]lleno de historias que se abren a otras historias que a su vez se abren a otras historias...”(28) o, dicho de otro modo: “[La creación de] subnovelas dentro de la novela.”(53) También la predilección de Bolaño por la desaparición inexplicable e inexplicada de algunos de sus personajes más importantes en *Los detectives salvajes* o en *2666* (Juan García Madero o Fate en una y otra novela, respectivamente) parece anunciarse asimismo en *La literatura nazi en América*¹²⁴.

La crítica ya ha señalado el uso de la intertextualidad y de los juegos metaliterarios en esta obra de Bolaño. Los ecos a pasajes de otros libros, las referencias a personajes que volverán a aparecer en

¹²⁴ “No es raro que a un personaje le dedique veinte páginas y además veinte páginas únicamente para presentarlo ante el lector con sus características físicas, morales, sus gustos gastronómicos y deportivos, sus ambiciones y frustraciones y luego no aparezca más a lo largo de la novela, y que otros personajes a quienes apenas nombra como de pasada, reaparezcan una y otra vez, en sitios geográficamente distantes y en ocupaciones disímiles cuando no claramente excluyentes y antagónicas”(64).

otras novelas son constantes en este texto. Ramírez Hoffman, el personaje de uno de los “capítulos” de *La literatura nazi en América*, “Ramírez Hoffman, el infame”, se convertirá en personaje protagónico de la siguiente novela de Bolaño, *Estrella distante*. El general rumano Eugenio Entrescu, que fue crucificado por sus propios soldados, es brevemente mencionado en una de estas biografías imaginarias, pero reaparecerá en un largo pasaje de 2666. El propio Roberto Bolaño entra en *La literatura nazi en América* como personaje. Lo había hecho ya en *Amberes*, pero en este caso su papel no es lateral. En la historia de “Ramírez Hoffman, el infame,” el personaje Roberto Bolaño es el único capaz de identificar al criminal Hoffman en un bar de un pueblo de Cataluña.

Los envíos y reenvíos intertextuales y metaliterarios crean una red cerrada, autosuficiente y configura un mundo narrativo complejo, cohesivo y lúdico. Esto habla de un plan literario urdido lentamente en el que las obras narrativas y también poéticas dialogan entre sí, se responden, crean ecos cómplices.

Ahora bien, la representación de México en la *Literatura nazi en América* tiene varios niveles de funcionalidad. México puede ser simple telón de fondo para la trama: Luz Mendiluce viaja a México para dar un recital y en Acapulco, luego de oír la mención de Sor Juana Inés de la Cruz y de encontrar a su marido engañándola, estalla y pierde el control. En otro pasaje, se menciona que alguna editorial mexicana feminista publica a Luz Mendiluce y se arrepiente por apostar por una “conocida militante de ultraderecha.”

Pero también México constituye el centro para la biografía de Irma Carrasco, poetisa poblana y masoquista, una de las más extensas del libro. En este relato reaparece la imagen de un México amenazante, un México que degrada a los personajes o los pone en contacto con sus instintos más oscuros:

[...]Barreda, en efecto, ha cambiado. Durante la travesía se desvive en atenciones y muestras de afecto (39)[...]En 1947, el matrimonio regresa a México. Barreda reinicia el trato diario con sus antiguas amistades. Éstas o el aire de México lo transforman nuevamente en el temido Barreda de antes[...] (40)

La idea de la amenaza se reitera más adelante:

En *Guerreros del Sur* se narra el choque entre los sobrevivientes de California y una masa de millones de mexicanos hambrientos que marchan desde el sur devorándolo todo a su paso[...] (54)

Los mexicanos: ola invasora, destructiva. La imagen habla de una fuerza primigenia, primitiva y de una vitalidad caótica, ciega pero poderosa. Al mismo tiempo, las alusiones a México representan, como lo hemos visto en las obras anteriores, todo aquello que es singular, extraño, desconcertante o directamente alucinatorio. En *La literatura nazi en América* tales menciones se describen en clave de humor (absurdo):

El poema transcurre entre Argentina y México[...] (88). La victoria final de la selección argentina es apoteósica: Schiaffino ve una luz enorme, como un platillo volador, planear sobre el Estadio Azteca y ve figuras transparentes que salen de la luz acompañadas por perrillos con rostro humano y pelaje de fuego, a quienes los seres transparentes sujetan con correas metálicas. También ve un dedo “de unos treinta metros de longitud”[...] La fiesta prosigue por las calles “de aluvión congelado” de la capital mexicana[...] (89)

2.2.4. *Estrella distante*

La novela *Estrella distante*¹²⁵ cuenta la historia de Alberto Ruiz-Tagle, alias Carlos Wieder, poeta y luego asesino a las órdenes del régimen pinochetista. El narrador, Arturo Belano, cuenta la historia de este personaje siniestro a lo largo de los años, desde Santiago, en donde lo conoció en talleres literarios, hasta algún pueblo de la costa catalana en donde Belano ayuda al detective Abel Romero, chileno como él y pagado por algún compatriota que permanece en el anonimato, para encontrar a Wieder y, suponemos, eliminarlo. Belano es el que lo reconoce y sella el destino de este criminal-poeta. La historia de Wieder revela una parte de la historia de la dictadura al seguir la vida de tres exiliados, Juan Stein, Diego Soto y Lorenzo (más tarde, Lorenza) y, al mismo tiempo, sirve de crítica feroz contra la *intelligentsia* chilena que se somete al poder y, al

¹²⁵ Barcelona: Anagrama, 1996 (Narrativas Hispánicas, 210)

mismo tiempo, como reflexión sobre la ambigua frontera entre el arte, la violencia y el crimen.

En esta novela, una de las más logradas de Bolaño en cuanto a estructura, intensidad, desarrollo del tema, Bolaño afina su técnica, su estilo, sus temas y obsesiones y su particular manera de construir una novela. Podríamos decir, de hecho, que con esta novela el autor chileno consigue construir de manera definitiva su mundo narrativo, su voz, su estilo.

Sabemos que *Estrella distante* es la amplificación de una historia de *La literatura nazi en América* y, de hecho, hay pasajes del primer texto copiados íntegramente, aunque el autor cambia el nombre a la mayoría de los personajes. Así mismo, Bolaño renuncia al juego meta-literario de *La literatura nazi en América* por el que se introduce como personaje y cede ese lugar a Arturo Belano. De hecho, es la primera vez que aparece Belano como personaje en la obra de Bolaño y sabemos que posteriormente cumplirá una función protagónica fundamental, sobre todo en *Los detectives salvajes*.

Estructuralmente, la novela se basa en la técnica de la amplificación como nunca antes lo había hecho Bolaño. Ésta es una de las claves para entender el estilo de Roberto Bolaño: la historia dentro de la historia, el sueño dentro de la narración ganan importancia en su función de pausa, de desviación y digresión con respecto al desarrollo de la trama. El ejemplo más claro y significativo es la larga historia de los tres chilenos que deben exiliarse durante la dictadura, Lorenzo, Juan Stein y Diego Soto (aunque luego

sabremos que Stein nunca habrá salido del país...) y que ocupa nada menos que quince páginas. Se intensifica también el estilo conjetural de Bolaño, verdadero principio de incertidumbre: nada parece ser verdad en lo narrado, todo puede ser mentira, todo parece hablar de una realidad inestable e incognoscible.

México vuelve a aparecer como contexto en el que se desarrollan algunas partes de la trama o bien como mención o referencia obsesiva en las largas enumeraciones predilectas de Bolaño: “La casa, más que de libros, estaba llena de mapas[...]mapas de México, mapas de la Conquista de México, mapas de la Revolución Mexicana”(29).

Pero nos interesa señalar un tema que aparece por primera vez en el mundo narrativo de Bolaño y que volverá a presentarse de manera recurrente (si no es que endémica) en novelas posteriores. Se trata del interés, incluso de la obsesión de Bolaño por desmitificar, parodiar, vapulear, ningunear ciertas figuras claves del “panteón” literario latinoamericano, en el entendido de que están sobrevaloradas y representan la figura del padre castrante que debe ser aniquilado para liberar la creatividad de los nuevos escritores. Una de ellas es, por supuesto, Pablo Neruda, pero en *Estrella distante* es el poeta y ensayista Octavio Paz el blanco principal de la crítica y del sarcasmo en la novela. México y el mundo literario mexicano son aludidos constantemente por medio de la figura de Paz y de sus ideas y elecciones literarias y artísticas.

La opinión negativa sobre Paz comienza cuando el crítico literario Nicasio Ibacache,¹²⁶ figura y ejemplo en la novela del intelectual vergonzosamente vendido al poder, señala en su columna semanal del periódico *El Mercurio* que Carlos Wieder, el poeta asesino, es “el gran poeta de los nuevos tiempos” y aconseja a los escritores en ciernes que quieran llegar a ser grandes poetas como Wieder, que continúen con su formación literaria leyendo: “.”..a los poetas ingleses, a los poetas franceses, a los poetas chilenos y a Octavio Paz” (23). La opinión de Ibacache queda totalmente desprestigiada a través de esta aproximación paródica entre mala literatura, crimen y Octavio Paz.

Más adelante, continúa el varapalo contra Paz cuando se le compara desfavorablemente con Chateaubriand, el autor francés menos interesante del siglo XIX de acuerdo a Belano narrador:

[Bibiano]soñaba con encerrarse dentro de Stendhal y dejar que pasaran los años (aunque él mismo, contradiciéndose en el acto, decía que eso era posible con Chateaubriand, el Octavio Paz del siglo XIX, pero no con Stendhal, nunca con Stendhal) 26.

Finalmente, el narrador en *Estrella distante* vuelve a mencionar a Paz cuando parece encontrar huellas de Wieder en un mal poema aparentemente copia de un (mal) poema de Octavio Paz:

¹²⁶ Máscara paródica de Ibáñez Langlois, sacerdote del Opus Dei, poeta, teólogo y crítico literario chileno durante la dictadura de Pinochet y hasta el día de hoy.

Las señales que deja en la antología móvil de la poesía chilena, por otra parte, son cada vez más tenues. Una poesía firmada con el seudónimo de El Piloto, publicada en una revista de existencia efímera y que a primera vista parece un plagio descarado de un poema de Octavio Paz (54).

La imagen negativa sobre Octavio Paz en esta novela parece hacer eco de la opinión que Roberto Bolaño expresaba públicamente de Paz. Sin embargo, hemos demostrado en el primer capítulo de este trabajo que Bolaño tenía la poesía de este escritor mexicano entre sus lecturas más queridas y constantes. En realidad, la crítica de Belano/Bolaño parece dirigirse en esta novela, a través de la figura de Paz, a la supuesta tendencia de la poesía mexicana hacia la afectación: “La verdad es que, en general, la poesía mexicana tiende al engolamiento, hacia el almidonamiento, aunque evidentemente hay excepciones notables.”¹²⁷ ¿Observación certera, intuitiva de Bolaño o muestra de lo que Edmundo Paz Soldán llama en *Bolaño salvaje* la “nada despreciable intransigencia” del autor chileno? Sería interesante discutirlo en otra oportunidad. En cualquier caso, es importante reiterar que México, como lugar de la memoria, se presenta en esta novela imbricado en referentes literarios por primera vez.

¹²⁷ Eliseo Alvarez. “Las posturas son las posturas y el sexo es el sexo” en Andrés Braithwaite (ed.) *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 40-41

2.2.5 *Llamadas telefónicas*¹²⁸

Desde nuestro punto de vista, los mejores cuentos de Roberto Bolaño se encuentran en la colección *Llamadas telefónicas*, de 1997. Hay una gran fuerza, una gran sinceridad en la narración de estas vidas extraviadas y tristes y ello quizá se deba a la coherencia temática de los cuentos. Si tuviéramos que señalar un solo tema que reuniese y organizara a todos los cuentos de *Llamadas telefónicas* éste sería el error. Se trata de un error ocurrido en el pasado y que frecuentemente conduce a la tragedia. Los personajes no se han logrado recuperar completamente de ese error lejano, por lo que deambulan perplejos, confusos y perdidos en el presente. El lector nunca conocerá cuál es la naturaleza de ese error o de esa tragedia, pero entiende que constituye el punto de partida de la caída de los personajes en la enfermedad, la muerte o el olvido.

En “Sensini” encontramos algunas menciones a México. El protagonista cuenta su historia en primera persona. Vive en las afueras de Girona, “en una casa en ruinas que me habían dejado mi hermana y mi cuñado tras marcharse a México[...]acababa de perder un trabajo de vigilante nocturno” (6). Más adelante, el narrador recuerda:

En una época lejana de mi vida había leído las obras de teatro de Abelardo Castillo, los cuentos de Rodolfo Walsh[...]lecturas parciales y fragmentadas que ofrecían las

¹²⁸ Roberto Bolaño. *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama, 1997 (Compactos Anagrama, 282)

revistas argentinas o mexicanas o cubanas, libros encontrados en las librerías de viejo del D.F. (7).

En el primer caso, se trata de una mención indirecta, sin mayor peso en la historia. En el segundo caso, México aparece como pasado y en relación con la formación literaria del protagonista. Es necesario señalar que la mención a las librerías de viejo del D.F. es necesariamente una alusión al centro histórico de la Ciudad de México en donde, hasta hace muy poco, se encontraba el mayor número de librerías antiguas de la capital. Como en *Amberes* o *La pista de hielo*, se elige al centro de la Ciudad de México como espacio de la memoria y la nostalgia.

En el cuento “Enrique Martín”, el narrador es el personaje testigo de Enrique Martín, un poeta como el protagonista. Encontramos al narrador viviendo uno de los peores momentos de su vida (“el último acto de una de mis peores crisis vitales”...22) y parte importante del caos emocional al que está sometido se debe a su relación con una mujer mexicana:

Por entonces yo vivía con una mexicana y nuestra relación amenazaba con acabar con ella, conmigo, con los vecinos, a veces incluso con la gente que se atrevía a visitarnos. Estos últimos, advertidos, dejaron de venir a nuestra casa y por aquellos días casi no veíamos a nadie; éramos pobres (la mexicana, pese a pertenecer a una familia acomodada del D.F., se negaba terminantemente a recibir ayuda económica de ésta), nuestras peleas eran homéricas, una nube

amenazante parecía cernirse permanentemente sobre nosotros (21).

Es interesante señalar que los personajes mexicanos que Bolaño construye en este cuento, en otros como “El gusano” o “Manifiesto mexicano,”¹²⁹ y en las novelas que hemos estudiado hasta ahora tienden a ser caracterizados con los rasgos de la intensidad emocional. Se trata de personajes mexicanos misteriosos, violentos, excesiva o desmesuradamente emocionales, algunos son claramente desequilibrados. Frente a ellos, como señalábamos antes, Bolaño también levanta la figura del intelectual mexicano pedante, afectado (Paz). Esta elección caracterológica que podría resultar dudosa desde el punto de vista de la referencialidad (¿son así verdaderamente los mexicanos en la realidad?), resulta muy fértil desde la perspectiva de nuestro tema. Volveremos a este punto a lo largo de esta investigación.

Junto a este tipo de caracterizaciones, Bolaño vuelve a la idea de México como el pasado y la memoria: “[...]casi no veía a nadie de mis antiguos conocidos aunque de vez en cuando alguno se dejaba caer por mi casa[...]y con esa persona, la que fuera, solía hablar de los amigos de Barcelona, de los amigos de México” (23). Se trata de un México perdido, irrecuperable: “Al pueblo bajaba sólo una vez al día[...]la hurgar en mi apartado de correos, en donde solía encontrar cartas de mi hermana que me escribía desde un México D.F. que ya no podía reconocer” (23).

¹²⁹ “Manifiesto mexicano” no pertenece a esta colección. Fue publicado por primera vez en *Turia, Revista Cultural*, N.º 75. Junio-octubre 2005. 266-276

La historia de “El gusano” se ubica en la Ciudad de México, en el centro histórico. En este cuento se lleva a cabo una intensificación del registro utilizado hasta ahora. México deja de ser el fugaz recuerdo del pasado y se convierte en la materia principal, central de la narración. Quizá por ello sea uno de los textos más vitales, más creíbles e intensos de la colección. Esta decisión narrativa es muy rara en la obra de Bolaño anterior a *Los detectives salvajes*. Como hemos visto en el repaso de sus primeras novelas, el México de Bolaño es el espacio del pasado, de la memoria, mundo añorado por perdido, que aparece apenas en breves alusiones o en reconstrucciones laterales. Aquí, sin embargo, el narrador abandona el pasado como realidad perdida y le devuelve la vida a través de una concentración total en la materia rememorada, haciéndola así actual, presente. Este cuento es ya preámbulo de *Los detectives salvajes*, no sólo por su personaje o porque la historia que cuenta volverá a aparecer allí desarrollada, sino porque la estrategia de abandonar el pasado y convertirlo en presente cobrará toda su realidad y su fuerza en la novela ganadora del premio Rómulo Gallegos. El protagonista, Arturo Belano, recuerda su juventud cuando, cada mañana, desayunaba con sus padres, fingía que iba a la escuela y, en cambio, tomaba un autobús al centro en donde pasaba el resto del día visitando las librerías de esa zona de la Ciudad de México: “[...]mi paso por la Librería de Cristal y por la del Sótano[...]era obligado.”(40) También escribía o terminaba yendo al cine a ver cualquier película. Bolaño se detiene en la crítica verdaderamente humorística del pésimo cine mexicano de los años 70, una rememoración que no carece de una compasión irónica

y del interés de Bolaño por “los llamados géneros B, géneros bastardos, ya sea cine porno, ciencia ficción, *peplum* o relato policial.”¹³⁰

Por entonces casi todas las películas que salían de los Estudios Churubusco ¹³¹ eran thrillers eróticos, aunque tampoco escaseaban las películas de terror erótico y las de humor erótico. Las de terror seguían la línea clásica del terror mexicano establecida en los cincuenta y que estaba tan enraizada en el país como la escuela muralista. Sus iconos oscilaban entre el Santo, el Científico Loco, los Charros Vampiros y la Inocente, aderezada con modernos desnudos interpretados preferiblemente por desconocidas actrices norteamericanas, europeas, alguna argentina, escenas de sexo más o menos solapado y una crueldad en los límites de lo risible y de lo irremediable (41).

La alusión al cine mexicano de la época sirve de preámbulo para la inclusión de un personaje secundario en el cuento, la actriz mexicana, Jaqueline Andere. Algo parecido a un “cameo”, tal vez un breve homenaje, el pasaje en el que Belano se encuentra a Andere (actriz recurrente en telenovelas y películas mexicanas de dudosa calidad desde fines de los años 60, de las que sólo se salva “El ángel exterminador” de Buñuel) resulta lo mismo divertido,

¹³⁰ Patricia Espinosa. “Bolaño y el manifiesto infrarrealista” en *Rocinante*, No. 84, octubre 2005

¹³¹ Estudios de cine mexicano fundados en 1945. Tienen un cierto carácter legendario en México porque allí se filmaron lo que se consideran los clásicos del cine mexicano de los cuarenta, cincuenta y principios de los sesenta. Es probable que pronto sean nombrados Patrimonio Histórico de la Nación.

extraño y ambiguo, por esta combinación predilecta de Bolaño entre ficción y hechos o personajes reales.

La película de Jacqueline Andere ha sido interrumpida por una tormenta que se aproxima. De pronto, el centro de la ciudad se transforma en una entidad extraña y amenazante. Se la describe como si existiera dentro de una visión y Belano fuera el visionario:

La proa de una nube enorme apareció sobre el centro del D.F.[...]comprobé asustado, el escenario había experimentado un cambio sutil pero determinante: era como si el mar se hubiera abierto y pudiera ahora ver el fondo marino. La Alameda vacía era el fondo marino[...]"⁴³

Pero el núcleo narrativo se construye alrededor de la amistad entre Belano y un extraño personaje a quien llama el Gusano, un hombre mayor, con aire ausente, siempre vestido de blanco y que muestra rasgos tal vez de demencia. Cuando el Gusano habla de su origen, podemos ver uno de los pilares del estilo de Roberto Bolaño ya mencionado antes: la intertextualidad o, en palabras de otros críticos, la fractalidad entre las obras de Bolaño. Así, el personaje del “gusano blanco” aparece ya en uno de los poemas de *Los perros románticos*. En el cuento que nos ocupa, el Gusano cuenta que viene de Sonora, de Villaviciosa, en el Norte mexicano y el abuelo de Belano es de Santa Teresa. Estos pueblos reaparecerán en la tercera parte de *Los detectives salvajes*, mientras que de manera más significativa, Santa Teresa se convertirá en la máscara de Ciudad Juárez, en el estado de Chihuahua, centro al que confluyen todas las líneas narrativas de la novela póstuma de Bolaño, *2666*. El

Gusano le regala a Belano una navaja en cuyo mango se puede leer la palabra “Caborca” y en *Los detectives salvajes* Caborca es el nombre de la revista realvisceralista que fundó Cesárea Tinajero, la enigmática poeta vanguardista perdida en el norte de México que buscarán (y encontrarán) los personajes principales, Belano y Lima. Villaviciosa, además es el pueblo natal de Lalo Cura, joven asesino que aparece en los cuentos de *Putas asesinas* (“Prefiguraciones de Lalo Cura”).

Para Belano, el Gusano tiene una luz, un prestigio particular porque conoce el inmenso territorio de Sonora: “[...]conocía toda Sonora, desde Huatabampo y Empalme[...]hasta los villorrios perdidos en el desierto”(44), y porque habla o entiende las lenguas indígenas de la zona. Pero también porque tiene la autoridad que da el peligro y la amenaza. El Gusano es un personaje mexicano peligroso: “No tardé en descubrir que iba siempre armado[...];¿La has usado muchas veces?, le pregunté. Sí, muchas veces, dijo como en sueños. Durante algunos días el arma del Gusano me obsesionó”(44). El Gusano describe su pueblo de origen y Bolaño entonces presenta una visión del Norte como frontera, como límite entre la realidad y algo más, quizá el vacío y la nada. Zona antigua, primitiva en donde parece que lo humano regresa a un estado original, instintivo, criminal: “Dijo que el pueblo tenía entre dos mil y tres mil años y que sus naturales trabajaban de asesinos y de vigilantes”(45). Se trata de un mundo cercano a la muerte: “Dijo que la gente a veces se quedaba largo rato contemplando el horizonte, el sol que desaparecía detrás del cerro El Lagarto, y que el horizonte era de color carne, como espalda de un moribundo” y sólo esperan que

aparezca “el viento y el polvo, tal vez”(45). El estilo de Bolaño parece aludir en estos pasajes al Rulfo de *El llano en llamas*.

En “Vida de Anne Moore,” la protagonista estadounidense recalca en México en distintas ocasiones y en circunstancias diversas a lo largo de su vida tumultuosa y errante. Muy joven, a los dieciocho años, Anne viaja al norte de México con su pareja, Paul. Luego de estar en Tijuana, Hermosillo, Guaymas y Culiacán, se detienen en una playa de Mazatlán, en donde conocen a un mexicano, Rubén, a quien compran marihuana. México representa para Anne y Paul aventura y vida paradisiaca. Sin embargo, el proyecto se ve obstaculizado por Rubén que los frecuenta cada vez más: “el mexicano le quitaba intimidad a la vida paradisiaca que habían planeado hacer” (105), porque, parece ser, se está enamorando de Anne. Poco antes de abandonar México, se alude rápidamente a una muerte que parece no tener ninguno vínculo aparente con los personajes o con la historia: “Ese mismo día, lo supieron después, se ahogó un chico que solía ir a The Frog y con el que ellos habían conversado en un par de ocasiones.” (106)

Tal alusión cobra un sentido de presagio cuando Anne y Paul regresan a Mazatlán un año después de su primer viaje a México. En efecto, la muerte del joven parece anunciar la muerte de la relación entre Paul y Anne. Nada parece ser igual en México. La alegría y el descubrimiento del primer viaje se transforma en decepción y enfermedad: “Paul quiso alquilar la casita de la playa, pero ésta estaba ocupada[...]Anne enfermó. Tuvo diarrea y fiebre y durante tres días fue incapaz de levantarse de la cama.”(107)

Reaparece Rubén y cuando llega el día de regresar a Estados Unidos, Anne rompe definitivamente con Paul y se queda a vivir con Rubén. Pero, “las cosas rápidamente se torcieron”(107).

La narración se concentra en la representación de un ambiente mexicano sórdido, pobre y promiscuo. La falta de dinero los obliga a vivir en la casa de Rubén que se encuentra en un “barrio de la ciudad desde el que no se veía el mar” (107) y en donde viven la abuela y el tío de Rubén, un pescador, quien ofrece dinero a Anne por prostituirla. Rubén se entera y entonces el relato toma rasgos entre naturalistas y paródicos:

Esa noche Rubén cogió un cuchillo de la cocina e intentó matar a su tío[...]. Los gritos[...] eran como para levantar a todo el vecindario[...] el tío[...] no tardó en desarmarlo. Pero Rubén le arrojó un jarrón a la cabeza[...] El tío esquivó el jarrón con tan mala suerte que el jarrón fue a estrellarse contra [el pecho de la abuela]. Entonces el tío le dio una paliza a Rubén[...](108)

Anne y Rubén se ven obligados a comenzar una errancia que los llevará a Guadalajara y luego al Distrito Federal y que sólo son pasos de la caída física y moral de ambos. Rubén vuelve a vender marihuana. Anne juega con la idea de la prostitución. Se intensifica la descripción de un ambiente mexicano mezquino, oscuro. Los espacios son cerrados, claustrofóbicos: “El primer día durmieron en casa de una hermana de Rubén, una casa llena de niños, pequeña, ruidosa y con un calor sofocante” (108). Aparece la violencia y una clara alusión al machismo mexicano:

Anne dijo (evidentemente en broma) que ella podía prostituirse. Rubén no captó la broma y la abofeteó. Era la primera vez que un hombre le pegaba. Antes robo un banco, dijo el mexicano y se le echó encima. Aquél fue uno de los polvos más extraños de su vida, recuerda Anne (108).

Rubén, “el mexicano”, no tolera la idea de que su mujer se prostituya, pero luego de golpearla la prostituye él mismo en una escena muy cercana a una violación. En este pasaje reaparece la tendencia a la alucinación, al desvarío y a la pesadilla que sufren tan frecuentemente los personajes bolañianos cuando se encuentran perdido en México o invadidos por la realidad mexicana: “Las paredes de la pensión parecían estar hechas de carne[...]Y mientras la follaba miraba las paredes y veía cosas que se movían, que corrían por aquella superficie irregular, como en una película de terror de John Carpenter[...]”(108)

Anne permanece en México varios meses y un día se marcha a San Francisco. Años después, sin embargo, México se vuelve para Anne el espacio de la huída. Tony, el marido que ha abandonado, se suicida. El día del entierro, Anne coge un avión a la Ciudad de México en donde pasa días “inverosímiles, como si estuviera viviendo dentro de un sueño.”(111) La protagonista recorre los museos de la ciudad y “casi todas las ruinas precolombinas que aún se sostienen en medio de los edificios y del tráfico.” Al fin, regresa a Estados Unidos y no vuelve a México.

Es interesante señalar que en “Vida de Anne Moore”, a diferencia de los textos hasta aquí comentados, la narración recorre parte de la

geografía de México, desde Sinaloa hasta la Ciudad de México, en una representación geográfica diversa abierta, luminosa (mar, desierto) o cerrada, opresiva (el mundo urbano de Guadalajara y de la Ciudad de México). Esta pluralidad de espacios de México será retomada en sus obras mayores, *Los detectives salvajes* y *2666*, y será desarrollada de manera mucho más compleja, como veremos en los siguientes capítulos.

“Vida de Anne Moore” se aproxima al cuento “El gusano” en su manera vívida, plástica y concentrada de narrar el pasado que le confiere a la historia una realidad casi presente. Sin embargo, como en “El gusano”, Bolaño no abandona en “Vida de Anne Moore” la rememoración como técnica narrativa. La historia de Anne en México y en Estados Unidos es contada en el presente diegético por alguien que la conoció y que secretamente la deseó o, quizá, la llegó a querer. Tendremos que esperar a *Los detectives salvajes* para que el México de la nostalgia y del pasado se vuelva realidad presente y definitiva.

2.3 Visión de conjunto. México como espacio de la memoria

Resumamos algunas de las características esenciales de la representación de México que hemos encontrado en la obra de Roberto Bolaño anterior a *Los detectives salvajes*.

Hemos observado, en primer lugar, que las ideas, los ambientes o los personajes vinculados con México se presentan de manera germinal en *Amberes* o en *Monsieur Pain*. Sin embargo, a partir de

La pista de hielo tales motivos literarios, apuntes, mapa de señales mexicanas se van definiendo y cobrando fuerza y desarrollo hasta alcanzar una mayor importancia en textos como “Vida de Anne Moore” y “El gusano”, lo que anuncia ya la expansión y la centralidad del tema mexicano en las obras mayores de Roberto Bolaño.

Ahora bien, las novelas y los cuentos analizados se desarrollan en tres planos diferenciados: el de la realidad, el de los recuerdos y el de la alucinación. México irrumpe en el ámbito de la realidad narrada como recuerdo y, en menor medida, como alucinación. Esto sucede en las constantes, numerosas e inesperadas digresiones narrativas que introduce Bolaño en la secuencia lineal de la trama. Es en estas historias dentro de la historia, subtramas o, como diría un personaje de *La literatura nazi en América*, “subnovelas dentro de la novela” (una de las técnicas narrativas predilectas del autor chileno), donde aparece México como contra-espacio que quiebra, transgrede y problematiza la realidad narrada. La aparición del recuerdo de México se vive como ámbito de la nostalgia, mientras que la alucinación se convierte en un lugar angustiante, incomprensible al que son proyectados los personajes sin una razón aparente. No olvidemos que la alucinación ocurre en ocasiones en el ámbito de una sala de cine, y que la alucinación adquiere con frecuencia los rasgos de una visión, un sueño o una pesadilla en donde se anuncia un evento destructivo.

Las menciones a México en los textos analizados son principalmente referencias a la Ciudad de México y, especialmente,

al centro histórico, la zona más antigua de la capital. Mundo principalmente urbano, en ese *centro* rememorado los espacios se multiplican, pero predomina el espacio abierto de las calles y los parques y el más íntimo y protector de los bares y las librerías que los personajes habitan durante su aprendizaje intelectual. Menos numerosas son las referencias, aunque significativas, al norte del país en algunos cuentos (“El Gusano”, “Vida de Anne Moore”). La Ciudad de México se dibuja en los textos examinados como espacio, sí, de la pobreza y la marginalidad, pero sobre todo como espacio de la juventud, la fuerza, la formación literaria e intelectual, la energía, el movimiento. A esta realidad urbana se opone la realidad del norte del país en donde Bolaño prefiere describir el desierto, la desolación y la muerte.

México es entonces y ante todo, el espacio del pasado y el de la memoria. En ese país o en su capital, los personajes protagónicos vivieron su adolescencia y su juventud, por eso, el recuerdo de México es el recuerdo doloroso de “la tierra sin ley” de la juventud perdida y todo ejercicio de memoria es un ejercicio de añoranza y de nostalgia. En cualquier caso es un pasado que, y esto es muy importante enfatizarlo, allí donde aparece cobra mayor fuerza y realidad que el presente narrado. Lo mismo sucede con el espacio de la alucinación. Su irrupción en la trama desvía la historia, la suspende y personajes, ambientes y acción quedan totalmente atrapados en su duración y en su contra-realidad desconcertante.

De estos dos sentidos principales, memoria nostálgica y alucinación, se desprenden otros valores y significados de la idea de México en

la obra de Roberto Bolaño anterior a *Los detectives salvajes*. Así, por ejemplo, vimos en el desarrollo de este capítulo que México se presenta también como fuerza primitiva, violenta, oscura y criminal. Cuando esto sucede, aparecen entonces alusiones al mundo precolombino, principalmente a la civilización azteca que Bolaño introduce en la trama en forma de pirámides y piedras de sacrificio. Como pasado, como fuerza oscura y remota, el México de Bolaño invoca el espacio mítico, aquel en el que tomó lugar el origen del tiempo y la muerte. Es decir, México es la adolescencia, la juventud, pero también es el espacio donde arranca el final de la juventud de los personajes y comienza su derrumbe vital. Son muy numerosas las referencias a la muerte vinculada a México en las obras comentadas. Bolaño creía verdaderamente que había un vínculo entre México y la muerte. Recordemos una cita ya comentada en el primer capítulo:

México es un país tremendamente vital, pese a que es el país donde, paradójicamente, la muerte está más presente. Tal vez sólo así, siendo tan vital, puede tener a la muerte tan presente.¹³²

La realidad urbana mexicana y las breves referencias a la naturaleza de México conviven en las novelas y cuentos anteriores a *Los detectives salvajes* con la representación de sus habitantes. La caracterización de los mexicanos¹³³ en estas obras es peculiar. Los mexicanos muestran rasgos de una vitalidad caótica, ciega pero poderosa (*La literatura nazi en América*). Junto a la pedantería y al

¹³² Eliseo Álvarez. Op.cit. 42

¹³³ El masculino gramatical se aplica a ambos sexos

“almidonamiento” de sus intelectuales, los mexicanos comunes y corrientes que cruzan las páginas de estas obras de Bolaño son emocionalmente inestables, violentos, algunos son peligrosos o claramente criminales (*Llamadas telefónicas*), pero también muestran capacidades visionarias (el Gaspar Heredia de *La pista de hielo*). En suma, son seres desconcertantes, solitarios y misteriosos. Tal representación es, por lo menos, desconfiada, quizá generosa y se funda en todo caso en un estereotipo excesivamente manido.

Crimen, violencia, juventud, muerte, arrebatos emocionales, añoranza. México aparece en este periodo de formación y de primera madurez en la carrera literaria de Roberto Bolaño, cierto, nunca con la fuerza o la importancia con la que determina sus obras mayores, pero sí constante y casi podríamos decir, obsesivamente. La vivencia de México en estos cuentos y novelas es profundamente ambigua: México es el espacio deseado, añorado del pasado y la juventud irremediadamente perdida y/o es un espacio desestabilizador que provoca amenaza y miedo. Es por ello que consideramos que, en palabras de M^a Carmen Porrúa, “el juego memoria/subjetividad/espacio construyen”¹³⁴ las obras analizadas en este capítulo, porque es evidente que la esencia de lo narrado, desde *Amberes* hasta *Llamadas telefónicas*, es la historia del paso del tiempo y la pérdida de la juventud y la pérdida del sentido de la vida; y, al mismo tiempo, es el intento de la recuperación de lo perdido a través del recuerdo. En estas obras, México es, en suma,

¹³⁴ M^a Carmen Porrúa. “Espacio, sujeto y memoria en Telón de boca de Juan Goytisolo” en Wolfgang Matzat (ed.) *Espacios y discursos en la novela española del realismo a la actualidad*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2007. 185

el espacio interior, silencioso, subjetivo de la memoria. Espacio esencialmente estable y permanente frente al territorio exterior del presente narrado, inestable, caótico, lugar de la errancia y del extravío, como veremos en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 3. EL ESPACIO DIVIDIDO: LA CIUDAD Y EL DESIERTO EN LOS *DETECTIVES* *SALVAJES*.

*[...]el valor de la memoria idealizadora en la reinención
del moderno espacio urbano[...]el carácter móvil de lo
recordado, la profunda heterogeneidad de su
representación, pone en peligro la posibilidad de hallar un
centro desde donde el yo pueda instalar su edén particular.*

J. de Navascués. *De Arcadia a Babel*

*Y así Mario Santiago y yo
salimos de la ciudad de México que es la prolongación
de tantos sueños, la materialización de tantas
pesadillas.*

Roberto Bolaño. *Los perros románticos.*

Un año solamente separa la publicación de *Los detectives salvajes* (1998) de *Llamadas telefónicas* (1997), pero la diferencia en el tratamiento de la temática mexicana entre ambas obras es verdaderamente notable. La centralidad de México como espacio organizador del material narrativo estudiada en el capítulo anterior alcanza una intensidad fundamental. Tal cambio habla de un importante replanteamiento del proyecto narrativo de Roberto Bolaño. En efecto, si desde *Amberes* hasta *Llamadas telefónicas* México ha sido el espacio de la memoria, del recuerdo, en suma, del pasado, con *Los detectives salvajes* el autor chileno transforma a México en el espacio del presente, del ahora. Se abandona la nostalgia de la juventud perdida y añorada; se renuncia al mundo interior de la memoria: todo lo rememorado cobra vida, acción, cuerpo y sustancia presentes en *Los detectives salvajes*.

El espacio/tiempo de la diégesis se problematiza asimismo en una operación narrativa de duplicación. En esta novela, la representación de México se desdobra en dos espacios complejos: la ciudad y el desierto. La ciudad corresponde al primer capítulo y el desierto, al tercero y final. En este capítulo de nuestra investigación, nos ocuparemos principalmente de la primera y tercera parte de *Los detectives salvajes*.

3.1 *Los detectives salvajes*. Introducción: estructura y trama

La primera dificultad, el primer reto que sale al encuentro del lector y del crítico de la novela *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño

es determinar qué historia cuenta. El señalamiento no es banal. Los críticos que han abordado este complejo texto de más 600 páginas indican su naturaleza verdaderamente hiperbólica con la metáfora y el asombro: “Marea de historias” (Villoro); “acumulación implacable” (Gandolfo); “un torrente, un diluvio, una marea que se impone enseguida por el puro valor de su irresistible fuerza” (Marks); “abarcadora y total” (Pinto). En otras palabras, es difícil señalar con una precisión indudable el núcleo narrativo que genera la multiplicidad de la novela: “[...]se trata de un libro tan bien escrito, tan especial, tan fuera de serie, que incluso sintetizar algunos de sus aspectos resaltantes, se convierte en una tarea[...]difícil.”¹³⁵

Quizá el mismo Bolaño nos indica una manera de proceder cuando afirma que:

[...]la historia y la trama surgen del azar, pertenecen al reino del azar, es decir al caos, al desorden o a ese territorio permanentemente perturbado que algunos llaman apocalíptico. La forma, por el contrario, es una elección regida por la inteligencia, la astucia, la voluntad, el silencio, las armas de Ulises en su lucha contra la muerte.”¹³⁶

¹³⁵ Camilo Marks. “Roberto Bolaño, el esplendor narrativo finisecular”, en Espinosa, Patricia. Compilación y estudio preliminar. *Territorios en fuga*. Santiago: Frasis editores, 2003

¹³⁶ Carmen Boullosa. "Carmen Boullosa entrevista a Roberto Bolaño" en Manzoni, Celina(comp.) *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002, 111

La alusión implícita que se hace aquí a la dicotomía nitzscheana entre fuerza dionisiaca y orden apolíneo es pertinente para la aproximación a la obra de Bolaño. En efecto, la historia, la trama de *Los detectives salvajes* da voz al azar y al caos, mientras que la forma que la contiene es una estructura inapelable, astuta y clara que ordena o, mejor, conduce el caos dentro de límites precisos.

La historia se construye a través de los testimonios de los personajes más diversos y dispares que, como el coro de la tragedia griega, intentan reconstruir el destino caótico de Ulises Lima, mexicano, y Arturo Belano, chileno, líderes de un grupo de vanguardia poética mexicana, el realismo visceral (o el real visceralismo). Su devenir se construye primero como la búsqueda de una misteriosa poeta perdida que perteneció al movimiento de vanguardia mexicano, el Estridentismo, para, en un segundo momento, perderse durante veinte años en una búsqueda sin objeto preciso alrededor del mundo, desde México, Nicaragua, Estados Unidos, Inglaterra, Francia, Austria, hasta Israel, Liberia o Luanda. Las distintas historias y personajes que se entrecruzan o se desencuentran constituyen “las piezas de un collage, los fragmentos de un todo inatrapable[...]Los personajes de Ulises Lima y Arturo Belano se dibujan y se desdibujan en otras voces, la historia está abierta y el lector no puede saberlo todo ni lo sabrá.”¹³⁷

La historia, fracturada, inestable, inaprensible, se halla, sin embargo, contenida por una forma, al contrario, sólida y simple. *Los*

¹³⁷ Ma. Antonieta Flores. “Notas sobre *Los detectives salvajes*”, en Manzoni, op.cit, 92

detectives salvajes se divide en tres partes, cada una de ellas en tensión y confrontación con las otras. La primera, “Mexicanos perdidos en México”, corresponde al diario de Juan García Madero, un joven casi adolescente de 17 años, estudiante universitario que quiere ser poeta y se une al real visceralismo de Ulises Lima y de Arturo Belano. La narración es lineal, cronológica. Se inicia el 2 de noviembre de 1975 y se interrumpe el 31 de diciembre del mismo año.

En tensión y contradicción con la unicidad de la voz de la primera parte de la novela, la segunda, “Los detectives salvajes”, irrumpe como una enorme multiplicidad coral de nada menos que cincuenta y dos voces-personajes que hablan, se contradicen, superponen su discurso, aparecen, desaparecen y, fragmentariamente, van construyendo 26 capítulos, secciones o bloques que avanzan desde enero de 1976 hasta diciembre de 1996. Elemento esencial de este discurso es el soliloquio del personaje Amadeo Salvatierra al que vuelve permanentemente la narración a lo largo de la segunda parte y que siempre desde el mismo espacio cronológico, enero de 1976, sirve de contrapunto al resto volátil de las historias.

La tercera y última parte de la novela, “Los desiertos de Sonora”, retoma el diario de Juan García Madero desde el primero de enero al trece de febrero de 1976 y narra el viaje que emprenden Ulises Lima, Arturo Belano, Lupe, una joven prostituta, y el mismo García Madero al desierto de Sonora, viaje que es, al mismo tiempo, huída del amante de Lupe que los persigue y búsqueda extraviada de la poeta perdida, Cesárea Tinajero. La tercera parte se construye en

oposición a la primera: si al inicio vemos a un García Madero curioso, interesado, dando cuenta entusiasmado de la poesía, del mundo y de sí mismo, la tercera, en cambio, es un relato desesperanzado, pesimista que gradualmente avanza hacia el silencio. A su vez, la segunda parte dialoga de manera singular con la tercera. Todas las voces del relato central, “Los detectives salvajes”, tienden siempre hacia un futuro que no es, tal como dice Roberto Brodsky, sino el pasado.¹³⁸ “En este sentido”, continúa Brodsky, “la estructura de construcción que se ha dado Bolaño para *Los detectives salvajes*[...] no podía ser más sabia e implacable, porque obedece y se pone al servicio de la epifanía que derrotará a (los personajes) [...]Juventud, pasión y muerte.” Se cumple, entonces, lo que el mismo Roberto Bolaño señalaba antes. *Los detectives salvajes* revelan una historia que podemos llamar dionisiaca y una forma que quiere ser apolínea.” La forma”, nos dice Bolaño, “busca el artificio; la historia, el precipicio.”¹³⁹

Habría que enfatizar que la segunda parte de la novela tiene una estructura de una claridad impecable que retiene, contiene el caos de las voces y de la historia. Cada año abarca varios capítulos, propone un solo tema (o hecho) y alrededor de él reúne diversas voces implicadas con ese tema para comentarlo, relatarlo, contradecirlo. Incluso las intervenciones más dispares, en una lectura detenida, muestran un vínculo con el o los episodios que organiza cada año. Un ejemplo. El año 1977 abarca el capítulo 6 y 7 en los que se narra

¹³⁸ Roberto Brodsky. "Perdidos en Bolaño" en Manzoni, Celina(comp.) *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002. 89

¹³⁹ Boullosa, Op.cit. 111

la preparación del viaje de Ulises Lima y Arturo Belano a Europa y la estancia de cada uno en París y en Barcelona, respectivamente. Todos los personajes incluidos en ese año, hablarán de esa preparación y de esa estancia, siempre en el intento de descifrar el ser fantasmal de los protagonistas al dar cuenta de sus acciones y hechos.

Nos parece que la crítica ha soslayado el importante papel del relato de Amadeo Salvatierra en la novela. Mientras la segunda parte avanza lenta o velozmente en el tiempo, la voz de Amadeo nos regresa al centro de la ciudad de México y a ese enero de 1976 en el que los “detectives salvajes”, Lima y Belano, se preparan para emprender el viaje al norte del país en búsqueda de Cesárea Tinajero. La función estructurante del relato de Amadeo es triple: crea una historia predictiva que prefigura y anuncia constantemente lo que sucederá al final de la novela; va desvelando muy lentamente fragmentos claves para la comprensión de los sucesos de la segunda parte; y, finalmente, se convierte en un contraste estructural y temático muy significativo al interior de la sección central de la novela. Es decir, vemos en el relato de Amadeo, una y otra vez, a Lima y a Belano, jóvenes, confiados, en contraste casi simultáneo con el Belano y el Lima que a lo largo de la segunda parte van madurando, van perdiendo sueños y anhelos en una peregrinación por el mundo que tiene mucho de caída. El contraste entre la confianza en la poesía y en su capacidad de transformar el mundo del relato de Amadeo y la desesperanza y la destrucción en la que se abisman los protagonistas en la segunda parte es muy intenso y dramático.

De la síntesis panorámica de la historia y de la forma de la novela *Los detectives salvajes* de Roberto podemos inferir ya la gran complejidad que allí asume la representación de México. En efecto, la representación de México como espacio y realidad en *Los detectives salvajes* parece proponer este principio: toda forma constituida debe ser transgredida y deformada hasta alcanzar una multiplicidad inestable o su destrucción.

Presentaremos y comentaremos en primer lugar los momentos o las identidades que adopta México en *Los detectives salvajes* como realidad urbana, en un orden de gradación que dé cuenta de la intensificación que se presenta a lo largo de la experiencia de la lectura de la novela. Iniciaremos considerando la visión de la ciudad de México como espacio estable, luego como realidad frágil, en desequilibrio que se duplica y se multiplica hasta alcanzar un estado de destrucción y catástrofe inminentes, lo que recuerda el relato apocalíptico. Más adelante, analizaremos el segundo espacio mexicano de la novela, el desierto, y la manera particular como Roberto Bolaño lo reviste de valores temáticos y simbólicos.

3.2 La Ciudad de México: espacio de la inestabilidad y la apariencia

La novela se abre con el inicio de la experiencia vital del personaje Juan García Madero en la Ciudad de México, espacio en el que se mueven una serie de mundos organizados que representarán, al inicio de su andadura de personaje, realidades formadas y estables. En principio, es el grupo de los real visceralistas el primer espacio

que habitará sin ningún tipo de prevención: “2 de noviembre. He sido cordialmente invitado a formar parte del realismo visceral. Por supuesto, he aceptado. No hubo ceremonia de iniciación. Mejor así[...]3 de noviembre. No sé muy bien en qué consiste el realismo visceral.” (13) Apenas contamos con datos para conocer el pasado y el contexto de los que procede García Madero. Quizá viene de la provincia, pero sabemos con seguridad que no tiene padres y que vive con unos tíos con los que se entiende medianamente bien, pero con los que no parece entenderse bien. En todo caso, la doble soledad del chico que llega de la provincia a la capital y del adolescente que está en transición a la edad adulta, parece encontrar una tregua en el momento en el que se introduce en la realidad constituida del grupo vanguardista y rebelde de los real visceralistas. Allí, García Madero encuentra un espacio propio al que puede pertenecer, en el que puede ejercer la libertad lo mismo personal que creativa y en el que, en fin, no está solo: “Nadie ha leído ningún poema mío y sin embargo, todos me tratan como a un real visceralista más. ¡La camaradería es espontánea y magnífica!” (29).

El grupo de los real visceralistas es rebelde, vanguardista y profundamente urbano. Urbano porque sus líderes, Arturo Belano y Ulises Lima, parecen actuar movidos por una consigna implícita: hacer suya la ciudad. En su obsesión por conocer la ciudad de México, recorrerla, explorarla, habitarla, extraer y dominar su fuerza caótica los real visceralistas parecen adquirir el rostro de la ciudad. Lima y Belano no sólo juegan el papel de cicerones del joven García Madero; también son los hechiceros, los “sacerdotes”

que crean para García Madero un rito de iniciación urbana: lo introducen al espacio abierto, peligroso y fascinante del D.F., de sus plazas, de sus parques, de sus suburbios desolados, miserables, de sus noches y calles casi infinitas y allí García Madero crecerá, conocerá el amor y el sexo y se formará como poeta.

Esa “iniciación urbana” contagia al joven provinciano del ansia “realvisceralista” por habitar, descubrir y conquistar el espacio abierto de la ciudad. En las primeras semanas de su relato, García Madero parece fundar allí su propio territorio. Bolaño le confiere a su personaje adolescente rasgos de la figura del *flâneur*, que se contrapone al del ser extraviado en que se convertirá hacia el final de la primera parte y, sobre todo, en la tercera. García Madero es el observador urbano, curioso, inteligente y en ese deambular, el centro del D.F. se vuelve su zona predilecta. Nos parece significativa esa elección. Como mencionamos en el capítulo anterior, el centro de la capital de México es la zona más antigua, el espacio arquitectónico más “cerrado”, más identificable, la “forma” histórica mejor constituida de todos los espacios o ciudades que forman el D.F. y, por lo tanto, el que parece facilitar a García Madero la fundación de su propio territorio. Al mismo tiempo, podemos rastrear vasos comunicantes entre los primeros textos de Bolaño y ésta su primera novela de madurez. Si desde *Amberes* hasta *Llamadas telefónicas* la evocación del centro histórico de la Ciudad de México ha sido casi fantasmal, oscura, teñida de la nostalgia de la pérdida, en *Los detectives salvajes* encontramos, en cambio, una celebración narrativa de esta zona de la Ciudad de México, celebración optimista en un principio, rabiosamente

vitalista. La crítica ha señalado esta manera particular de ver y de narrar: “[...]ahí México aparece como una imagen, posiblemente la más potente que haya producido la ficción hispánica, de la felicidad.”¹⁴⁰

Algo particularmente interesante sucede en la manera como Bolaño imagina a la Ciudad de México en la novela que nos ocupa. La visión de la ciudad se construye como un mundo de palabras y de literatura. La capital va tomando cuerpo y realidad al mismo tiempo que discurren las conversaciones de los personajes: “[...]estuvimos hasta las tres de la mañana caminando y hablando de literatura”(29-30); “Hoy he seguido a Lima y a Belano durante todo el día. Hemos caminado, hemos tomado el metro, camiones, un pesero, hemos vuelto a caminar y durante todo el rato no hemos dejado de hablar.” (32) La ciudad de México es una ciudad de libros, es la “ciudad letrada”; el *flâneur* del entramado urbano es también el *flâneur* de librerías. García Madero visita, recorre decenas de librerías, robando libros, conociendo y relacionándose con los personajes que las presiden y que constituyen un mundo en donde campea lo mismo la extravagancia, el humor, que la bondad y en donde se va dibujando una cartografía física, social y literaria de la ciudad:

Ya que no tengo nada qué hacer he decidido buscar a Belano y a Ulises Lima por las librerías del DF. He descubierto la librería de viejo Plinio el Joven[...]La librería Lizardi, en Donceles. La librería Rebeca Nodier, en Mesones con Pino

¹⁴⁰ Gonzalo Garcés. “El viaje salvaje” en *Gatopardo*, Número 75, diciembre 2006-enero 2007. México. 154

Suárez. En Plinio el Joven el único dependiente era un viejito[...]al que robé una antología de la *Astronómica* de Marco Manilio[...]En la librería Lizardi creo que ví a Monsiváis[...]La librería Mexicana, 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[...]Librería Orozco, en Reforma, entre Oxford y Praga: *Nueve novísimos* poetas gachupines, *Cuerpos y bienes*, de Robert Desnos y *El informe de Brodie*, de Borges (102-103).

La velocidad del recuento, el dinamismo del recorrido parece exteriorizar, “abrir” el espacio esencialmente cerrado de las librerías e integrarlo a una visión, digamos, panóptica de la ciudad. Ciudad, insistimos, de libros en la que la literatura constituye también un espacio estable, una realidad segura, habitable: “Por la tarde, mientras ordenaba mis libros en el cuarto, he pensado en Reyes. Reyes podría ser mi casita. Leyéndolo sólo a él o a quienes él quería uno podría ser inmensamente feliz” (103-104).

Ciudad, espacio abierto. En contraste, la casa de la familia Font (cuyos personajes, Angélica, María y, sobre todo, Quim, el padre, son alguno de los más desarrollados de la novela) representa uno de los espacios cerrados más íntimos de la novela. Es un mundo al principio protector, armónico que sirve de ámbito para convocar y reunir a la gran diversidad de personajes que pueblan esta primera parte de *Los detectives salvajes*: “19 de noviembre. Hemos

desayunado todos juntos. Quim Font, la señora Font, María y Angélica, Jorgito Font, Barrios, Bárbara Patterson[...]La señora Font ¡me dio un beso en la mejilla al verme!(67).

Podemos aplicar este razonamiento también a la forma literaria elegida por Bolaño para narrar la historia en la primera y tercera parte: el diario. El diario es también una forma cerrada en donde habita la interioridad del personaje García Madero. Con toda seguridad, el diario cumple un mayor número de funciones estructurales y narrativas en la novela, pero en principio nos parece evidente su carácter de espacio cerrado, de estructura estable que se vincula al tema que comentamos, sobre todo en el momento de contraponer el diario a la multiplicación de voces de la segunda parte. Frente a ese coro móvil de voces, se refuerza el espacio íntimo, de clausura que define el diario.

Todo, en fin, convoca a la seguridad, a la estabilidad en los primeros momentos de *Los detectives salvajes*; todo en esta visión de la Ciudad de México, espacios abiertos y cerrados, toma la forma del mundo, del territorio propio, de la realidad habitable, y señala una confianza en la capacidad de los personajes de hacer suyo ese territorio y esa realidad:

[...]la luz de la mañana nos devolvió renovados[...]y los ventanales de una zapatería de la calle Madero me dieron la réplica cabal de mi imagen interior: un tipo alto, de facciones agradables, ni desgarrado ni enfermizamente tímido, que caminaba a grandes zancadas[...]en pos de su verdadero amor ¡o lo que fuera!” (122).

Muy pronto en la novela, sin embargo, se opera un cambio perturbador. Inesperadamente, los personajes ven cómo irrumpen en el espacio conocido, dominado de la Ciudad de México transformaciones inesperadas y violentas que los agobian y que ponen a prueba su capacidad de comprensión y de adaptación. Los primeros cambios se verifican al centro mismo del grupo vanguardista de los real visceralistas con la desaparición inexplicable de los líderes:

4 de noviembre. Volví al bar de la calle Bucareli pero los real visceralistas no han aparecido[...]. Los real visceralistas no aparecieron. ¿No los volveré a ver más? [...] 5 de noviembre. Sin noticias de mis amigos[...]. 7 de noviembre. La Ciudad de México tiene catorce millones de habitantes. No volveré a ver a los real visceralistas (18, 21).

La inquietud de estas desapariciones inexplicables se suma a los rumores de la lenta disolución del grupo: “Mientras comíamos me dijo que Arturo había hecho la primera purga en el realismo visceral. Me quedé helado[...]. Mientras yo permanezco en la cama con Rosario, pensé, la poesía de vanguardia mexicana experimenta sus primeras fisuras” (97). Y es precisamente a través de estas fisuras en la realidad del espacio urbano, hasta hace poco estable, por donde comienza a filtrarse la certeza de la existencia de otra realidad, inestable, extraña, un “río oscuro” (78) que va transformando el rostro familiar de las cosas y de la gente en algo siniestro.

Particularmente doloroso para García Madero es el cambio que se opera en la casa de los Font. Antes espacio acogedor y familiar, acaba siendo un espacio remoto, extranjero: “Recordé las primeras veces que estuve en la casa de las Font, de pie en la puerta, contemplando el jardín que a mis ojos se desplegaba lleno de secretos. De eso hacía poco y sin embargo me pareció que habían pasado varios años” (124). La percepción de la realidad que representa la Ciudad de México se deforma. A pesar de haberla recorrido incansablemente, a pesar de haber fundado en ella un territorio personal, la realidad de la ciudad comienza a mostrar a los personajes una apariencia insólita, alarmante. La percepción del mundo urbano se desplaza entonces hacia el ámbito de lo extraño, de lo extranjero: “[...] (desde la azotea) se veía buena parte del parque de las Américas y más atrás las moles amenazadoras—como venidas de otro planeta, además, inverosímil—del Centro Médico, el Hospital Infantil, el Hospital General” (70). La ciudad adquiere una presencia fantasmal: “Atravesé el jardín Morelos, vacío y fantasmal, pero en cuyos rincones se adivina una vida secreta, cuerpos y risas.”(92)

Es importante señalar que este desplazamiento no es definitivo. Por momentos, la ciudad y sus espacios vuelven a adquirir estabilidad, vuelven a acoger el descubrimiento y la comunicación:

[...]echábamos a andar directamente a casa[...]disfrutando de la noche del DF, una noche que a mí siempre me ha parecido preciosa, generalmente las noches aquí son frescas, brillantes, pero no frías, noches hechas para pasear o para

coger, noches hechas para platicar sin apuro, que era lo que yo hacía con Xóchitl (183).

Con todo, estos momentos son verdaderamente raros en la novela.

Lo cierto es que, una vez que se ha vislumbrado la inestabilidad y la mutabilidad del espacio urbano, una vez que ha irrumpido lo extraño en la percepción de la ciudad, no hay vuelta atrás. El D.F. ha perdido su carácter real y, entonces, se vuelve una entidad problemática, compleja, permanentemente mutable (o, quizá, mutante) bajo la mirada de los personajes que la interrogan y que dan cuenta de la diversidad de identidades que va adquiriendo.

Puede adquirir una identidad onírica, amenazante. Es el caso para Quim Font:

A veces sueño que estoy en una ciudad que es México pero que al mismo tiempo no es México. Quiero decir: es una ciudad desconocida[...]Y yo doy vueltas por unas calles interminables tratando de encontrar un hotel[...]en donde me quieran alojar. Pero no encuentro nada[...]Y lo peor de todo es que está atardeciendo y yo sé que cuando caiga la noche mi vida no va a valer nada[...]Voy a estar[...]a merced de las fuerzas de la naturaleza (54).

Para otros personajes, el D.F. puede volverse también el espacio de la locura (“[...]debían de ser los nervios, las rachas de viento que a veces recorren Insurgentes[...]y que suelen inocular en los peatones y en los automovilistas las ideas más descabelladas[...]”, 171); de la pesadilla (“[...]mientras cruzábamos un DF de pesadilla, de

pesadilla desfalleciente[...]” 381), o asumir la imagen del cambio y de la caída, a través de la degradación y la violencia:

La ciudad también se viene abajo, se va degradando lentamente[...]el barrio de Ernesto se había degradado en los últimos tiempos. Como si las secuelas de su operación se traslucieran en las calles, en la gente sin trabajo, en los ladrones de poca monta que solían tomar el sol a las siete de la tarde (282).El barrio había cambiado. Me asaltaron dos veces. La primera, unos niños armados con cuchillos de cocina. La segunda, unos tipos mayores quienes al no encontrar dinero en mis bolsillos procedieron a darme una madriza. (378)

Es interesante señalar la importancia que adquiere en *Los detectives salvajes* la descripción de la ciudad nocturna: “[...]mis ojos azules que escrutaban la noche del DF[...]sobre el cielo nocturno del DF, ese cielo que yo conocía tan bien, ese cielo revuelto e inalcanzable.”(195) El D.F. de Bolaño es una ciudad suspendida entre el atardecer y la noche; la ciudad existe, entonces, en el umbral, en la irrealidad del “entre-dos”: “[...]mientras pensaba en los tiempos pasados y en la hora que era en aquel momento, es decir, la hora en que la noche se hunde en la noche, nunca de golpe, la noche patialba del DF, una noche que se anuncia hasta el cansancio[...]pero que tarda en llegar” (298). Nos parece que, de esta manera, Roberto Bolaño señala con mayor énfasis el carácter provisional, movedizo de la realidad.

Un planteamiento extremo en la novela resume la identidad negativa del desplazamiento de la realidad hacia el ámbito de lo extraño, lo desconocido y lo amenazante: el silencio. Antes habíamos argumentado que la ciudad se presentaba como una realidad basada en la palabra, en la comunicación fértil entre los personajes. Ahora, sin embargo el silencio se impone en esta nueva ciudad que de pronto se ha vuelto desconocida: “[...]mientras caminábamos (en silencio, por el parque España, por Parras, por el parque San Martín[...]a esa hora transitados sólo por amas de casa, sirvientas y vagabundos) [...] (69), o bien parece permitir únicamente un grito desengañado y doloroso: “México se va al carajo sin remedio.”(380)

3.2.1. La realidad dúplice

No sólo la Ciudad de México se ha vuelto inestable, sino que detrás de su fachada urbana se esconde otra realidad, más profunda, invisible, desconocida. El mundo urbano, parece decirnos Roberto Bolaño, no es nunca lo que aparenta; esconde una mirada que nos observa.

El descubrimiento o la alusión a la existencia de dos planos que conviven en la realidad de la ciudad es siempre discordante, sorprendente, como en el relato de Perla Avilés, compañera de bachillerato de Arturo Belano:

Horas después, cuando regresábamos en el coche de mi padre[...] (Arturo) me dijo que probablemente debajo de aquellas tierras yacía enterrada alguna pirámide. Recuerdo que mi padre desvió la vista de la carretera para mirarlo.

¿Pirámides? Sí, dijo él, el subsuelo debe estar lleno de pirámides[...]y mucho tiempo después, cuando yo ya no lo veía, cada vez que volvía a esas tierras yermas pensaba en las pirámides enterradas, pensaba en la única vez que lo ví montando a caballo por encima de las pirámides[...] (145).

Dos realidades que conviven simultáneamente: un mundo aparente, desolado, bajo el cual puede yacer otro mundo, misterioso y enigmático.

Con mucha frecuencia a lo largo de la novela, los sentidos captan, creen captar o intuir en el mundo urbano esa realidad dúplice como una música turbadora:

De la parte de atrás de la casa llegaba una música siniestra, *aparentemente tranquilizadora*¹⁴¹, es decir con sonidos de pájaros, patos, ranas, el viento, el mar, incluso pisadas de personas sobre tierra o hierba reseca, pero que en conjunto resultaba sobrecogedora, como la música de fondo de una película de terror. (78)

Todo parece ser doble, y en esa duplicidad, el término extraño, distinto existe siempre oculto, encubierto. El poema visual de Cesárea Tinajero, “es una broma, Amadeo, el poema es una broma que encubre algo muy serio.”(376) María Font, personaje deseado por García Madero encubre, bajo su apariencia un tanto común de poeta de clase media de la capital, una naturaleza sexualmente perversa, inquietante. En fin, Lima y Belano son para unos líderes y

¹⁴¹ El subrayado es nuestro.

creadores, para otros, encubren un ser irreal, inexistente: “...mis profesores eran reales, mis compañeros eran reales, quiero decir tangibles[...]Ellos no. El gran poeta Alí Chumacero[...]era real, ¿me entiende?, sus huellas eran reales. Las de ellos, en cambio, no eran reales”(169).

Aunque parece existir un cierto equilibrio entre ambos planos (apariencia y naturaleza oculta del mundo), el equilibrio, con frecuencia, muestra su fragilidad. La tensión entre los dos mundos se quiebra y entonces, la “irrealidad” se apodera de aquello que se tenía por real, lo deforma, lo desfigura, lo deja irreconocible:

Me lo imaginé (a Arturo) perdido en un espacio en blanco, un espacio virginal que poco a poco se iba ensuciando, emborronándose, ajeno a su voluntad, e incluso la cara que yo recordaba se me fue desfigurando, como si a medida que hablaba con su hermana las facciones de él se fundieran con aquello que su hermana me contaba[...]y hasta la voz de su hermana que hablaba de la revolución[...]comenzó a desfigurarse[...] (167)

El procedimiento recuerda la operación deformadora, esperpéntica de Valle Inclán. Bolaño plantea la inestabilidad frágil de la realidad y la posibilidad de que lo percibido invierta su naturaleza.

No es ésta la única vez en la que aparece en la novela este procedimiento estilístico. Quizá uno de los ejemplos más sorprendentes y extraños de la deformación de la realidad urbana aparente por la presencia de otra realidad amenazante, es un pasaje

de la segunda parte en el que el poeta Ernesto Fabio Logiacomo pasea por el parque de Chapultepec, en la ciudad de México, con Belano y Lima. La superficie del mundo, inesperadamente, se fisura, muestra un pliegue, una abertura por donde el personaje puede asomarse a la visión de otra realidad, lo que provoca vértigo, inquietud y temor. Me parece importante citar ampliamente este pasaje:

Y entonces el paseo (pero aquí he de precisar que ya no íbamos cinco personas sino sólo tres, el mexicano, el chileno y yo, los otros dos mexicanos se habían esfumado a las puertas del Purgatorio) se convirtió en una especie de paseo por los extramuros del Infierno. Los tres íbamos callados, como si nos hubiéramos quedado mudos, pero nuestros cuerpos se movían como al compás de algo[...]y entonces tuve una alucinación[...]el parque por el que íbamos se abrió a una especie de lago y el lago se abrió a una especie de cascada y la cascada formó un río que fluía por una especie de cementerio, y todo, lago, cascada, río, cementerio, era de color verde oscuro y silencioso[...]Y entonces les dije deténganse[...]me siento enfermo[...]y uno de ellos me preguntó qué era lo que me dolía[...]y yo hubiera debido decirles que lo que me dolía era todo el cuerpo, toda el alma[...] (151-152).

El pasaje puede recordar la literatura de lo fantástico, quizá alguno de los cuentos de Cortázar (“La noche boca arriba”, por ejemplo) en los que la realidad cotidiana, aparente es transgredida, desplazada y,

finalmente, destruida por la aparición furtiva de una realidad desconocida. Ahora bien, “lo otro” que se esconde detrás de la apariencia de la ciudad sólo se revela a través de la alucinación, el arrebató, la pesadilla. La alucinación se describe con mucha frecuencia con los rasgos de una visión: el tiempo se detiene, la imagen de la realidad se desgarrá y deja salir ese otro mundo escondido de pronto manifiesto ante la mirada atónita del “visionario” testigo. Y ese mundo escondido, de pronto revelado, siempre es descrito y narrado por Bolaño como un mundo de destrucción y de catástrofe. En el ejemplo citado, el cementerio habla de muerte y del fin de las cosas. ¿Qué provoca aquí la alucinación? Parece ser la presencia de los poetas Belano y Lima, algo oscuro en su presencia. Bolaño presta especial atención a la caracterización de los protagonistas como seres malditos, malignos o, mejor, poetas malditos, con poderes casi sobrenaturales. En cualquier caso, lo interesante desde el punto de vista narrativo y estilístico es lo sorprendente de estas visiones o apariciones en el discurso de la novela. Se trata de rompimientos del cuerpo estable de la trama. Bolaño hace aparecer “contra-espacios”: en el espacio físico de la ciudad, en principio único y estable, se abren y cierran inesperadamente espacios y territorios desconocidos, siempre perturbadores.

Frente a esta duplicidad de lo urbano creada por Bolaño, el lector se encuentra tan perdido como los personajes: ¿qué es real, finalmente en esta novela? ¿Cuál es la apariencia y cuál, la existencia cierta? En los ejemplos de la novela comentados hasta ahora podríamos rastrear la idea de que la naturaleza oculta, el plano invisible, lo que

Ricardo Piglia llama la historia secreta, lo más importante porque “nunca se cuenta”,¹⁴² podría constituir la realidad “real” en oposición a lo que primero perciben los sentidos en la superficie. Lo verdadero, lo esencial sería lo invisible, aquello que nunca se nombra del todo, lo siempre desconocido, lo siempre incognoscible y por tanto, lo atemorizante. Bolaño nunca ofrece respuestas ni explicaciones, al contrario, enfatiza esa ambigüedad con un procedimiento estilístico que querría comentar brevemente. El autor chileno crea un estilo que podemos llamar conjetural y que da cuenta de la confusión, de la inseguridad y de la duda permanente de los personajes frente a una realidad dúplice que no comprenden. Nada es definitivo en la historia que cuentan los personajes, nada es seguro y todo se presta a la suposición y a la hipótesis: “Después me estuvo contando durante un rato las tareas de rescate que se llevaban a cabo por toda la ciudad y en las que *ella participaba o había participado o le hubiera gustado participar (o había visto desde lejos)*.”¹⁴³ Los personajes parecen incapaces de explicar con certeza su vida y lo que en ella les ocurre. Su primera dificultad es entender el tiempo, siempre inestable: “Era mi quinta sesión en el taller de Álamo (pero bien pudo ser la octava o la novena, últimamente he notado que el tiempo se pliega o se estira a su arbitrio)” (15). Por eso la memoria es incapaz de recordarlo todo: “Lo que siguió a continuación *es difícil de recordar[...]*” (125);

¹⁴² Ricardo Piglia. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005 (Narrativas Hispánicas, 376). 108

¹⁴³ El énfasis es nuestro.

“Mucho más tarde, lo recuerdo vagamente[...]” (60); “Alberto y yo nos pusimos a hablar de algo (*por mi honor que no recuerdo de qué*) [...]” (154). Si la memoria da cuenta de la historia, del pasado, Bolaño parece postular con su estilo conjetural y dubitativo que esa historia, ese pasado son inaprensibles por fragmentarios y, por lo tanto, no pueden ser conocidos.

Abertura, pliegue, fisura, alusiones todas a la aparición en la superficie de la realidad urbana hasta hace poco familiar de una incómoda rendija por donde asoma un mundo desconocido, sin nombre, inquietante por su capacidad de transformar o destruir la primera realidad. El razonamiento desarrollado hasta ahora justifica nuestra constatación: en *Los detectives salvajes* se plantea la existencia de una realidad doble. Una se esconde en la otra y constituye permanentemente una amenaza de inestabilidad. La propuesta no es, por supuesto, nueva. Gran parte de la literatura moderna y contemporánea alude a este planteamiento. Hemos mencionado a Cortázar. Está por supuesto Borges. El carácter doble y engañoso de la realidad creada por Bolaño parece permear, construir y deconstruir personajes, temas, ambientes, tanto como la trama de la novela. Patricia Espinosa, al referirse a otras obras de Bolaño, parece coincidir con esta afirmación: “Es ésta una escritura que violenta la unicidad”, para indicar más adelante: “[...]la recurrente obsesión de Bolaño por la desestabilización total del protagonista, la multiplicidad de planos, perspectivas y entrecruces

discursivos.”¹⁴⁴ La realidad de la Ciudad de México es, pues, doble, mutable, incomprensible.

3.2.2 La Ciudad de México como espacio de la catástrofe

La historia y la trama[...] pertenecen al reino del azar[...] a ese territorio permanentemente perturbado que algunos llaman apocalíptico.

Roberto Bolaño

¿Qué entidad puede adoptar ahora la realidad del mundo urbano mexicano retratado en *Los detectives salvajes salvaje*? A pesar de su duplicidad, la percepción de la realidad de la Ciudad de México aún existe y, sin embargo, parece haber llegado a un límite, al extremo de cualquier capacidad de mutabilidad. El planteamiento de Bolaño (unicidad, duplicidad) parece admitir una única salida: la destrucción y el fin.

La Ciudad de México está permeada de peligro, saturada de la inminencia de una catástrofe próxima: “En determinado momento de la noche, María me dijo: el desastre es inminente” (82); “25 de noviembre. Hoy sólo he visto a Barrios y a Jacinto Requena en el café Quito y nuestra conversación ha sido más bien melancólica, como si estuviéramos en las vísperas de algo irreparable.” (87) Todo pensamiento del futuro en la ciudad convoca la idea del

¹⁴⁴ Patricia Espinosa. "Roberto Bolaño: Un territorio por armar" en Manzoni, Celina(comp.) *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002. 126, 128.

desastre: “Comí sentado en la cocina, en silencio, pensando en el futuro. Ví tornados, huracanes, maremotos, incendios” (62); “Supe entonces, con humildad, con perplejidad, en un arranque de mexicanidad absoluta, que estábamos gobernados por el azar y que en esa tormenta todos nos ahogaríamos” (378-383). La imaginación presagia un fin y, a su vez, la escritura y la pintura dentro de la novela, representación dentro de la representación, son espacios que registran esa predicción, ese presentimiento. Así, en un solo día, García Madero deambula por la ciudad, visita la Universidad Nacional Autónoma de México, regresa a su casa y escribe siete poemas al estilo de Ulises Lima en los que no está ausente el humor, pero cuyos temas son inequívocos: “[...]el segundo sobre la universidad: la veía destruida[...]”(18) María pinta en su casa del D.F., antiguo refugio de los realvisceralistas, un cuadro en donde la inminencia de una realidad en peligro se mezcla con lo que parecerían alusiones a Frida Kahlo: “La encontramos de pie en medio de la habitación[...]pintando con aire distraído una acuarela en donde aparecen dos mujeres con las manos entrelazadas, a los pies de un volcán, rodeadas de riachuelos de lava[...]en el cielo[...]se gestaba una tormenta.” (38)

En ocasiones, parece que el desastre ya ha ocurrido en el D.F.: “[...]trepamos por la escalera hasta la azotea. [Nos recibió]Un cielo gris, pero brillante como si hubiera ocurrido un ataque nuclear[...]” (69); o, peor aún, parece que está tomando lugar: “Afuera la gente camina aprisa, encogida, no como si aguardaran una tormenta sino como si la tormenta ya estuviera aquí.” (101)

Inminencia, desastre, catástrofe. Todo parece aludir a la idea del Apocalipsis en esta novela, un Apocalipsis urbano que vincula a Bolaño con novelas como *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal o *La región más transparente* de Carlos Fuentes: las ciudades no son más imagen de la modernidad y del progreso, sino megápolis casi orgánicas que crecen como virus, espacios anónimos que concitan el caos y la caída.

Al mismo tiempo, es interesante señalar que los pasajes de *Los detectives salvajes* en donde prima el presagio de la destrucción y el fin de las cosas parecen construirse por medio de un curioso juego intertextual de filiaciones y ecos bíblicos. Bolaño hizo frecuentes referencias al Apocalipsis bíblico en diversas entrevistas, lo que nos hace pensar que el autor tenía muy presente este relato escatológico.¹⁴⁵ Dentro de la novela hay numerosos ejemplos de este vínculo intertextual. ¿Se trata de una parodia del relato bíblico; de la teatralización de la destrucción que espera a todos los personajes; de falsas pistas para confundir y desconcertar al lector, o se trata de una simple invocación a la tradición apocalíptica que permea nuestra cultura y que le sirve a Bolaño para crear atmósferas

¹⁴⁵ El epígrafe que abre esta sección y que corresponde a una entrevista con Carmen Boullosa es un buen ejemplo. También, en otra entrevista, Bolaño vincula de manera significativa el peligro y la amenaza que se vivía en la época del golpe de Pinochet en Chile con el Apocalipsis de San Juan: “La atmósfera de aquellos años era de una época apocalíptica en el sentido de San Juan y todos esperábamos el estallido de la Revolución o de la contrarrevolución. El Día del Juicio era algo que se respiraba...” Mihály Dés, “Entrevista a Roberto Bolaño”, en *Jornadas Homenaje. Roberto Bolaño (1953-2003). Simposio Internacional*. Barcelona: Lateral, ICCI Casa América a Catalunya, Universitat Pompeu Fabra, 2005. 144

expresivas y eficaces desde el punto de vista narrativo? Quizá todo a la vez. La discusión está abierta.

El único poema que se sabe con certeza que pertenece a la misteriosa poeta Cesárea Tinajero y que ha conservado preciosamente Amadeo Salvatierra lleva como nombre *Sión*. Consiste en tres líneas sobre las que se emplaza un pequeño cuadrado que recuerda a una casa. La primera línea es recta, la segunda, ondulada y la tercera, quebrada. ¿Qué significa Sión? No es del todo una referencia a *Navegación* como quiere uno de los protagonistas de la novela en su personal écfrasis (400) o bien *Navegación* no agota todas las posibilidades significativas del término. Hay aquí obviamente una referencia al Nuevo Testamento y al Apocalipsis en donde Sión tiene una carga simbólica escatológica.¹⁴⁶

En otros momentos, las veladas alusiones a otros relatos bíblicos de destrucción parecen servir a Bolaño para crear pasajes muy extraños, ambiguos y de difícil interpretación:

En ese momento ví como sombras de saltamontes en las paredes de la sala, detrás de los muchachos y a los lados, sombras que bajaban del cielorraso y que parecían querer deslizarse por el empapelado hasta la cocina pero que se hundían finalmente en el suelo[...] (398).

¹⁴⁶ En el Nuevo Testamento, Sión se identifica con la Jerusalén celestial, la "Ciudad del Dios vivo", mientras que el Apocalipsis bíblico sitúa en el monte Sión la gran reunión de los 144000 compañeros del Cordero. *Diccionario Enciclopédico de la Biblia*. 1993, p.1454

La referencia al Éxodo (10, 12-15) y al relato de la plaga de langostas (saltamontes) parecería un capricho de Bolaño, tal vez un ejemplo de humor paródico que quiere ser inesperada. Sin embargo, el pasaje corresponde a la última intervención de la novela de la voz de Amadeo Salvatierra, personaje fundamental de *Los detectives salvajes*, momento muy extraño de la historia. La extraña alusión al relato bíblico de destrucción parece servirle a Bolaño para la creación de una atmósfera ominosa muy eficaz que cierra la larga intervención de Salvatierra con notas de un presagio oscuro.

Así mismo, las constantes alusiones en *Los detectives salvajes* a la Ciudad de México como espacio de la inminencia de un desastre se describen como inversiones del orden de lo real, como trastornos atmosféricos. Las dimensiones espaciales se invierten o dislocan: “[...]sólo sé que sus caras habían empalidecido como si estuvieran en el Polo Norte[...]y el que estaba dormido respiró ruidosamente y dijo: más bien es como si el Polo Norte hubiera descendido sobre el DF” (554); o suceden desarreglos amenazantes del cielo y de los elementos:

[...]y comprendí que el cielo volvía a cubrirse de nubes negras, que por encima de las nubes blancas de México flotaban con su peso inimaginable y con su soberanía terrorífica las nubes negras, y que debía cuidarme y sumergirme en la impostura y el silencio (360).

El eco bíblico es indisociable de la idea de trastorno cósmico: “Entonces fue herida la tercera parte del sol, la tercera parte de la

luna y la tercera parte de las estrellas[...]el día perdió una parte de su claridad y lo mismo la noche.”¹⁴⁷

Pero quizá el vínculo más llamativo entre *Los detectives salvajes* y el intertexto bíblico que se crea alrededor de la idea de la ciudad como espacio del fin y la destrucción se encuentre, si nuestra lectura es correcta, en el papel de la visión y el testimonio de la visión. El relato apocalíptico se presenta como testimonio de una experiencia individual, verdadera e intransferible: “Yo Juan soy el que oyó y vio estas cosas” (Ap.22, 8). Si en el relato bíblico hay un visionario, en *Los detectives salvajes* hay una multiplicación de testigos visionarios. Ya hemos hecho referencia brevemente a este punto en otra parte de este capítulo, aunque desde otro punto de vista (ver supra página 95). Resulta verdaderamente sorprendente el número de personajes que sufren visiones en esta novela, no sólo en sueños, sino también en la vigilia, en estados de percepción intensificados que no se explican sólo por el alcohol o las drogas. Sorprende también que la crítica apenas haya reparado en este importante rasgo estilístico de Bolaño. Quizá una manera de explicar estos raptos visionarios, sería a través de la idea que tenía el autor chileno del escritor, del artista. Se trataría de la capacidad visionaria del poeta de la que ya hemos hablado antes: sólo el poeta es capaz de ser testigo de la visión, una visión en donde predomina la imaginación de la destrucción y del horror.

El carácter visionario de Amadeo Salvatierra se manifiesta en un pasaje fundamental de la novela. Amadeo, nada menos, prevé y

¹⁴⁷ Apocalipsis 8,12.

vaticina con toda exactitud la experiencia que Belano y Lima vivirán en el desierto aproximadamente cien páginas después:

Ví el desierto[...]y en el desierto ví una mancha que se movía por una cinta interminable y la mancha era Cesárea y la cinta era la carretera que llevaba a una ciudad o a un pueblo sin nombre y entonces[...]ví a Cesárea caminando, pero ya no era la misma Cesárea que yo conocía sino una mujer diferente, una india gorda y vestida de negro bajo el sol del desierto de Sonora (461).

El papel que Bolaño da aquí a Salvatierra no es nada desdeñable. Es verdad que Amadeo se ha hundido en el alcohol y en la mediocridad. Pero si para Bolaño el poeta es el visionario, aquí Amadeo recupera su estatura, su ser poético y adquiere otros rasgos casi míticos. Amadeo “se transforma en el puente[...]que conduce a Belano y Lima hasta su encuentro con ese pasado cuya re-visita ellos se han propuesto de antemano”, dice Grínor Rojo. Amadeo “es quien desempeña ahí las funciones de dios de la puerta que los juveniles tendrán que cruzar si es que desean cumplir con su cometido eficazmente.”¹⁴⁸ La idea es sugerente. Amadeo es el visionario y el guía, Virgilio del D.F., que guía a los real visceralistas al otro mundo.

¹⁴⁸ Grínor Rojo. “Sobre Los detectives salvajes” en Espinosa, Patricia. Compilación y estudio preliminar. *Territorios en fuga*. Santiago: Frasis editores, 2003. 70-71

También Quim Font tiene acceso a visiones,¹⁴⁹ así como su hija Angélica,¹⁵⁰ visiones que tienen mucho de atisbo a un mundo oscuro, a una realidad extraña e inquietante. Sin embargo, Bolaño reserva para Belano y Lima, los poetas salvajes, el relato visionario más singular de la novela. Querríamos citar este pasaje extensamente por el interés que presenta:

[...]y entonces uno de los muchachos rompió el silencio y dijo[...]que el poema era interesante, y el otro lo apoyó en el acto y dijo que no sólo era interesante sino que él ya lo había visto cuando era un escuincle[...]En sueños, dijo el muchacho, no debía tener más de siete años y estaba afiebrado[...] (375). Y entonces uno de ellos dijo: cuando yo era pequeño, no tendría más de seis años, solía soñar con estas tres líneas, la recta, la ondulada y la quebrada[...]Y cada noche, después de quedarme dormido, aparecía la línea recta. Hasta allí todo iba bien. El sueño incluso era placentero. Pero poco a poco el panorama empezaba a cambiar y la línea recta se transformaba en línea ondulada.

¹⁴⁹ “El día del terremoto volví a ver a Laura Damián. Hacía mucho que no experimentaba una visión parecida. Veía cosas, veía ideas, sobre todo veía dolor, pero no veía a Laura Damián, la figura borrosa de Laura Damián, sus labios entre adivinados y avistados diciendo que todo, pese a las evidencias, estaba bien” (367).

¹⁵⁰ “Yo me quedé dormida en la sala de espera y soñé con Laura Damián. Laura venía a buscar a Ernesto y luego los dos salían a pasear por un bosque de eucaliptos. Yo no sé si existen los bosques de eucaliptos, quiero decir yo nunca he estado en un bosque de eucaliptos, pero el de mi sueño era espantoso. Las hojas eran plateadas y cuando me rozaban los brazos dejaban una marca oscura y pegajosa. El suelo era blando, como ese suelo de agujas de los bosques de pino...Los troncos de todos los árboles, sin excepción, estaban podridos y su hedor era insoportable”. (280)

Entonces empezaba a marearme y a sentirme cada vez más caliente y a perder el sentido de las cosas, la estabilidad, y lo único que deseaba era volver a la línea recta. Sin embargo, nueve de cada diez veces a la línea ondulada la seguía la línea quebrada, y cuando llegaba allí lo más parecido que sentía en el interior de mi cuerpo era como si me rajaran, no por fuera sino por dentro, una rajadura que empezaba en el vientre pero que pronto experimentaba también en la cabeza y en la garganta y de cuyo dolor sólo era posible escapar despertando, aunque el despertar no era precisamente fácil[...] (400).

Una vez más, nada es lo que parece. Podría haber aquí algo así como un guiño divertido del autor: nada menos que desde niños Arturo y Ulises tuvieron la visión profética del poema de Cesárea Tinajero y, así, de su propio futuro. Y, sin embargo, el tono sombrío, las vívidas referencias al dolor, parecen negar la intención lúdica. Ambigüedad. Roberto Bolaño parecería decir que todo está ya determinado, desde la niñez, desde siempre¹⁵¹. La extrañeza del pasaje viene así mismo del hecho de que nunca se sabe quién habla con seguridad, de que la historia de la visión parece corresponder a ambos poetas. El relato se duplica entonces y Arturo y Lima parecen una entidad única y un ser doble simultáneamente, tal como dice Amadeo al inicio de la segunda parte de *Los detectives*: “Tenían las mentes y las lenguas intercomunicadas. Uno de ellos

¹⁵¹ Lo que recuerda un pasaje extraño de las últimas intervenciones de Quim Font que se vincula con la idea de una catástrofe determinada desde siempre: “...y pensé en los terremotos de México que venían avanzando desde el pasado, con pie de mendigos, directos hacia la eternidad o hacia la nada mexicana”.(367)

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.” (142)

Ví y oí. Los testimonios comentados testifican y atestiguan, desde un “yo” confuso, confundido, ambiguo, la experiencia de la visión de una realidad bajo la inminencia de la destrucción que parece atraer y provocar la Ciudad de México. Hay, por supuesto, diferencias palmarias entre un texto como el Apocalipsis bíblico y *Los detectives salvajes* que apenas tendríamos que mencionar. En el Apocalipsis nos hallamos inmersos en un universo total y profundamente religioso, sagrado. En *Los detectives salvajes*, en cambio, la realidad es profana, y los personajes en ella, se encuentran solos sin contacto alguno con una dimensión trascendente. El contacto entre ambos textos vendría del intertexto como referíamos ya: en el espacio de una novela contemporánea se hacen alusiones a la imaginación de la catástrofe que, por sus líneas constructivas (el visionario, el relato de la caída y del desorden cósmico), parecen aludir preferentemente a la catástrofe de corte apocalíptico bíblico.

Resta interrogarnos sobre una última cuestión. El Apocalipsis significa sencillamente “revelación”, la revelación del fin del mundo y la fundación de la Jerusalén celeste y el reino bienaventurado de los mil años. ¿Hay alguna revelación en *Los detectives salvajes*? La voz de los visionarios perdidos en la Ciudad de México y en el mundo, ¿nos entregan alguna revelación que vaya más allá de la constatación de la inminencia del desastre? Lo que

Alejandro Zambra piensa sobre *2666*, la novela póstuma de Roberto Bolaño, se podría aplicar a *Los detectives salvajes*: “La inminencia de una revelación que no se produce, decía Borges que es el arte[...]Eso es lo que se produce en *2666*: la inminencia de una revelación que no se produce.”¹⁵²(186) La verdad “revelada” en *Los detectives salvajes* y, quizá, en toda la obra narrativa y poética de Roberto Bolaño es que no hay revelación, no se funda una nueva realidad, no existe ni resurgimiento ni renacimiento. Parecería no haber conocimiento posible, o bien, el único conocimiento es aquél que señala que la realidad y sus espacios (la ciudad, la naturaleza, el contra-espacio de la alucinación y la visión) son inestables, dúplices, fragmentarios, múltiples o están destinados a la destrucción y al fin.

3.3 De la Ciudad de México a las ciudades del mundo. La realidad multiplicada: el viaje y el tiempo

Quisiéramos detenernos en este apartado de nuestro estudio en la segunda parte de *Los detectives salvajes* para tener una visión más completa de la obra de Roberto Bolaño. En la segunda parte los personajes han dejado México y comienzan un largo peregrinaje por el mundo. Se abandona el tema propiamente mexicano, pero nos parecería que la lección de inestabilidad y duplicación que los personajes han aprendido en la Ciudad de México, se proyecta y repite en todas las ciudades del mundo que recorren Lima y Belano. Como en “La parte de Archimboldi” en la novela *2666*, México

152

desaparece en la segunda parte de *Los detectives salvajes* en su función de espacio y centro de la narración, pero su presencia se hace sentir de diversas maneras. En primero término, porque queda en México una multitud de personajes que recuerdan, recrean e inventan las rutas y destinos de los personajes protagónicos y, desde luego, enfatizan el vínculo entre Lima, Belano y el mundo mexicano que abandonaron. Al mismo tiempo, ambos poetas salvajes encuentran y reencuentran en las ciudades del mundo a personajes conocidos en México o que son, en diversos grados de cercanía, conocidos de otros personajes mexicanos o extranjeros radicados en México. Finalmente y todavía más importante, México reaparece a lo largo de la extensa segunda parte en el recuerdo, el sueño, la pesadilla y las alucinaciones-visiones que sufren los personajes. Es decir, en esta sección de la novela estudiada, se retoma el papel que México cumplió en las novelas anteriores a *Los detectives salvajes*; México como país, como capital o como desierto y frontera se vuelve a convertir en recuerdo, rememoración, pasado, nostalgia y visión alucinatoria.

Hemos señalado cómo Roberto Bolaño problematiza la representación de la Ciudad de México al pasar de la unidad del espacio, a su desestabilización y de allí a la duplicidad. En la segunda parte titulada “Los detectives salvajes” el planteamiento se va a radicalizar con el estallido y fragmentación de la categoría doble de la realidad en una multiplicidad de ámbitos y espacios principalmente urbanos, pero también naturales. Los personajes Belano y Lima abandonan el desierto luego de la muerte de Cesárea Tinajero (tercera parte de la novela) e inician un destino o una caída

prolongada que la novela registrará durante cerca de 20 años. Destino y caída fundidos en un viaje que podría tener como divisa: “de alguna manera el viaje ya había terminado / Cuando lo empezamos.”¹⁵³

El signo que marca el recorrido vital de Belano y Lima es la errancia en la multiplicidad y la fragmentación vaciada de sentido: Bolaño “mitifica el concepto del viaje y la heterotopía.”¹⁵⁴ No estamos más en una ciudad o en un solo espacio, así sea doble. El viaje de Belano y Lima se interna en la imagen del infinito: ciudades, países, caminos, Francia, España, Nicaragua, Estados Unidos, Inglaterra, Austria, Israel, Liberia, Luanda. El viaje es “movimiento en expansión”, dice Pablo Catalán, y en él: “Uno ya no es más que una línea abstracta, como una flecha que atraviesa el vacío. Desterritorialización absoluta.”¹⁵⁵ Belano y Lima no son más que dos destinos que atraviesan el vacío, rebasando fronteras, nacionalidades, territorios; latinoamericanos perdidos en el mundo. A lo largo de esa errancia, “símbolo de su exilio exterior e interior”,¹⁵⁶ van construyendo la imagen de toda una generación derrotada, lejos, como bien dice Echevarría, del “énfasis localista

¹⁵³ Roberto Bolaño. *Tres*. Barcelona: Acantilado, 2000

¹⁵⁴ Espinosa, Op.cit. 126

¹⁵⁵ Pablo Catalán. “Los territorios de Roberto Bolaño”, en Espinosa, Patricia. Compilación y estudio preliminar. *Territorios en fuga*. Santiago: Frasis editores, 2003. 102

¹⁵⁶ Antonio Masoliver Ródenas. “Las palabras traicionadas” en Manzoni, Celina(comp.) *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002. 189

como de la impostura cosmopolita.”¹⁵⁷ Podría aplicarse al caso de *Los detectives salvajes* lo que Roland Bourneuf señala para novelas como *El Quijote* o *Moby Dick*, de Melville: “El viaje da a estas novelas su argumento y su principio de unidad, los materiales de sus peripecias y el ritmo.”¹⁵⁸ El viaje permanente en *Los detectives salvajes* es, entonces, y de acuerdo a nuestra lectura, manifestación del tema de la realidad multiplicada, fragmentada.

¿Qué características tiene esta nueva realidad multiplicada que los personajes encuentran en los mundos urbanos y naturales que habitarán brevemente? En principio, se asume como el espacio de lo indeterminado y de lo repetitivo: “Y yo le dije[...]no hay nada como viajar y conocer mundo, ciudades distintas y cielos distintos[...]y él me dijo que el cielo era igual en todas partes, las ciudades cambiaban pero el cielo era el mismo”(212). El infinito mostrará siempre el mismo rostro; los fragmentos múltiples de la realidad astillada serán siempre iguales.

A su vez, repetición e infinito aluden a una entidad más grande: el tiempo. En efecto, la multiplicidad fragmentada corresponde no sólo a espacios y territorios, sino también al astillamiento del tiempo o de su percepción, uno de los temas más complejos, más fértiles de la novela. Rebasaría los límites de nuestro trabajo dar cuenta de todas las implicaciones simbólicas y constructivas del

¹⁵⁷ Echevarría, Ignacio. “Una épica de la tristeza” en Manzoni, Celina(comp.)Roberto Bolaño. *La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002. 193

¹⁵⁸ Bourneuf, Roland, Ouellet, Réal. *La novela*. Trad. Enric Sullà. Barcelona: Ariel 1989 (Letras e Ideas). 115

tiempo en *Los detectives salvajes*. Para no abandonar el camino que nos hemos trazado y mantener la coherencia expositiva, sólo nos limitaremos a examinar y comentar cómo el tiempo es percibido por los personajes de la novela como una realidad fragmentada y múltiple.

El viaje de Belano y Lima, narrado por la multitud de voces de la segunda parte, es la constatación, a veces dolorosa, a veces funambulesca, siempre triste y nostálgica, del tiempo que pasa y destruye, del tiempo como cauce en donde se abisman las vidas de todos los miembros de una generación que tuvieron ilusiones y sueños no cumplidos. No parece haber alguien que se salve del naufragio. El tiempo se manifiesta primero como entidad distorsionada, distorsionadora, inestable:

Últimamente he notado que el tiempo se pliega o se estira a su arbitrio[...]” (15); mientras esperaba se produjo un silencio especial, como si el tiempo se fracturara y corriera en varias direcciones a la vez, un tiempo puro, ni verbal ni compuesto de gestos o acciones (195).

Si el tiempo se fractura y se pliega, entonces, pasado, futuro y presente pueden mezclarse, combinarse, confundirse. Esta idea es de una gran fertilidad en la novela. Si nuestra interpretación es correcta, la concepción del tiempo aquí esbozada explicaría, por ejemplo, la estructura total de la novela. ¿Cómo interpretar que el avance temporal de la segunda parte hacia el futuro (1976 a 1994), se vea interrumpido por el pasado (tercera parte, enero 1976), sino como fractura y pliegue en el tiempo? De la misma manera, el

tiempo casi suspendido de una noche en el que vive y narra Amadeo Salvatierra (1976) fractura cronológicamente el avance lineal de la segunda parte. Aún más, en todos los “presentes” de la novela (un día en el diario de García Madero, una hora en el relato de Quim Font, por ejemplo) se anuncia constante, aunque furtivamente, el futuro, el devenir de los personajes a través de un procedimiento predictivo (casi diríamos, oracular) predilecto de Bolaño. Muchos podrían ser los ejemplos. Elegimos uno del diario de García Madero en la primera parte de la novela, porque en este relato el autor chileno juega a introducir pistas, que son presagios y augurios:

Le he escrito unos versitos (a Rosario). Hablo de sus ojos y del interminable horizonte mexicano, de las iglesias abandonadas y *de los espejismos de los caminos que conducen a la frontera*[...]También le pregunté de dónde era ella. Del mero DF, dijo. *¿Y tú? Yo soy el jinete de Sonora, le dije de golpe y sin venir a cuento. En realidad nunca he estado en Sonora.*¹⁵⁹ (22)

Pero estará, como se puede comprobar en la tercera parte de *Los detectives salvajes*. Es obvio que a Bolaño le interesa personificar a sus “poetas salvajes” como visionarios. Recordemos, si no, un poema de *Perros románticos*, uno de los tres libros de poesía de Bolaño: “Sólo la fiebre y la poesía provocan visiones. / Sólo el amor y la memoria.” (15) La idea, de obvio origen romántico¹⁶⁰, es

¹⁵⁹ Los subrayados son nuestros.

¹⁶⁰ Lo indica ya José Promís: “De más está recordar aquí la filiación romántica liberal del concepto del poeta que se materializa en los textos de Bolaño”.

de una gran importancia en toda la obra narrativa y poética de Roberto Bolaño.

Podríamos considerar este ejercicio predictivo o retrospectivo sólo como juegos de prolepsis, y analepsis; o decir que la división tripartita de la novela no es sino diseño estructural, quizá con alguna intención moderna (o, tal vez, postmoderna...). Sin embargo, en *Los detectives salvajes* hay intenciones creativas más profundas. Bolaño busca, como decíamos al principio, sí, una forma que esté “regida por la inteligencia, la astucia”, pero la forma son “las armas de Ulises en su lucha contra la muerte.” Esto es, hay siempre en la obra de Bolaño un sentido más profundo detrás del diseño novelístico. En este caso, el cruce y entrecruce entre diacronía y sincronía, entre futuro, pasado y presente son la manifestación de la idea del tiempo aquí defendida: el tiempo es una entidad inestable, fragmentada, multiplicada que permite en su fluir la fusión entre pasado, presente y futuro.

El tiempo también se presenta en *Los detectives salvajes* como la fuerza que provoca el cambio y la degradación de las cosas y de las personas. Así por ejemplo, de la visión positiva que tiene Amadeo Salvatierra de Belano y Lima, jóvenes (“Dios los bendiga, qué jovencitos era, con el pelo hasta los hombros y cargados de libros, qué de recuerdos me traían”, 141), pasamos a la percepción negativa que de ellos tienen María o Requena, otros personajes, lo que implica, desde luego, el paso del tiempo. El regreso al México

“Poética de Roberto Bolaño”, en Patricia Espinosa. *Territorios en Fuga*. Santiago: Frasis Editores, 2003, pag. 59

de su juventud vanguardista y rebelde intensifica la idea de fracaso de los ex realvisceralistas:

Cuando Ulises y Arturo volvieron[...]casi no los reconocí[...]como si estuvieran enfermos o muertos de sueño[...]ellos han cambiado mucho[...]Ulises tenía la cabeza agachada, el pelo le cubría la mitad de la cara, y parecía a punto de caerse dormido. Arturo miraba al desconocido y a veces me miraba a mí y ambas miradas[...]eran ausentes, o distantes como si[...]sólo su fantasma permaneciera allí, inclemente[...]Arturo se rió. Su risa fue como un escupitajo (187-189). ¿Has notado algo nuevo en Ulises?, dijo Requena[...]Está como loco[...]está alucinado” (316).

Locura (“Hablamos durante mucho rato y su conclusión fue que todos se estaban volviendo locos de una forma lenta pero segura”, 35), pero también vejez: “[...]la vida lo vuelve a uno muy quebradizo o le abre en canal el hemisferio izquierdo del cerebro, que es una forma figurativa de exponer el problema de la memoria.”(200)

Así mismo, el tiempo es la constatación de la caída de las ilusiones en el olvido o en el fracaso. De los cientos de ejemplos que podríamos extraer de la novela, quizá el que mejor puede confirmar nuestra afirmación es el testimonio de Amadeo Salvatierra, que, con palabras contradictorias, explica un poema de José Juan Tablada a Belano y Lima: “ Bajo el celeste pavor / delira por la única estrella / el cántico del ruiseñor’ Que es como decir, muchachos, les dije, que

veía los esfuerzos y los sueños, todos confundidos en un mismo fracaso, y que ese fracaso se llamaba alegría” (358). Los personajes contemplan el derrumbe de las ilusiones pasivamente y, hay que decirlo, sin ninguna alegría. Esta pasividad es misteriosa, cuando no inquietante o, incluso, irritante. ¿Por qué parecen los personajes siempre incapacitados para actuar e incidir en la realidad? ¿Por qué no hacen frente al derrumbe y al fracaso? La inutilidad del combate es evidente: “Qué hicimos los real visceralistas cuando se marcharon Ulises Lima y Arturo Belano: escritura automática, cadáveres exquisitos[...]Nos movimos...nos movimos...Pero nada salió bien” (214). Parece que Bolaño alude a la imposibilidad de confrontar el tiempo y su poder. El tiempo sería un límite y una frontera infranqueable que impediría toda iniciativa, así como todo conocimiento. No hay lucha, la antigua rebeldía poética desaparece. los personajes son siempre vencidos por el tiempo.

Una vez acaecida la derrota, una vez se ha cumplido el derrumbe, los personajes toman conciencia dolorosa de aquello que es irrecuperable: juventud, alegría, pertenencia. Se repite aquí la atmósfera de *La pista de hielo*, de *Amberes* o de *Llamadas telefónicas*. Habla García Madero: “Por un instante tuve la ilusión de que estábamos repitiendo los gestos de cuando recién nos conocimos, cuando Pancho y Angélica se encerraban en la casita y nos ordenaban salir, pero ya todo era distinto” (128). Habla Amadeo Salvatierra: “...qué lástima que pase el tiempo, ¿verdad?, qué lástima que nos muramos y que nos hagamos viejos y que las cosas buenas se vayan alejando de nosotros al galope” (180). Locura, fractura, fuerza degradante, vejez, olvido, fracaso, fugacidad,

confusión entre futuro, pasado y presente: el tiempo es una realidad rota, innumerable, una entidad que estalla en pedazos. La obra de Bolaño se implanta en la tradición de la literatura de la melancolía y de la nostalgia.

Así pues, la realidad que enfrentan los personajes viajeros en las ciudades del mundo y aquéllos que nunca salieron de México toma la forma de la multiplicidad de los territorios y la multiplicidad del tiempo. Los personajes viajan y se extravían irremediabilmente por la realidad multiplicada de los mundos y de los tiempos, que no son sino fragmentos de un todo incomprendible y, como dice Espinosa: “Llegar al fragmentarismo es llegar al desastre, como territorio de lo que nunca podrá ser totalizado o visto.”¹⁶¹

3.4 El desierto o la visión del vacío

Roberto Bolaño construye el segundo espacio de la representación literaria de México en la tercera parte de *Los detectives salvajes*, “Los desiertos de Sonora.” Allí residen algunas de las claves fundamentales para comprender la novela en su totalidad. ¿Con qué intención ubica el autor chileno esta sección tan importante, fundamental de la novela en el norte y la frontera de México y sus desiertos? Nos encontramos frente a una imagen de México que, intuimos, es a la vez real y metafórica.

¹⁶¹ Espinosa, Patricia. Compilación y estudio preliminar. *Territorios en fuga*. Santiago: Frasis editores, 2003. 22

En “Los desiertos de Sonora”, Belano, Lima, García Madero y Lupe huyen al norte del país perseguidos por el amante de Lupe, pero en búsqueda también de la poeta Cesárea Tinajero. Del centro que representa la ciudad, viajan a la representación de su contrario: el margen, la frontera, el desierto. Todo contradice la primera realidad conocida por los personajes. Por ello, se pone en marcha en la novela un ejercicio de contrastes entre ambos ámbitos. La ciudad era el caos, la confusión, la inestabilidad, como hemos visto a lo largo de este capítulo. Sin embargo, el caos alude necesariamente a la existencia de lo diverso. Caos, pues, habitado, pleno de personas y cosas:

Ahora la mujer ya ha atravesado el Zócalo y toma por Monte de Piedad hasta Tacuba, en donde el gentío es mayor y ya no puede caminar tan rápido, y tira por Tacuba, desacelerada, y por un instante la muchedumbre me la hurta, pero luego vuelve a aparecer(242).

Si la Ciudad de México es la muchedumbre y las calles y el movimiento, el desierto mexicano será el territorio vacío, quieto, suspendido: “Tuve la impresión de que éramos los únicos que deambulaban a aquella hora por las carreteras de México” (564); “[...]y dimos vueltas[...]por parajes que a veces parecían lunares y a veces exhibían pequeñas parcelas verdes, y que siempre eran desolados” (577). En *Los detectives salvajes* la ciudad, la construcción humana del espacio, es negada o interrogada por el mundo impersonal de lo natural. La ciudad, decíamos, está habitada por la muchedumbre; el desierto, por el otro distinto, extraño,

amenazante: el animal, el insecto, el vegetal, el mineral: “[...]paisaje rocoso y amarillo en donde de tanto en tanto sobresalen manchas más oscuras, plantas minúsculas y de un color marrón verde lila[...]expuestos permanentemente a un eclipse” (567) “; “Ruidos nocturnos: el de la araña lobo, el de los alacranes, el de los ciempiés[...]todos venenosos, todos mortales”(593).

Sin embargo, ambos mundos tienen en común su capacidad de volverse laberintos, espacios en donde se pierde el rumbo y los pasos no conducen a ninguna parte. Los personajes están extraviados en la Ciudad de México, tanto como en el desierto de Sonora, realidad nueva y desconocida:

Hemos estado dando vueltas y vueltas por el desierto sin encontrar ni un pueblo, ni una mísera ranchería. A veces nos perdemos por colinas peladas. A veces el camino discurre entre quebradas y riscos y luego bajamos otra vez al desierto.” (600)

La representación de México como desierto, frontera y desolación inmóvil es muy intrigante e invita a la interpretación. Uno de los estudios más interesantes sobre este tema forma parte de *Bolaño salvaje*,¹⁶² el último y ambicioso estudio de conjunto escrito en español sobre la obra del autor chileno. En la sección “Bolaño: su política”, Andrea Cobas Carral y Verónica Gariboto interpretan la representación de este espacio en “Un epitafio en el desierto. Poesía y revolución en *Los detectives salvajes*” desde una perspectiva

¹⁶² Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008

histórica, política y estética. En efecto, las autoras se interesan en la poesía, la vanguardia y la revolución como temas que estructuran la novela en su conjunto. La vanguardia que el personaje Cesárea Tinajero crea en los años 20 en la Ciudad de México a partir del contacto con los experimentos y objetivos del estridentismo, el realismo visceral, sirve de antecedente y origen para la vanguardia poética y revolucionara del realismo visceral que fundan Ulises Lima y Arturo Belano en 1975, cincuenta años después en la misma ciudad. Los poetas salvajes hacen de Tinajero su precursora, por lo que el destino vital y poético de ambos grupos se vuelve indisoluble.

El nuevo grupo intenta cambiar la poesía latinoamericana, pero no a través de la estética o la propuesta de un nuevo lenguaje, sino por medio de la acción: “la poética de los realvisceralistas se sostiene sobre su modo de comportamiento: ética y estética se funden en un solo plano, y en esta fusión se cifra su apuesta subversiva.”¹⁶³ Cobas Carral y Gariboto vinculan este modo de entender la práctica poética a la preocupación de la izquierda latinoamericana de los años 70 por la función del escritor y cómo su legitimidad dependía de su actitud vital, de su compromiso político, de la necesidad de “devenir militante.”¹⁶⁴ Pero el nuevo realvisceralismo se despoja de cualquier filiación a una “estética realista socialista de raíz nerudiana”¹⁶⁵ al escoger, como su precursora, a Cesárea Tinajero,

¹⁶³ Cobas Carral y Gariboto. 169

¹⁶⁴ Ibid

¹⁶⁵ Ibid

que representa la errancia en los márgenes de la sociedad, la invisibilidad y la desaparición.

Es por ello que la búsqueda de Lima y Belano de su misteriosa precursora en los desiertos de Sonora, donde ella ha decidido exiliarse décadas atrás, cobra tal importancia en *Los detectives salvajes*. Se trata de la búsqueda de su propio destino en el plano vital y en el plano poético. Para Cobas Carral y Gariboto, la imagen del desierto que crea Bolaño representa una crítica al fracaso de la modernidad:

El viaje no es sólo geográfico: a medida que recorren las carreteras y que se internan en las ciudades se sumergen a su vez en una serie de temporalidades que se entrecruzan. Mientras pasan los días buscando a Cesárea, transitan simultáneamente el México presente y el pasado: por un lado las pobres ciudades fronterizas se erigen como la contratara del progreso, como los extramuros de la civilización, como el espejo invertido de la gran metrópolis[...]por el otro, el viaje es también un viaje hacia la historia de México, en el que se encuentran con los relatos producidos en las primeras décadas del siglo XX, como las historias de fusilados[...]El recorrido no hace más que poner en evidencia el fracaso prefigurado por la decisión de Cesárea de perderse en el desierto: el del proyecto modernizador de las vanguardias del 20[...] La figura de

Cesárea Tinajero condensa el fracaso del proceso modernización emprendido por la vanguardia en los 20.”¹⁶⁶

Estamos de acuerdo con la idea de que la caracterización del desierto de Sonora sirve a Bolaño para narrar de manera muy efectiva el encuentro entre Cesárea y los poetas salvajes, y la muerte de la poeta; que funciona como contexto y ambiente propicios para el anuncio de que “[...]la derrota del primer visceralismo significa al mismo tiempo comprobar la del segundo” y que “la muerte de la madre del primer realvisceralismo es el origen del fin del segundo movimiento.”¹⁶⁷ Tales aspectos se vinculan directamente con la trama de la novela. Nos resulta más difícil, sin embargo, ver en la representación del espacio del desierto de Sonora la imagen del fracaso de la modernidad y del progreso o las temporalidades de la historia de México. Es decir, no pensamos que Bolaño tuviera como objetivo en la tercera parte de la novela la reconstrucción de una visión histórica de México luego de la Revolución Mexicana o el relato del progreso y de la modernización nacionales y de sus sucesivos fracasos. Las referencias a estos momentos históricos del país son realmente mínimas y casi desaparecen en el relato del viaje extraviado de los personajes por la inmensidad de un espacio vacío.

Bolaño ubica el final de *Los detectives salvajes* en un desierto que tiene nombre, pero que, en la medida en que transcurre la tercera parte de la novela, adquiere cualidades remotas, abstractas. Esto nos parece fundamental. El autor chileno, a medida que avanza la

¹⁶⁶ Ibid 167, 171-172

¹⁶⁷ Ibid 172

tercera parte de la novela, va despojando el relato de toda mención histórica externa (historia de México) e interna. Las referencias al mundo que han dejado atrás Lima, Belano, García Madero, las referencias a la Ciudad de México, a lo que han vivido hasta ahora, al mismo Amadeo Salvatierra, a los Font, al grupo realvisceralista desaparecen significativamente del relato. Es decir, cualquier dato que evoque lo concreto, lo histórico se desvanece. El mundo desértico se transforma en un presente absoluto, vaciado de una realidad histórica; su desolación y su vacío se imponen a los personajes. Se trata de un proceso de abstracción por el cual la realidad se va despojando de lo concreto, lo singular y lo histórico y se va transformando en una figura, en una forma reconocible por sus rasgos esenciales y anónimos: horizontes, líneas de montañas, polvo, rocas, trazos de pueblos perdidos, siluetas de cactus y animales. Veremos en el siguiente capítulo cómo Bolaño lleva al extremo esta operación de abstracción en *2666* por la cual México deja de ser un país con rasgos históricos concretos y adquiere la permanencia de lo indeterminado.

Nos parece que podemos hallar un sentido más profundo si analizamos la representación del desierto mexicano en la tercera parte de la novela que nos ocupa, no desde una perspectiva social, histórica, sino desde una aproximación metafórica, simbólica. Roberto Bolaño no pudo haber ignorado la riqueza simbólica de la imagen del desierto. “El desierto implica dos sentidos simbólicos esenciales: es la indiferenciación principal (primordial) o es la extensión superficial, estéril, bajo la cual debe ser buscada la

Realidad.”¹⁶⁸ ¿Es el viaje de los personajes de *Los detectives salvajes* al desierto al mismo tiempo la vuelta a un origen (indiferenciación primordial) y la búsqueda de un sentido, de una Realidad esencial? Sí, desde nuestro punto de vista, en la medida en que entendamos ambos términos como el aspecto doble de un mismo proyecto, de un mismo impulso. Recordémoslo, los personajes emprenden una búsqueda urgente de la poeta desaparecida, Cesárea Tinajero. Ir al desierto donde quizá viva este personaje misterioso es, finalmente, el regreso al origen de la decisión que echó a andar toda la novela. A su vez, la Realidad con mayúscula sería aquí la búsqueda de sentido, verdadero trabajo de detectives, que no es, a su vez, sino la búsqueda de un ideal. Buscar a Cesárea Tinajero, que ha abandonado la superficialidad del mundo literario para internarse en el desierto, delata la aspiración a un ideal. ¿Cesárea no personificaría, en último análisis, la Poesía como realidad trascendente?

Y sin embargo, todo confluye, desemboca y se resuelve en la experiencia de la nada y el vacío, significados que deben ser incluidos en la imagen del desierto porque constituyen el tema central de la novela, si nuestra lectura es correcta. Los cuatro poetas salvajes que en terminología bolañiana es lo mismo que decir detectives salvajes, hallan finalmente a Cesárea, pero Cesárea no es lo que esperaban. La mujer que tienen ante sí no es más la imagen idealizada que describió Amadeo Salvatierra en la primera parte de la novela:

¹⁶⁸ Jean Chevalier. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder, 1986. 410

[...]la vi atravesar rápidamente el Zócalo, ah, qué visión, una mujer de veintitantos años[...]el pelo negro azabache, la espalda firme, las piernas no muy largas pero con la gracia inigualable que tienen las piernas de todas las mujeres jóvenes[...]calzada con unos zapatos sin tacón[...]baratos pero bonitos y sobre todo cómodos, hechos[...]para caminar aprisa” (242).

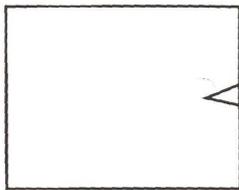
El contraste es desolador: “[...]Cesárea no tenía nada de poética. Parecía una roca o un elefante. Sus nalgas eran enormes y se movían al ritmo que sus brazos, dos troncos de roble[...]Llevaba el pelo largo hasta casi la cintura. Iba descalza” (602). Todavía más dramático es el hecho de que los poetas que han encontrado a Cesárea son los mismos que le dan la muerte: “[...]sólo Cesárea estaba muerta. Tenía un agujero de bala en el pecho[...]habíamos encontrado a Cesárea sólo para traerle la muerte” (604, 605). Más adelante, se hace alusión a la tarea que espera a Belano y a Lima que deciden, entonces, separarse de Lupe y de García Madero: enterrar a Cesárea y, ello, por supuesto, se carga de una fuerza simbólica obvia: los poetas entierran el ideal, la Poesía. Vemos aquí otro origen: el inicio de la caída en la perdición y en el fracaso de los personajes de la novela que, como hemos comentado antes, narran las 400 páginas de la segunda parte de la novela *Los detectives salvajes*, “grieta[...]conjunto de cuatrocientos golpes o cuatrocientas páginas.”¹⁶⁹

¹⁶⁹ Enrique Vila-Matas. "Bolaño en la distancia" en Manzoni, Celina(comp.) *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002. 103

Es por ello que resulta tan importante la tercera parte de la novela. “Los desiertos de Sonora (1976)” es, sin duda, la resolución anticlimática de una novela que tiene en sus otras secciones su expresión más rica, más diversa y más espectacular. Quizá es por el silencio y lo súbito (y enigmático) de su conclusión, que la tercera parte no recibiera toda la atención necesaria en la primera crítica de la novela, aunque los últimos textos críticos como el ya mencionado *Bolaño salvaje* comiencen a recuperarla y valorarla. Y sin embargo aquí está, nos parece, la(s) clave(s) que pueden explicar el entramado complejo de temas, estilo y personajes del resto de la novela, particularmente en el discurso visual que construye el autor. Nos referimos a las imágenes que aparecen en la novela y, sobre todo, a las tres con las que se concluye la novela y que se presentan como problema y enigma:

13 de febrero.

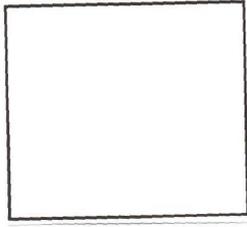
¿Qué hay detrás de la ventana?



Una estrella.

14 de febrero

¿Qué hay detrás de la ventana?



Una sábana extendida.

15 de febrero.

¿Qué hay detrás de la ventana?



¿Por qué la profusión narrativa de la novela, verdadero discurso-río, confía su conclusión, su remate y fin a tres imágenes sucesivas que, así, parecen sostener todo el edificio verbal? ¿Qué significan estas poquísimas imágenes, extrañas? ¿Tienen algún significado o son tan sólo caprichos, juegos visuales ingeniosos? ¿Cómo interpretarlas? Nos parece que las imágenes en la novela *Los detectives salvajes* y sobre todo las tres a las que hacemos referencia, cumplen una función meta-narrativa esencial, porque son la representación, la suma visual del tema central de la novela; es decir, el sin sentido de la existencia y la experiencia de la nada se traducen en un lenguaje visual, abstracto, simbólico y, a su vez, se expresa en el espacio vacío del desierto mexicano.

Podemos asumir que las tres imágenes que concluyen la novela son poemas visuales de Cesárea Tinajero, parte de sus “obras completas” recién descubiertas por los personajes y que sólo al personaje testigo, Juan García Madero, le será dado conocer y conservar. O bien pueden ser dibujos que hace el propio García Madero. Ambas interpretaciones son admisibles porque en el texto nunca se hace explícita esa “autoría.” Las tres imágenes parecen representar ventanas y, desde una lectura simbólica, la ventana es “una abertura al aire, a la luz”,¹⁷⁰ lo que expresa a su vez “la idea de posibilidad, de lontananza, de conciencia.”¹⁷¹ La primera ventana parece mostrar una estrella, pero ésta apenas está esbozada, sugerida, aludida. La segunda ventana sólo muestra un vacío blanco, mientras que la tercera se fragmenta en líneas punteadas que parecen dejar escapar la imagen que contiene. ¿A qué luz, a qué posibilidad se abren estas imágenes-ventanas? ¿Qué imagen se escapa de la forma abierta de la tercera ventana? Desde nuestro punto de vista, se trata aquí de alusiones al vacío, a la nada que, así, parece invadirlo todo. Esta representación de la nada es la síntesis visual del destino dramático de los protagonistas de la novela que consiste en sufrir, en la marginación del desierto, la revelación de que toda búsqueda del ideal y del sentido de la realidad conducen a la visión del vacío (muerte de Cesárea, fracaso de la búsqueda del ideal, recorrido vital posterior fracasado). No encontramos otro

¹⁷⁰ Chevalier, Op.cit. 1055

¹⁷¹ Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2004. 458

modo de explicar la caída de los personajes a lo largo de la segunda parte de la novela.

Así mismo, la riqueza y la profusión del lenguaje a todo lo largo de la narración, verdadero discurso-río, contrasta singularmente con el laconismo de las últimas páginas de *Los detectives salvajes*. Las frases son muy cortas, simples (“Volvemos al Impala, volvemos al desierto”, 608) o se despojan de verbo, complementos, adjetivos y se reducen apenas a sustantivos (“Carbó, El Oasis, Bamuri, Caborca, San Juan[...]” 608). ¿Qué representa esto sino la transición de la voz (la palabra) al silencio (la imagen)? La enorme capacidad comunicativa de García Madero se va perdiendo, disgregando, hasta renunciar completamente a la palabra. El derrumbe de esa voz, de esa palabra no es sino el correlato del desengaño, de la desilusión y la implantación en el lenguaje del silencio e, insistamos, de la nada. Porque, como dice Rosso, “¿qué se puede contar después de acercarse al borde? Nada.”¹⁷²

Los personajes descubren en el espacio del desierto de Sonora que la realidad es vacío y nada. Roberto Brodsky concuerda con esta lectura:

¿Qué hay detrás de la ventana?, pregunta García Madero, y uno tiene ganas de ponerse a inventar respuestas: ‘Los desiertos de Sonora’, el absurdo, la utopía de la palabra original, o Sión, de acuerdo al poema que dejara tras de sí

¹⁷² Ezequiel de Rosso. "Una lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial" en Manzoni, Celina (comp.) *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002. 61

Cesárea Tinajero. Pero no, detrás de la ventana no hay nada, no hay misterio[...]Detrás de la ventana está el viaje que conduce a ninguna parte.¹⁷³

Decíamos antes que pocos críticos han señalado la importancia de la tercera parte para entender el resto de la novela. Ignacio Echevarría es uno de ellos.

Cuando, ya hacia el final del libro, se retoma el diario de García Madero, interrumpido 400 páginas antes, el lector repara en que todas las voces, todas las palabras, todo el tiempo transcurrido durante el intermedio tiene el valor exacto de un instante de lucidez, de un pliegue abierto de pronto para que todos los personajes puedan ser contemplados en su común humanidad, y pueda deducirse así, el absurdo tragicómico de sus vidas.¹⁷⁴

Esto es, desde el sitio privilegiado del final contemplamos el destino de Belano y Lima y, según nuestra opinión, comprendemos que la muerte del ideal que ocurre en el espacio del desierto de México y que se tematiza en el discurso visual de la tercera parte explican su viaje hacia la caída que los aguarda en el largo periodo comprendido entre 1976 y 1994. Sólo comprendiendo esta clave de

¹⁷³ Roberto Brodsky. "Perdidos en Bolaño" en Manzoni, Celina(comp.) *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002. 89

¹⁷⁴ Ignacio Echevarría. "Sobre la juventud y otras estafas" en Manzoni, Celina(comp.) *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002. 72

lectura podemos iluminar el sentido de una de las frases más enigmáticas de la novela, aseveración predictiva que sintetiza genialmente el futuro que vendrá y que aparece ya en las primeras páginas de la novela:

[...]y después Lima hizo una aseveración misteriosa. Según él, los actuales real visceralistas caminaban hacia atrás. ¿Cómo hacia atrás?, pregunté. –De espaldas, mirando un punto pero alejándonos de él, en línea recta hacia lo desconocido.” (17).

Belano y Lima miran un punto, la poesía abandonada y negada en el espacio simbólico del desierto y, expulsados de esa realidad original, caen, marginados, exiliados, en el abismo del tiempo y del vacío.

3.5 Visión de conjunto

A lo largo de este capítulo, hemos comprobado el desplazamiento de la figura de México en la obra de Roberto Bolaño. Desde la visión de un mundo perdido que sólo la memoria y la nostalgia pueden recuperar (*Amberes, La Pista de hielo, La literatura Nazi en América, Llamadas telefónicas*) hasta la figura de México como centro del espacio y del tiempo narrados a partir de *Los detectives salvajes*. Desde entonces, la centralidad de este México literario que construye Roberto Bolaño se volverá fundamental para entender su obra y alcanzará con *2666* una magnitud sorprendente y definitiva.

En esta “representación imaginaria del espacio”¹⁷⁵ mexicano, Bolaño parece hacer suya las antinomias tradicionales naturaleza y mundo urbano, ciudad y campo, capital y provincia o “arcadia y babel”, en palabras de Javier de Navascués, tan recurrentes y fértiles en la historia literaria de América Latina. La Ciudad de México y el desierto de Sonora encarnan en *Los detectives salvajes* este juego de opuestos generando nuevos contrastes: la ciudad es la multitud, el ruido, la heterogeneidad, y el desierto es el silencio, el individuo, la homogeneidad. Como Arlt, Fuentes, Marechal, Sábato, Aridjis, del Paso, Roberto Bolaño apuesta por la evocación de la Ciudad de México como una megápolis apocalíptica, cuya representación “babélica y descentrada ya no puede aportar la utopía civilizadora de siglos anteriores.”¹⁷⁶ *Los detectives salvajes* se implantaría así en la tradición de la “deconstrucción y del descentramiento urbano”¹⁷⁷ de novelas como *Adán Buenosayres*, *La región más transparente*, *Cristóbal Nonato*, *José Trigo*, *El último Adán*, *Sobre héroes y tumbas*.

Hemos visto que la Ciudad de México, en la primera parte de la novela, se transforma de un espacio estable a otro inestable, fragmentado, siempre al borde de un desastre de ecos apocalípticos que finalmente nunca llega. De manera simultánea, la realidad urbana se multiplica en una enorme diversidad de “contra-espacios”, sitios y lugares alternativos que se abren y cierran ante la

¹⁷⁵ Javier de Navascués(ed). *De Arcadia a Babel. Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2002

¹⁷⁶ Ibid. 9

¹⁷⁷ Fernando Aínsa. “¿Espacio mítico o utopía degradada? Notas para una geopoética de la ciudad en la narrativa latinoamericana”, en Navascués. Op.cit.

mirada atónita del personaje poeta, visionario o loco y en donde habita la alucinación y el presagio de un mundo invertido. A su vez el desierto de Sonora se dibuja con la repetición, la estabilidad y la permanencia. Coincidimos con Faveron Patriau cuando señala que: “[...] la ciudad es un mundo frágil, hecho de apariencias, que se hunde al primer desequilibrio; el campo, en cambio, retirado de la historia, puede sobrevivir para siempre en el letargo.”¹⁷⁸ Si sustituimos el concepto “campo” por “desierto”, se ilumina el sentido de la construcción del desierto en *Los detectives salvajes* y parece confirmar nuestra lectura: el desierto de Sonora que imagina Bolaño está efectivamente fuera de la historia, territorio suspendido, inmóvil en el que campea la muerte. En su abstracción a-histórica, el desierto se revela a los poetas perdidos como visión del vacío y de la nada y se levanta ante ellos como imagen, espejo y presagio del futuro despojado de sentido y cargado de muerte y vacío que les aguarda.

Al mismo tiempo, Bolaño problematiza la dicotomía ciudad/desierto provocando ambigüedad y recordándonos que en su estilo nada es absoluto y perfectamente clasificable. Esto es, la Ciudad de México puede adquirir también la solidez del espacio familiar o imaginarse con tintes utópicos, arcádicos. Basta recordar la entrada de García Madero al grupo de los realvisceralistas y la fundación de su propio territorio (físico, literario, sexual) en el

¹⁷⁸ Faveron se refiere a la relación entre el cuento “El gaucho insufrible” y algunos cuentos de Cortázar, Wilcock, Dabove, Fresán y Di Benedetto, pero su planteamiento puede aplicarse a nuestra tesis. Gustavo Faveron Patriau. “El rehacedor: “El gaucho insufrible” y el ingreso de Bolaño en la tradición argentina” en *Bolaño salvaje*. Op.cit. 407

centro histórico de la Ciudad de México: todo se percibe y se describe al inicio de la primera parte de la novela con los rasgos del deseo, de la confianza, de la utopía. Mientras tanto, el desierto también “puede atrofiarse y adquirir cualidades babélicas.”¹⁷⁹ Sonora y la vastedad del desierto son también el laberinto en el que la búsqueda es extravío y angustia.

Con todo, la compleja ambigüedad con la que Bolaño representa la ciudad y el desierto mexicanos como topos del desequilibrio, la destrucción o la permanencia del vacío y de la muerte no impide que tales espacios estén cargados de una fuerza literaria sobresaliente. El ambiguo México de *Los detectives salvajes*, sus espacios desérticos y urbanos cobran una vida poderosa y perturbadora. ¿De qué manera logra Bolaño cargar estos espacios inestables, ambiguos, casi irreales con vida y verosimilitud? Los sitios, espacios, paisajes, lugares que describe Bolaño no son nunca neutros, indiferentes. Se filtran, transforman o distorsionan a través de la percepción arrebatada, intensa de los narradores que pueblan la novela. El “lugar[...]es inseparable de la conciencia del que lo percibe y siente.”¹⁸⁰ En efecto: “[...]el espacio captado por la imaginación[...]es vivido[...] con todas las parcialidades de la imaginación.”¹⁸¹ El mundo mexicano en las tres partes de la novela *Los detectives salvajes*, especialmente la primera y tercera, es vivido profunda e intensamente por los personajes en una operación de “introyección” que Aínsa señala con gran claridad:

¹⁷⁹ Javier de Navascués. Introducción. *De Arcadia a Babel*. 12

¹⁸⁰ Aínsa. Op.cit. 32

¹⁸¹ Gaston Bachelard. *La poétique de l'espace*. Paris: PUF, 1992. 17

[...]la espacialidad externa[...]tiene el reverso de una espacialidad intensa vivida interiormente, lo que no supone un espacio dual, sino un solo y mismo espacio que, por un lado, es exterioridad y por otro, interioridad, peculiar manifestación “in-tensa” de lo “ex -tenso.”¹⁸²

Los personajes parecen “internalizar” los territorios mexicanos que recorren y, al hacerlo, van construyendo su propia identidad. Se trata de una identidad conflictiva, problemática. La fragilidad de la Ciudad de México, el laberinto y el vacío del desierto de Sonora entran alma adentro a través de una percepción dolorosa del mundo y van construyendo el ser frágil, conflictivo de los hombres y mujeres de esta novela. Insistimos: nunca se vive de manera indiferente el espacio, la ciudad, el desierto. Desierto y ciudad son espacios vividos, sentidos urgentemente. “Duele el mundo”, podrían decir García Madero, Cesárea Tinajero, Belano o Lima. Nos parece encontrar en esa identificación, en esa “identidad” entre el territorio mexicano y el mundo interior de los personajes y en el tenso diálogo existencial que se entabla entre ambos la fuerza, la vitalidad y la verosimilitud del México imaginado por Roberto Bolaño en la novela *Los detectives salvajes*.

¹⁸² Ibid

CAPÍTULO 4. EL RETORNO AL ORIGEN Y LA PERMANENCIA DEL MAL: 2666

Porque el nombre de esta tierra es el infierno.

Malcolm Lowry. Bajo el volcán.

*Nadie presta atención a estos asesinatos,
pero en ellos se esconde el secreto del mundo.*

Roberto Bolaño. 2666

4.1 Introducción

La novela *2666* presenta un gran desafío para la interpretación y el análisis. Su dificultad es, al menos, doble. Por un lado, *2666* se publica en 2004, un año después de la muerte de su autor. Nace, pues, como texto póstumo cargado de una numerosa serie de valores y elementos extraliterarios que parecen blindarlo ante un intento de análisis desapasionado y sereno. En efecto, la proximidad de la muerte de su autor con la fecha de publicación de la novela y el hecho de que el autor dedicara sus últimos momentos de vida a intentar concluirla parecen conferir a *2666* una atracción en la que se combinan elementos de emotividad, morbidez y leyenda, todo lo cual sucede antes de iniciar su lectura.

Desde la muerte de Roberto Bolaño, la imagen de esta novela ha adquirido un prestigio enorme y la opinión generalizada de su valor parece haberse fijado prematuramente en el mundo impreso (editoriales, periódicos, revistas) y en el mundo virtual de la Internet y de los blogs. Desde su publicación, la voz casi unánime de la crítica en lengua española había anunciado y proclamado el carácter de obra maestra de *2666*. Más tarde, la traducción de la novela al inglés tuvo un gran impacto en el mundo editorial de aquel país: *2666* apareció en poco tiempo en las principales listas de ventas; fue declarada la novela del año 2008 por la revista *Time* y, finalmente, la crítica norteamericana le otorgó el prestigioso Premio del Círculo Nacional de Críticos de los Estados Unidos (marzo 2009). Un comentario parece resumir la opinión generalizada sobre *2666* desde hace algunos años, tanto en lengua española como en lengua

inglesa: “Lo que aquí se persigue y se alcanza es la novela total que ubica al autor de *2666* en el mismo equipo que Cervantes, Stern, Melville, Proust, Musil y Pynchon.”¹⁸³ ¿Afirmación apresurada, excesiva?

El hecho de que hoy la consideración crítica de *2666* se multiplique en inglés, francés, alemán, italiano; que surjan versiones teatrales de la novela;¹⁸⁴ que celebridades de toda mena promuevan la lectura de la novela como carta de presentación o signo de prestigio, aparentemente ajenos a los durísimos temas que trata la novela,¹⁸⁵ constituye un fenómeno peculiar e interesante. En apenas ocho años desde su publicación, *2666* parece haberse convertido en un objeto social y cultural que se consume como una marca comercial de éxito. Será interesante comprobar si este fenómeno continuará o languidecerá con el tiempo.

Por otro lado, las dificultades de interpretación de esta novela de Roberto Bolaño surgen naturalmente de sus complejos temas, ideas y recursos y de su carácter de obra inconclusa (a pesar de sus 1119

¹⁸³ Rodrigo Fresán. “El ultimo caso del detective salvaje” en *Página 12*. 16 de noviembre, 2004.

¹⁸⁴ En el año 2007 y a principios del 2010, Alex Rigola dirigió en Barcelona la versión teatral de *2666* en el Festival el Grec y en el Teatre Lliure. El espectáculo de 5 horas se ha presentado en Europa y en América siempre con éxito crítico y de público.

¹⁸⁵ La publicación de *2666* en el mercado estadounidense estuvo precedida por el apoyo de Oprah Winfrey, una de las figuras más populares (y poderosas) de la televisión norteamericana, quien ensalzó la obra póstuma de Bolaño en su revista *O*. Es sabido el respaldo mediático y el impacto en ventas que esto significa en Estados Unidos.

páginas) que impide entender o imaginar cabalmente las intenciones finales del autor con respecto a su material novelístico.¹⁸⁶

La novela *2666* ha sido calificada como un regreso a la literatura monumental y como delirio narrativo que exige del lector una lectura colosal. La novela se divide en cinco partes, cinco novelas que, a pesar de la aparente independencia argumental entre ellas, están vinculadas por dos hilos o ejes conductores esenciales. El primero, se construye alrededor de la figura enigmática del escritor Benno von Archimboldi; su búsqueda, en el primer libro, y su biografía, en la quinta parte de la novela, que abarca buena parte del siglo XX y en la que predomina su vivencia de la Segunda Guerra Mundial. El segundo eje estructurador es el tema de los asesinatos de mujeres en Santa Teresa, Sonora (doble de Ciudad Juárez, en el estado mexicano de Chihuahua) ciudad en la frontera de México con Estados Unidos, tema que reúne, estructura y da uniformidad a las líneas narrativas mayores de la segunda, tercera y cuarta parte de la novela, así como a la multitud de historias paralelas que las pueblan.

¹⁸⁶ Bolaño tenía la intención de dedicarse a la corrección de la novela apenas se recuperara y fuera dado de alta del hospital en donde fue ingresado por problemas hepáticos. “ ‘No estoy para hacer el trabajo que exige la novela. Son más de mil páginas que tengo que corregir, es un trabajo como de minero del siglo XIX’”, dijo el escritor al diario *La Tercera* a mediados de junio[...]. ‘Procuró ahora hacer un trabajo más reposado. Voy a corregir la novela sólo después de la operación’, había señalado al matutino chileno.” *El Mundo*. Martes 15 de julio del 2003. En línea. www.elmundo.es

La estructura en cinco partes de 2666 se creía definitiva hasta hace poco. Como se consigna en la nota de los herederos del autor, Bolaño entregó a su editor cinco libros que se corresponden a las cinco partes de la novela y que Bolaño pidió que se publicaran una vez por año para asegurar el futuro económico de su familia. Es sabido que la familia, junto a Jorge Herralde e Ignacio Echevarría, el entonces albacea literario de la obra del autor chileno, decidieron publicar los cinco libros en un solo volumen por respeto a la coherencia literaria de la novela y por considerar que ese era el deseo original de Roberto Bolaño.

Sin embargo, nueva evidencia aparecida en los primeros meses del año 2009 parece sugerir la existencia de una sexta parte de la novela. En la sección de cultura del periódico de Barcelona, *La Vanguardia*, en su edición del 7 de marzo del 2009, Josep Massot señala que, del inventario y catalogación del extenso archivo de manuscritos que dejó Roberto Bolaño, “un mar de libretas y cuadernos de todos los tamaños”, se han encontrado dos novelas, *Diorama* y *Los sinsabores del verdadero policia o Asesinos de Sonora*, así como:

[...]una versión más reducida de *Los detectives salvajes* y un bloque homogéneo, que podría considerarse la sexta novela de 2666. El escritor dejó en una nebulosa por qué Amalfitano, el especialista en la obra de Benno von Archimboldi, abandonó Barcelona para ir a dar clases al fin del mundo, a Santa Teresa (trasunto de Ciudad Juárez), “un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento.” En

el mecanoscrito hallado ahora se desvela el misterio de su fuga, un motivo sorprendente que explica muchos cabos sueltos del personaje y que adquiere, así, a la luz de este texto, nueva dimensión.

Estos datos son importantes porque nos recuerdan que *2666* es una obra inconclusa, que tiene mucho de “work in progress” y nos obliga a interrogarnos nuevamente sobre la forma y el contenido definitivos que le hubiera dado Roberto Bolaño a su novela de no haber muerto.

Otra pregunta clave que presenta la novela *2666* es ¿quién narra? A diferencia de su obra precedente, *Los detectives salvajes*, en la que una multitud de voces construyen el relato, la historia de la obra póstuma del autor chileno es enunciada por una sola voz narrativa en tercera persona que observa y cuenta desde una conciencia omnisciente no sólo hechos, sino también sueños, alucinaciones, pensamientos y deseos. El narrador no participa en el relato. La única excepción es la primera sección de la primera parte de la novela, antes del viaje de los críticos a México. Allí la voz narrativa interviene con frecuencia asumiendo un rol irónico, muy parecido al del narrador de la novela tradicional del siglo XIX, es decir, una voz narrativa que se entromete, invita, señala, enfatiza y guiña al lector: “[...] la vida de nuestros cuatro amigos siguió deslizándose [...] por el plácido río de los departamento de alemán” (60);¹⁸⁷ “Llegados a este punto es necesario aclarar algo para el buen (o mal) entendimiento del texto” (80); “Y llegados a ese punto hay que

¹⁸⁷ Todas las citas de la novela están tomadas de la sexta edición, julio 2005.

decir que...” (99). Es interesante señalar que apenas llegan los críticos a México, desaparece la intromisión de este narrador irónico y regresa a un segundo plano de testigo discreto, prácticamente invisible, como si se anunciara e indicara la importancia de esta nueva parte del relato.

Esta elección más bien convencional del punto de vista narrativo confiere a la novela, sin embargo, una homogeneidad y una continuidad de estilo que, nos parece, reúne y mantiene unido el enorme y, por momentos, caótico material argumental y evita que la atención lectora se desvíe de los difíciles temas que allí se narran. Si recordamos una de las obras tempranas de Bolaño, *Amberes*, por ejemplo, se evidencia la importancia de la elección de la voz en 2666. En aquella obra la historia era mínima, escasa y las voces (múltiples, discordantes, fragmentadas) se convertían en el centro del proyecto narrativo. En 2666, en cambio, la operación es la opuesta: la voz narrativa se retira a un plano discreto, no invasivo, para dejar el espacio a lo narrado, el aspecto primordial de la novela. Echevarría indica en su “Nota a la primera edición” de 2666 que:

Entre las anotaciones de Bolaño relativas a 2666 se lee, en un apunto aislado: “El narrador de 2666 es Arturo Belano.” Y en otro lugar añade, con la indicación “para el final de 2666”: “Y esto es todo, amigos. Todo lo he hecho, todo lo he vivido. Si

tuviera fuerzas, me pondría a llorar. Se despide de ustedes, Arturo Belano.”¹⁸⁸

Que tales anotaciones hayan desaparecido en la versión final habla del deseo, casi obsesión de Bolaño por borrar toda huella o pista que aclare sus intenciones o revele su proyecto literario. Pero también esto confirma uno de los elementos claves de su estilo. Lo decíamos: todos los textos de Bolaño se vinculan en una red cerrada de motivos, personajes, ecos, ambientes. El Arturo Belano que dejamos en *Los detectives salvajes* extraviado en el mundo regresa para contar una historia más, la última, como oculto testigo del horror y la caída. Nos parece una elección estupenda, un guiño al lector lleno de sugerencias, de complicidad. En una suerte de anagnórisis, volvemos a reconocer a un personaje querido que hemos conocido y, al mismo tiempo, descubrimos a Bolaño tejiendo y tramando intenciones literarias escondidas. Así, *2666* queda enlazada con su precedente, *Los detectives salvajes*, pero también, más atrás con la novela *Amuleto*, de 1999.

En efecto, cuando consideramos el título, otro de los enigmas de la novela, estamos obligados a volver atrás a través de este procedimiento bolañiano de construcción de ecos y vasos comunicantes hasta el siguiente pasaje de la novela *Amuleto* en el que el personaje que narra, Auxilio Lacouture, cuenta el deambular por la Ciudad de México de Arturo Belano y Ernesto San Epifanio:

[...] y luego empezamos a caminar por la avenida Guerrero[...] la Guerrero, a esa hora, se parece sobre todas las

¹⁸⁸ Ignacio Echevarría. “Nota a la primera edición” en *2666*. P. 1125

cosas a un cementerio, pero no a un cementerio de 1974, ni a un cementerio de 1968, ni a un cementerio de 1975, sino a un cementerio de 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto[...].¹⁸⁹

Año 2666, futuro lejano en donde la muerte y la destrucción campearán. México, Latinoamérica y el mundo se convertirán en un cementerio.

En el estudio de 2666 que presentamos enseguida queremos alcanzar dos objetivos. Lo que nos interesa en la síntesis argumental de las partes que constituyen la novela (o secciones, capítulos, volúmenes; la peculiaridad de las divisiones de esta novela requiere el uso de distintos nombres) es ir más allá del resumen de la historia. Queremos intentar ver, visualizar la estructura interna con la que Roberto Bolaño eslabona y vincula los capítulos y que, en un primero momento, la división en cinco libros aparentemente independientes no nos deja ver con claridad. Hemos dicho que ésta es una obra inconclusa, un “work in progress.” Sin embargo, sabemos que el autor chileno planeó años esta novela y su coherencia se encuentra precisamente en la manera como los cinco libros dialogan entre sí y que sólo una larga planeación, una minuciosa estrategia literaria pudo concebir. Al mismo tiempo, la revisión argumental nos permitirá reunir y analizar las imágenes más significativas de México y lo mexicano en cada una de las partes para ir entendiendo los valores ideológicos en la representación de México que construye Roberto Bolaño. Por esta

¹⁸⁹ Roberto Bolaño. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999. P. 77

razón, nos concentraremos en el comentario de los cuatro primeros capítulos. Haremos referencias al quinto, “La parte de Archimboldi”, pero, porque allí la presencia de México se reduce a una breve sección, esta parte de 2666 no constituirá el centro de nuestra reflexión.

4.2 La parte de los críticos

Cada una de las cinco novelas que conforman 2666 posee sus propios personajes, su propio estilo y su propia cronología. El primer volumen, “La parte de los críticos”, sigue la vida y la carrera de tres críticos literarios de mediana edad y de nacionalidades distintas: Jean-Claude Pelletier (francés), Manuel Espinoza (español) y Piero Morini (italiano). El objetivo de estos intelectuales europeos es construir su reputación académica a través del estudio de un huidizo escritor alemán de pseudónimo singular, Benno von Archimboldi, del que sólo se sabe su nombre (Hans Reiter), su nacionalidad, que nació en 1920 y que es el mejor escritor de la posguerra en Alemania. El arranque de la novela nos hace pensar de inmediato en *Los detectives salvajes* y la búsqueda de la misteriosa poeta Cesárea Tinajero en aquella novela. Sin embargo, “La parte de los críticos” se distancia de su precedente de manera significativa. Si en *Los detectives salvajes* los personajes eran poetas rebeldes que elegían vivir valientemente en el desamparo de la marginación social, en la primera parte de 2666, en cambio, encontramos a un grupo de críticos bien establecidos, miembros orgullosos de la sociedad y de la “ciudad letrada”, en suma, intelectuales burgueses.

La prosa de Bolaño también se aparta de creaciones anteriores, al menos en los primeros momentos de la novela. El lenguaje de obras anteriores, intenso en su oralidad, en su apuesta coloquial, se transforma aquí en la manifestación de la obsesión literaria de los críticos. Los vemos enfrascados en disputas bizantinas con otros expertos de von Archimboldi; los seguimos de congreso en congreso y de coloquio en simposio mostrando una pedantería literaria, que es también una pedantería del lenguaje, y que tiene como objetivo establecer su saber absoluto sobre el autor alemán y su preeminencia intelectual sobre el resto de los estudiosos de von Archimboldi. Tanto esfuerzo, tanta voluntad, tanta palabrería parece, a fin de cuentas, trivial.

Un cambio interesante se suscita con la introducción en el ámbito selecto de los estudiosos de Archimboldi de un cuarto crítico, Liz Norton. La joven inglesa se vuelve el objeto del deseo para Pelletier, Espinoza y, de una manera más discreta y secreta, también para Morini. Como es frecuente en las novelas de Bolaño, el sexo como fuerza transformadora y, con frecuencia, destructiva, aleja a los críticos de su viciada intelectualidad y los devuelve a su cuerpo y a sus instintos. Torpemente enamorados, Pelletier y Espinoza establecen una competencia, entre lastimosa y ridícula, por la atención de Norton.

Pero la aparición de la inglesa es importante por otra razón. De los cuatro críticos ella es la que parece entender realmente el poder obscuro de la literatura de Archimboldi. Como personaje principal de 2666, el alemán sólo podía ser lo que Bolaño tanto defendía y

admiraba, esto es, un escritor sin miedo a asomarse en el abismo de la realidad y cuya obra revela esa visión. Así, luego de leer algunos libros de Archimboldi sin mayores consecuencias, Norton descubre en la biblioteca de su universidad la novela *Bitzius* y su lectura parece revelarle esa visión, porque la percepción de la realidad se transforma, como en tantos pasajes de otras novelas de Bolaño, en un dislocamiento casi alucinatorio que parece aludir a lo inexpresable, a lo inefable del poder de la escritura del escritor alemán:

La lectura de éste último sí que la hizo salir corriendo. En el patio cuadriculado llovía [...] en el pasto del parque las oblicuas gotas de lluvia se deslizaban hacia abajo pero lo mismo hubiera significado que se deslizaran hacia arriba, después las oblicuas (gotas) se convertían en circulares (gotas) que eran tragadas por la tierra que sostenía el pasto, el pasto y la tierra parecían hablar[...] y sus palabras ininteligibles eran como telarañas cristalizadas o brevísimos vómitos cristalizados, un crujido apenas audible, como si Norton en lugar de té aquella tarde hubiera bebido una infusión de peyote (23).

La literatura de Archimboldi, parece decirnos Bolaño, se transforma en experiencia visionaria, en ejercicio de revelación de aquello obscuro que se oculta detrás de la superficie de la realidad cotidiana.

A pesar de que Norton participa en un principio de la búsqueda de prestigio intelectual, como hacen sus colegas, su lectura y su

entendimiento de la obra de Archimboldi parecen más profundos y urgentes. La llegada de Norton intensifica el deseo grupal de encontrar a Archimboldi. El encuentro con un joven becario mexicano y, más tarde, con un funcionario cultural del Distrito Federal, revela a los críticos un hecho increíble y extraño: el viejo Archimboldi parece encontrarse en una desolada ciudad de la frontera mexicana llamada Santa Teresa, pero nadie tiene la certeza de por qué o para qué. Hasta este momento de la novela apenas se han hecho referencias más o menos generales o imprecisas al asesinato de mujeres en esa parte del país y éstas no interesan demasiado a los críticos:

De los cuatro Morini fue el primero en leer, por aquellas mismas fechas, una noticia sobre los asesinatos de Sonora, aparecida en *Il Manifesto* y firmada por una periodista italiana que había ido a México a escribir artículos sobre la guerrilla zapatista. La noticia le pareció horrible [...] Una hora después ya había olvidado por completo el asunto (64).

La búsqueda archimboldiana lleva a los críticos, pues, a México (todos salvo el italiano, Morini). Están empeñados en traerlo de vuelta a Europa a tiempo para la entrega del premio Nobel de literatura que, probablemente, le será adjudicado. Nos encontramos ya hacia el final de “La parte de los críticos” y, desde nuestro punto de vista, es sólo en el viaje a México que la novela *2666* realmente se echa a andar. Hasta este momento la línea narrativa principal (buscar y encontrar a Benno von Archimboldi), se ha ido diluyendo en una multitud de subtramas, entre ellas, la historia de amor-pasión

entre los críticos y Liz Norton. Todas ellas parecen estar allí precisamente para hacernos olvidar la historia central de “La parte de los críticos.” La decisión de viajar al norte de México y continuar las pesquisas del novelista desaparecido devuelve el relato a su centro y le imprime una gran intensidad y fuerza a la primera parte de la novela.

Los críticos europeos viajan de París a la Ciudad de México y de allí vuelan al norte del país luego de unas horas en la capital. Desde un principio México irrumpe en sus vidas de manera perturbadora. El encuentro es triple: Norton, Espinoza y Pelletier se enfrentan a los peculiares personajes mexicanos, al paisaje de Sonora y, a través de ellos, a una dimensión extraña en donde se mezclan la violencia, el misterio, la inminencia o la premonición de algo aterrador y destructivo. Con la caracterización de personajes, del paisaje y de lo que ellos ocultan y revelan Bolaño construye su singular representación de México que nos recuerda la de sus novelas anteriores, pero que se demarca de ellas en la manera profundamente más oscura y violenta con la que el autor chileno imagina lo mexicano.

Es interesante analizar la caracterización de los dos primeros mexicanos que conocen los críticos. El primero, Rodolfo Alatorre, vive en Toulouse, Francia, gracias a una beca para la creación del gobierno mexicano, pero “se pasaba sus días empeñado, al parecer vanamente, en escribir una novela moderna [...] el mexicano no tenía nada que hacer salvo marcharse a casa” (134). Alatorre es quejumbroso, melancólico, se siente fuera de lugar, está

desamparado. Nos enteramos que su beca se la ha dado un político lo cual parece descalificarlo éticamente a los ojos de Bolaño. Alatorre es en suma un mediocre con aspiraciones literarias que abiertamente aburre e incomoda a los críticos europeos. Norton lo recordará más tarde con muy poca benevolencia: “[...] ese joven un tanto repulsivo que conocieron en Toulouse” (152).

Pero Bolaño reserva su ironía más feroz para el retrato del Cerdo, un funcionario cultural. El Cerdo conoció a Archiboldi en el Distrito Federal cuando había sido detenido por razones nunca del todo aclaradas y el Cerdo lo rescata, lo pasea por la ciudad y luego lo lleva al aeropuerto en donde tomará un vuelo para Sonora. Estructuralmente este pasaje es, de hecho, la continuación del final de la novela en la página 1119 cuando el escritor alemán vuela desde Europa a la capital de México.

El ahora funcionario del gobierno fue antes director de una editorial, novelista y poeta, pero se vende al gobierno por el poder que su puesto le confiere: “Ahora nadie se metía con él como si el hecho de llevar una pistola [...] o trabajar en un alto puesto en el gobierno fuera un aura de santidad [...] Pinches mamones cobardes, pensó el Cerdo. Me huelen, me huelen y se cagan en los pantalones” (137). El escritor estéril, el intelectual vendido quiere, sin embargo, un puesto en alguna embajada en Europa, tal vez Italia, para escribir “un ensayo sobre Piranesi y sus cárceles imaginarias” (138), quiere vivir del erario, pero, reflexiona: “Alejarse del poder nunca es bueno” (138) y se permite la delicadeza de la melancolía: “[...] el Cerdo hundía la cabeza como una avestruz en reflexiones sobre la

melancolía y el poder” (140). La burla y la crítica de este intelectual con apariencia de asesino son despiadadas. Como hemos visto en capítulos anteriores, el intelectual mexicano casado con y sometido al poder provoca el mayor de los desprecios en Bolaño. El exescritor que no ha escrito nada de valor, se transforma en una suerte de intelectual-matón que se pasea con pistola y con su aura de poder como defensas aparentes a su mediocridad (más adelante, Bolaño enfatiza y explicita su desprecio a este tipo de personajes a través de la fascinante explicación sobre el intelectual mexicano y su relación con el poder que hace Amalfitano a los críticos europeos. Ver páginas 160 a 164. Este largo pasaje pudo haber constituido uno de los famosos discursos “insufribles” de Roberto Bolaño por su ataque frontal y por su lenguaje intransigente).

En contraste, Archimboldi es el escritor valiente que decide viajar a Sonora para “conocer”, no para hacer turismo, como concluyen los críticos. En clave bolañiana eso significa que el verdadero escritor debe asomarse al abismo, debe ser testigo del vacío o del horror, en este caso, de aquello terrible que está sucediendo en Santa Teresa. El final de la novela nos informa que Archimboldi, al momento de su viaje a México, tiene ya más de ochenta años (1116). Por eso, su valor, que tiene mucho de temeridad moral, ética, reduce al Cerdo a la peor de las cobardías cuando intenta disuadirlo señalando que: “Santa Teresa es grande [...] hay fábricas y también problemas. No creo que sea un lugar bonito” (141).

La caracterización de los mexicanos Alatorre y el Cerdo se construye a partir de una serie de valores e ideales queridos a

Bolaño, pero no deja de ser sumamente maniqueísta y caricaturesca, prueba tal vez de lo que Paz Soldán llama en *Bolaño salvaje* la intransigencia del autor chileno.

El retrato de otros personajes mexicanos que aparecen en “La parte de los críticos” tiende a la abstracción y al trazo rápido y burdo. El hijo de Guerra, el rector de la Universidad de Santa Teresa, es vagamente violento, vagamente homosexual, tiene una fachada atlética y gesticulante: “Un joven apuesto y atlético, de piel muy blanca, que se le pegó al profesor chileno como una lapa y que de tanto en tanto gesticulaba de manera teatral y hacía visajes como si se estuviera volviendo loco [...]” (169). La prostituta mexicana de la que se obsesiona Espinoza antes del viaje a México tiene rasgos fantasmales.¹⁹⁰ Rebeca, la vendedora mexicana de alfombras de la que se prenda brevemente Espinoza en Santa Teresa y que parece la imagen repetida de la prostituta de Madrid, tenía “una expresión ausente, como si en realidad estuviera muy lejos de allí” (183), y en las diversas ocasiones que aparecerá al final del capítulo, no pasará de ser una persona a quien se abandona y olvida, presencia muda, sin voluntad, nuevamente fantasmal:

¹⁹⁰ “Una noche se acostó con una mexicana y ésa fue la mejor[...] al despertar por la mañana la mexicana ya no estaba. Aquel día fue extraño. Como si algo hubiera reventado dentro de él [...] Durante unos días creyó que la había olvidado, hasta que una noche se descubrió a sí mismo buscándola por las calles de Madrid [...] Otra noche, en un sueño, creyó recordar lo que ella le había dicho [...] se dio cuenta que el sueño iba a acabar mal[...] en medio del sueño [el] cielo se movía como un remolino en cámara lenta[...] Durante unos días siguió buscándola, pero luego se cansó [...] Nunca más volvió a soñar con ella y finalmente consiguió olvidarla” (116-117)

Antes de que se despidiera ella le preguntó si lo iba a volver a ver. Espinoza, sin saber porqué, tal vez únicamente porque estaba cansado, se encogió de hombros y dijo que eso nunca se sabía. –Sí que se sabe—dijo Rebeca con una voz triste que no le conocía--¿Te marchas de México?—le preguntó. –Algún día tengo que irme—contestó él (201).

De hecho, todos los personajes mexicanos de la primera parte de *2666* son sólo personajes secundarios, ambientales, casi podríamos decir “atmosféricos.” Son un paisaje humano tan despojado de individualidad, humanidad y vida como el paisaje natural que rodea a los críticos apenas llegan a México.

El entorno mexicano que se presenta a los académicos europeo primero en la Ciudad de México y más adelante, en el desierto de Sonora, es extraño, casi sobrenatural:

Estaban sentados en el bar del hotel, junto a uno de los ventanales. Afuera el aire tenía una textura líquida. Agua negra, azabache, que daba ganas de pasarle la mano por el lomo y acariciarla (147). Al salir del aeropuerto los tres percibieron la luminosidad del estado de Sonora. Era como si la luz se sumergiera en el Océano Pacífico produciendo una enorme curvatura en el espacio (148).

Hay algo animal, primitivo en este mundo mexicano. Los europeos parecen obligados a apaciguar y a amansar a la bestia-ciudad, mientras que a su llegada a Sonora, el desierto engaña con una luminosidad ambigua, equívoca: se sumerge en la obscuridad (en el

océano) y en su desmesura, curva, deforma la percepción de la realidad. Es interesante notar la adjetivación de estos dos pasajes: enorme curvatura, aire de textura líquida, agua negra, azabache: el aire (la vida) parece asfixiante y predomina la imaginación de lo oscuro.

Los paisajes y los personajes mexicanos son sólo umbrales a través de los cuales los profesores europeos se asoman a una dimensión oculta o a la segunda historia escondida de la novela, en palabras de Piglia, y que se hace visible a través de la violencia. Todo el relato de la segunda parte de “La parte de los críticos” (y de hecho, todo 2666) se organiza, se imanta alrededor de la poderosa y desconcertante manifestación de la violencia.

La primera percepción de la violencia es metafórica, pero angustiante y ominosa. Apenas llegan al Distrito Federal de su viaje europeo, los críticos se hospedan en un hotel y Liz Norton escucha de pronto:

Por las ventanas abiertas de su cuarto llegaba un zumbido lejano, como si a muchos kilómetros de allí, en una zona del extrarradio de la ciudad, estuvieran evacuando a la gente [...] todo el aire empezó a zumbar, como si millones de abejas rodearan el hotel. Por un instante se le pasó por la cabeza la idea de un terrorista suicida o de un accidente aéreo (145-146).

La inminencia de esta perturbadora percepción sonora se precisa y materializa en la siguiente escena de violencia que atestiguan los críticos:

En la entrada del hotel los dos porteros le pegaban al taxista que estaba en el suelo. No se trataba de patadas continuadas. Digamos que lo pateaban cuatro o seis veces y paraban y le daban oportunidad de hablar [...] pero el taxista, que estaba doblado sobre su estómago, movía la boca y los insultaba y entonces los porteros le daban otra tanda de patadas [...] los dos porteros arrastraban al taxista no en dirección al taxi sino en dirección del parking subterráneo (148).

Lo que llama la atención de los críticos es la frialdad con la que se aplica la violencia, casi podríamos decir el método de la violencia sobre la que el Cerdo, guía de los profesores en el DF, discurre como si se tratara de una típica costumbre del folklor mexicano.

Todo parece estar cargado de violencia. Ya en Sonora, nota Pelletier que le falta un pedazo a la taza de su baño: “Faltaban unos veinte centímetros. El trozo que faltaba tenía forma de media luna [...] como si alguien hubiera levantado a otra persona que ya estaba en el suelo y hubiera estampado su cabeza contra la taza del baño [...] (149). Y, sin embargo, la reacción de los testigos es cerrar los ojos e intentar ignorar lo que han visto: “Su primer impulso fue bajar al bar [...] pero al final decidió cerrar la ventana y meterse en la cama. El zumbido seguía [...]” (147). Los críticos apenas hablan o reflexionan sobre la violencia que electriza y permea la atmósfera del nuevo país que visitan. Parece haber una aceptación fatalista de lo que observan o sienten una indiferencia a-crítica todavía más singular en estos personajes que hacen de la crítica el fundamento de su quehacer. Sólo aciertan a comentar que “algo raro estaba

pasando en la avenida, en la terraza, en las habitaciones del hotel, incluso en el DF [...] algo raro pasaba con Archiboldi [...] y con ella misma [...]” (151-152). Concluyen que México es “un medio hostil, aunque hostil no era la palabra, un medio cuyo lenguaje se negaban a reconocer, un medio que transcurría paralelo a ellos [...]” (150). La violencia es un lenguaje, un jeroglífico que alude y oculta algo más.

Este será un rasgo recurrente en toda la novela. Frente a la violencia y a la muerte, la mayoría de los personajes cierran los ojos, ignoran, quieren ignorar y olvidar.¹⁹¹ Cierran los ojos, sin embargo la violencia y la dimensión extraña que se oculta y revela a través de la violencia en México los afecta profundamente.

En efecto, quizá lo más interesante de la representación de México en “La parte de los críticos” es la manera como el medio y la atmósfera del desierto de Sonora comienzan a despojar a los personajes europeos de sus certezas, de sus defensas y, de manera perturbadora, los transforma hasta dejarlos “irreconocibles” (152). Roberto Bolaño crea este proceso de metamorfosis oscura a través de pasajes en donde irrumpen numerosos sueños y pesadillas que son contra-espacios, espacios paralelos a los ambientes físicos de la novela y en donde se revelan visiones y premoniciones.

Pelletier soñó [...] [que] alguien habían encendido la luz del baño[...] Al abrir la puerta el baño estaba vacío. En el suelo veía grandes manchas de sangre [...] (153). Espinoza soñó con

191 Las excepciones: Fate, en la tercera parte de la novela, Juan de Dios Martínez, policía investigador de la cuarta parte y Archiboldi.

el cuadro del desierto[...] podía contemplar el desierto estático y luminoso, de un amarillo solar que hacía daño en los ojos y a las figuras montadas a caballo, cuyos movimientos [...] eran apenas perceptibles, como si habitaran en un mundo diferente al nuestro en donde la velocidad era distinta[...] Y luego estaban las voces [...] voces apenas audibles[...] cortos gemidos lanzados sobre el desierto como meteoritos[...] Las palabras se abrían paso a través del aire enrarecido del cuadro como raíces víricas en medio de carne muerta. Nuestra cultura, decía una voz. Nuestra libertad. La palabra libertad le sonaba a Espinoza como un latigazo en una aula vacía. Cuando despertó estaba sudando (153-154).

Parecería que México se fuera infiltrando en la conciencia de los críticos y fuera revelando algo escondido, relacionado con la muerte, pero con la muerte como crimen y asesinato, pero también con la caída y el fracaso de la cultura y de la libertad, es decir, de todo aquello en lo que ellos creen profundamente. El ámbito de Sonora, la verdad terrible de los asesinatos de mujeres, esas voces y gemidos de “la carne muerta” penetra la conciencia de los profesores y aparece en sus sueños. Esta revelación, aunque ambigua y tangencial, se revela de manera más poderosa en el sueño de Norton. Es éste quizá uno de los pasajes más enigmáticos de una novela en la que abundan pasajes extraños y enigmáticos. Liz Norton sueña que se ve reflejada en los dos grandes espejos de su habitación. Se arregla porque está a punto de salir. “La inmovilidad de su cuerpo, algo en él que inducía a pensar en lo inerte y también en lo inerme” (154) se repite en ambas superficies

mientras el silencio es total y tiene “algo de calmo, de los largos silencios que preceden a la noche” (154). De pronto:

Norton se dio cuenta de que la mujer reflejada en el espejo no era ella [...] Pero luego se fijó en su cuello: una vena hinchada, como si estuviera a punto de reventar, lo recorría desde la oreja hasta perderse en el omóplato [...] Entonces Norton pensó: tengo que marcharme de aquí [...] notó un cambio. El cuello de la mujer se movía de forma casi imperceptible [...] finalmente ambas nos miraremos[...] Norton apretó los puños y esperó [...] La tonalidad de la luz que entraba en la habitación se hizo cenicienta. Norton tuvo la impresión de que afuera, en las calles, se había desatado un incendio. Empezó a sudar. Agachó la cabeza y cerró los ojos [...] Tengo que huir, pensó [...] Cuando abrió los ojos la mirada de la mujer del espejo y la de ella se intersecaron [...] Los ojos de ella eran iguales a los suyos. Los pómulos, los labios, la frente, la nariz. Norton se puso a llorar o creyó que lloraba de pena o de miedo. Es igual a mí, se dijo, pero ella está muerta [...]" (154-155).

Este largo pasaje, muy resumido, que nos hemos permitido citar y que es un buen ejemplo de la capacidad de Bolaño de recrear con una gran verosimilitud la atmósfera y la “velocidad” lentísima y angustiada de las pesadillas, posee un carácter perturbador no sólo por la fractura y el desdoblamiento de la percepción y de la identidad que representa, sino sobre todo porque, de acuerdo a nuestra interpretación, sería una y todas las mujeres asesinadas en el norte de México quienes observan a Norton del otro lado del espejo

y cuya presencia denuncia la realidad y enfatiza la identidad entre el testigo y la víctima.

Después, nada será igual para los visitantes europeos: “A partir de ese momento la realidad [...] pareció rajarse como una escenografía de papel, y al caer dejó ver lo que había detrás: un paisaje humeante [...]” (179). Norton deja México. Espinoza y Pelletier se derrumban en una total abulia e indiferencia de lo que los rodea y del proyecto que los llevó en primera instancia a México. Abandonan la búsqueda de Archiboldi mientras pasan los días. Abandonan su personalidad pomposa y arrogante y cada día verifican su transformación: “Cuando iba al baño y se miraba en un espejo, [Espinoza] pensaba que sus facciones estaban cambiando. Parezco un señor, se decía a veces. Parezco más joven. Parezco otro” (196).

Mientras tanto se multiplican las noticias de los asesinatos de mujeres en Sonora, pero los críticos eligen no creer y adjudican los rumores a la exageración:

Espinoza recordó entonces que durante la noche pasada uno de los muchachos les había contado la historia de las mujeres asesinadas. Sólo recordaba que el muchacho había dicho que eran más de doscientas y que tuvo que repetirlo dos o tres veces, pues ni él ni Pelletier daban crédito a lo que oían (181)

Al final del capítulo, el relato responde a la caída, el derrumbe y la indiferencia de los personajes y se derrumba asimismo. Hacia el final de la primera parte de *2666*, Bolaño nuevamente va velando, desplazando y ocultando la historia principal en un anticlímax muy

propio de su estilo al desviar la atención del eje narrativo principal (el lento descubrimiento del crimen masivo de mujeres) a la subtrama del amor entre los críticos que reaparece en una larga carta intercalada con el relato mexicano y que envía Norton desde Inglaterra a los críticos en México. Es decir, nada se resuelve, los críticos abandonan la búsqueda y salen de México entre perplejos y amnésicos.

Con todo, en “La parte de los críticos” estructuralmente, el autor chileno logra establecer los ejes narrativos principales de la novela: los dos ejes temáticos de la novela (Archiboldi, el escritor perdido, y el asesinato de mujeres en el norte de Mexico); el perfil de Amalfitano que será retomado y desarrollado en la segunda parte de 2666; elabora el ambiente físico y temporal que servirá de marco y contexto a la narración en las siguientes tres partes de la novela, desde la página 210 a la 792; un tipo de suspenso gradual que reúne y va añadiendo información esencial alrededor de los dos ejes de la novela; y, en fin, algunas pistas que encontrarán su desarrollo y su respuesta muchas páginas después.

4.3. La parte de Amalfitano

La segunda parte de la novela 2666 es la más breve y, quizá, la más problemática al momento de juzgar su valor, su función y su peso en el total de la construcción novelística.

Los personajes y temas que fueron presentados en la primera parte son retomados y, en un proceso muy frecuente en el estilo de

Roberto Bolaño, son “amplificados” y desarrollados narrativamente. El personaje central es Oscar Amalfitano, chileno, profesor de la Universidad de Santa Teresa a quien habíamos visto ya en “La parte de los críticos” conviviendo con los profesores europeos. Rosa, la joven hija de Amalfitano, nació de una conflictiva relación con una española, Lola, y es la única persona que lo vincula con la realidad. Las líneas narrativas, superpuestas, intercaladas, entretejidas a lo largo del capítulo, son al menos cinco: los breves atisbos al pasado poco feliz de Amalfitano; su vida en Santa Teresa, todavía más infeliz; el aumento progresivo de su locura; las breves referencias a los crímenes de mujeres en Sonora; y la amenaza ominosa y siempre presente que parece flotar sobre Santa Teresa y acechar a la hija de Amalfitano.

Todo el material narrativo de este volumen se organiza alrededor de la melancolía, la derrota y la locura. La derrota porque Amalfitano detesta el sitio donde se encuentra y no entiende cómo es que ha caído en ese espacio desértico y que parece condenado a la caída y la destrucción: “[...] estaba arrepentido de haberla traído [a Rosa] a esta ciudad infecta” (258). No entiende qué hace trabajando en la Universidad de Santa Teresa que “parecía un cementerio” (239). En “La parte de Amalfitano” se reitera esa falta de rumbo que impregnará de perplejidad, incertidumbre y vacilación el tono del capítulo:

No sé qué he venido a hacer a Santa Teresa, se dijo Amalfitano al cabo de una semana de estar viviendo en la ciudad. ¿No lo sabes? ¿Realmente no lo sabes?, se preguntó. Verdaderamente

no lo sé, se dijo a sí mismo, y no pudo ser más elocuente (211).
¿Por qué traje a mi hija a esta ciudad maldita? ¿Por qué era uno de los pocos agujeros del mundo que me faltaba por conocer? ¿Porque lo que deseo, en el fondo es morirme? (252).

La melancolía porque es la tristeza el ángulo de visión con el que Amalfitano se ve a sí mismo y todo lo que lo rodea: su pasado, su presente, el mundo mexicano (Santa Teresa, el desierto, los mexicanos con los que convive, apenas). El pasado de Amalfitano está representado por Lola, su mujer que enloqueció, lo abandonó a él y a su hija y finalmente se perdió en otro relato de caída, locura y degradación: “A veces, durante las noches, recordaba a la madre de Rosa y a veces se reía y otra veces le daba por llorar” (212); “Lloró durante un rato con la carta entre las manos” (235). Cualquier recuerdo le provoca tristeza: “El metro, a esa hora, es la cosa más triste del mundo” (234). Este tópico se prolonga a su presente: “[...] todo lo que había visto en el extrarradio de Santa Teresa y en la misma ciudad, imágenes sin asidero, imágenes que contenían en sí toda la orfandad del mundo, fragmentos, fragmentos” (265). El tono del texto, por esta insistencia en la tristeza y la melancolía, termina siendo lastimero y cansino.

Y, finalmente, locura porque Amalfitano, enfrentado a su imagen que detesta, a un mundo que aborrece y a un pasado de derrota y tristeza va progresivamente alejándose de la realidad y encerrándose en sí mismo. En ese mundo interior comienza a resquebrajarse su identidad y su pensamiento. Comienza a oír voces o, mejor, una sola voz que lo ataca e interroga; cuelga un libro de geometría del

cordel de ropa en el patio de su casa para que “el viento pueda hojear el libro”; se enfrasca en la creación de numerosos dibujos geométricos en cuyos vértices ubica los nombres de novelistas y filósofos porque cree encontrar relaciones secretas entre ellos; discurre sobre el boxeo, Chile, los araucanos, los poderes telepáticos de O’Higgins; tiene sueños sobre el último filósofo del comunismo. La mayor parte de este capítulo se basa en los desvaríos de la progresiva locura de Amalfitano. No es la primera vez que Bolaño dedica decenas de páginas a desvaríos cercanos a la demencia, pero en otros lugares de su obra la locura se entendía como lucidez, una lucidez dolorosa y valiente y, además, en los desvaríos en los que sumerge a sus personajes Bolaño va señalando, enfatizando un sentido profundo. No nos parece que sea éste el caso en “La parte de Amalfitano.” Las digresiones del profesor chileno resultan absurdas, arbitrarias, injustificadas desde un punto de vista narrativo por su falta de vinculación con un sentido, con una lucidez que revele, provoque, asombre, como en otros textos de Bolaño (Quim Monzó, el gran loco de *Los detectives salvajes*, por ejemplo).

Este tono lastimero, reiterativo que no encuentra su equilibrio en el desenfado, la ironía o el humor negro a los que nos tiene acostumbrados el estilo de Bolaño; este relato de locuras y desvaríos un tanto gratuito; el hecho de que las digresiones del discurso no se conecten a una base narrativa, no constituyan contra-espacios que alimenten, deformen, enriquezcan y problematicen los ejes narrativos, como sucedía en “La parte de los críticos” y se vuelvan, así, banales, superfluas; el hecho de que el personaje principal, creado con evidente simpatía por Bolaño, sea una figura,

nos parece, malograda, incompleta, poco verosímil, todo esto es lo que nos hace pensar que “La parte de Amalfitano” es quizá el capítulo más débil, más necesitado de reelaboración y revisión de 2666. Nuestra impresión es que lo que llegó a la recopilación final de la novela póstuma de Roberto Bolaño es un borrador. Si prescindieramos de la segunda parte, ¿se resentiría la novela en su totalidad? Nos parece que no.

Ahora bien, si observamos el dibujo estructural que se va formando en las dos primeras partes de la novela creemos ver un diseño en el que predomina el movimiento y la inmovilidad. Es decir, el hecho de que “La parte de Amalfitano” apenas añada información que haga avanzar los dos ejes narrativos de la novela y que estos, en realidad, prácticamente desaparezcan; la aparente incapacidad de esta parte de sostener y prolongar la fuerza y el suspenso de “La parte de los críticos” y la ausencia de intensidad narrativa transforma este capítulo (¿voluntaria o involuntariamente?) en un espacio prácticamente inmóvil, suspendido. Si buscáramos una función estructural a la parte que nos ocupa, ésta sería la de detener, diferir, quizá exageradamente, la revelación definitiva de los temas centrales de la novela, lo que sólo vendrá con la tercera y cuarta partes de 2666. La idea es quizá plausible cuando recordamos que Bolaño ha utilizado ya con mucha frecuencia esta técnica en otras novelas. Pensamos en la lenta revelación del autor de los asesinatos en *Estrella distante* o la gran demora de los poetas para encontrar a Cesárea en el desierto en *Los detectives salvajes*. Bolaño quiere retrasar, postergar el momento en el que los temas centrales de la novela ocupen el primer plano narrativo. Es una decisión arriesgada

porque es fácil que el interés se derrumbe en este juego de movimiento e inmovilidad, pero así es el estilo del autor chileno. Tendremos que esperar al siguiente volumen, “La parte de Fate”, para que algunas de las interrogantes de la primera parte de 2666 comiencen a responderse.

¿Qué sucede con la representación de los personajes mexicanos que aparecen en la vida de Oscar Amalfitano? En principio, al igual que en “La parte de los críticos”, la caracterización del personaje mexicano se basa en el estereotipo. El decano de la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Santa Teresa no le cae nada bien al profesor chileno por su insufrible pedantería. Otros personajes del círculo de la universidad son o muy buenas personas o totalmente despreciables o inquietantes.¹⁹²

Lo que cambia en “La parte de Amalfitano” es que, a diferencia de “La parte de los críticos” los mexicanos por primera vez expresan abiertamente su pensamiento, su visión de la realidad, así sea brevemente. En la primera parte de la novela, salvo la palabrería del Cerdo, los personajes mexicanos apenas hablan. Se limitan a contar historias relacionadas con Archiboldi (Alatorre) o a responder a los deseos de los visitantes europeos (Rebeca y su relación con

¹⁹² Véase este ejemplo tomado de la página 181: “En algún momento de la cena Amalfitano creyó notar un cruce de miradas más bien turbio entre el rector y su mujer. En los ojos de ella percibió algo que podría asemejarse al odio. La cara del rector, por el contrario, manifestó un miedo súbito que duró lo que dura el aleteo de una mariposa. Pero Amalfitano lo notó y por un instante (el segundo aleteo) el miedo del rector estuvo a punto de rozarle también a él la piel. Cuando se recuperó y miró a los demás comensales se dio cuenta de que nadie había percibido esa mínima sombra como un hoyo cavado aprisa y de donde se desprendía una fetidez alarmante”.

Espinoza). Esta nueva voz que concede Bolaño a los mexicanos en la segunda parte de *2666* revela, sin embargo, una visión violenta, oscura de la realidad. La escuchamos en el hijo del rector, Marco Antonio Guerra, que ya había aparecido en la primera parte de *2666*. El personaje regresa aquí con su misma imagen vulgar, juvenil, con su “sonrisa de francotirador acaso demasiado seguro de sí mismo” (274). En las numerosas ocasiones que encuentra o busca a Amalfitano, Marco Antonio comparte con el profesor chileno su opinión sobre la realidad y sobre México. “Se lo digo confidencialmente”, le dice a Amalfitano, “el ser humano, hablando grosso modo, es lo más semejante que hay a una rata” (280). Fatalista, el hijo del rector cree que México y los mexicanos no tienen esperanza, están condenados:

[...] nos vamos al carajo, supongo que usted se ha dado cuenta, ¿no, maestro? (275). [...] yo creo que esta pinche ciudad no tiene futuro (274). La verdad es que no tengo amigos, prefiero no tenerlos. Al menos, prefiero no tener amigos mexicanos. Los mexicanos estamos podridos, ¿lo sabía? Todos. Aquí no se salva nadie (288).

Las siguientes partes de la novela parecen darle la razón.

Ahora bien, lo que nos parece más destacable en “La parte de Amalfitano” es la creación de espacios, la presencia de un entorno y de un paisaje mexicanos que expresan dolor. Ya con anterioridad Bolaño había dedicado páginas memorables sobre el desierto en *Los detectives salvajes*. Como hemos visto en el capítulo anterior de esta investigación, el desierto adquiere en aquella novela una

imagen atemporal, impasible; doble del vacío. En “La parte de Amalfitano”, sin embargo, la naturaleza se anima transformándose en una entidad extraña y poderosa.

La imagen de México es representada como realidad subterránea:

El sabor del agua era diferente del sabor que tenía en Barcelona. Le parecía, en Santa Teresa, mucho más densa [...] un agua cargada de minerales, con gusto a tierra [...] materia surgida de los ríos subterráneos de Sonora (261). Luego se tomó un vaso de agua de la llave, agua de las montañas de Sonora [...] y se puso a pensar en los acuíferos de la Sierra Madre que corrían en medio de un de una noche interminable hacia la ciudad, y también pensó en los acuíferos que subían desde sus escondites más cercanos a Santa Teresa [...] (266).

La fuerza de este pasaje viene de la imaginación de lo telúrico, pero también del hecho de que aquello que vive oculto bajo la superficie, en la obscuridad (los acuíferos que “corrían en medio de una noche interminable”) asciende, surge, se revela y se comunica con el mundo “de arriba.” En México, parece decirnos Bolaño, el mundo inferior, con toda su carga de significados (¿infierno, submundo, mal?) está en contacto con el mundo superior.

Al mismo tiempo, Sonora es un espacio en donde el calor “barría por las tardes Santa Teresa, un calor seco y polvoso, de sol agriado, al que era imposible sustraerse” (239). El “color”, el tono visual que Bolaño va creando en esta sección es sombrío, opaco, como si todo

estuviera bajo la luz de un eclipse: “[Amalfitano] volvió a salir al jardín devastado, donde todo era de color marrón claro, como si el desierto se hubiera instalado alrededor de su nueva casa” (241).

En otros momentos, el paisaje cobra un aspecto irreal: “[...] se veían las estribaciones de una montaña de cuarzo, una montaña de color plateado con vetas negras. En lo alto de la montaña había una ermita de adobes negros” (255). Pero siempre Bolaño parece hacer alusión al dolor y a la muerte. Amalfitano, el testigo de este mundo mexicano extraño que lo rodea, ve en el paisaje lo que Norton y los otros críticos europeos veían en sus pesadillas: la premonición o la proyección del crimen que los rodea. Las formaciones graníticas, los trozos de granito “sin origen ni continuidad” tienen formas de pájaros, “pero pájaros de dolor” (262). El cielo morado (¿amanecer, anochecer?) es como “la piel de una india muerta a palos” (269). Amalfitano debe confesar que “No puedo pensar en nada sin que la palabra violación asome sus ojitos de mamífero indefenso[...].” (277). El crimen, como el viento, parece entrar por todas partes, abarcarlo todo, la ciudad, la naturaleza, el sueño:

Aquella noche la voz no volvió a manifestarse y Amalfitano durmió muy mal, un sueño turbado [...] como si alguien le arañara los brazos y las piernas [...] A esa misma hora la policía de Santa Teresa encontró el cadáver de otra adolescente, semienterrada en un lote baldío de un arrabal de la ciudad, y un viento fuerte, que venía del oeste, se fue a estrellar contra la falda de las montañas del este, levantando polvo y hojas de periódico [...] a su paso por Santa Teresa y

moviendo la ropa que Rosa había colgado en el jardín trasero[...] (260)

El paisaje mexicano que crea Bolaño en esta parte de la novela, la atmósfera, el tono, la luz parecen en conjunto construir el retrato de un país y de unos pobladores irremediabilmente condenados a algo ominoso y destructivo que aún no ha terminado de revelarse.

4.4 La parte de Fate

Hasta ahora, México y la historia de los crímenes han sido vistos sucesivamente por tres críticos europeos y por un chileno a lo largo de los primeros capítulos de *2666*. La visión de cada uno ha ido creando un caleidoscopio de versiones de ese espacio en donde “se esconde el secreto del mundo.” El procedimiento parece cinematográfico; la cámara va cambiando de ángulo y va revelando aspectos nuevos y distintos. A este giro de puntos de vista se añade ahora el del protagonista de la tercera parte de *2666*, Quincey Williams, también conocido como Oscar Fate, un periodista negro de Nueva York que escribe sobre política y sobre asuntos de la comunidad afroamericana en el diario “Amanecer negro.”

“La parte de Fate” recupera la fuerza y el dinamismo de la primera parte de la novela porque la atención narrativa regresa y se concentra cada vez más en el tema de los crímenes en México, eje de la obra que nos ocupa, añade información muy significativa al respecto y prepara el relato para el capítulo central de *2666*. El inicio, apenas un párrafo, es enigmático porque el narrador presenta a Fate en lo que parece ser una pesadilla de la quiere salir, un

“oscuro lago azteca vagamente familiar”, “rodeado de fantasmas” (295) en el que predomina el dolor físico. El relato parte aparentemente de un presente narrativo porque se hace mención en pasado a la muerte de la madre del protagonista, cuando aún no se ha echado a andar esta línea narrativa: “[...] tal vez todo empezó con la muerte de mi madre” (295). ¿Fate está enfermo o en agonía de muerte? ¿Es este principio la continuación del final del capítulo cuando veíamos a Fate atravesar la frontera de México con los Estados Unidos? El autor no nos ayuda a responder a esta pregunta.

El “segundo” inicio (segundo párrafo del capítulo) nos introduce ya a la historia de la muerte de la madre del protagonista y parece construirse sobre un intertexto singular: *El extranjero* de Albert Camus. El parecido no sólo se encuentra en el comienzo de ambos textos (“Aujourd’hui, maman est morte”, “Quincy Williams tenía treinta años cuando murió su madre”), sino en la caracterización de Fate. Como Mersault, Fate no demuestra ninguna emoción al momento de enterarse de la noticia y durante el más bien breve proceso del velorio. Bolaño evade todo discurso de las emociones. No sabemos qué siente su protagonista. Así mismo, parece haber un guiño por parte del autor chileno. Fate en México será, en efecto, el extranjero y dos veces extranjero, no solo por ser “gringo”, sino por ser negro.

El mismo día, Fate es enviado a Detroit para entrevistar a un curioso escritor y conferencista, y de allí, vuela a Tucson para viajar a México por carretera porque el director de su periódico le ha encargado cubrir la pelea del boxeador Count Pickett con el

boxeador mexicano Merolino Fernández, nada menos que en Santa Teresa. Fate acepta contra su voluntad. Apenas llega a México y se ve rodeado del mundo de los periodistas y comentaristas de deportes, Fate se entera de los crímenes de mujeres en Sonora y decide escribir sobre ellos a pesar de que el director de su periódico se opone. Al mismo tiempo, conoce a Rosa Amalfitano, hija del Óscar Amalfitano de la segunda parte de la novela, y queda totalmente prendado de ella. También conoce a Guadalupe Roncal, periodista, quien debe entrevistar al principal sospechoso de los crímenes, que se encuentra encerrado en la cárcel de Santa Teresa. A partir de aquí, Bolaño parece trabajar con el tono, los personajes y los temas típicos del “hardboiled”, de la novela policíaca norteamericana. La ausencia de emociones, el estilo inflexible nos recuerda a Chandler. Pero todo es una apariencia: Fate no investiga, descubre o escribe nada sobre los crímenes que quedan, así, intactos en su misterio. Lo único que logra Fate es asomarse a un mundo mexicano sórdido, más ominoso, si cabe, que el de los capítulos anteriores, y sacar a Rosa Amalfitano del país porque parece ser la próxima víctima del o los asesinos.

Las pequeñas subtramas y líneas narrativas secundarias son en este capítulo tan numerosas como en los otros, pero los hechos principales son mínimos: la madre de Fate muere; Fate viaja a México, se queda unos días en Santa Teresa; cubre una pelea de box, conoce a algunos mexicanos; se enamora de Rosa Amalfitano; acompaña a Guadalupe Roncal a la cárcel en donde está encerrado el norteamericano o alemán acusado de los crímenes; Fate cruza al final la frontera y saca del país a Rosa.

Lo esencial del relato de “La parte de Fate”, la visión de México y de los crímenes de mujeres, se basa en aspectos que no habíamos visto en las partes anteriores o que sólo habían sido anotados y bosquejados. En esta parte, se construyen dos imágenes de México: un México de la frontera, irreal y, al mismo tiempo, un México de una pobreza extrema, saturado de muerte, que es la contracara de la modernidad. Es decir, por primera vez en la novela, se denuncia de manera clara y cruda la miseria y el desprecio (¿odio?) a las mujeres como motivos sociales de los crímenes en Santa Teresa. Tal denuncia social encontrará su máxima expresión y desarrollo en la cuarta parte de la novela, pero ya aquí se avanza tal temática de manera significativa.

A diferencia de los capítulos anteriores en los que Sonora y Santa Teresa eran vividos principalmente como espacios del desierto, con apenas referencias urbanas, la percepción de México en “La parte de Fate” se basa sobre todo en su realidad fronteriza. México es la frontera, espacio del límite: “Desde la ventana de la caseta de aduanas se veía la larga y alta reja que dividía ambos países” (345) en el que es muy fácil extraviarse y en donde los atardeceres “parece que no vayan a acabar nunca, hasta que de pronto todo acaba, sin ningún aviso [...]” (342). Lugar solitario y gigantesco: “[...] descendió hasta una especie de valle que le pareció, a primera vista, gigantesco [...] La soledad del valle que cruzaba ahora, su oscuridad, era mayor [...] El desierto empezó a desvanecerse” (342-344).

También Bolaño presta atención especial en caracterizar el mundo fronterizo como un ámbito insólito; el autor chileno quiere dejar claro que allí se está cruzando el umbral hacia un mundo distinto. En la frontera con México, del lado norteamericano, en un café perdido en el desierto dos indios leen cómics; otros dos hombres hablan sobre filosofía, la violación de niños y la Comuna de París; al mismo tiempo, dos gemelos blancos, “monocigóticos”, están enamorados de la camarera y conducen a toda velocidad un par de Camaros negros, todo en apenas un par de páginas. Volvemos a encontrar aquí el gusto de Bolaño por lo extravagante, casi podríamos decir, por lo circense.

A su vez, Fate, el protagonista, es un ser fronterizo, extranjero en su propio país por ser afroamericano y por sus ideas. Extranjero en México por su raza y por ser el “otro” por excelencia de lo mexicano, el extranjero “gringo.” Fate cruza constantemente fronteras reales y metafóricas y permanentemente debe traducir y descifrar todo lo que lo rodea, idioma, costumbres, violencia, porque todo “[...] es como el sueño de otro” (437). Quiere volver a Nueva York “en donde todo volvería a tener la consistencia de la realidad” (396). El mundo mexicano se aparece al periodista norteamericano extraño e irreal: “La sensación de irrealidad que le perseguía aquella noche se acentuó” (407). El “sueño” en el que parece estar sumergido Fate se intensifica con la recurrencia del estilo conjetural de Bolaño en estos pasajes de la novela. La irrealidad mexicana parece ir despojando a Fate de sus recuerdos, de la consistencia de lo vivido: “Según recordaba vagamente” (399), “creía recordar” (401), sólo acierta a decir el periodista.

Ahora bien, lo extravagante, lo evanescente y lo irreal contrasta poderosamente con la otra imagen que ofrece Bolaño de México. Sólo la cuarta parte de la novela, “La parte de los crímenes”, vence a esta tercera parte en la reiteración de menciones a la muerte. El ambiente mexicano está saturado de muerte: “Pasó por lugares [...] en los que no se veía ninguna luz, como si los habitantes hubieran muerto esa misma noche y en el aire todavía quedara un hálito de sangre” (342). Las canciones que el protagonista escucha hablan de suicidios (344); el juego de unas niñas cuenta la historia de una mujer “a la que le habían amputado las piernas y los brazos y la lengua” (312); una cárcel cualquiera se convierte en una cárcel “viva”, que es como “una mujer destazada. Una mujer destazada, pero todavía viva. Y *dentro* de esa mujer viven los presos” (378). El inicio mismo de esta parte de 2666 se abre con una muerte (la de la madre de la protagonista) y apenas 8 páginas después ya han sucedido otros tres decesos. A este ambiente lúgubre, mortuorio se suman las múltiples referencias a los asesinatos de mujeres que, a diferencia de los esbozos y apuntes de los otros capítulos, ocupan ya un lugar primordial en el argumento:

[De qué demonios estaban hablando...] –De los asesinatos de mujeres—dijo Chucho Flores con desánimo—. Florecen—dijo—. Cada cierto tiempo florecen y vuelven a ser noticia y los periodistas hablan de ellos. La gente también vuelve a hablar de ellos y la historia crece como una bola de nieve hasta que sale el sol y la pinche bola se derrite y todos se olvidan y vuelven al trabajo [...] La mayoría son trabajadoras de las maquiladoras. Muchas jóvenes y de pelo largo [...] --¿Cuántas

muertas hay?– [...] muchas, más de doscientas [...] Desaparecen. Se evaporan en el aire [...] Yal cabo de un tiempo aparecen sus cuerpos en el desierto (362-363).

El narrador de la novela ha pasado muchas páginas aludiendo y eludiendo el tema de los asesinatos. Recordemos que en el primer capítulo apenas se mencionan (dos o tres veces, a lo sumo); en el segundo, las referencias están más presentes, pero son aún muy pocas o tangenciales. En ambas partes, Bolaño “metaforiza” los crímenes al transformarlos en sueños-pesadillas o en paisajes naturales personificados o, en fin, en una atmósfera permanente de amenaza. En “La parte de Fate”, sin embargo, Bolaño se aplica a la revelación del tema central de la novela a través de la denuncia social. No hay panfleto, sólo la lenta, pero cruda aparición de las razones que parecen subyacer a los crímenes de mujeres. Esto lo vemos en la manera cómo Bolaño presenta un México en donde predomina el paisaje de la miseria y el olvido.

Cruzaron un barrio periférico a través de una telaraña de calles sin asfaltar y sin alumbrado eléctrico. Por momentos, después de rodear potreros y lotes baldíos donde se acumulaba la basura de los pobres, uno tenía la impresión de que estaban a punto de salir a campo abierto, pero entonces volvía a surgir otro barrio, esta vez más antiguo, de casa de adobe, alrededor de las cuales habían crecido chamizos hechos con cartón, con planchas de zinc, con viejos embalajes que resistían el sol y las lluvias ocasionales y que el paso del tiempo parecía haber petrificado. Allí no sólo las

plantas silvestres eran distintas sino que hasta las moscas parecían pertenecer a otra especie [...] (348).

Bolaño recrea un México que es la contracara, la imagen inversa de la modernidad, porque allí, en el cinturón fronterizo mexicano en donde se ha establecido la industria maquiladora, una de las más importantes y ricas del mundo, crece como un cáncer la pobreza y el despojo, una pobreza que Bolaño describe como antigua, primitiva y permanente porque el tiempo parece haberse “petrificado” en ese mundo. Santa Teresa es el símbolo, el núcleo de esa contradicción. “Tenemos de todo”, dice el personaje Chucho Flores, “fábricas, maquiladoras, un índice de desempleo muy bajo, uno de los más bajos de México[...]” (362), pero Fate sólo ve en Santa Teresa “[...] esta mierda, a mitad de camino entre un cementerio olvidado y un basurero[...]” (362).

De manera paralela a los crímenes, la imagen de México se problematiza aún más con la denuncia de la violencia ejercida en ese país en contra de las mujeres en general. Bolaño no elabora discursos contra la violencia, simplemente multiplica las escenas y pasajes en donde la mujer es vejada, humillada, manipulada como un ser sin voluntad. Una película dirigida en México, supuestamente por Robert Rodríguez, muestra a una prostituta con la que tienen sexo dos hombres mientras “la carne pareció desprenderse de sus huesos y caer al suelo [...] dejando un esqueleto [...] sin ojos, sin labios” (405-406). Chucho Flores cuenta una historia en la que un boxeador “se volvió loco y mató a su hermana” (402). Los periodistas norteamericanos que cubren la

pelea de box de Count Pickett reinterpretan la historia de México como una historia evolutiva basada en la violación: los españoles violan a las indias, los primeros “bastardos” violaron a su vez, los mestizos “siguieron violando” (364-365).

Esta denuncia social no está completa sin una exploración de la figura de los victimarios. Es en este capítulo en donde Bolaño dedica más tiempo a caracterizar a los mexicanos. Se trata principalmente de mexicanos pobres o de clase media baja (locutores de radio, trabajadores en la maquila, camioneros o “trailereros”, policías, funcionarios menores), pero también periodistas o mexicanos privilegiados por sus vínculos con el poder. Estos mexicanos que no beben alcohol sino “agua con efectos hipnóticos” (382) son para Fate-Bolaño hombres peligrosos por incontrolables. Incontrolables y autodestructivos porque parecen estar siempre vinculados a “una energía que se bastaba a sí misma y que se consumía a sí misma” (381). Por primera vez en la novela, Bolaño describe de manera muy reveladora a los mexicanos como multitud y masa anónima:

Los espectadores de las localidades más baratas lanzaron gritos de júbilo [...] Tres mil mexicanos encaramados en la galería del Pabellón Azteca cantando al unísono la misma canción. Fate intentó mirarlos pero la iluminación, focalizada en el centro, dejaba aquella zona a oscuras. El tono de las voces, le pareció, era grave y desafiante, un himno de guerra perdida interpretado en la oscuridad. En la gravedad sólo había desesperanza y muerte, pero en el desafío era dable percibir la

punta de un humor corrosivo, un humor que sólo existía en función de sí mismo [...] (396)

“Gritos”, “al unísono”, “desafiante”, “oscuridad”, “himno de guerra”, “desesperanza”, “muerte”, “humor corrosivo que sólo existía en función de sí mismo.” Bolaño representa a los mexicanos como una tribu primitiva sacudida por un ánimo guerrero que lleva a cabo extraños ritos en la obscuridad. Los mexicanos no están, no existen en su formalidad, parece decir Bolaño en un giro muy cercano al Octavio Paz de *El laberinto de la soledad*. Ésta es vacía y los atrapa.¹⁹³ No, el mexicano se revela plenamente en la violencia y particularmente en la violencia contra las mujeres:

Iba a preguntarle de qué parte de España era cuando vio que en una esquina de la sala un hombre abofeteaba a una mujer. La primera bofetada hizo que la cabeza de la mujer girara violentamente y la segunda bofetada la lanzó al suelo. Fate, sin pensar en nada, intentó moverse en esa dirección, pero alguien lo sujetó de un brazo [...] El hombre [...] se acercó al bulto caído y le pateó el estómago. A pocos metros de él vio a Rosa Méndez que sonreía feliz. Junto a ella estaba Corona, que miraba hacia otra parte [...] (401)

¹⁹³ “Pero en lugar de eso Fate siguió a la comitiva de coches que daba vueltas y vueltas por una ciudad ajena, con la leve sospecha de que tantas vueltas obedecían a un único fin, que él se cansara y desistiera de su compañía, aunque habían sido ellos quienes lo habían invitado, quieres le dijeron veinte a cenar con nosotros y luego te marchas a los Estados Unidos, una última cena mexicana, sin convicción ni sinceridad, atrapados en una hospitalidad verbal, un convencionalismo mexicano al que se debía responder dando las gracias (¡efusivamente!) y luego alejándose dignamente por una calle vacía” (396)

Ante la indiferencia de todos, Fate intenta intervenir, pero no se le permite porque en México el hombre tiene derecho a golpear a su mujer, parece sugerir Bolaño en un par de trazos narrativos. La relación que describe Bolaño entre hombre y mujer en México es ambigua, problemática, siempre violenta y se expresa, por ejemplo, en la contradictoria actitud del mexicano hacia la sexualidad. “Después la desnudó y follaron en la cama y sobre la moqueta. La actitud de Chucho Flores hasta ese momento fue más bien tierna [...] Esta vez su comportamiento no tuvo nada de tierno. Sorprendida, Rosa no protestó ni dijo nada” (417). El autor chileno utiliza a Chucho Flores, el locutor de radio, como síntesis y expresión de esta representación del mexicano. Parecería que, para el mexicano de Bolaño, la mujer es la puta y la santa, se la maltrata y más tarde se le suplica su perdón; parece estar inmerso en un largo y cruel bolero. El retrato es muy convencional y podría parecer casi paródico si no fuera por la gran violencia que subraya cada uno de estos gestos melodramáticos:

De pronto alguien a quien no había oído acercarse le dijo: eres una puta [...] Junto a ella [Rosa] estaba Chucho Flores [...] le dijo, casi sin mover los labios, que se levantara y lo siguiera [...] Sudaba y tenía la cara congestionada [...] Y luego se puso a mascullar algo que Rosa al principio no entendió pero que luego comprendió que era la repetición de la misma frase: eres una puta, proferida una y otra vez, con los dientes aprestados [...] –Vámonos—gritó Chucho Flores [...] Al levantar la mirada vio que estaba a punto de llorar. –Eres mi único

amor—dijo Chucho Flores—. Lo daría todo por ti. Moriría por ti [...]” (423-424)

Lo anterior explicaría por qué Amalfitano está convencido de que todos los mexicanos están metidos en el asunto de los crímenes de mujeres (433). Eso explicaría también por qué con tanta frecuencia en la obra de Roberto Bolaño México y los mexicanos son aquello de lo que siempre se huye: Fate y Rosa huyen de los policías que los persiguen y que parecen sitiar la casa de Amalfitano; Anne, en el cuento “La vida de Anne Moore” huye de la ciudad de México; Ulises Lima y Belano salen de la ciudad perseguidos por policías mexicanos.

Extraños, oscuros, explosivos mexicanos, cargados de una fuerza amenazante, destructiva y autodestructiva, golpeadores y violadores de mujeres; cobardes, insensibles o indiferentes frente al espectáculo de la violencia. Una vez que Bolaño ha hecho este retrato profundamente negativo del personaje mexicano, se permite entonces el juego del sarcasmo: “La gente es buena, es simpática, hospitalaria, los mexicanos son un pueblo trabajador, tienen una curiosidad enorme por todo, se preocupan por la gente, son valientes y generosos, su tristeza no mata sino que da vida” (435), dice Rosa Amalfitano en el preciso momento de salir de Estados Unidos perseguidos por los “judiciales.” Los manidos lugares comunes, parte de lemas y campañas publicitarias turísticas (“¡Visite México!”), contrastan irónicamente con el retrato de los mexicanos que hemos visto en esta parte de la novela. Aquí sí hay parodia.

Una nota final. ¿Realmente sale de México Fate con Rosa Amalfitano? ¿Logran escapar del país y de los policías que los persiguen? De acuerdo al final de este capítulo, en donde vemos a ambos personajes cruzando la frontera con los Estados Unidos, la respuesta es afirmativa. Sin embargo, parece haber algunas pistas que indican lo contrario. El contexto amenazante, siniestro que rodea la huida de Fate y Rosa;¹⁹⁴ la reiteración de que Fate duerme y sueña (“El sueño lo alcanzó y se vio a sí mismo durmiendo plácidamente [...]” 436), mención vinculada al inicio enigmático del capítulo en el que Fate, ¿herido, enfermo?, está inmerso en una pesadilla; y finalmente el hecho de que no se vuelva a mencionar en el resto de la novela a ninguno de los personajes que aparecen en “La parte de Fate” (Rosa, Fate, Óscar Amalfitano, Rosa Méndez, Guadalupe Roncal, etc.) nos permite hacer la siguiente lectura. O todos los personajes son asesinados porque se acercaron demasiado a los involucrados en los crímenes (“se metió demasiado en el asunto y lo mataron”, 376) o Amalfitano pacta con el judicial que los persigue, se sacrifica por su hija, ésta se salva, pero Fate y Amalfitano mueren.

En cualquier caso, la tercera parte de *2666* ha sacado ya a la luz el tema central de la novela y la cuarta parte, “La parte de los

¹⁹⁴ “Oscar Amalfitano se levantó del sillón y se asomó a la ventana [...] Detrás de un Spirit, el Spirit del vecino de enfrente, distinguió el Peregrino negro que estaba buscando. Suspiró [...]luego lo vio [a Óscar Amalfitano] cruzar la calle, descalzo, sin peinar, hasta el Peregrino negro. Cuando llegó hasta allí el tipo bajó la ventanilla y hablaron durante un rato [...] Se conocen, pensó Fate, no es la primera vez que hablan [...] [Rosa y Fate] Atravesaron el jardín y la calle y sus cuerpos proyectaron una sombra extremadamente delgada que cada cinco segundos era sacudida por un temblor, como si el sol estuviera girando al revés [...]” (434).

crímenes”, se encargará de darle una total (y abrumadora) expresión literaria.

4.5 La parte de los crímenes

Roberto Bolaño escribió en *Entre paréntesis* (2004), la recopilación de su obra periodística, una de sus ideas más citadas y una de las claves más importantes de su gramática estilística, de su proyecto literario:

¿Entonces, qué es una escritura de calidad? Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso. Correr por el borde del precipicio: a un lado el abismo sin fondo (36-37)

Pues bien, en ninguna parte de su obra como en este capítulo de *2666* cumple Bolaño con mayor precisión y sin concesión alguna, las exigencias de su propio ideal como escritor. “La parte de los crímenes” es, en efecto, un difícil, doloroso salto hacia el vacío, hacia el abismo del crimen y de la muerte. Es por ello que la lectura de este capítulo y, sobre todo, su relectura resulta agobiante y, por momentos, casi insoportable. Pero sólo es gracias a esa relectura que se van descubriendo las líneas maestras de “La parte de los crímenes”, difusas en la primera impresión.

Es, de hecho, en el cuarto capítulo de la novela en donde descubrimos el entramado que Roberto Bolaño ha ido ocultando y revelando a medias y que ahora expone ya abiertamente. Vemos al escritor que conscientemente crea y urde vínculos entre los

capítulos aparentemente inconexos entre sí a través de la progresiva revelación del tema central de la novela, la muerte masiva de mujeres en el norte de México. Es decir, en “La parte de los crímenes” entendemos por qué el autor chileno ha ido retrasando la revelación del tema de la novela. Analicemos el inicio del capítulo.

“La muerte apareció en un pequeño descampado [...]” (443). Con esta frase escueta se echan a andar las trescientas páginas, abrumadoras, de la sección central de *2666*. Imaginemos por un momento que con esta frase se hubiese iniciado la novela. Como lectores, hubiéramos pensado que la referencia sólo constituía un mecanismo para crear suspenso. Seguramente nos encontraríamos frente a una novela policíaca en donde la resolución del crimen es el pretexto para ir narrando una historia más o menos ingeniosa de detectives. Sin embargo, que la cita abra el cuarto capítulo luego de una demora, de un aplazamiento tan largo convierte al crimen que describe literalmente en el centro de la novela. Esto es, Bolaño trabaja estructuralmente del capítulo 1 al 4 en círculos concéntricos. Va construyendo, reuniendo materia narrativa que de manera lenta y diferida nos va acercando al vórtice temático de la cuarta parte de la novela. Luego del presagio velado de los tres libros precedentes, el infierno, la imagen de la caída de lo humano en el espacio de la muerte se abre ante nosotros en la forma de México, el norte, Santa Teresa y la repetición casi ritual del asesinato de mujeres y niñas. Allí, en el centro de ese abismo está la cifra de la destrucción, 2666, la cifra del mal, como si el autor chileno nos dijera: aquí se está fundando el futuro del mundo; desde México, lugar del mal, se proyecta el porvenir de todos.

4.5.1 Estructura

La estructura del capítulo se basa en un argumento central: en enero de 1993 se desata una serie de crímenes de mujeres de todas las edades y oficios en la ciudad de Santa Teresa en la frontera norte de México con los Estados Unidos. Ni la policía ni el gobierno ni expertos ni investigadores extranjeros pueden encontrar a los responsables. El capítulo termina en diciembre de 1997, pero el misterio de los crímenes sigue intacto.

La narración de la multitud de asesinatos sexuales, desde un párrafo hasta cinco o seis páginas continuas, convive con:

-tres líneas narrativas importantes: la historia de Lalo Cura, un joven policía comprometido; la historia de Klaus Haas, el principal sospechoso de los crímenes; y el relato sobre Sergio González, autor de *Huesos en el desierto*, libro que sirvió de base documental para *2666*, y que aquí, en una suerte de homenaje y agradecimiento, aparece como personaje;

- otras cinco historias menos frecuentes, pero ricas en su densidad literaria: la narración sobre Azucena Esquivel Plata, la “María Félix” del Partido Revolucionario Institucional; la historia de amor/pasión entre el policía Juan de Dios Martínez y Elvira Campos, directora del manicomio de Santa Teresa; el relato sobre el profanador de iglesias, uno de los pocos pasajes de humor (negro) que sirven de pausa y descanso al horror de los crímenes; la historia de Lucy Anne Sander cuyo crimen es investigado, con métodos poco ortodoxos, por el Sheriff de Huntville, Arizona,

Harry Magaña; y la historia de Florita Aldama, una anciana vidente que aparece en la televisión y que presagia más muertes;

-y, finalmente, algunas digresiones, de diverso mérito narrativo, que no ofrecen respuestas ni mucha más información significativa (por ejemplo, la intervención de Mary-Sue, periodista de *El Independiente de Phoenix* que intenta investigar la desaparición de otro periodista o la historia sobre Santa Teresa como el centro mundial de las películas *snuff*).

La gran diversidad de historias, digresiones, relatos dentro de otros relatos tienen, sin embargo, un rasgo común: las líneas narrativas no llevan a ninguna parte, no se resuelven en una conclusión lógica, satisfactoria; quedan abiertas e inconclusas. Los personajes vinculados a esas historias desaparecen. Los investigadores, los policías, el periodista Sergio González, el sheriff Henry Magaña, todos aquellos que buscan una respuesta al enigma de los crímenes se esfuman sin dejar rastro. Cada línea narrativa, cada personaje añaden preguntas a la enorme suma de dudas que va construyendo el capítulo: ¿quién, cómo, porqué? No lo sabremos nunca.

4.5.2. Procedimientos estilísticos

La escritura de “La parte de los crímenes” se basa en la amplificación, uno de los procedimientos estilísticos preferidos de Bolaño a todo lo largo de su obra. Los hilos sueltos, las menciones al azar, las referencias semiocultas que las tres partes de *2666* han ido dejando inacabadas, como piezas sueltas, son retomadas en “La parte de los crímenes” y se las amplifica de manera, en ocasiones,

exorbitante. Los ejemplos son muy numerosos. Personajes o espacios naturales y urbanos que habían sido dibujados brevemente en otras páginas reaparecen y se desarrollan en esta parte y al descubrirse su filiación con los crímenes, cobran una significación que podríamos llamar retrospectiva: como lectores entendemos ahora el papel de estos actores y espacios en capítulos anteriores porque en esta parte se ha develado su verdadero y oscuro papel en la “ronda macabra” (681) que crea Bolaño. Así por ejemplo, en “La parte de Amalfitano” se menciona a Pablo Negrete, rector de la Universidad de Santa Teresa. Amalfitano tiene una suerte de visión en donde el rector y su mujer aparecen vinculados con conceptos como “miedo”, “sombra”, “hoyo cavado aprisa”, “fetidez alarmante.” En “La parte de los crímenes”, el narrador revela que Negrete es hermano gemelo de Pedro Negrete, el corrupto y sospechoso jefe de la policía de Santa Teresa y descubrimos los vínculos de ambos con el narcotráfico y, seguramente, con el crimen de mujeres. Aquella percepción oscura en el capítulo 3 se confirma y se vuelve realidad en “La parte de los crímenes” poniendo en evidencia el juego de simetrías y presagios de Bolaño.

Así mismo, descubrimos que los sitios en donde han deambulado los personajes en los capítulos anteriores y que parecían entonces cargados de un ambiente ominoso son espacios en donde se han perpetrado alguno de los asesinatos: “La última muerta de mayo fue encontrada en las faldas del cerro Estrella, que da nombre a la colonia que lo rodea de forma irregular, como si allí nada pudiera crecer o expandirse sin aristas” (451). El mismo cerro Estrella que

Amalfitano recorrió en la segunda parte de la novela y que apareció ante el profesor chileno como un ámbito extraño, casi alucinatorio.

Hay un ejemplo más que ilustra muy bien el proceso de amplificación usado por Bolaño. En algún momento de la primera parte de *2666* se desliza el nombre de Albert Kessler: “Alguien pronunció el nombre de Albert Kessler” (182), pero no se explica quién es ese personaje o por qué se le menciona. Ciento cincuenta cinco páginas después, Fate observa y escucha a un hombre canoso que habla extensamente sobre la muerte, el mal, México y los mexicanos, la marginalidad de los muertos de la Comuna francesa, todo en un restaurante perdido en la frontera entre Estados Unidos y México. Es Albert Kessler. Y finalmente, entre las páginas 719 y 762 de “La parte de los crímenes” se nos revela que Albert Kessler es un investigador-criminólogo reconocido en el mundo académico, ex agente de la FBI y que con bombo y platillo ha sido invitado por las autoridades de Santa Teresa para que investigue las muertes. A lo largo de varias páginas, veremos a Kessler recorriendo los lugares de los crímenes, confirmando el vínculo entre pobreza y asesinatos de mujeres, dando una conferencia y escribiendo algunos artículos. Es decir, en esta cuarta parte de la obra de Bolaño la referencia mínima, en un arco narrativo que abarca cientos de páginas, se desarrolla gradualmente, crece, alcanza un clímax expositivo para luego desaparecer sin dejar rastros.

También encontramos en “La parte de los crímenes” un nuevo cambio de estilo narrativo, de los muchos con los que juega *2666*. Bolaño se apropia esta vez del lenguaje lacónico del reporte policial

y del reporte médico para narrar las circunstancias que rodean el crimen de las ciento diez mujeres asesinadas. Frases breves, escuetas, concisas.

Cinco días después, antes de que acabara el mes de enero, fue estrangulada Luisa Celina Vázquez. Tenía dieciséis años, de complexión robusta, piel blanca, y estaba embarazada de cinco meses. El hombre con el que vivía y el amigo de éste se dedicaban a pequeños hurtos en tiendas y almacenes de electrodomésticos. La policía acudió alertada por un aviso de los vecinos del edificio, sito en la avenida Rubén Darío, en la colonia Mancera (445).

Tal elección permite al autor chileno describir con todo detalle y con una aparente frialdad la brutalidad a la que son sometidas las mujeres de esta novela, pero también todas aquellas víctimas de la violencia que pueblan otros ámbitos narrativos del texto: los prisioneros de la cárcel de Santa Teresa; el mundo de los policías mexicanos o de los pobres del norte mexicano. Bolaño no escatima datos, no nos ahorra los pormenores más terribles. Esta decisión de autor basada, como hemos señalado, en el objetivo bolañiano de asomarse y revelar el abismo para garantizar “una escritura de calidad” nos hace pensar, sin embargo (brevísima digresión) en la interrogación de Elizabeth Costello, el personaje de la novela homónima de J.M. Coetzee: ¿debe el escritor contar todo, narrar el horror y la caída o sólo hacer referencia a ello? ¿Cuánto debe revelar y cuánto debe callar el escritor? El objetivo de Bolaño parece evidente: existe el horror humano y debo mostrarlo. Y en

este mostrar y demostrar, el narrador parece fascinarse por la vejación y la humillación escabrosa del cuerpo humano. Se trata aquí de la representación del cuerpo torturado, mutilado, del cuerpo en agonía. Se trata también de la imaginación de la violencia: parecen explorarse en el capítulo todas las diversas maneras de someter y asesinar, todas las maneras de morir, lo que a su vez retrata la mente del criminal en turno, un criminal cuya violencia sólo el adjetivo “sobrenatural” parecería hacerle justicia en algunos pasajes de la novela. Violencia sobrenatural: un grupo de prisioneros somete a un recién llegado a la cárcel de Santa Teresa y con un cuchillo le abren el escroto, le sacan los testículos, mientras los guardias toman fotografías. A una mujer se le mutila cortándole los senos, a otra se le prende fuego, otra es encontrada empalada en un descampado, una mujer embarazada es violada múltiples veces, una niña de once años ha sido violada y desmembrada...

4.5.3. El derrumbe de México. Denuncia social y novela política

Bolaño construye, pues, una durísima denuncia de los crímenes de mujeres en Santa Teresa, máscara de Ciudad Juárez, en el norte de México. Para ello se basa en un programa muy ambicioso. Se trata de describir y narrar nada menos que ciento diez crímenes a lo largo de trescientas páginas. El narrador va elaborando cuidadosamente el contexto de cada uno de los asesinatos, las circunstancias, los personajes, el ambiente. Cuando reunimos todos esos pasajes, cuando vinculamos todos los elementos descriptivos que les dan vida se va configurando una imagen gigantesca y terrible: la de un

México fracasado, corrupto, oscuro, criminal, empantanado en la indiferencia y en la impunidad. Lo que ya veíamos en “La parte de Fate”, se intensifica y exagera en el capítulo que nos ocupa: una feroz crítica social de México, una representación de México como la contracara de la modernidad. Desde nuestro punto de vista, es “La parte de los crímenes” el texto más político de Bolaño desde *Nocturno en Chile* o *Estrella distante*. La enormidad del crimen mexicano, parece decirnos el autor chileno, reside en la complicidad de todos, echa raíces en todos los órdenes de la sociedad, pero también y sobre todo, en el ser del mexicano, en su esencia caracterológica.

Si algo da vida extraña a esta parte de *2666*, tan impregnada de muerte, es el retablo panóptico de la sociedad mexicana que Bolaño dibuja con una ironía y una crudeza implacables. Desde ese punto de vista, estaríamos tentados a considerar “La parte de los crímenes” como una narración “de costumbres” mexicanas si no fuera porque a lo único que conduce ese costumbrismo es a la destrucción, a la violencia y a la muerte. Allí aparece el policía corrupto: “Bueno, dijo uno de los ejecutivos, usted se encarga de todo, ¿verdad? El policía dijo sí, cómo no, y se guardó el par de billetes que le tendió el otro en el bolsillo de su pantalón[...]” (450). Allí se describen las delicadas cualidades de los próceres de la patria:

Y éste fue el último asesinato de una mujer en 1993, que fue el año en que comenzaron los asesinatos de mujeres en aquella región de la república mexicana, siendo gobernador

del estado de Sonora el licenciado José Andrés Briceño, del Partido de Acción Nacional (PAN), y presidente municipal de Santa Teresa el licenciado José Refugio de las Heras, del Partido Revolucionario Institucional (PRI), hombres rectos y cabales que se echaban los tres de regla, sin miedo a las chicotizas, dispuestos a cualquier descuentón (493).

Y, omnipresentes, vemos a estos nuevos hijos de Sánchez o de Octavio Paz, que Bolaño ha decidido incluir en su recorrido sociológico. Los vemos asesinando a sus esposas, acostándose con sus hijas o acuchillando a sus madres:

Se llamaba Felicidad Jiménez Jiménez [...] Los vecinos la encontraron tirada en el suelo de su dormitorio, desnuda de cintura para abajo, con un trozo de madera incrustado en la vagina. La causa de la muerte fueron los múltiples cuchillazos, más de sesenta contó el forense, que le asestó su hijo (491).

La gran pregunta que recorre estas páginas es ¿quién es el culpable de estas muertes tan numerosas, tan infames, tan inútiles? La respuesta del autor es múltiple. Son culpables los gobiernos locales y federales, la corrupción, las clases altas, las bandas juveniles, la pobreza, el sistema de explotación de la industria maquiladora, el narcotráfico, el tráfico de armas, el tráfico de personas, la inmigración, la policía, los periodistas vendidos, la ambición de las clases altas, la falta de educación y la ignorancia, la indiferencia de todos, la violencia intrafamiliar, el poder de unos pocos...

Con todo, el aspecto social que con mayor fuerza señala y denuncia el narrador de 2666 es la explotación de los más vulnerables por parte de la industria maquiladora y el sistema de pobreza que genera. Es en este abuso esencial en donde parecen generarse los diferentes círculos de pobreza y vulnerabilidad que se describen en este capítulo. Hablamos de una serie o cadena de degradación que, aunque dispersa en el discurso de la novela, podría ordenarse en una progresión descendente para contar la siguiente historia y evidenciar los objetivos y valores ideológicos del autor.

Primero, fue la industria maquiladora implantándose en el paisaje mexicano del desierto y la frontera, la maquila como una entidad anónima, símbolo de la modernidad, del avance tecnológico y, necesariamente, de la globalización de la producción. Después se multiplicó y se volvió omnipresente y de inmediato fue construyendo un paisaje de pobreza a su alrededor:

En el polígono se levantaban los edificios de cuatro maquiladoras dedicadas al ensamblaje de piezas de electrodomésticos. Las torres de electricidad que servían a las maquiladoras eran nuevas y estaban pintadas de color plateado. Junto a éstas [...] sobresalían los techos de las casuchas que se habían instalado allí [...] En el basurero donde se encontró a la muerta no sólo se acumulaban los restos de los habitantes de las casuchas sino también los desperdicios de cada maquiladora (449).

La maquila se alimentó de los más necesitados y propició la inmigración hacia la frontera: “El cura habló y habló: [...] del goteo

de emigrantes centroamericanos, de los cientos de mexicanos que cada día llegaban en busca de trabajo en las maquiladoras [...]” (474). Entonces llegó la explotación, “los sueldos de hambre que se pagaban en las fábricas” (474); el anonimato y la despersonalización de los trabajadores (“En la EastWest su ficha de trabajador se había perdido, lo que no era algo inusual en las maquiladoras, en donde el trasiego de trabajadores era incesante”, 518). La opinión de Bolaño sobre la industria maquiladora se hace evidente en una descripción elocuente de una de esas fábricas:

[...] la maquiladora EMSA, una de las más antiguas de Santa Teresa, que no estaba en ningún parque industrial sino en medio de la colonia La Preciada, como una pirámide de color melón, con su altar de los sacrificios oculto detrás de la chimeneas y dos enormes puertas de hangar por donde entraban los obreros y los camiones (564).

Todo aquel que se interponía a los intereses de la maquila o que buscaba un trato más humano había sido despedido, expulsado. La maquila, fuente de desempleo: “Otra, una mujer gorda chaparra, había sido despedida por intentar crear un sindicato” (634); “[...] una de ellas desempleada en el momento de los hechos pues [...] había intentado organizar un sindicato” (721).

Pobres, despojadas, las desempleadas de las maquilas no tuvieron muchas opciones: o cruzar la frontera y probar suerte en Estados Unidos o elegir la prostitución: “Ésta se llamaba Sofía Serrano y había trabajado como obrera en tres maquiladoras y [...] últimamente hacía de puta en los baldíos de la colonia Ciudad

Nueva, a espaldas del cementerio” (566). Ahora bien, una gran mayoría de las mujeres asesinadas en Santa Teresa/Ciudad Juárez son prostitutas. Aquí se cierra una primera cadena de degradación: maquilas---explotación---desempleo---pobreza---prostitución---vulnerabilidad---manipulación, abuso y asesinato.

Pero esa serie no es la única que describe Bolaño. Esta sombría historia de despojo y vileza que parece iniciarse en el espejismo de modernidad que es la maquila puede continuar y avanzar a niveles de degradación insospechados. Los pasajes de “La parte de los crímenes” en donde se describe la pobreza más extrema se cuentan entre los más poderosos y dramáticos de toda la novela. Fuera de la ciudad de Santa Teresa, crecen espacios de marginación, el basurero el Chile, el poblado El Obelisco, también llamado El Moridero. Allí, frontera doble, sobreviven los otros, los marginados de los marginados, seres que parecen pertenecer a otra especie, entidades producto de una involución humana:

Durante el día no se ve un alma por El Chile ni por los baldíos aledaños que el basurero no tardará en engullir. Por la noche aparecen los que no tienen nada o menos que nada [...] No son muchos. Hablan una jerga difícil de entender [...] Los habitantes nocturnos de El Chile son escasos. Su esperanza de vida, breve. Mueren a lo sumo a los siete meses de transitar por el basurero. Sus hábitos alimenticios y su vida sexual son un misterio. Es probable que hayan olvidado comer y coger. O que la comida y el sexo para ellos ya sea otra cosa, inalcanzable, inexpresable, algo que

queda fuera de la acción y la verbalización. Todos, sin excepción están enfermos. Sacarle la ropa a un cadáver de El Chile equivale a despellejarlo[...]” (466-467).

La cita nos permite descubrir el valor ideológico de la descripción del submundo de la pobreza y del despojo en el norte de México. El Chile o El Moridero son espacios en los que Roberto Bolaño denuncia el engaño y el fracaso de la modernidad, la ruina y el desastre de la globalización.

El gigantesco entramado de la “modernidad” globalizada, de la explotación y de la pobreza al que se hace alusión en “La parte de los crímenes” y que vincula necesariamente a las víctimas y a los victimarios, a la sociedad y a sus marginados, a los poderosos y a los sometidos parece revalorar conceptos importantes para el Naturalismo: destino, determinismo, fatalismo. ¿Son muy distintos los personajes mineros de Baldomero Lillo, por ejemplo, y las empleadas mexicanas y sudamericanas de las maquiladoras? El enorme monstruo de la mina que consumía y destruía vidas como en una rueda infinita de generaciones y destinos en los cuentos de cambio de siglo de Lillo, ese otro autor chileno, parece transformarse en 2666 en el monstruo de la maquila, la maquinaria enorme que recicla vidas por cadáveres.

No parece haber esperanza ni salida, tampoco culpables. Luego de cada crimen se repite, como una letanía cruel, los mismos pretextos, disculpas, las mismas justificaciones: no hubo autopsia; el examen balístico no se dio a conocer jamás; los posibles culpables fueron puestos en libertad; al poco tiempo el caso se cerró; el caso quedó

sin aclararse; los papeles se perdieron; pronto todo cayó en el olvido; los cadáveres terminan siempre en la fosa común. No hay esperanza: “Esto no acaba [...] No acaba, no acaba” (664).

4.5.4 La figura literaria del mexicano

La denuncia se extiende a la representación de los mexicanos que, en “La parte de los crímenes”, es poco menos que desoladora. El retrato sombrío que ya veíamos en “La parte de Fate” se confirma en este capítulo. Hay algunos personajes que se salvan de ese retrato: Lalo Cura, Sergio González, Juan de Dios Martínez. Todos ellos tienen buenas intenciones, todos ellos resultan totalmente inútiles. No consiguen nada, no resuelvan nada. No hay un solo personaje que tenga el poder, la voluntad o la convicción suficientes para lograr sus objetivos.

Bolaño parece construir la imagen del mexicano a partir de dos aproximaciones: el mexicano en la acción y el mexicano en un proceso de autorreflexión. En el primero caso, la imagen se basa sobre todo en la figura del policía y del criminal siempre en un contexto por completo masculino; el eje preferente de su acción es la violencia extrema, la humillación, el despojo y el crimen. En el segundo caso, vemos a políticos, a generales y a intelectuales observándose a sí mismos, explorando la naturaleza singular del mexicano y declarando el resultado de su reflexión.

“En la parte de los crímenes” un instinto profundo e inexplicable mueve a los mexicanos a la violencia y a la destrucción. El mexicano mata a los seres más vulnerables y de la manera más

gratuita: “Luego oyó a unos perros, cada vez más cerca, hasta que los vio [...] Sacó la pistola de la sobaquera. Contó cinco perros. Quitó el seguro y disparó. El perro no saltó en el aire, se derrumbó y el impulso inicial lo hizo arrastrarse por el polvo hecho un ovillo” (452). El mexicano, hiperviolento, se une a otros mexicanos y forma turbas asesinas:

Chimal y sus tres carnales estaban inmovilizados en el centro de la lavandería. A los cuatro los habían amordazado con esparadrapo. Dos de los Caciques ya estaban desnudos [...] Los carceleros se habían quitado las gorras [...] Un tipo llamado Ayala se acercó a los Caciques desnudos y les realizó un corte en el escroto. Los que los mantenían inmovilizados se tensaron. Electricidad, pensó Haas, pura vida. Ayala pareció ordeñarlos hasta que los huevos cayeron envueltos en grasa, sangre y algo cristalino que no supo (ni le importaba saber) qué era [...] Después Ayala y Farfán, cada uno con un palo de escoba de unos setenta centímetros de longitud, se dirigieron hacia Chimal y el otro Cacique (653).

De pronto, sin embargo, la naturaleza animal del mexicano parece retraerse en una docilidad y sumisión repugnantes: “A las ocho y media [...] llegaron dos policías a buscarlo. La actitud de los policías era de entrega total. Parecían dos putas a quienes se les permitía por primera vez vestir a su padrote[...].” (745), y esto sucede exclusivamente cuando el mexicano se enfrenta a personas que considera superiores, en este caso, el investigador

estadunidense, Albert Kessler. Esto es, hiperviolencia con los más vulnerables y sumisión con los poderosos. El narrador habla muy claro: el mexicano es cruel, hipócrita y cobarde.

No obstante, el objetivo fundamental del ataque de este mexicano macho, todopoderoso en su violencia y diminuto en su sumisión es la mujer. Cada uno de los ciento diez asesinatos de mujeres registrados con todo detalle en “La parte de los crímenes” es testimonio de ello. Pero en este caso, el o los culpables no dan la cara, son fantasmas. En otros pasajes del capítulo, con todo, el narrador de *2666* muestra abiertamente la relación hombre-mujer en México, y quizá las razones profundas de los crímenes. Tal relación se basa en el menosprecio, en un odio muy profundo. El señalamiento y la denuncia se dirigen al hombre que elige ver en la mujer a su enemigo, un enemigo inferior, despreciable: “Después Ramírez habló de mujeres. Mujeres con las piernas abiertas. Muy abiertas. ¿Qué es lo que se ve? ¿Qué es lo que se ve? [...] Un puto agujero. Un puto ojo. Una puta rajadura [...]” (553). El ser y el cuerpo de la mujer se reducen a una rajadura, a un vacío. Una vez establecido este “hecho”, cualquier trato o maltrato en contra de la mujer está más que justificado, parece necesario:

Se lo pregunté a un preso. Le pregunté qué pensaba de las muertas, de las muchachitas muertas. Me miró y me dijo que eran unas putas. ¿O sea, se merecían la muerte?, dije. No, dijo el preso. Se merecían ser cogidas cuantas veces tuviera uno ganas de cogerlas, pero no la muerte” (613).

El comedimiento del prisionero que el narrador revela irónicamente en su estupidez está sólo a un paso de la burla y el escarnio. En este sentido, Bolaño no da tregua en el retrato del mexicano y crea uno de los pasajes más crueles de la novela. Un numeroso grupo de policías está desayunando y de pronto, comienzan a contar una multitud de chistes y de dichos sobre la mujer.

[...] a ver, valedores, defínanme una mujer. Silencio. Y la respuesta: pues un conjunto de células medianamente organizadas que rodean una vagina [...] Y otro: ¿en cuántas partes se divide el cerebro de una mujer? ¡Pues depende, valedores! [...] Depende de lo duro que les pegues [...] Y: ¿cuánto tarda una mujer en morir de un disparo en la cabeza? Pues unas siete u ocho horas, depende de lo que tarde la bala en encontrar el cerebro [...] y si alguien le reprochaba a González que contara tantos chistes machistas, González respondía que más machista era Dios, que nos hizo superiores [...] 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 [...] las mujeres son como las leyes, fueron hechas para ser violadas. Y las carcajadas eran generales [...] Entonces el judicial, exhausto de una noche de trabajo, rumiaba cuánta verdad de Dios se hallaba escondida tras los chistes populares. Y se rascaba las verijas y ponía sobre la mesa de plástico su revólver Smith & Weston modelo 686[...] (689-691)

A través de esta retahíla de “perlas” de la sabiduría popular de una violencia y de un humor esperpéntico y repugnante, el narrador añade motivos y razones para los crímenes y para el fracaso de las pesquisas. En efecto, si la mujer en México es poco más que una cosa, objeto de burla, la mujer es entonces desechable como lo demuestran las historias del asesinato de ciento diez mujeres que encontramos en el capítulo. Por eso el aire que sopla sobre Tijuana y sobre Santa Teresa y sobre todo México “olía a aceite de automóvil, a plantas secas, a naranjas, a cementerio de proporciones ciclópeas” (553).

Y entonces llega la reflexión “identitaria”, la introspección de los que, por clase social, estudios o poder, se pueden permitir la exploración de la psique, de la esencia espiritual del mexicano. Y sus observaciones y meditaciones confirman los hechos que acumula el mexicano visto en su acción. Ellos, aparentemente presos de su reflexión, se limitan a observar, a mirar y a pasar. Nunca actores, los hombres y mujeres de pro contemplan y comentan el espectáculo extraño del alma mexicana en la pasividad.

Sí, confirma el profesor García Correa, el mexicano es pomposo y obsecuente:

En México siempre nos deslumbramos con una facilidad espantosa. A mí se me ponen los pelos de punta cuando veo o escucho o leo en la prensa algunos adjetivos, algunas alabanzas que parecen vertidas por una tribu de monos enloquecidos, pero ni modo, así somos y uno con los años se acostumbra (722).

Sí, ratifica la directora del manicomio de Santa Teresa, la psiquiatra Elvira Campos, el mexicano sufre de ginefobia, que es el miedo a la mujer: “Extendidísimo en México, aunque disfrazado con los ropajes más diversos [...] casi todos los mexicanos tienen miedo de las mujeres” (478). Y son seres retorcidos e hipócritas, añade con rabia y desconcierto Azucena Esquivel Plata, la “María Félix” de la política mexicana:

Podría escribir un tratado sobre los resortes secretos de la sentimentalidad de los mexicanos. Qué retorcidos que somos. Qué sencillos parecemos o nos mostramos ante los demás y en el fondo qué retorcidos que somos. Qué poquita cosa que somos y de qué manera tan espectacular nos retorremos ante nosotros mismos y ante los demás, los mexicanos. ¿Y todo para qué? ¿Para ocultar qué? ¿Para hacer creer qué? (745).

Hay consenso entre los hombres y mujeres pensantes de México y éste reproduce los lemas y los lugares comunes más manidos y baratos de la “mexicanidad”: los mexicanos son corruptos (“[...] nunca como entonces había habido tanta corrupción”, 670); nada se concluye en México y la muerte no es más que un rasgo más del folclor nacional; por supuesto, en México “la vida no vale nada”: “Las muertes habituales, sí, las usuales, gente que empezaba festejando y terminaba matándose, muertes que no eran cinematográficas, muertes que pertenecían al folklore pero no a la modernidad: muertes que no asustaban a nadie” (674).

Todo se derrumba en México: “[...] no había hecho otra cosa sino caer, una de esa caídas interminables y mexicanas, es decir una caída respunteada de tanto en tanto por una risa en sordina, por un disparo en sordina, por un quejido en sordina” (582). No hay remedio, piensan los mexicanos de esta novela, el mexicano está destinado a la mala suerte, a la pobreza. El “mojado”, el migrante mexicano que cruza todos los días la frontera con Estados Unidos parece resumir y concentrar para el narrador de 2666 el signo fatídico de México:

[...] el espalda mojada monstruoso, el rey de la mala suerte, el hombre que cargaba sobre sus espaldas el destino de México, el espalda mojada sonriente, ese ser similar a un sapo, ese inerte dago seboso y poco inteligente, ese trozo de carbón que en otra reencarnación hubiera podido ser un diamante, ese intocable que no había nacido en la India sino en México, todo encajaba, de pronto todo encajaba y ya para que suicidarse (709).

Ante el caos y el derrumbe de México en la violencia y la muerte, aparentemente predeterminados por no se sabe qué destino inexorable, lo que resta, parece decirnos Bolaño, es la locura (“Todos nos estamos volviendo locos, pensó”, 674) y la huida. La idea ya se trató elocuentemente en “La parte de Fate”: “[...] esa ciudad parece pujante [...] pero lo mejor que podrían hacer es salir una noche al desierto y cruzar la frontera, todos sin excepción, todos, todos” (339). En “La parte de los crímenes” algunos personajes acarician la idea de la huida, partir de México, por fin

“una vida sin mexicanos ni México ni enfermos mexicanos” (669), pero nadie se mueve, nadie rompe el hechizo del fatalismo y la mala suerte, todos parecen querer quedarse en México y desaparecer.

4.6 La parte de Archimboldi

En el último capítulo de 2666 la narración se aleja de México geográfica y temporalmente hacia Alemania y el año 1920, fecha de nacimiento de Hans Reiter, quien se convertirá más tarde en el famoso y misterioso escritor Benno von Archimboldi. Cambia nuevamente el estilo y el tono de la novela. En su primera sección, Bolaño se basa en la estructura del *Bildungsroman* al narrar la infancia y la adolescencia del protagonista. Vemos a este ser singular crecer y desarrollarse en un mundo lento, casi suspendido en donde prima la imaginación del mar y del sueño. La llegada del Nazismo y más tarde, de la Segunda Guerra Mundial, lanza al joven a la visión y a la vivencia del horror, de la destrucción y del crimen masivo entre las naciones europeas; el estilo responde a la transición del adolescente al adulto en un mundo violento adquiriendo un ritmo febril, agitado y veloz. La participación de Reiter en el ejército lo lleva a Polonia y a Rumania. Varados en un pueblo perdido, Reiter descubre en una casa abandonada el diario del judío Boris Abramovich Ansky. El relato farragoso de los papeles de Ansky, historias dentro de historias dentro de otras historias, sirve de ilustración y de contrapunto a la propia vivencia interior de Hans Reiter: la experiencia de la guerra como experiencia de la locura y de la muerte que lo llevarán, luego de desertar del ejército y reiniciar su vida en Alemania finalizada la

guerra, a comenzar a escribir, a publicar y, sobre todo, a reinventarse cambiando de identidad y de nombre. Hans Reiter desaparece y Benno von Archimboldi ocupa su lugar. El paso de los años y la publicación de su obra novelística acompaña el recorrido itinerante de Archimboldi a lo largo y ancho de Europa y su resuelta decisión de vivir una vida elemental, invisible, escondida; salvo su editora, la señora Bubis, nadie lo conoce, no hay fotos de él, todos se preguntan quién es realmente.

La novela-capítulo de 326 páginas concluye con la historia de la hermana de Archimboldi, Lotte Reiter, sus viajes continuos a México para visitar a su hijo Klaus acusado de los asesinatos masivos de mujeres en Santa Teresa y el reencuentro, luego de décadas, entre ambos hermanos. Archimboldi tiene más de ochenta años. La súplica de su hermana convence a Archimboldi de hacerse cargo de su sobrino e iniciar un viaje a Santa Teresa del que nunca sabremos su resultado. “Poco después salió del parque y a la mañana siguiente se marchó a México” (1119).

“La parte de Archimboldi” cuenta la historia que hubiesen deseado descubrir y conocer los críticos de la primera parte de *2666*. Aquí se encuentran las revelaciones que nos tenía reservadas Bolaño desde el inicio de la novela: el origen de Archimboldi; sus inicios de escritor; las circunstancias sombrías que rodearon la escritura de sus primeras novelas; su parentesco con Klaus Haas, el supuesto asesino de mujeres de Santa Teresa y que explica por qué el narrador ha jugado con el tema del doble: Klaus doble de Archimboldi; y la confirmación del viaje de Archimboldi al Distrito

Federal y a Santa Teresa, tan discutido entre los críticos de la primera parte.

Hay un vínculo profundo entre “La parte de Archimboldi” y “La parte de los crímenes.” Ambas historias son “metáfora del horror y el mal en el siglo XX.”¹⁹⁵ La Segunda Guerra Mundial es, como el crimen múltiple y sin solución de Santa Teresa, “[...] otro de esos cráteres que condensan todo lo que hay que saber sobre el horror del siglo XX.”¹⁹⁶ Es por eso que Archimboldi viaja a México en un significativo ejercicio de simetrías narrativas. El hombre que se hizo escritor en la Segunda Guerra Mundial regresa, de alguna manera, al origen que le dio identidad, “vuelve” al lugar del crimen, a esa otra guerra en Santa Teresa en donde “se esconde el secreto del mundo” para continuar su labor de escritor: ser testigo del abismo. Por eso también Bolaño dedica tanto espacio y tiempo para caracterizar a Archimboldi como el escritor ideal de acuerdo a su ética y su estética particulares. Bolaño quiere ser, ante todo, coherente por lo que busca hacer coincidir su propia práctica escritural con su ideal de una “escritura de calidad” aquella, recordemos, que se atreve a bordear el abismo y hundirse en la oscuridad de la realidad. En efecto, Archimboldi cumple los requisitos del ideario bolañiano: ha sufrido todo; es joven cuando comienza a escribir; no tiene patria ni nacionalidad, sólo la de la palabra; es valiente, escribe sin miedo en medio de una civilización en ruinas y se aplica a la escritura de una obra maestra, aunque el

¹⁹⁵ Paz Soldán, Edmundo. Introducción a *Bolaño salvaje*, p. 19

¹⁹⁶ Ibid.

intento sea inútil, una obra maestra que responda a su época y que demuestre que la novela también es poesía.

A pesar de que el relato de “La parte de Archimboldi” parece alejarse enteramente de la temática central de la novela y de su centro neurálgico que es México, a pesar de que el narrador nos lleve a una geografía y a una cronología totalmente distintas a las de las otras cuatro partes, el hecho es que México no deja de aparecer en el largo discurso del capítulo final de 2666. Bolaño recupera el recurso de sus primeras novelas según el cual, de pronto y sin venir a cuento, se deslizaban en la historia menciones a México, a su historia y a sus pobladores. Como en *Amberes*, *La pista de hielo* o *La literatura nazi en América*, la sola mención de México o de los mexicanos parece despertar en el narrador/Bolaño toda una serie de ecos en donde prima lo extraño, lo onírico, lo funambulesco.

En ocasiones, se trata de menciones humorísticas, muy extravagantes. Por ejemplo, en el diario de Ansky se relata la historia de una novela titulada *El ocaso* del ruso Efraim Ivanov, amigo de Ansky y alabado por Gorki, en la que el protagonista es raptado por extraterrestres, luego es devuelto a Nueva York en donde se enamora de una mujer que desaparece. Entonces el joven:

[...] tras buscarla vanamente, decide contratar los servicios de un detective mexicano que ha sido soldado de Pancho Villa. El detective tiene una extraña teoría: cree en la existencia de numerosas Tierras en universos paralelos. Tierras a las que uno puede acceder mediante hipnosis (899).

Además de menciones a Benito Juárez (cuando el editor Bubis le pregunta a Reiter por qué ha decidido llamarse Benno von Archimboldi, él responde que no es por Benito Mussolini, sino por Benito Juárez) y a perros chihuahua, no puede faltar tampoco la sátira de los poetas mexicanos (y latinoamericanos), leitmotiv predilecto de Bolaño:

Y Nadjia Yurenieva vio a Ansky y se levantó discretamente y salió del paraninfo en donde el mal poeta soviético (tan inconsciente y necio y remilgado y timorato y melindroso como un poeta lírico mexicano, en realidad como un poeta lírico latinoamericano, esos pobres fenómenos raquíuticos e hinchados) desgranaba sus rimas sobre la producción de acero (con la misma supina ignorancia arrogante con que los poetas latinoamericanos hablan de su yo, de su edad, de su otredad) [...] (908-909).

En otros momentos de la novela, Bolaño vuelve a un tema que parecía obsesionarle, si tomamos en cuenta las numerosas menciones al respecto a lo largo de toda su obra: los aztecas. Las referencias sorprendidas a los aztecas en el relato de “La parte de Archimboldi” podrían interpretarse como desvíos extravagantes y divertidos de la línea narrativa principal. Sin embargo, tales menciones en la obra del autor chileno hablan principalmente de los sacrificios humanos, de la muerte, de la sangre y distan de ser particularmente divertidas. En “La parte de Archimboldi”, es Ingeborg Bauer, una adolescente loca que Reiter encuentra en el Berlín de la postguerra, la que hace alusión a los aztecas: “[...] la

muchacha recordó dos cosas por las que ella daba por bueno un juramento [...] –La primera son las tormentas [...] --¿Y cuál es la segunda cosa? –Los aztecas [...]” (870). Y comienza una larga explicación de cerca de cinco páginas sobre los aztecas, su modo de vida, la forma y el material de sus pirámides y, sobre todo, sobre sus sacrificios:

De tal manera que al principio la luz es negra o gris, una luz atenuada que sólo deja ver las siluetas de los aztecas que están, hieráticos, en el interior de las pirámides, pero luego, al extenderse la sangre de la nueva víctima sobre la claraboya de obsidiana transparente, la luz se hace roja y negra, de un rojo muy vivo y de un negro muy vivo, de modo tal que ya no sólo se distinguen las siluetas de los aztecas sino también sus facciones, unas facciones transfiguradas [...] (873)

La digresión de la loca Ingeborg resulta inquietante, sobre todo porque en la “economía”, en el orden de la novela las referencias a los sacrificios humanos aztecas nos recuerdan de inmediato los sacrificios y crímenes de mujeres en México. Y esa parece ser precisamente la verdadera intención de las menciones al mundo azteca en esta parte de la novela: recordarnos que, a pesar de que nos hallamos muy lejos geográfica y temporalmente de México, Santa Teresa sigue allí, esto es, que la realidad del crimen vincula tiempos y espacios: aztecas—Segunda Guerra Mundial---Santa Teresa.

Salvo por otra dramática mención a los aztecas más adelante,¹⁹⁷ el resto del relato transcurre sin más menciones a México. De pronto, sin embargo, el narrador nos devuelve de manera abrupta al tema central de *2666* casi al final del capítulo cuando Lotte, la hermana de Archimboldi, recibe noticias de su hijo: “En 1995 recibió un telegrama de México, de un lugar llamado Santa Teresa, en donde le comunicaban que Klaus estaba preso” (1099). Desde ese momento y a lo largo de las últimas veinte páginas de la novela, “La parte de Archimboldi” nos obliga a regresar al mundo sórdido y criminal ya tan conocido de Santa Teresa.

Lotte viaja a México desde 1995 hasta el año 2001 para visitar a su hijo y para ayudar a acelerar el proceso legal en que está envuelto Klaus. El argumento no ofrece información nueva sobre los crímenes. Lo interesante es ver a Lotte, este personaje entrañable, irse poco a poco mimetizando en mexicana. Aprende español, se vuelve amiga de otras mujeres que visitan a sus hijos en la penitenciaría de Santa Teresa, compra un rebozo y se cubre con él cuando llora o bien usa groserías mexicanas.

Así pues, con el viaje de Reiter-Archimboldi a México justo al final de “La parte de Archimboldi”, Bolaño nos devuelve al centro de la novela, al capítulo 4. Pero lo que resulta sumamente intrigante es el manejo temporal de la quinta parte de *2666*. Cuando el escritor

¹⁹⁷ “[...] ella, la niña Ingeborg, se quedó quieta, como fulminada por un rayo o como si estuviera, por fin, en una iglesia de verdad donde la liturgia y los sacramentos y la pompa eran reales, y dolían y latían como el corazón arrancado de una víctima de los aztecas, a tal grado que ella, la niña Ingeborg, no sólo se quedó quieta sino que también se llevó una mano al corazón, como si se lo hubieran arrancado [...]” (1033-1034)

alemán viaja a México nos encontramos en el año 2001 ó 2002. Ya que esto sucede al final de *2666* tenemos la impresión de que Archiboldi viaja a la realidad y al tiempo de “La parte de los crímenes”, es decir, que viaja al pasado porque, recordemos, la cuarta parte de la novela sucede entre 1993 y 1997. Pero de hecho, Archiboldi viaja a un México futuro, al capítulo 1, 2, y 3 y, también, al capítulo 6 de la novela *2666* que no ha sido aún escrito y que no veremos ya; viaja pues al vacío del futuro en donde México sigue siendo el espacio del crimen.

4.7 Visión de conjunto. México: el retorno al origen y la permanencia del Mal.

La novela póstuma de Roberto Bolaño es, como hemos constatado a lo largo de este capítulo de nuestra investigación, muchas novelas en una, muchos estilos reunidos, una totalidad heterogénea, una suma mexicana. Su fuerza singular no viene de las conclusiones o desenlaces que el autor propone al urgente tema del crimen y de la muerte que se ha perpetrado a lo largo de la historia y que desemboca y confirma en México. Al contrario, la fuerza perturbadora de *2666* surge de la ausencia de respuestas, de los cabos sueltos, de la multitud de interrogantes que allí se plantean y que nunca son respondidas. Coincidimos con Jorge Carrión:

La lectura de las más de mil páginas de *2666* absorbe y cansa, pero jamás aburre y sobre todo fascina y causa admiración. Se transparenta en ella la carrera contrarreloj

que estaba protagonizando su autor. Su delirio. Su genio, en la dimensión humana y única del término.¹⁹⁸

En una visión de conjunto de la última novela de Bolaño sobresale, ante todo, su riqueza estilística; la obscuridad, el pesimismo y la desesperanza del tema central; y su singular estructura argumental y temporal.

2666 es un caleidoscopio de estilos y de puntos de vista. Una construcción pomposa del lenguaje, un ejercicio de pedantería lingüística (“La parte de los críticos”), es seguida de un estilo nostálgico, introspectivo, maniático, obsesivo y desequilibrado (“La parte de Amalfitano”), sólo para dar un giro en “La parte de Fate” y ensayar el tono y el ritmo de la novela policíaca. Cuando se abre “La parte de los crímenes” encontramos una nueva apuesta: el lenguaje asume los rasgos del informe policíaco y médico volviéndose escueto, lacónico, frío. En el capítulo final, “La parte de Archiboldi”, el estilo de Bolaño vuelve a la descripción y a la narración profusas, digresivas bordeando el exceso y, como dice Carrión, el delirio. A su vez, los nuevos personajes que son presentados en cada una de las partes de la novela proyectan un punto de vista diferente, una visión diversa del asunto central dificultando su comprensión y multiplicando, así, su complejidad.

Lo abrumador de 2666 no es tanto resultado de su extensión de 1119 páginas, sino que es efecto de la gran obscuridad del tema

¹⁹⁸ Jorge Carrión. “La última fuga de Bolaño” en *Diario La Capital*. Rosario, Argentina. 30 de enero, 2005.
http://www.lacapital.com.ar/2005/01/30/seniales/noticia_167457.shtml
(Consultado mayo 30, 2008)

central. Es sin duda ésta la obra más pesimista y desesperanzada de todas las escritas por Roberto Bolaño. Los crímenes de finales del siglo XIX y principios del XX (narrados en el diario del escritor judío Ansky) y la masacre de la Segunda Guerra Mundial convergen simbólicamente en la frontera de México con los Estados Unidos a finales del siglo XX y principios del XXI y se reproducen en la forma del crimen masivo de niñas y mujeres. Bolaño escribe una elegía por los muertos, por tantas vidas y destinos aniquilados, al tiempo que levanta un poderoso (y desesperanzado) ataque contra la estupidez y “la variedad interminable de formas con que nos destrozamos a nosotros mismos” (372).

A su vez, la secuencia fragmentada del argumento construye un dibujo estructural singular. Comentamos en este capítulo que Bolaño parece ir distribuyendo su material argumental a lo largo de la novela en círculos concéntricos. Del círculo más lejano, “La parte de los críticos”, el autor chileno nos va aproximando cada vez más, con la segunda y la tercera parte, al eje de 2666 que es el cuarto capítulo, “La parte de los crímenes”, en un proceso de intensificación temática. En el quinto, Bolaño nos saca del núcleo de la novela para construir un nuevo círculo todavía más lejano y aparentemente ajeno a México y a los crímenes de Santa Teresa. Sin embargo, desde Europa y la infancia de Hans Reiter, el autor nuevamente nos acerca hacia el centro inmóvil del mal que es México, este México imaginado e imaginario que funciona como una fuerza imantada atrayendo hacia sí todo el material narrativo de la novela. La estructura concéntrica nos recuerda *La Divina Comedia* y el viaje que emprende Virgilio y Dante a lo largo de los

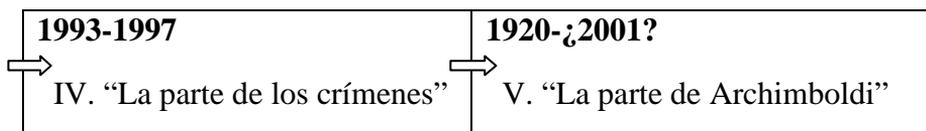
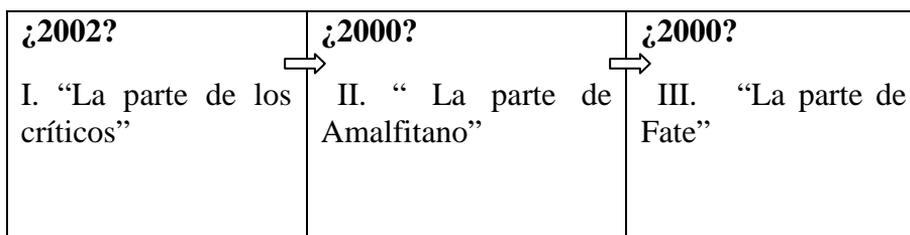
círculos del inframundo. Cada círculo nos acerca más, en un viaje vertical, al núcleo profundo del infierno: Santa Teresa/Ciudad Juárez. Cada capítulo de 2666 se superpone, dialoga, confirma y enfatiza el horror del presente criminal en México.

El complejo arreglo cronológico de 2666 requiere una explicación más detallada.

4.7.1 La alteración cronológica y el determinismo en 2666

Si se considera con atención “La parte de los críticos”, “La parte de Amalfitano”, “La parte de Fate” y la última sección de “La parte de Archimboldi”, descubriremos que todas ellas tienen lugar temporalmente *después* de “La parte de los crímenes”, es decir el capítulo 4, el centro de la novela, es el pasado de todo el resto de la narración. El encuentro de los críticos con El Cerdo que los impulsa a viajar a México en búsqueda de Archimboldi; la convivencia de Amalfitano con los críticos; la historia de la vida del profesor chileno; el viaje de Fate a Santa Teresa y su encuentro con la hija de Amalfitano; el reencuentro de Lotte y Archimboldi y el viaje del escritor alemán a México, todo sucede cronológicamente después de “La parte de los crímenes.” El cuarto capítulo es el pasado de toda la novela. Lo demás sucede y avanza hacia el futuro.

El orden cronológico aproximado de los capítulos tal como aparece en la sucesión de la novela podría visualizarse de esta manera si tomamos en cuenta exclusivamente el presente narrativo de cada capítulo.



Desde luego, ésta es únicamente una propuesta y puede estar equivocada ya que Bolaño juega con la ambigüedad temporal en la novela. Por ejemplo, en el inicio y la sección media de “La parte de los críticos” se señala con claridad e insistencia las fechas que van marcando los momentos claves de la vida de los profesores universitarios expertos en Archimboldi: “La primera vez que Jean-Claude Pelletier leyó a Benno von Archimboldi fue en la Navidad de 1980 [...]” (15); “Casi a finales de 1996 Morini tuvo una pesadilla” (67). Sin embargo, poco antes del viaje a México, cuando los críticos conocen a los mexicanos Alatorre y el Cerdo, Bolaño se ha cuidado bien de borrar toda referencia concreta al tiempo y en cambio utiliza alusiones vagas: “Por aquellos días”, “Durante un seminario en Toulouse.” ¿Por qué este cambio?

Lo mismo sucede con la segunda y tercera parte de la novela. Oscar y Rosa Amalfitano, tanto como Fate, parecen vivir en un ámbito temporal indistinto, vago, ambiguo, pero común. El orden cronológico que proponemos se basa en unos pocos datos que hay que rastrear en la novela. El primer capítulo parece ubicarse

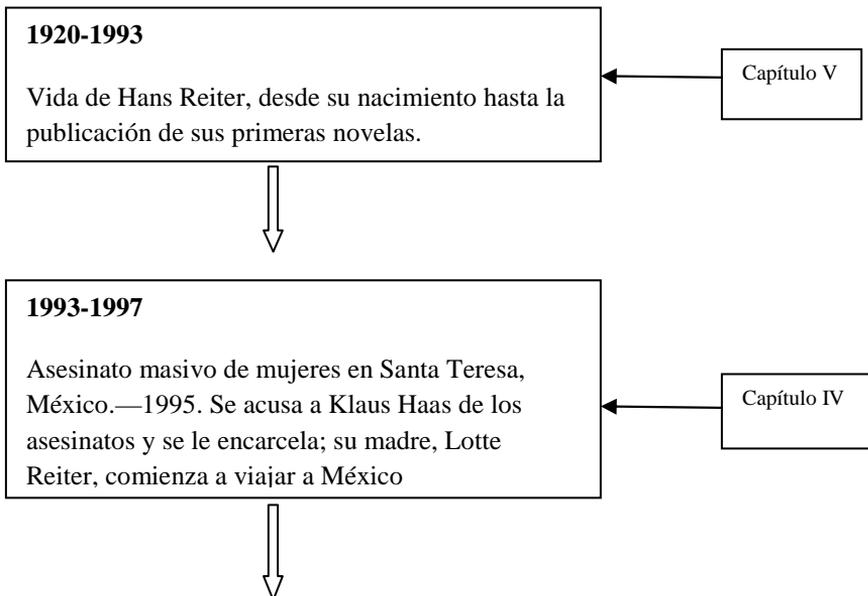
temporalmente después del segundo y el tercero porque “En la parte de los críticos” no hay una sola alusión a la hija de Amalfitano, Rosa, lo que nos hace pensar que ha abandonado México como efectivamente sucede en el tercer capítulo, “La parte de Fate.” Ambas, “La parte de Amalfitano” y “La parte de Fate” son prácticamente sucesivas cronológicamente: Amalfitano convive con su hija---su hija conoce a Fate---el peligro de muerte en el que vive Rosa obliga a Amalfitano a pedir a Fate que saque a su hija de México---en el final de “La parte de Fate” vemos a Fate y a Rosa abandonar el país. Cuando Amalfitano conoce a los profesores europeos (“La parte de los críticos”) podemos concluir que su hija ya no está, el profesor chileno se encuentra más solo que nunca y en consecuencia su comportamiento en el primer capítulo es todavía más extraño.

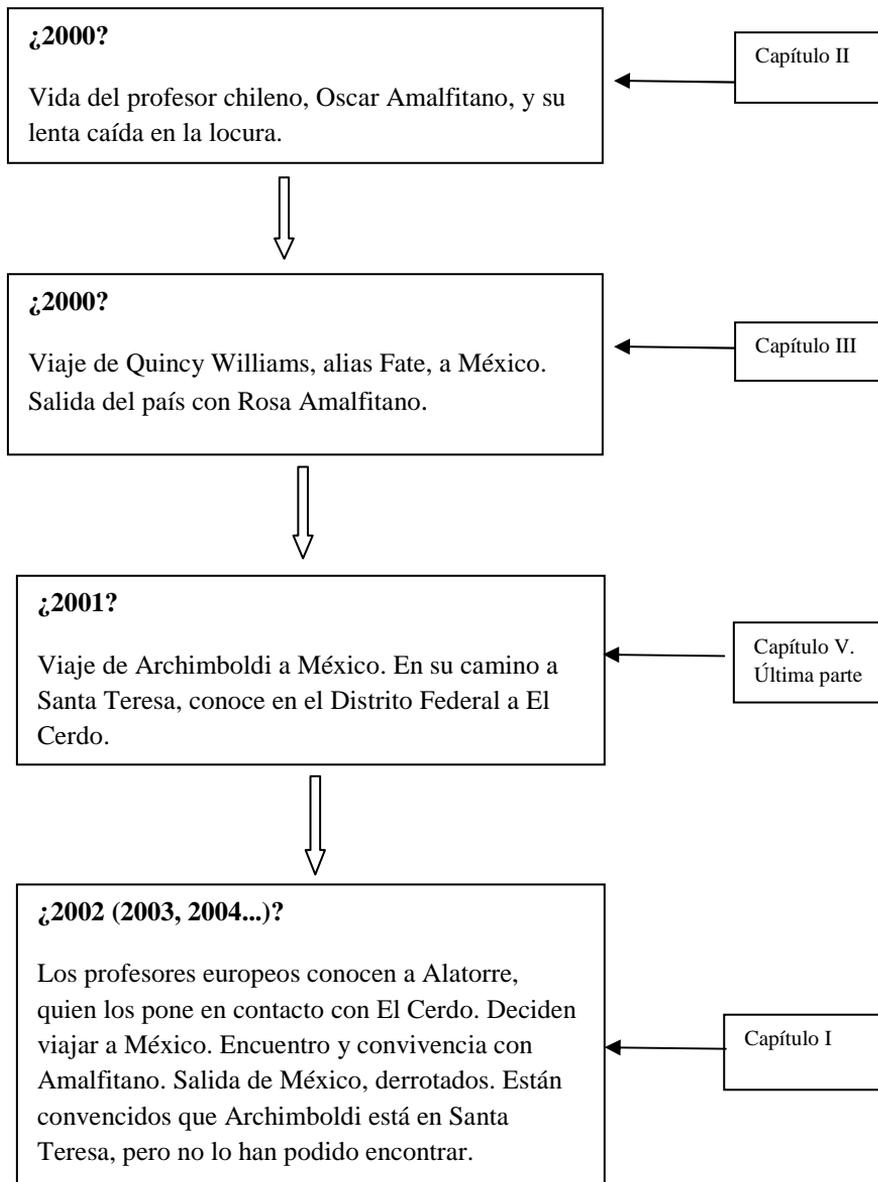
En el quinto capítulo la ambigüedad temporal continúa. El narrador señala fechas y momentos históricos concretos, sin embargo, también vemos al protagonista inmerso en ámbitos vagos en donde el tiempo parece detenerse. Como lectores nos sumergimos en esos espacios sin tiempo como si entráramos a los sueños y a las pesadillas del protagonista: la infancia de Reiter; el largo pasaje en el que Reiter se hunde en el mundo del diario de Reiter; los momentos de amor-pasión-locura de Reiter con Lotte sobre todo cuando ésta va decayendo y muriendo y, finalmente, el viaje del protagonista a México que, como decíamos, se mueve en un ámbito cronológico confuso, impreciso.

Si ordenamos de manera tradicional la cronología de 2666, esto es, en una secuencia temporal consecutiva, descubrimos una suerte de “desarreglo”, de caos cronológico.

1920-1993 Capítulo V.	⇒	1993-1997 Capítulo IV	⇒	¿2000? Capítulo II	⇒
¿2000? Capítulo III	⇒	¿2001? Última parte del capítulo V	⇒	¿2002? Capítulo I	

También podríamos visualizar los tiempos de la novela de la siguiente manera.





¿Cuál es el objetivo, la intención de tal estructura temporal? Desde nuestro punto de vista, se trata de un diseño cuidadosamente pensado. Recordemos la respuesta que el autor chileno dio a Carmen Boullosa y que ya habíamos comentado en capítulos anteriores de esta investigación:

[...]la historia y la trama surgen del azar, pertenecen al reino del azar, es decir al caos, al desorden o a ese territorio permanentemente perturbado que algunos llaman apocalíptico. La forma, por el contrario, es una elección regida por la inteligencia, la astucia, la voluntad, el silencio, las armas de Ulises en su lucha contra la muerte.”¹⁹⁹

Bolaño prestaba especial atención a la manera de estructurar sus obras; al tejido de reflejos, ecos, simetrías y repeticiones (lo que se ha venido llamando “fractalidad”) que une las partes de una novela o que vinculan distintas novelas y cuentos entre sí en una totalidad orgánica y coherente.

Nos parece que hay dos posibles interpretaciones a la peculiar estructura temporal de *2666*. En primer lugar, la confusión intencionada de fechas, la imprecisión y la ambigüedad temporal que de ella resulta crea una poderosa sensación de similitud y de permanencia. En efecto, los tiempos históricos (La Segunda Guerra Mundial, Santa Teresa, la turbulenta vida de Ansky a principios del siglo XX) son similares, son recurrentes, parece decirnos Bolaño. La misma barbarie, la misma proclividad al crimen se repite una y otra vez en el siglo XIX, en el XX, en el XXI. En segundo lugar, parece haber aquí una idea profunda, una convicción filosófica importante: el hombre está condenado a repetir las mismas historias de guerra, crimen y muerte y, si esto es así, su destino está

¹⁹⁹ Bouldosa, Carmen "Carmen Bouldosa entrevista a Roberto Bolaño" en Manzonei, Celina(comp.) *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002, p.111

determinado. Los personajes del autor chileno parecen estar despojados de toda libertad. El posible determinismo de Roberto Bolaño estaría alejado de la fatalidad griega, pero parecería compartir con ella la creencia en una fuerza, en un poder externo que aniquila la voluntad humana e inscribe y condena a los hombres a un ciclo de fatalidad. Esta fatalidad, como ya habíamos señalado antes al comparar a Bolaño con Baldomero Lillo, adquiere los rasgos de un mundo postmoderno injusto, socialmente explotador que en su avance imparable va dejando un rastro de miseria y violencia. Pero si analizáramos toda la obra de Bolaño desde esta perspectiva nos parece que descubriríamos que lo que prima no es la denuncia social, sino la presencia de una fuerza indeterminada y anónima que degrada, destruye y aniquila la mayoría de los destinos de los personajes bolañianos. Fuerza indeterminada, escondida. En *2666* se vuelve una y otra vez a la idea del mal, tanto que va adquiriendo rasgos personales volviéndose una entidad, el Mal, con mayúscula. ¿El *mysterium tremendum* de Rudolf Otto? Quizá, pero eso ya es tema para otra investigación.

En cualquier caso, la repetición del crimen en los tiempos históricos de *2666*, la ausencia de un verdadero cambio y una transformación que libere de la fatalidad a ciudades, pueblos y gentes produce una abrumadora sensación de permanencia. La ambigüedad temporal en la novela póstuma de Roberto Bolaño, la repetición del horror, la desaparición de un tiempo concreto y reconocible intensifica, da énfasis a la duración y a la permanencia de la muerte. *2666* flota suspendido en un limbo infinito. No un purgatorio: nadie purga y limpia sus crímenes. Los culpables siguen libres.

4.7.2 México: el retorno al origen y el espacio del mal

Descubrimos en la representación de México, de sus habitantes y de su paisaje en *2666* la etapa final y climática de un proyecto narrativo que se sostiene en dos elementos constructivos importantes: la continuidad y la intensificación. Si es verdad que *2666* es una obra “total” es porque se vincula con el resto de la obra de Roberto Bolaño en una red intrincada de dependencias estilísticas, en una continuidad casi orgánica de obsesiones y de temas narrativos. En *2666*, Bolaño retoma la idea de México como espacio, como concepto organizador del material narrativo allí donde concluye su novela *Los detectives salvajes*. Sin embargo, la representación de México de *2666* con respecto a su contraparte en *Los detectives salvajes* cobra una fuerza y unas proporciones verdaderamente abrumadoras. El camino narrativo que se inició con *Amberes*, que se intensificó en *Llamadas telefónicas*, que ganó peso y centralidad en *Los detectives salvajes*, alcanza en *2666* su elaboración más poderosa y definitiva. El México del recuerdo, del pasado y la nostalgia desde *Amberes* hasta *Llamadas telefónicas*, se transforma con *Los detectives salvajes*, como ya lo señalábamos en el capítulo 3 de nuestra investigación, en un México presente en donde predomina la acción y la vida. Y ahora, con *2666*, Bolaño avanza, nos conduce más lejos. México sigue siendo el presente en esta novela, pero todo en la representación de este país se construye con la imagen de la muerte y parece anunciar y prefigurar un futuro escatológico. En efecto, México se proyecta hacia un porvenir en

donde la única promesa es la destrucción. El título de la novela parece invocar el presagio del fin de todas las cosas, los últimos días del mundo percibidos desde México, ese “cráter”, ese “agujero negro del crimen múltiple sin solución.”²⁰⁰

Recapitulemos los valores ideológicos de la representación del paisaje y de los personajes literarios mexicanos en *2666*. Nos encontramos frente a una caracterización profundamente negativa de todo lo mexicano en la novela póstuma de Roberto Bolaño. Hay que regresar a algunos pasajes de la obra de D.H. Lawrence o de Graham Green, como veremos en la última parte de nuestra investigación, para hallar una opinión tan inflexible de este país y de sus pobladores.

Como paisaje y entorno físico, México representa el topos de lo extraño, lo sobrenatural y lo primitivo (“La parte de los críticos”). Se trata de una realidad telúrica, en la que se manifiesta el dolor y la muerte; la naturaleza se comunica a la vez con lo subterráneo y con la superficie, todo bajo una luz sombría como la luz de un eclipse. Los personajes ven en la naturaleza mexicana la premonición o la proyección del crimen que los rodea y que no logran entender (“La parte de Amalfitano”). Es también un mundo doble en el que convive lo irreal, lo onírico, con el espacio del límite y la frontera, con los espacios marginales de los basureros y de las ciudades marginales en donde deambulan como zombies seres despojados hasta de su propia humanidad (“La parte de Fate”); México, imagen del derrumbe de la civilización. La suma de este entorno se

²⁰⁰ Paz Soldán. Introducción a *Bolaño salvaje*. 18-19

encuentra en “La parte de los crímenes” en donde paisaje, ciudad, frontera y desierto se describen como ámbito lúgubre, morturio. Allí se levantan, al mismo tiempo, las maquilas, símbolos de la modernidad y de la globalización y el paisaje de pobreza y despojo extremos que éstas crean; México como la contracara de la modernidad.

Y los habitantes que pueblan estas tierras mexicanas no pueden ser sino la extensión de la obscuridad de su entorno. El personaje mexicano en *2666* es una entidad narrativa ambigua. En la mayor parte de la novela juega un papel secundario, “atmosférico” que sirve de marco a los protagonistas (Archiboldi, los críticos europeos, el profesor chileno Amalfitano o Fate). El mexicano apenas habla en *2666*, parece ausente, no tiene una gran voluntad. Cuando al fin salta al primer plano narrativo, lo hace principalmente a través de la violencia más extrema o por medio de la cobardía, de la ruindad o del ridículo. El hombre y la mujer mexicanos aquí descritos parecen prisioneros de estereotipos: él es prisionero de su violencia, ella es víctima del hombre y su violencia. Nuevamente, no hay libertad.

Roberto Bolaño pinta en *2666* una muy particular y personal visión de la sociedad mexicana. Todos cierran los ojos ante el crimen y el derrumbe del país. Vemos a los políticos melancólicos, inútiles, lamentándose de la fatalidad mexicana. Los escritores son ridículos por pomposos y cursis; se venden al poder y reemplazan capacidades literarias por pistolas y puestos públicos en donde ejercen un poder peligroso y grandilocuente. La clase alta es cruel,

ociosa, ególatra y sufren de teatralidad y de violencia. Los policías son corruptos y absolutamente inútiles, de una violencia desatada y, al mismo tiempo, sumisos y cobardes.

Curiosamente, cuando Bolaño describe a la clase baja mexicana, a las trabajadoras en la maquila, a los camioneros, a los pobres la representación literaria se vuelve todavía más negativa. Estos mexicanos son hombres peligrosos por incontrolables. Incontrolables y autodestructivos porque parecen estar siempre vinculados a “una energía que se bastaba a sí misma y que se consumía a sí misma” (381). Cuando se reúnen en grupos (en un concierto, en un evento público) se transforman en una masa anónima que de pronto aparece como una tribu primitiva sacudida por un ánimo guerrero y que lleva a cabo extraños ritos en la obscuridad (ver nuestro comentario de “La parte de Fate”). Es ésta la multitud primitiva e instintiva que humilla y asesina a las mujeres, que ensaya todas las maneras de someter y asesinar, que mata y viola a sus madres y a sus hijas, mujeres reducidas en su complejidad a la dualidad puta y santa, como señalamos en este capítulo. Por eso, creemos, es que se reiteran las referencias al mundo precolombino, al mundo de los aztecas y a sus ritos de sacrificio y muerte. Parece haber una identificación entre el azteca cruento y el mexicano contemporáneo: entre ambos no ha habido cambios, parece concluirse en 2666, los une el mismo impulso criminal.

Por eso también todos quieren huir: los extranjeros quieren alejarse de los mexicanos y de México; los mexicanos quieren huir de

México y de sí mismos. El retrato oscuro y negativo del mexicano en “La parte de los crímenes” parece justificar el derrumbe de México y la desaparición de todos. Es como si el narrador de *2666* pidiera un castigo ejemplar para estos mexicanos que actúan y matan o que reflexionan sólo para lamentarse desde la inmovilidad más oportunista e inútil.

Habría mucho que decir al momento de evaluar la muy particular visión de México y los mexicanos en *2666*. Lo esencial lo comentaremos en las conclusiones de nuestro trabajo. Sin embargo, queremos señalar lo que nos parece un problema fundamental del capítulo medular de la novela, “La parte de los crímenes.” Entendemos que la narración minuciosa de 113 asesinatos de niñas y mujeres tiene como intención abrumar al lector, sacudir al lector, abrirle los ojos ante el horror, pero lo que parece conseguirse, en cambio, es la saturación, la repetición que va despojando a las muertas de su individualidad, de su realidad humana. Bolaño transforma la denuncia en un rito mortuario excesivamente reiterativo, lo que entumece al lector, lo vuelve insensible. De allí la sorpresa al constatar que la gente que en nuestro entorno ha leído *2666* no queda especialmente horrorizada o impactada cuando se les cuestiona sobre la cuarta parte. Allí donde Bolaño abandona la repetición que va volviendo al crimen en un hecho casi abstracto, allí en donde narra, por ejemplo, la historia de Penélope Méndez Becerra, niña de once años, y cuenta verdaderamente sus circunstancias con todos sus capacidades creativas, la vida literaria del personaje cobra una realidad y una fuerza sobresalientes.

En resumen, lo que se desprende de la lectura de *2666* es una clara intención por parte del autor de construir en su novela más ambiciosa una narración de corte apocalíptico que tiene como eje a un México en donde reside el mal y que sirve de centro inmóvil, punto de fuga de las numerosas historias y de los numerosos personajes que la pueblan. Hemos visto que la idea del apocalipsis permea la obra y las preocupaciones del autor chileno (ver capítulo 3). Como era frecuente en las entrevistas que concedió y en los ensayos y artículos que escribió, Bolaño hablaba de sus propios objetivos y de sus propios proyectos literarios cuando reseñaba y analizaba la obra de otro autor y no es otro el caso cuando se refiere a *Huesos en el desierto*, el texto del periodista mexicano, Sergio González Rodríguez que sirvió de base documental para la elaboración de *2666*. Bolaño comenta este trabajo de investigación en *Entre parentésis* y al hacerlo es evidente que se refiere al mismo tiempo a su propia novela:

[El libro] es una metáfora de México y del pasado de México y del incierto futuro de toda Latinoamérica. Es un libro no en la tradición de aventura sino en la tradición apocalíptica, que son las dos únicas tradiciones que permanecen vivas en nuestro continente, tal vez porque son las únicas que nos acercan al abismo que nos rodea.²⁰¹

Si atendemos la dimensión temporal que Bolaño parece haber ir construyendo desde sus primeros textos (*Amberes*, *La pista de hielo*, etc.) en relación a la evocación y a la representación literaria

²⁰¹ Roberto Bolaño. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004:215

de México descubrimos que el círculo se ha cerrado. En efecto, los primeros textos del autor chileno imaginaban a México como el espacio del pasado, de lo irremediablemente perdido y de la nostalgia; con *Los detectives salvajes*, primordialmente, México se transforma en presente, ámbito actual de la acción; finalmente *2666* convierte a México en el topos escatológico por definición, sitio futuro en donde tendrá lugar el fin del mundo, del hombre y del tiempo. Si nuestra lectura es correcta, en gran parte de la obra de Roberto Bolaño México es el centro que reúne todos los tiempos, presente, presente y futuro; México parece asumir la cualidad y la identidad del tiempo, pero de un tiempo mítico.

Algunos de los rasgos clave que hemos señalado en la representación de México en *2666* de Roberto Bolaño parecen vincularse con la realidad del mito. La realidad primitiva mexicana en la que se mueven los personajes; la ausencia de tiempo que parece existir en México, inmovilidad y permanencia; el desarreglo o la abolición del tiempo cronológico que sucede apenas los protagonistas llegan a ese país; el viaje a México que emprenden los críticos, Archimboldi, Amalfitano o Fate y que tiene todos los rasgos de un regreso; la inversión de todos los valores sociales y morales y la vivencia del caos; el relato escatológico que anuncia el fin de todas las cosas desde México, todo, en fin, nos recuerda la realidad del mito. En efecto, el caos, el regreso a lo indistinto sin forma, a un estadio anterior a la ley y a los valores sociales, así

como la ruptura del tiempo profano nos habla de una vuelta mítica al origen, un regreso a los comienzos del tiempo.²⁰²

Los protagonistas de *2666* viajan al caos y a la destrucción de México como si regresaran al espacio del origen en donde el tiempo no es sino permanencia. Un viaje al origen es necesariamente un viaje al interior de sí mismo. Los críticos van a México y allí se transforman, se despojan de caretas y fachadas para volverse más reales y ciertos. Norton descubre en México que es a Morini a quien ama; Espinoza y Pelletier descubren sus verdaderos rostros. Amalfitano descubre su voluntad de caer: en México lo espera la soledad, el aislamiento, la locura y quizá la muerte. Fate viaja a México para caer en una larga pesadilla de muerte, de irrealidad y absurdo quizá para ser rescatado por Rosa. En fin, aquellos otros extranjeros que van a México encuentran la visión del horror (Klaus Haas en la cárcel) o la desesperanza (Lotte Reiter), por supuesto, la muerte (Lucy Anne Sanders y Harry Magaña).

Por eso, Roberto Bolaño funda un nuevo mito. Si en el relato mítico tradicional la vuelta al origen es condición indispensable para un renacimiento o una nueva creación, la vuelta al origen para Bolaño significa caer en la profundidad del abismo del mal que representa México, pero no para renovarse, no para renacer, sino para permanecer indefinidamente en él. Y si, recordemos, todo en la representación de México en *2666* anuncia el futuro, entonces, todo allí presagia la permanencia del mal. Es por ello que decíamos que ésta es la novela más oscura y pesimista de Bolaño. Tendríamos

²⁰² Mircea Eliade. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 2002 (Folio Essais, 100), 75.

que sumarla a la larga tradición de la literatura pesimista, *La Chute*, *Juntacadáveres*, *El hombre sin atributos*, *Disgrace*, *Voyage au bout de la nuit...*

Sin embargo, la obra de Bolaño pertenece a otra tradición. Nos ocuparemos de ello en el capítulo final de nuestra investigación.

CAPÍTULO 5. EL PAÍS ENEMIGO: MÉXICO COMO
TRADICIÓN LITERARIA EN LA LITERATURA
EXTRANJERA DEL SIGLO XX Y EN LA OBRA DE
ROBERTO BOLAÑO

Le voyage de découverte ne découvre rien.

Il vérifie. Il confirme. Il n'y a pas de nouveaux soleils...

Gilles Lapouge.

*Ce n'est pas l'Autre qu'on désire rencontrer
mais cet Autre enfoui en Nous [...] á la fois indésirable et étranger.*

Franck Michel

La visión de México que Roberto Bolaño construyó desde sus primeros textos hasta su novela póstuma nos remite de inmediato a otras novelas y proyectos literarios en los que el espacio mexicano recibe un tratamiento similar al que encontramos en la obra del autor chileno. Hablamos principalmente de la narrativa norteamericana y europea de la primera mitad del siglo XX, escrita sobre todo en inglés, pero también en alemán, desde D.H. Lawrence y Bruno Traven, hasta la Generación Beatnik, pasando por Aldous Huxley, Katherine Anne Porter, Malcolme Lowry o Graham Greene. Todos ellos recrearon un México lo mismo paradisiaco que infernal.

El total de las novelas, cuentos, cartas, ensayos, crónicas que escribieron estos autores desde los primeros años del nuevo siglo XX hasta el final de la década de los años sesenta acumulan una visión, una suma de “ideas recibidas” sobre México y constituyen una tradición o un discurso en el que prima la representación del país hispanoamericano como espacio literario del origen y/o de la caída. En su repetición y en su duración, tal discurso ha resultado sumamente fértil e influyente en numerosas generaciones de escritores.

Nos interesa en este último capítulo de nuestra investigación elaborar un análisis de esta tradición de representación sobre México (país, paisaje, habitantes, historia), para mejor entender y evaluar su afinidad con el proyecto literario de Roberto Bolaño, lo que nos permitirá responder si el autor chileno eligió innovar o

imitar al momento de imaginar la realidad mexicana y recrearla como espacio de creación literaria.

5.1 México y la historia de una fascinación

El interés y la fascinación por México tienen una larga historia. En una enorme obra que recuerda los esfuerzos clasificatorios del siglo XIX, el historiador José Iturriaga de la Fuente²⁰³ recupera, catologa, compendia y antologa en cuatro volúmenes a mil sesenta y un autores de todas las nacionalidades que, desde el siglo XVI y hasta 1992, año del quinientos aniversario del descubrimiento de América, han escrito mil doscientas sesenta y siete obras sobre diversos aspectos de la historia, el paisaje, los habitantes, las costumbres o la gastronomía de ese país hispanoamericano. Tales obras son lo mismo crónica que novela, ensayo que poemario, y tienen en común la aparentemente irrefrenable necesidad de dejar testimonio escrito del encuentro con la realidad mexicana, a pesar de que una gran mayoría de autores no eran escritores. En efecto, los resúmenes, gráficas y porcentajes de la obra de Iturriaga nos informan de los oficios de los autores viajeros:

[...] conquistadores y cronistas, misioneros y virreyes, científicos y mineros, diplomáticos y espías, militares y marinos, hombres de letras y colonizadores, aristócratas e invasores, ingenieros y naturalistas, litógrafos y cortesanos, comerciantes y médicos, artistas y políticos, novelistas y

²⁰³ José N. Iturriaga de la Fuente. *Anecdotario de viajeros extranjeros en México. Siglos XVI-XX*. 4 volúmenes. México: FCE, 1994

fotógrafos, orfebres y guerrilleros, aventureros y periodistas (13-14).

El historiador mexicano indica los orígenes de los viajeros-escritores, en su mayoría de países anglosajones (Inglaterra, Estados Unidos, Canadá), pero también de España, Francia, Alemania, Italia, Japón y “otro 8% son 79 escritores de otros países europeos occidentales, orientales y nórdicos” (16), y nos informa también sobre su género: “En estos 500 años, 87.7% de estos visitantes han sido hombres y 12.3%, mujeres” (16).

Cualesquiera que hayan sido el género de estos hombres y mujeres, su origen nacional o las motivaciones que los movieron a emprender el viaje a México y a escribir sobre ese encuentro, lo cierto es que “todos los viajeros, así el que niega como el que afirma, el que atina como el que yerra, han contribuido con sus luces y con sus sombras a crear la imagen de México, a hacerle su mitología y su historia.”²⁰⁴

Desde una perspectiva más académica y literaria, Drewey Wayne Gunn señala en *Escritores americanos y británicos en México, 1556-1973*²⁰⁵ la existencia de seiscientos libros de viajeros a partir de 1569 y, desde 1805, más de cuatrocientas cincuenta novelas, piezas teatrales o poemas narrativos vinculados a México, escritos exclusivamente por autores de Estados Unidos e Inglaterra. Gunn indica que tal suma no incluye ensayos, relatos ni poemas líricos y

²⁰⁴ Andres Henestrosa, citado por Iturriaga, Op.cit., 18

²⁰⁵ Drewey Wayne Gunn. *Escritores americanos y británicos en México, 1556-1973*. México: FCE, 1974 (Lengua y Estudios Literarios)

enfatisa que sólo al tomar en cuenta el total de la producción escrita sobre México se podría tener una idea cabal de la magnitud del interés que ha despertado ese país hispanoamericano.

El estudio de Gunn es particularmente útil para reconstruir la visión de México en la narrativa del siglo XIX y en los primeros años del siglo XX y así entender el antecedente textual en el que se desarrollaron, por ejemplo, las obras de Lawrence, Traven o Porter. De acuerdo a Gunn, México, "como símbolo de múltiples facetas o como realidad concreta" (xi), ha conmovido la imaginación de escritores norteamericanos y británicos desde la conquista española en adelante. México produjo en esos escritores "una impresión notable, marcando el comienzo, el fin o un punto culminante en sus carreras" (xi). De hecho, "algunos escritores llegaron [en aquel país] a una cierta comprensión de sí mismos, de su potencial y de sus limitaciones. Los viajes meramente físicos pasaron a ser peregrinaciones espirituales o mentales" (xiii).

Durante los cien años desde la Independencia hasta la Revolución de 1910, el interés de los escritores anglosajones varió considerablemente. A lo largo del gobierno de Santa Ana (1822-1855) hubo una gran cantidad de crónicas de viaje, así como intentos poco exitosos de crear una ficción basada en temas americanos, mientras que los años de Juárez y Maximiliano (1855-1876) no tuvieron una influencia inmediata en la literatura americano-británica. Por el contrario, el periodo de la dictadura de Porfirio Díaz, quizá por su apertura al extranjero y el desarrollo

nacional de los medios de transporte (particularmente el tren), vio un importante incremento de visitantes y de la calidad de la ficción.

Para Gunn, no es sino hasta la aparición de la obra de Alexander von Humboldt (1811), publicada en francés y en cuatro volúmenes (*Essai politique sur le royaume de la Nouvelle Espagne*), seguida rápidamente por el derrocamiento del dominio español y la apertura del territorio a los extranjeros, que el mito de México no se convertiría en tema de los escritores americanos y británicos. Gracias al enorme trabajo de Humboldt:

[...]el siglo XIX empezó a descubrir el México real y contemporáneo y a darse cierta cuenta de la grandeza de su herencia india[...]el estudio total del Nuevo Mundo hizo de Humboldt uno de los hombres más famosos de Europa[...]Durante las décadas posteriores a su publicación, muchos visitantes de México leyeron ávidamente su libro (15).

Entre 1816 y 1836, los visitantes americanos y británicos publicaron por lo menos dieciocho relatos de viajes, y en los diez años siguientes, aparecieron diecinueve más. En general, los seguidores de Humboldt tendían a ser menos objetivos que él. “Mientras las diferencias religiosas atormentaron a los primeros visitantes británicos, el orgullo cultural fue más tarde un obstáculo, especialmente para los americanos” (17).

Gunn hace un recuento de algunos textos escritos en Estados Unidos o Inglaterra que, si bien no siempre muestran una gran

calidad literaria, sí son históricamente importantes por ser las primeras creaciones de ficción y poesía en inglés basadas en experiencias dentro del territorio mexicano. Albert Pike (1809-1891), maestro y poeta de Nueva Inglaterra, preparó la publicación de *Prose Sketches y Poems written in the Western Country* (1834) que muestran numerosas referencias a México. En estos poemas,

Pike no oculta su desprecio por los mexicanos[...]Su editor más moderno comenta: "Pike anticipó las actitudes de superioridad cultural angloamericanas ante los mexicanos, que encontrarían su expresión definitiva en el *Destino Manifesto*[...]con la consecuencia del traspaso de la frontera norte mexicana a los Estados Unidos" (19).

Además de algunas novelas de Washington Irving (*Adventures of Captain Bonneville*, 1837) o James Fenimore Cooper (*Jack Tier*, 1848) en donde se pueden encontrar personajes mexicanos incidentales, la primera novela americana que ocurre parcialmente en México es *Francis Berrian, or the Mexican Patriot* (1826) de Timothy Flint.

Lo que resulta interesante es que, de acuerdo a Gunn, a lo largo del siglo XIX los estadounidenses comienzan a considerar como propia la historia de la conquista de México al sentirse ya diferentes a los europeos. Por ejemplo, la historia de Cortés es vista por los escritores norteamericanos como una épica del Nuevo Mundo que sirve de antecedente del destino glorioso que deseaban para su propio país. Este nuevo interés se puede encontrar en *The Vision of Cortes*, 1829, poema de William Gilmore Simms o en sendas

novelas de Robert Montgomery Bird sobre el descubrimiento y el cerco de Tenochtitlán, *Calavar, or the Knight of the Conquest, a Romance of Mexico*, 1834 y *The Infidel, or the Fall of Mexico*, 1835.

Un caso particular es el del relato de Frances Calderón de la Barca (1804-1882), *Life in Mexico during a Residence of Two Years in That Country*, 1843, crónica “que posee un encanto muy peculiar [...] Debido a su posición social es probable que Calderón viera mucho más de la vida mexicana que cualquier otro viajero desde Humboldt” (31).

Hay otros autores que, sin haber viajado nunca a México, crearon personajes o temas mexicanos: *Bells of San Blas*, 1882, poema de Henry Wadsworth Longfellow; *He Also Serves*, 1909 novela corta, de O. Henry; *Victory*, 1915, novela de Joseph Conrad.

Es difícil saber cuántas historias cortas situadas en México se publicaron en Estados Unidos o la Gran Bretaña durante las tres últimas décadas del siglo XIX, nos dice Gunn, aunque el número de novelas y novelas históricas es más fácil de calcular. Es indudable que hubo menos obras de ficción que relatos de viaje; de todas formas, su número es sorprendente. Entre 1866 y 1900 encontramos, por lo menos, treinta novelas situadas en el México contemporáneo o precolombino o en los días mexicanos del suroeste de América; justo el doble que en los cuarenta años anteriores; la primera década del siglo XX vio, al menos, veintidós más (50).

Gunn señala que el primero escritor americano de verdadero talento atraído por las posibilidades novelescas de la vida mexicana fue Stephen Crane (1871-1900). Contó la experiencia de su viaje a México en 1895 en algunos artículos periodísticas, pero tienen mayor importancia las historias cortas reunidas en *In the Open Boat*, 1898 y en *Last Words*, 1902. "Crane se sintió enredado en las contradicciones en las que parecen caer todos los extranjeros en México, y en todos sus artículos adoptó una actitud satírica ante los mexicanos[...]Los cuentos son mucho mejores. Dos de ellos son comedias sobre la colonia anglo-americana en México" (55).

Finalmente, destacamos entre el recuento de Gunn tres textos que no son de ficción, pero que tuvieron una fuerte influencia en escritores posteriores y en el establecimiento del discurso o la tradición de ideas que indicábamos al principio. Un texto fundamental para entender la visión de México que tuvieron escritores posteriores es la *History of the Conquest of Mexico*, 1843, de William Hickling Prescott. Desde su publicación, el relato de William Hickling Prescott fue para americanos y británicos:

la versión autorizada de esa aventura[...]puede compararse con las grandes novelas y poemas épicos[...]pero representa una aguda investigación erudita[...]La exposición de Prescott es objetiva[...]Pero es obvio que [Cortés] era para él una figura heroica[...]Como Prescott se dedicó en la primera parte de su historia a recrear[...]la vida de los aztecas antes de la Conquista, provocó un nuevo interés por dicha civilización[...]Nuestro convencimiento de que la

salvaje crueldad de los aztecas sigue impregnando la sangre mexicana, característica en la que muchos escritores posteriores han insistido (especialmente D.H. Lawrence), procede posiblemente de Prescott. (20-21)

Otra obra que fue muy leída en la primera mitad del siglo XX pertenece a un hombre virtualmente olvidado hoy en el mundo literario,

[...]pero al que quieren todos los que conocen a fondo México: Charles Macomb Flandrau (1871-1938). Su libro *Viva México!*, publicado en 1908 y reeditado con frecuencia, es uno de los libros de viaje más encantadores escritos acerca de ese país[...]Nunca llegó a la profundidad de D.H. Lawrence, pero tampoco hizo nunca tan absurdas afirmaciones como él. Se puede confiar en Flandrau y, después de leerlo, nuestra visión de México queda para siempre sutilmente alterada (58-59).

Por último, queremos señalar brevemente una guía de viajes cuya importancia en el establecimiento de una particular representación de México ha sido muy poco explorada aunque Gunn hace repetidas menciones a ella. Nos referimos a la *Terry's Guide to Mexico*.

En la calma que siguió a la llegada al poder de Porfirio Díaz, comenzaron a afluir turistas a México y aparecen las primeras guías turísticas entre las que destaca la de Thomas Phillip Terry (1864-1945). En 1909, Thomas Phillip Terry publica por primera vez su guía de México, *Terry's Guide to Mexico. Baedeker mexicana*, el

texto de Terry fue, a principios del siglo XX, una obra ampliamente vendida, reeditada y consultada: la primera edición de 1909 fue seguida de muchas otras, la de 1911, la nueva edición de 1923 “rápidamente revisada por su autor para contemplar el escenario cambiado”²⁰⁶, más las sucesivas reimpressiones en la década de los treinta, cuarenta, sesenta y setenta. Durante las primeras décadas del siglo pasado, fue la única guía turística extranjera sobre México, de allí el prestigio y, por lo tanto, el peso y la autoridad de la imagen que Terry ofrece del país de aquel entonces. El viajero que se aventuraba por primera vez en México en esos años tenía como primer contacto el México textual de la guía de Terry. Sin duda, la propia experiencia del viajero descartaría, completaría o filtraría la información de aquella guía de viaje, pero es evidente que ésta constituía un punto de referencia fundamental.

Independientemente de su utilidad innegable (en la edición de 1943 con la que contamos²⁰⁷ los mapas son excelentes, la recopilación de rutas de trenes, en una época en que medio sistema ferroviario nacional había sido destruido durante la Revolución, es un trabajo admirable, y los datos sobre las novísimas rutas aéreas tienen un innegable interés a la vez histórico y anecdótico), en la *Terry's Guide to Mexico* se ofrece una opinión que se quiere definitiva de lo que se cree que es México y la personalidad de los mexicanos. Entre el cúmulo de información sobre las maneras de desplazarse en el país, los lugares que se deben visitar, las actividades y las

²⁰⁶ Gunn. *Op.cit.* Pág. 93

²⁰⁷ T. Philip Terry. *Terry's Guide to Mexico. The New Standard Guidebook to the Mexican Republic.* Boston: Hingham, 1943

anécdotas curiosas o folklóricas, abunda la hipérbole y un discurso casi caricaturesco del país y de sus habitantes. El libro de Thierry es extenso, 625 páginas. No podemos dar sino unos pocos ejemplos.

Se pregunta el autor, ¿por qué México?, ¿por qué este país atrae a tantos miles de visitantes al año? Quizá sean los miles de kilómetros de costa o las hermosas playas y pueblos con casas de techos de paja. O tal vez es por los indios: “[...] two million of whom still speak their native languages and perform wierd dances in honor of their pagan gods” (2). Afortunadamente para nosotros, se congratula Thierry, el país permaneció aislado durante tres siglos a causa de la “Cortina de Hierro española.” El feliz resultado es que la cultura india ha permanecido intacta en muchas regiones del país y la visita de un extranjero es un hecho “raro.” Incluso hay pueblos “en los que el español es casi desconocido.” La oferta es tentadora: viajar a México convierte al turista en un aventurero, un explorador “raro” que descubrirá pobladores misteriosos, remotos y, gran oferta de autenticidad, también paganos.

Más adelante, el autor habla de los mexicanos. Pero, ¿quiénes son estos mexicanos? ¿Los indígenas de los que ha hablado antes, los mestizos, los de ascendencia europea? No se especifica. De lo que se trata es de dar un retrato de la esencia de los habitantes, una suma de rasgos caracterológicos en los que vive la permanencia, la ausencia de diversidad, de contradicción y, sobre todo, la ausencia de tiempo. “As a whole”, como un todo, el pueblo, la gente de México “es elocuente y les gusta ser expresiva, extrovertida (“fond of display”). Sobre todo, “son corteses, amables[...]Los extranjeros

también aprenden a ser igualmente corteses ya que el mínimo descuido puede ser considerado un insulto” (21). Y para dar énfasis a su materia, el autor no duda en recurrir a la hipérbole: “Considerando todo—gente, paisaje, arquitectura—México tiene más que ofrecer al turista que cualquier otro país en el mundo” (21).

Los lugares comunes son endémicos en toda la guía de viaje de Terry, pero ni el autor ni la obra carecen de importancia, mucho menos la visión que presenta del país. Autores como D. H. Lawrence, Katherine Anne Porter, John Dos Passos o Somerset Maugham utilizaron esta guía como obra de consulta obligada durante sus viajes en territorio mexicano.²⁰⁸ ¿Hasta que punto el texto de Terry influyó en la visión de México de estos artistas? Quizá pueda ser éste tema de otra investigación.

Con Iturriaga y Gunn, Ronald G. Walker es otro de los pocos investigadores que ha explorado la importancia de México como espacio literario en la narrativa del siglo XX. El profesor inglés, especialista en D.H. Lawrence, estudia detenidamente el papel de México como centro de migración artística en las primeras décadas del siglo XX, así como su peculiar representación literaria en la novela moderna en lengua inglesa.²⁰⁹

A través de su historia, nos dice Walker, México ha sido agraciado con un extraordinario caudal de literatura escrita por visitantes extranjeros. *La vida en México* (1843) de Madame Calderón, y

²⁰⁸ Ver las referencias a la *Terry's Guide to Mexico* en el trabajo de D.W. Gunn, Op. Cit., páginas 93, 154, 158, 287.

²⁰⁹ Ronald G. Walker. *Paraíso infernal: México y la novela inglesa moderna*. Trad. José Agustín. México: FCE, 1984 (Lengua y Estudios Literarios).

¡Viva México! (1908), de Charles Macomb Flandrau, “se hayan entre los libros de viajes más distinguidos que hayan aparecido en cualquier literatura” (24). En las primeras décadas del siglo XX, pero especialmente en los años veinte y treinta, México atrajo a una gran cantidad de artistas de muchos países: D.H. Lawrence, Bruno Traven, Katherine Anne Porter, Graham Greene, Malcom Lowry, John Steinbeck, Hart Crane, Conrad Aiken, Aldous Huxley, Antonin Artaud, Benjamin Peret, Gustav Regler, Sergei Eisenstein, Victor Serge, entre otros.

De acuerdo a Walker, este gran número de escritores prefería un país como México a los más célebres centros de expatriados de Europa (París, por ejemplo) no sólo porque era barato, razón nada desdeñable para intelectuales muchas veces sin grandes recursos, sino también porque el “exotismo” estaba de moda en las primeras décadas del siglo pasado y México “–con su historia legendaria, su paisaje volcánico subtropical, sus millones de campesinos indios, su reputación de violencia ocasional y su culto a la muerte– era un verdadero tesoro de exotismos” (16). También una de las atracciones de México era la posibilidad de asociarse con un movimiento artístico de considerable significación que comenzó a desarrollarse apenas concluyó la Revolución Mexicana en 1920. Walker se refiere al Muralismo y al movimiento cultural, literario, musical que surgió en torno a Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, principalmente.

Sin embargo, Walker cita una razón que nos parece más profunda para esta migración artística que tenía mucho de peregrinación:

[...] algunos de los escritores europeos y estadounidenses avasallados por las profecías spenglerianas, estaban convencidos de que Europa se hallaba en decadencia y que la esperanza del futuro podría encontrarse en el estudio y en la posible emulación de culturas que aún “no se echaban a perder” con el capitalismo, la ciencia y la tecnología (16).

Cualesquiera que fueran los motivos para hacerlo, todos estos artistas intuyeron algo característico en México, una profunda “otredad”, que bordeaba en una mística nacional. A mucho de ellos esta mística los hechizó, otros la hallaron perturbadora, pero casi todos quedaron fascinados de una manera u otra. Evelyn Waugh, afirma Walker, identificó la fuente de esta fascinación como el “estímulo que [México] da a la imaginación. Cualquier cosa puede ocurrir allí[...].” Pero es “también un espejo que deforma en el cual los objetos son reflejados en formas perversas y amenazantes” (25). Más que otras tierras, más aún que otros territorios tradicionalmente percibidos como “exóticos” por los observadores occidentales, “México parece haber despertado, casi indefectiblemente una respuesta apasionada de los extranjeros. En consecuencia, los escritos de viajes acerca de México suelen ser doblemente subjetivos” (25).

Walker identifica al menos dos aspectos de México que provocaron en los escritores extranjeros mayor atracción y repulsión al mismo tiempo: el paisaje mexicano y la figura del indio.

El poder del abigarrado paisaje mexicano para inducir en el observador una especie de estado crepuscular visionario, es

un tema recurrente en esta literatura. Steinbeck, por ejemplo, se impresionó mucho ante esta cualidad alucinatoria. Al regreso de una de las cuando menos ocho visitas que hizo al país, especuló que “la gente vive allí en un nivel mental que es casi semejante en profundidad a nuestro nivel onírico. Los contactos que hice allí tuvieron todos la calidad del sueño” (26).

Para el escritor viajero, la presencia del indio ha despertado, nos dice Walker, una mezcla de fascinación e inquietud. La forma de vida del indio prácticamente intacta desde la Conquista es interpretada por los autores ingleses y norteamericanos como permanencia primitiva, cuasi mítica. Exceptuando las novelas de Traven o el trabajo de Katherine Anne Porter, dos de los escritores que mostraron mayor preocupación y comprensión por la condición del indígena mexicano, para el resto de los escritores extranjeros el mundo indígena mexicano es enigma oscuro, remoto y provoca todo tipo de opiniones e interpretaciones, en ocasiones muy negativas y desafortunadas.

De acuerdo a Walker, el México profundamente ambivalente retratado en la obra de los autores ingleses y norteamericanos que visitaron el país hispanoamericano es, en esencia, un sitio simbólico en el cual tiene lugar un drama interior. “Los escritores extranjeros no pudieron entregarse al sueño mexicano sin que éste se transformara ante sus ojos, tarde o temprano, en pesadilla. Y en el centro de esta pesadilla yace, para el extranjero, el espectro de la muerte violenta” (29).

5.2 Fundar una visión: El México maldito de D.H. Lawrence

Creemos que D.H. Lawrence funda en las primeras décadas del siglo XX la visión de México y de sus habitantes que prevalecerá en la representación del país hispanoamericano en la obra de los escritores posteriores, desde Graham Greene a Jack Kerouac. Quizá el concepto correcto es “refundar”, ya que Lawrence hace suyo el discurso de ideas recibidas, opiniones fijas, imágenes reiterativas que, como hemos reseñado brevemente, tuvieron una mayor circulación en el siglo XIX y, al mismo tiempo, lo integra y funde con su propia experiencia, con sus propias expectativas, proyectos, desilusiones y fobias. Lawrence reelabora, pues, la tradición discursiva y de representación de México, pero no para cambiarla, sino para confirmarla. Por esto, nos parece fundamental analizar y tratar de entender qué imagen de México se construye en algunos de los textos del escritor inglés (las crónicas *Mornings in México*, la novela *The Plumed Serpent*, el cuento “The Woman who Rode Away” y en algunas de sus cartas) para reconocer sus trazos y líneas esenciales en otros autores. Es decir, no podemos hacer un seguimiento puntual de toda una tradición de representación en la narrativa extranjera de las primeras seis décadas del siglo XX, pero sí podemos ejemplificarla y explorarla, así sea brevemente, en la obra de D.H. Lawrence por ser ésta uno de los momentos más influyentes de esa tradición.

Si creemos que la representación de México que Lawrence recibió del siglo XIX y que más tarde reelaboró y confirmó en su obra, ha

pervivido en las elecciones de representación de escritores posteriores es por la gran influencia que el escritor inglés tuvo en su generación y en las siguientes y que los críticos han señalado repetidamente. Para Ronald Walker “Lawrence desempeñó, para nuestros tiempos, como lo señala Francis Fergusson, ‘la función radical del poeta o visionario en un nivel en que las dos funciones son difícilmente distinguibles,’”²¹⁰ Desde esta perspectiva, se entiende entonces que:

La función desempeñada por Lawrence en la creación y popularización de la imagen literaria de México sigue siendo singular. Lawrence fue la primera figura mayor que experimentó México personalmente y que escribió acerca de él para un público de habla inglesa. [...]A pesar de que Lawrence no era de ninguna forma un escritor universalmente leído y admirado, ni aun en su país natal, las varias aventuras de sus “años de andanzas” después de la Primera Guerra Mundial fueron seguidas por mucha gente culta en ambos lados del Atlántico.²¹¹

Frente a la aproximación de Walker, la exposición de D.W. Gunn es mucho más categórica:

En 1953, Sybille Bedford escribió en su libro de viajes por México, *The Sudden View*: "El escritor que por primera vez infundió en mi generación la conciencia de México como realidad contemporánea fue D. H. Lawrence, en sus cartas,

²¹⁰ Ronald Walker, Op.cit., 38

²¹¹ Ibid

en *Mornings in Mexico* y *The Plumed Serpent*" [...] Lawrence sigue siendo el escritor más importante del mundo literario británico-americano que ha utilizado México como marco de sus obras [...] Además su visión ha influido en casi todos los escritores sucesivos que abordaron el mismo tema. Hart Crane, Lawrence Ferlinghetti y Evelyn Waugh conocían bien, por lo menos, *The Plumed Serpent*; Sherwood Anderson, Graham Greene, Malcolm Lowry y Charles Olson parecen haber conocido todo lo que escribió inspirado en México; Witter Bynner se sintió a veces abrumado por la personalidad de Lawrence; Conrad Aiken tomó tanto de él que el lector puede preguntarse legítimamente si Aiken vio algo de México con sus propios ojos; y Aldous Huxley, Wright Morris y Tennessee Williams, aunque descubrieron un México diferente en muchos aspectos, fueron allí bajo la influencia de su mentor literario.²¹²

Luego de un largo periodo de viajes en el que visitó Italia, Ceilán y Australia, D.H. Lawrence se establece primero en Estados Unidos, más precisamente en Taos, Nuevo México, en donde pasará más de un año y medio. Desde allí hará tres viajes a México, entre 1923 y 1924, y en total pasará en el país hispanoamericano aproximadamente diez meses. Lawrence visitará un par de veces la Ciudad de México, aunque preferirá Chapala, en el estado de Jalisco, en donde pasará varios meses redactando el ensayo *Pan en*

²¹² D.W. Gunn, Op.cit., 151

América y gran parte de la novela *Queztalcóatl*, que su editor se empañará en publicar como *La serpiente emplumada*.

El Lawrence que llega a América es un hombre de 38 años poseído por una visión. Podemos adivinarla en un pasaje de *Studies in Classic American Literature* (1923), obra que resume el intenso estudio que dedicó Lawrence a la literatura norteamericana durante la Primera Guerra Mundial:

[Los padres peregrinos] llegaron en gran medida para alejarse: ese simplísimo motivo. Alejarse, ¿de qué? A la larga, de ellos mismos. De todo. Por eso llegó la mayoría de gente a América, y por eso llegan aún. Para alejarse de todo lo que son y han sido.²¹³

Lawrence quiere alejarse de la vieja Europa que él, como muchos de sus contemporáneos, considera en pleno proceso de decadencia y busca en América un nuevo inicio. En sus cartas, escritas durante la guerra, “hallamos pruebas de que Lawrence se hallaba desarrollando una teoría cíclica de la historia, según la cual Europa entraba en una fase de muerte mientras que América se acercaba a una era de renacimiento.”²¹⁴

Lawrence quiere ver en el continente americano el centro ideal en donde fundar una especie de comunidad iluminada de hombres y mujeres que vivan en armonía, a la que llama Rananim. Tal visión se integra con la idea que Lawrence tenía del mundo indígena

²¹³ Citado en R. Walker, Op.cit., 41

²¹⁴ Ibid, 42

americano, es decir, una realidad que ha permanecido intacta desde épocas remotas y que ha conservado “la sangre obscura” y la vitalidad necesarias para la creación de una nueva sociedad en la que la sangre triunfe sobre la razón, el instinto sobre la inteligencia, la naturaleza sobre la sociedad, el amor y el sexo sobre la enajenación.

Lawrence decide viajar a México en marzo de 1923 en la búsqueda de material para su proyecto de “novela americana” y porque se sentía profundamente interesado por los rituales y símbolos aztecas. En efecto:

[...]allí se encontraba una manera de dar a su filosofía de la conciencia de la sangre, otrora sólo intuitiva, una historia y una sanción, una jerarquía y un panteón [...]El dios Quetzalcóatl en particular (aunque en realidad es un dios pre-azteca) era apropiado para el destino mítico de los “dioses que mueren y renacen”, un arquetipo subrayado por su lectura de *La rama dorada*.²¹⁵

El proyecto visionario de Lawrence estaba, por supuesto, destinado al fracaso. No había manera de que su búsqueda mítica resistiera el mínimo enfrentamiento con la realidad. La “América” de Lawrence era una abstracción artificial que no tenía en cuenta la enorme diversidad de historias, de razas, de culturas del continente; era un concepto, una idea fuera de la historia en la que no tenía cabida la realidad contemporánea que estaban viviendo México y Estados Unidos en los años veinte del siglo pasado. Para Gunn, Lawrence

²¹⁵ Ibid, 82

“no distinguía realmente entre las culturas de América Latina y de los Estados Unidos. Cuando pronunciaba la palabra América se refería a todo el hemisferio.”²¹⁶ Walker concuerda:

El elemento que más le interesaba de esta “América”, la religión aborígen –ya fuese la de los ceremoniales de hoy día de los indios pueblo de Nuevo México y Arizona, o la de los aztecas y sus rituales-, le parecía a Lawrence otra realidad indivisible, monolítica, que había sobrevivido más o menos intacta desde tiempos antediluvianos. Su predisposición a ver América de esta forma lo llevó a una seria confusión en sus escritos de ese período, en particular cuando Lawrence perdió de vista la importante diferencia entre sus más profundos sentimientos hacia México y hacia Nuevo México.²¹⁷

El hecho es que, apenas cruza la frontera, la expectativa de Lawrence se convierte en decepción, exasperación, temor y, muy pronto, en repugnancia y odio. Detesta la Ciudad de México; cree percibir un ambiente de odio en el país; desarrolla una profunda aversión por la política mexicana, por el arte que en esos momentos se estaba desarrollando, por el mundo indígena y por el paisaje. En las semanas que siguieron a su llegada, Lawrence se dedica a leer historias de México sólo para concluir que “[...]todo era una sola cosa[...]lo que hicieron los aztecas, lo que hizo Cortés, lo que

²¹⁶ D.W. Gunn, *Op.cit.*, 153

²¹⁷ R. Walker, *Op.cit.*, 41

[Porfirio] Díaz hizo: una crueldad total, sin fin. La tierra misma se lo hace a quien viva en ella[...]Es una tierra de muerte.”²¹⁸

Este rechazo de los diversos aspectos de la vida mexicana empezó a fijar una pauta en la mente de Lawrence y de acuerdo a Ronald Walker:

[...]el lazo que conecta los elementos de la pauta son claramente temor y violencia[...]Este temor, que llegó a exacerbarse porque no fue plenamente identificado, tiñó todas sus reacciones hacia México[...]El México visionario que tomó lugar en su imaginación y la cosa verdadera simplemente se negaron a ser compatibles. El error de Lawrence consistió en pensar que lo serían.²¹⁹

La profunda antipatía y la profunda desconfianza y temor que Lawrence desarrolló por México en sólo diez meses de estancia impregnan su obra de tema mexicano. Frente a la irrupción de la realidad mexicana, Lawrence abandona su visión mítica de México (la “sangre oscura” indígena, la vitalidad y el primitivismo primigenios), y parece sustituirla por otra visión esencialista, por otra abstracción: la suma de ideas y prejuicios negativos que le ofrecía la rica y antigua tradición de representación de México que hemos venido mencionando. Tal elección vuelve invisible a México; el país real parece ser el gran ausente en la literatura del

²¹⁸ Palabras de Lawrence, de acuerdo al poeta Harold Witter Bynner, citado en R. Walker, 40

²¹⁹ Ibid, 61

autor inglés. Enseguida haremos un repaso de esta representación literaria de la realidad mexicana.

Se pueden decir muchas cosas de la obra de tema mexicano de D.H. Lawrence, pero quizá la que mejor resume nuestra experiencia de lectura es la perplejidad y el asombro. El México de Lawrence parece existir sólo como pretexto para liberar la irritación casi épica que siente por la realidad mexicana que lo rodea. En sus crónicas y cartas, así como en su narrativa de tema mexicano, Lawrence y sus personajes juegan el rol indignado del ser civilizado paseando de manera confusa e irritada entre la estupidez incómoda de los habitantes de este país maldito llamado México que no ha sabido reconocer la bendición de la presencia inglesa. Los pobladores, bajo el despliegue de su irritación, son poco más que animales, pero taimados y malévolos; el paisaje, territorio atemorizante; la capital, espacio de la fealdad. Lo único poderoso que parece existir en este mundo mexicano es la presencia permanente de la muerte.

5.2.1 El paisaje

En las numerosas descripciones del paisaje mexicano que encontramos en su obra, Lawrence parece construir la imagen de un mundo extraño, remoto, casi extraterrestre, que se dirige, de manera inevitable, hacia la destrucción.

Esta costa es mucho más salvaje, más vacía, más desesperanzada que Chapala. Hace sentir que la puerta se ha cerrado detrás de uno. Hay un sol ardiente, un cálido y vasto cielo, unas inhumanas y grandes colinas verdes[...]a veces

un mar azul oscuro que no es de esta tierra; luego los pequeños pueblos que dan la apariencia de estar deslizándose en un abismo; y la puerta de la vida cerrada sobre todo esto[...]Parece haber una sentencia de extinción sobre todo esto.²²⁰

Cada percepción del paisaje confirma la inminencia de un desastre: “De nuevo, la polvareda, en una prisa mayor[...]baja rápida y engrandecida por el camino, sobrepasando y oscureciendo a todos, como un cataclismo.”²²¹ La imaginación apocalíptica de Lawrence se confirma en un pasaje singular en donde el escritor es testigo de un espectáculo inquietante: todo gira y cae al vacío, como si el paisaje mexicano, y “el cosmos” con él, volvieran al abismo y a la obscuridad del principio del tiempo.

Todo parece girar lentamente y rondar alrededor de un eje, las nubes, los montes del valle [...]hasta los cactus en forma de candelabros[...]cada cosa, tarde o temprano, se deja venir en círculos y cae violentamente en el centro en donde el espacio es curvo, y el cosmos una esfera dentro de otra esfera, y el camino entre un punto y otro va dando vueltas[...] en círculos y descensos rápidos, en velocidades centrípetas alrededor de lo inevitable[...]²²²

220 “Carta a Witter Byner. Novojoa, 3 de octubre de 1923” en D.H. Lawrence. Lawrence, David Herbert. *Viva y muera México*. Prólogo y selección Emanuel Carballo. México: Diógenes, 1970 (Antologías temáticas, 3). 92

²²¹ “Días de mercado”, en *Viva y muera México*, 82

²²² *Ibid*, 80

El paisaje mexicano para Lawrence es un mundo mítico y, como tal, está fuera del tiempo y de la historia. En un mundo así, la historia del país y sus habitantes no parecen tener futuro y no pueden ser considerados sino a través de la singularidad y la extrañeza: “Se trata de un país extraño[...]a juzgar por lo que he visto. Un país con colmillos[...]Un animal peligroso cuando yergue, inquieta, la cabeza.”²²³

5.2.2 Ámbito del odio, del crimen y la muerte: la pervivencia del pasado

En el marco mítico y apocalíptico en el que Lawrence inscribe a México, no sorprende que las numerosas opiniones de Lawrence sobre la la historia, la atmósfera, la realidad y el ámbito mexicanos sean coherentes con la imaginación negativa que hemos visto ya en la descripción del paisaje.

Hemos dicho que Lawrence se interesaba por la historia antigua de México, principalmente por el mundo azteca. Sin embargo, no podía evitar percibir en esa historia algo profundamente inquietante y destructivo, lo que parece contradecir y negar ese interés:

Las diosas y los dioses aztecas son, tan pronto como sabemos algo de ellos, una partida de seres desagradables y odiosos. En sus mitos no hay nada de delicadeza, de gracia, de poesía. Sólo un perpetuo gruñir, un gruñir, un gruñir

²²³ “Hasta la vista Estados Unidos”, en *Viva y muera México*, 22

interminable[...]La diosa del amor es diosa de la suciedad y de la prostitución, es un horror, comedora de suciedad, sin ninguna nota de ternura[...]Y después, cuando concibe y da a luz, ¿cuál es el fruto? [...]¡Un cuchillo, un puñal de piedra! [...]”²²⁴

La violencia, “el horror” y “la suciedad” que para Lawrence determinan la historia antigua de México impregnan la percepción que el autor inglés tiene de la atmósfera, del ambiente mexicano y que señala o, mejor, denuncia en su narrativa, tanto como en sus cartas y crónicas. El suelo parece desprender “vibraciones malignas” que lo “enervan”;²²⁵ algo misterioso y repugnante vive en el ambiente: “Todo escondido, secreto, silencioso. Una sensación de oscuridad entre los silenciosos mangos, una sensación de emboscada, de repugnancia”;²²⁶ tal vez por eso, los habitantes parecen esconderse tras “ventanas fuertemente abarrotadas”, en casas que son “en realidad una pequeña fortaleza.”²²⁷ Lo más sencillo, lo más simple está vinculado con la muerte: “Y bebemos la suave, aunque muerta, tibia agua de México.”²²⁸

Los personajes de *La serpiente emplumada* hablan de “malignidad” en el ámbito mexicano que los rodea, de algo que acecha y que estropea su estancia en el país y, por supuesto, su bienestar: “--¿Le

²²⁴ “El mozo”, en *Viva y muera México*, 63

²²⁵ “Carta a John Middleton Murry. Oaxaca. 15 de noviembre de 1924”, en *Viva y muera México*, 97

²²⁶ “Paseo a Huayapa”, en *Viva y muera México*, 52

²²⁷ “El mozo”, 71

²²⁸ “Paseo a Huayapa”, 60

gusta México, Mrs. Leslie? –No mucho—dijo Kate—. Me da la impresión de algo perverso” (168).

Hemos visto que críticos como Gunn y Walker señalan la incapacidad de Lawrence para distinguir la diversidad de la realidad americana continental. Sin embargo, después de todo, México sí constituye una entidad aparte de Estados Unidos. Lawrence lo afirma con la hipérbole y el enojo: “Yo murmuro siempre: ya lo ven, México y los Estados Unidos no están en el mismo barco. Quisiera agregar: ni siquiera flotan en el mismo océano. Dudo de que giren en el mismo cosmos.”²²⁹

Particularmente interesante es la visión que tiene Lawrence de la capital. Contraste extremo con el resto del país, centro de la modernidad, de la industrialización, ¿qué es la Ciudad de México para el autor inglés? ¿Cómo caracteriza a la zona más desarrollada del país, tan diferente al espacio mítico de la provincia? Sabemos que Lawrence detestó la capital. Es a través de su novela *La serpiente emplumada* que el escritor inglés externa su disgusto. A diferencia de la provincia, la primera impresión de la Ciudad de México es (engañosamente) positiva:

Superficialmente, México era tal vez una ciudad agradable, con sus barrios alegres poblados de villas modernas, sus calles céntricas bonitas, sus millares de automóviles [...]El sol lucía continuamente y hermosas flores [...]adornaban los árboles. Una verdadera alegría (173).

²²⁹ “Ved México después”, en *Viva y muera México*, 28

Pero muy pronto, la superficie se agrieta y deja ver la realidad que se esconde tras la fachada: los edificios de México que “tienen una peculiar tristeza seca y austera (150); las multitudes del “populacho degenerado de México” con su “complejo de inferioridad de habitantes de la Ciudad de México” (153) o bien “la masa silenciosa de los peones” (175); en fin, lo que queda detrás de la fachada es la fealdad, una fealdad interior que parece amenazar con contaminar al personaje extranjero:

Lo que más le repelía a Kate era la fealdad de todo aquello. Conocía muchas ciudades de todo el mundo, pero México tenía una fealdad interior, repugnante, que llegaba hasta a hacer considerar a Nápoles como la misma inocencia si se la compara con ella. Kate tenía miedo de que alguna cosa de aquella ciudad le llegara a contaminar, temía que le atacara también aquella especie de vicio recalcitrante (166).

Pero todavía más interesante es la aparición en *La serpiente emplumada* de uno de los tópicos más recurridos no sólo en la obra de Lawrence, sino en la de Malcolm Lowry, Graham Greene, Aldous Huxley, entre otros: la idea según la cual el México moderno y sus habitantes conservan interiormente las tendencias criminales de los aztecas; esto es, la pervivencia de un pasado oscuro, primitivo en la realidad presente. Podemos ver ya tal creencia en algunas de las crónicas de Lawrence: la arquitectura española ha querido imponerse “con campanarios rococó” en un territorio en donde, a fin de cuentas, “[...]las pirámides [parecen]tan

naturales al surgir como las colinas de la propia tierra [...].”²³⁰ En el caso de *La serpiente emplumada*, el tópico gana fuerza en contraste con la descripción de la modernidad de la capital de México, con “sus calles céntricas” y sus “millares de automóviles.” No importa esa fachada, que sólo es apariencia, importa esa otra realidad antigua, primitiva que late tras “las villas modernas” o “las hermosas flores de fragancia exquisita”:

[...]Pero en cuanto uno se quedaba a solas con la ciudad, percibíase un gruñido como el grito sordo del jaguar que la noche hiciese invisible. Sentíase sobre el espíritu el peso de una fuerza deprimente: los grandes pliegues del león azteca, el dragón de los toltecas que se enroscaba al cuerpo ahogando el alma. Y en la claridad del sol advertíase como una lluvia de sangre irritada e impotente, donde las flores empapaban sus raíces. El espíritu del país resultaba cruel, doloroso, destructor (173).

La realidad de México, parece decirnos Lawrence es doble, dúplice y, sobre todo, cruel y amenazante.

5.2.3 Lawrence frente al indio mexicano

Lawrence reserva para la descripción del indio su energía más sombría e intolerante. Hay referencias y descripciones de los mestizos en la obra laurenciana, pero es la opinión sobre el indio la que ocupa más páginas y pasajes. De la multitud de ejemplos,

²³⁰ “Hasta la vista Estados Unidos”, en *Viva y muera México*, 24

proponemos una lectura que va de la visión sinóptica del indio, hasta el comentario en donde predomina el detalle y la etopeya.

En una suerte de panorama, vemos al indio en la obra de Lawrence convertido en multitud, en masa informe, “revoltijo”, “amasijo de salvajes”, “masa negra” sobre la que “la población mexicano-española no hace más que pudrirse.”²³¹ La descripción del indio en comunidad echa mano de comparaciones animalísticas (“Bajo el soportal [...] en enjambre, todos los pequeñitos hombres del pueblo [...] Se agitan y mueven como insectos vestidos de blanco.”²³²) o lo despoja de humanidad hasta transformarlo en sombra inquietante: “[los indios] oscuridades vestidas, caras de noche, rápidas, silenciosas, con inagotable energía avanzando hacia el pueblo.”²³³

Enseguida, la visión descriptiva se aproxima y considera la superficie del indio convertido en objeto y materia de estudio. La apreciación parece positiva: “[...] no tuve tiempo más que de pensar nuevamente acerca de las maravillosas, delicadas y espléndidas pieles que estas gentes tienen; algo así como una riqueza de la carne [...]”, pero de inmediato se añade una caracterización de orden metafísico que la niega y la cancela: “Un don, quizá, pero con la absoluta ausencia de lo que llamaríamos ‘espíritu’.”²³⁴ El indio es, pues, un cuerpo atractivo vacío de interioridad, una figura ausente.

²³¹ “Carta a John Middleton Murry. Oaxaca. 15 de noviembre de 1924”, en *Viva y muera México*, 96

²³² “Paseo a Huayapa”, 53

²³³ “Días de mercado”, 82

²³⁴ “Paseo a Huayapa”, 61

Entonces, la atención literaria se vuelve a los ojos y a la mirada del indio en donde se concentra ese vacío. Lawrence parece obsesionado por la mirada del indio. Las referencias al respecto son tantas y tan recurrentes que bien podría considerarse un leitmotiv en la obra laurenciana. Mirada “suspica,z, inquisitiva, atónita y vacía”; ojos “enfundados en su propia oscuridad”, “vacíos”, “negros y brillantes y fieros en el fondo de sus rostros morenos”, los ojos de todos “[...]sin pupila, semejaban el abismo donde se conservaba todo el mal y toda la insolencia.”²³⁵

Al momento de considerar el carácter, las costumbres, las características morales del indio, Lawrence se decanta por al menos dos grandes aspectos: la melancolía y la estupidez teñida, por momentos, de maldad. Durante su estancia en Oaxaca, Lawrence observará y analizará a su empleado indígena, Rosalino, quien en algunas de las crónicas reunidas en *Mornings in Mexico* se convertirá, *pars pro toto*, en la suma del temperamento del indio. Y el escritor inglés creará descubrir en la tristeza uno de los grandes males que asaltan al indio mexicano, sin que éste pueda hacer nada al respecto:

Difícil de adivinar dónde estaba [Rosalino] y qué hacía, en su sueño, viéndole levantarse tan extraño, tan salvaje y extraviado [...]La tristeza del indio, que cae sobre ellos como negra niebla de ciénaga, había caído sobre él [...]El

²³⁵ *La serpiente emplumada*, 178

lunes por la mañana, la misma tristeza, negra, de reptil [...]la tristeza del indio, esa tétrica nostalgia.²³⁶

Si Rosalino sufre en ocasiones el asalto de la tristeza y la nostalgia, la estupidez parece ser su rasgo de carácter más constante, de acuerdo a Lawrence. Ignorante tal vez de que su empleado seguramente no hablaba el español como lengua materna, Lawrence interpreta los silencios de Rosalino como demostración de la tontería de su empleado: “Esta es la inevitable respuesta de Rosalino, tan inevitable como el ‘¡Perro!’ del loro.—¡Cómo no, señor!—.” Su necedad lo hace inútil y torpe: “Estas gentes por lo general no pueden tocar algo sin estropearlo y dejarlo irreconocible”, y, por lo tanto, profundamente ignorante incluso de su propio nombre, de su propia identidad: “Entre los indios no es propio saber nada, ni siquiera el nombre propio [...]Los norteamericanos le llamarían un ‘campana sorda’, un estúpido.”²³⁷

Este rasgo es particularmente intrigante. Animal amaestrado, como un loro, Lawrence le niega al indio la posesión de cualquier conocimiento y, cosa extraña, se encuentra completamente desvinculado de aquella sabiduría de sus antepasados que el escritor inglés alaba en algunos pasajes de su obra. Esto es, el indio laurenciano se halla, sin mediar más motivo o explicación que la honda incomprensión de Lawrence, despojado de herencia y de saber.

²³⁶ “El mozo”, 72

²³⁷ “Paseo a Huayapa”, 45, 47,56

Lawrence parece acumular pruebas de la naturaleza salvaje del indio para su personal y obsesivo juicio sumario:

En realidad [el indio] no quiere guardar nada, ni siquiera su mujer o sus hijos. Nada que entrañe una responsabilidad. Limpio, limpio [...]del pasado y del futuro; dejar limpio el momento del presente, sin complicaciones [...]dejar únicamente el momento rígido y agudo y sin conciencia, como el puñal de obsidiana. Lo antes y después son carne de la conciencia. Sólo el momento del instante, siempre afilado por el olvido, a la manera del puñal del sacrificio[...]Sin ninguna finalidad, ninguna meta, al igual que los gavilanes en el aire; y ninguna dirección para correr, al igual que las nubes.²³⁸

En esta descripción queda muy poco del buen salvaje. La imagen que construye Lawrence recuerda la de un niño. El indio rehúye la responsabilidad porque ésta lo obligaría a enfrentarse con el mundo y transformarlo. Tal operación está negada al indio porque es un ser natural como los pájaros o las nubes. En otras palabras, el indio es irresponsable, no tiene metas, objetivos ni voluntad. Como el país mítico al que pertenece, el indio vive en un presente continuo, porque el hacerse cargo del pasado y del futuro es un ejercicio de la conciencia y, recordemos, el indio es una figura vacía. La conciencia del tiempo, “la carne de la conciencia”, ésa, parece decir Lawrence, sólo pertenece al hombre blanco.

²³⁸ “El mozo”, 66, 67, 83

En *La serpiente emplumada* se explica esta imposibilidad de los pobladores de México de habitar el tiempo. Ello se debería al hecho de que pertenecen a las razas oscuras, primitivas y antiquísimas. Por esta suerte de determinismo racial, los mexicanos se han estancado en su evolución y sólo les ha quedado la suerte de ver, desde su destino suspendido, avanzar al hombre blanco hacia la cúspide de la historia. La cita es singular:

Las razas oscuras pertenecen a un círculo desaparecido de la humanidad; se quedaron rezagadas en una sima de la que no han podido salir. Nunca llegarán a los niveles especiales del hombre blanco. Le seguirán de lejos como servidores [...]Kate tenía una sensación extraña en México: parecíale codearse con una humanidad prehistórica, del periodo glacial o anterior, cuando la tierra estaba fría, los mares vacíos y los terrenos eran de formación diferente [...]En América la sombra del mundo antediluviano es a veces tan densa que Kate perdía la noción de la humanidad histórica y comenzaba a volver a la antigua manera de conciencia, sutil y oscura, no cerebral sino vertebrada. En ella la fuerza del hombre estaba en su sangre y en su médula, y había entre los individuos una extraña intercomunicación, como la había también entre el hombre y los animales. Los mexicanos estaban todavía en este periodo [...] ²³⁹

Si esto es así, se entiende por qué los personajes ingleses de *La serpiente emplumada* creen ser espectadores de un doloroso y

²³⁹ *La serpiente emplumada*, 193, 203

dramático espectáculo: “Los hombres no son hombres completos, las mujeres no son todavía mujeres. Todos son seres a medio realizar, incoherentes, en parte horribles, en parte patéticos y buenos.”²⁴⁰ La imagen es, en efecto, patética: los habitantes de México serían seres larvarios incapaces de “desarrollar las posibilidades de su ser”, impotentes y sin energía: “Lo que falta es la energía. En ninguna parte, en México, se observa señal alguna de energía. Si alguna vez hubo, ha desaparecido.”²⁴¹

En ocasiones, sin embargo, el indio, manifiesta y muestra una naturaleza oculta: la del odio y la maldad. Esto es, el indio accedería a un cierto grado de interioridad e intencionalidad a través únicamente del odio y la violencia. “Ese día nos odiaba”, dice con temor Lawrence del hasta entonces prácticamente descerebrado Rosalino. Y añade: “Queríamos llegar hasta su corazón [...] Pero su corazón era de obsidiana.”²⁴² Los indios son gente inhumana que tiene preferencia por destruir la vida y suelen “estar sujetos a rencores ardientes y al odio diabólico de la vida misma.” En realidad, parece decir el autor de *La serpiente emplumada*, los indios son criminales cuyo placer único y supremo es el asesinato y la muerte:

No hay placer sensual que iguale a la voluptuosidad que se experimenta al clavar el cuchillo y ver brotar la sangre de la herida. Es el supremo placer de un pueblo apegado al pasado

²⁴⁰ Ibid, 198

²⁴¹ Ibid, 195

²⁴² “El mozo”, 73

cuyo yugo no pueden sacudir unos hombres que no conocen Redentor ni Salvador.²⁴³

En suma, Lawrence imagina a un indio mexicano profundamente ambiguo, ambivalente y contradictorio. Se trata de un ser dividido entre la melancolía, la estupidez, la pasividad, un primitivismo antediluviano y el arrebató, el mal, la violencia y el placer del crimen. ¿Qué opción tiene el indio, entonces? ¿Cuál podría ser el ámbito de su iniciativa para él que tan predeterminado se encuentra bajo el peso de un destino antediluviano, de su maldad crónica y de su idiotez? Lawrence también tiene la respuesta: imitar al hombre blanco.

El indio es sombra e imitación del hombre blanco, del ser civilizado: “Puede, sin embargo, imitarme, aún más de lo que soy. Como el loro a él.”²⁴⁴ Sin embargo, la imitación es torpe e incompleta: “—¡Adiós!—dice el reticente Rosalino, con su voz como sombra de la nuestra.”²⁴⁵ Y vio Lawrence que esto era bueno: “Mas el gran mono blanco tiene las llaves del universo, y el mexicano de ojos negros tiene que servirle, a fin de poder subsistir.”²⁴⁶

Pero esto no es suficiente. Si todo en el indio es pasividad y ausencia de intención, de voluntad e iniciativa, eso provoca y, parece justificar Lawrence, la explotación: “Un pueblo que no tiene la energía suficiente para salir adelante no puede menos que ser

²⁴³ *La serpiente emplumada*, 188

²⁴⁴ “Corasmín y los loros”, en *Viva y muera México*, 44

²⁴⁵ “Paseo a Huayapa”, 49

²⁴⁶ “El mozo”, 67

explotado.”²⁴⁷ Por lo tanto, hay que ayudar al indio, el hombre civilizado debería tener como tarea el guiarlo fuera de ese *impasse* en el que se encuentra por decisión del destino. O al menos, así lo desean los personajes extranjeros de *La serpiente emplumada* de manera obsesiva y filantrópica:

Me gustaría imbuírles la esperanza. Si la tuvieran no estarían tan tristes y serían más limpios y no se dejarían comer por los insectos [...] Lo que yo deseo es colocarlos en el comienzo del camino que ha de conducirlos a la realización de su humanidad.²⁴⁸

Sin embargo, última gran decepción, última gran irritación, las mejores intenciones del hombre blanco para civilizar al indio, para ayudarlo a aspirar a la humanidad, la civilización y la inteligencia que el hombre blanco ya ha alcanzado, choca contra la obcecación y la impermeabilidad del indio. No sólo es primitivo, malvado y estúpido; también es ciego: “Todos los esfuerzos [de los blancos] para llevar al alma de los mexicanos una especie de existencia definida sólo condujeron a su propia destrucción.”²⁴⁹

En esta discordancia, la comunicación entre el hombre civilizado y el hombre primitivo es, por supuesto, imposible. Para el indio, el extranjero es un “mono blanco”; para el hombre blanco el indio es, lo hemos visto, un ser larvario que vive en “el gran continente de la muerte”, más parecido a un animal que a un ser humano. Gran

²⁴⁷ *La serpiente emplumada*, 191

²⁴⁸ *Ibid*, 171, 198

²⁴⁹ *Ibid*, 179

ironía, Lawrence cae en la misma operación que él cree percibir y denunciar en el indio: “Para ellos, el hombre o la mujer blancos son algo así como un fenómeno: algo para observar y maravillarse y reírse de ello, pero nunca para considerarlo al mismo nivel de uno.” Rosalino mira a Lawrence “huidizo y despreciativo”; Lawrence imagina “el mar de la otra dimensión” separándolos, haciendo imposible el contacto.

Queda la impresión y la sospecha de que Lawrence, a fin de cuentas, no quería esa comunicación, que se daba constantemente razones y motivos para evitar todo acercamiento, como si de esa manera la convicción de su superioridad, el orgullo de tener razón y el convencimiento de la inferioridad inhumana del indio quedaran intactos. ¿El escritor inglés sacrificó la posibilidad de “aquello que es en último grado intangible[...] El contacto, la chispa del cambio [...]la chispa del contacto”²⁵⁰ por aferrarse a una idea, a un prejuicio, a una abstracción? Así parece. La observación de Franck Michel que abre nuestro capítulo puede aplicarse al caso de Lawrence y al de tantos otros artistas y escritores que visitaron México: “No es el Otro a quien se desea encontrar, sino a ese Otro oculto en nosotros, a la vez indeseado y extranjero.”

En todo caso, lo que asombra en esta visión es la apropiación de una certeza creída y defendida con firmeza inquebrantable: certeza de la inferioridad del indio, certeza de la superioridad civilizatoria del blanco. Certezas, siempre certezas, nunca la generosa interrogación de la duda. Asombra, finalmente, el enorme contraste entre el

²⁵⁰ “Día de mercado”, 88

temor y la repulsión que terminó sintiendo Lawrence por México y las primeras impresiones y expectativas que el escritor inglés tenía cuando llegó al país hispanoamericano:

Este país es tan hermoso, el cielo es perfecto, azul y cálido todos los días, y las flores se suceden rápidamente[...].²⁵¹ México tiene un cierto misterio de belleza para mí, como si los dioses estuvieran aquí. Ahora, en octubre, los días son tan puros y bellos que producen una especie de encantamiento. Como si alguno de los dioses oscuros fuera aún joven. Desearía poder construir un pequeño rancho[...]y comenzar una nueva vida[...]Y luego, una vez que hube cruzado la barranca de Ixtlán, era aquí[...]donde quería estar, aquí, en México.²⁵²

La tensa distancia entre el deseo y la resolución de ese deseo que plasman los ejemplos que hemos comentado habla de derrota y, desde luego, de un amargo desencuentro entre el México que necesitaba Lawrence y el país que salió a su encuentro y que no supo entender. Hay un pequeño pasaje de las crónicas del escritor inglés que resume en su brevedad, a nuestro entender, ese desencuentro, esa incomprensión: “¡Ay de mí! Así es como se suspira en castellano. Suspiro porque soy mexicano, porque...¿quién querría ser mexicano?”²⁵³

²⁵¹ “Carta a John Middleton Murry”, Op.cit., 97

²⁵² “Carta a Catherin Carswell. Guadalajara, 17 de octubre de 1923”, en *Viva y muera México*. 93, 94

²⁵³ “Ved México después”, 25

5.2.4 Crítica e interpretación

La crítica de la visión y de la representación de México en la obra de D.H. Lawrence es muy abundante. Escogemos solamente dos interpretaciones que resumen muy bien lo que pensamos.

Jorge Ruffinelli llama “mesianismo autoritario” a la manera como Lawrence se aproxima, considera e imagina México. Con Walker y Gunn, el investigador uruguayo ha escrito uno de los pocos y muy útiles libros sobre el papel de México en la literatura extranjera. Dice Ruffinelli:

Lawrence llegó a México en 1923 a buscar algo que sólo existía en él mismo y que llevaba a todas partes como las maletas del viajero: un paraíso formulado, una utopía [...] La paradoja es que ese sueño mesiánico sólo se llegó a dar en la literatura como una forma vicaria de la acción que jamás puede tener lugar.²⁵⁴

El crítico mexicano Emmanuel Carballo concuerda:

Sus tres viajes a México (comprendidos entre 1923 y 1925) pueden catalogarse como simples excusas que un hombre iluminado se da a sí mismo para buscar en un país, que él considera primitivo, argumentos que comprueben sus tesis acerca del triunfo de la sangre sobre la razón[...] Lawrence viajó a México con un solo propósito, el de encontrar aquí el paraíso perdido, y como no pudo encontrarlo se dejó ganar

²⁵⁴ Jorge Ruffinelli. *El otro México. México en la obra de B. Traven, D. H. Lawrence y Malcolm Lowry*. México: Nueva Imagen, 1978. 71, 87

por la exasperación y el odio, aunque también, ante ciertos hechos y personas, por el amor y la ternura [...]En el sentido histórico no pudo ni quiso mirar al México que, en esos años, se preparaba a olvidarse de la lucha armada y a institucionalizar demagógicamente los pequeños triunfos obtenidos. Sus análisis de los primeros años de la década de los veinte bien pudieron suscribirlos los porfiristas en el exilio, los arrinconados partidarios de Huerta y las tradicionales fuerzas oscuras enemigas de cualquier cambio[...]En ocasiones somos tal como él nos pintó y en otras, por defectos del pintor y el cuadro, mejores de lo que él supuso que éramos.²⁵⁵

Pero la crítica a Lawrence tiene que ser, a fin de cuentas, la crítica a aquella tradición de ideas recibidas que el escritor inglés confirmó y contribuyó a reconfigurar con las luces y sombras de su propia intransigencia y de su propio genio literario y que entregó, a su vez, a los escritores posteriores. Es aquella tradición que se levanta sobre el discurso de representación de un México inevitablemente maldito y que se repite *ad nauseam*, con mínimas modificaciones, después de Lawrence: México es el país del odio, de la caída, del crimen y de la muerte; el paisaje de México es una entidad misteriosa y amenazante en donde el extranjero se extravía y se abisma; el mexicano, indio y mestizo, es el heredero del mundo sanguinario azteca; el mexicano, indio y mestizo, es un ser inferior, pasivo, melancólico, primitivo y sacudido por súbitos arrebatos de crueldad, odio, violencia...y así sucesivamente.

²⁵⁵ Emmanuel Carballo. *Introducción a Viva y muera México*, 15,16

Esta tradición de representación tal y como se actualiza y confirma en la obra de D.H. Lawrence se nos presenta como problema e interrogante y exige, al menos, un esbozo de explicación. Encontramos elementos de respuesta en la obra de Edward Said, principalmente en su ensayo *Orientalismo*.²⁵⁶ Como sabemos, el texto del crítico palestino se dirige a desentrañar y analizar la representación de Oriente y, específicamente del mundo islámico desde la perspectiva de Occidente. Y, sin embargo, la visión de México que tienen los autores europeos y norteamericanos parte en gran medida de aquellos mismos presupuestos que Said critica e intenta desmontar, lo que autorizaría nuestra utilización de las interpretaciones del autor palestino.

En efecto, la visión de Lawrence y de aquellos autores que lo antecedieron se basa en una idea fundamental, la idea de que existe una identidad europea superior a todos los pueblos y culturas no europeos. Estos últimos, de acuerdo a la lógica de la oposición planteada, se hallan necesariamente en una situación de inferioridad y retraso con respecto a Europa. Si bien esta creencia es originalmente europea, es importante aclarar que desde la Segunda Guerra Mundial “Estados Unidos ha dominado Oriente y se relaciona con él del mismo modo en que Francia y Gran Bretaña lo hicieron en otra época.”²⁵⁷

Tal sentido de superioridad se basaría, de acuerdo a Said, en una relación de poder “y de complicada dominación: Occidente ha

²⁵⁶ Edward Said. *Orientalismo*. Trad. María Luisa Fuentes. Madrid: Debate, 2002

²⁵⁷ *Orientalismo*, 23

ejercido diferentes grados de hegemonía sobre Oriente.”²⁵⁸ Y la dominación occidental crea un conocimiento del otro, crea una tradición de pensamiento, unas instituciones que la resguardan y la confirman en un cúmulo de textos con un vocabulario, unas imágenes específicas; se trata, en fin, de un discurso o catálogo de “idéés reçues” llamado *orientalismo*. El orientalismo para Said:

[...]es la distribución de una cierta conciencia geopolítica en unos textos estéticos, eruditos, económicos, sociológicos, históricos y filológicos; es la elaboración de una distinción geográfica básica (el mundo está formado por dos mitades diferentes, Oriente y Occidente) y también, de una serie completa de intereses que no solo crea el propio orientalismo, sino que también mantiene a través de sus descubrimientos eruditos, sus reconstrucciones filológicas, sus análisis psicológicos y sus descripciones geográficas y sociológicas; es una cierta voluntad o intención de comprender —y en algunos casos de controlar, manipular e incluso incorporar— lo que manifiestamente es un mundo diferente (alternativo o nuevo); es, sobre todo, un discurso que de ningún modo se puede hacer corresponder directamente con el poder político, pero que se produce y existe en virtud de un intercambio desigual con varios tipos de poder; se conforma a través de un intercambio con el poder político (como el estado colonial o imperial), con el poder intelectual como las ciencias predominantes: la lingüística comparada, la anatomía o cualquiera de las

²⁵⁸ Ibid, 25

ciencias de la política moderna, con el poder cultural (como las ortodoxias y los cánones que rigen los gustos, los valores y los textos); con el poder moral (como las ideas sobre lo que nosotros hacemos y ellos no pueden hacer o comprender del mismo modo que nosotros) [...]²⁵⁹

A la complejidad de ese discurso se asociaban las ideas sobre las bases biológicas de la desigualdad de las razas y las numerosas reinterpretaciones del darwinismo que tuvieron una gran circulación y fertilidad en el siglo XIX.

De este modo, las clasificaciones de las razas que encontramos en *Le Règne animal*, de Cuvier, en el *Essai sur l'inégalité des races humaines*, de Gobineau, y en *The dark Races of Man*, de Robert Knox, encontraron un socio interesado en el orientalismo latente. A estas ideas se añadía un darwinismo de segundo orden que parecía acentuar la validez “científica” de la división de las razas entre avanzadas y atrasadas o, de otro modo, entre europea-aria y oriental-africana. De esta forma toda la cuestión del imperialismo, tal y como se debatía a finales del siglo XIX entre los proimperialistas y los antiimperialistas, evidenciaba la tipología binaria de las razas, cultura y sociedades avanzadas y atrasadas (o sometidas).²⁶⁰

Así pues, desde el siglo XVII hasta las primeras décadas del siglo XX, el discurso del orientalismo va construyendo un conocimiento

²⁵⁹ Ibid, 34, 35

²⁶⁰ Ibid, 278

que se quiere definitivo, esencialista e inmutable de la figura del oriental. Es un conocimiento que lo permea todo, incluso la literatura, que es lo que nos interesa sobre todo en esta sección de nuestra investigación. Said enfatiza que el orientalismo impuso sus límites a todo pensamiento que se refiriera a Oriente.

Incluso los escritores más imaginativos de la época, hombres como Flaubert, Nerval o Scott, estaban coaccionados a la hora de sentir o decir algo sobre Oriente porque el orientalismo era, en última instancia, una visión política de la realidad cuya estructura acentuaba la diferencia entre lo familiar (Europa, Occidente, “nosotros”) y lo extraño (Oriente, el Este, “ellos”).²⁶¹

Si reemplazamos en esta breve exposición el concepto de “oriental” por el de “mexicano”, no nos dejarán de sorprender las coincidencias entre el discurso del orientalismo y el discurso de ideas recibidas sobre México y sus habitantes. Ambos, el mundo oriental y el mundo mexicano, vivieron una larga historia de colonialismo y, como lo demuestra Said, toda dominación política, como la del proyecto y la historia coloniales, construye un conocimiento, que se quiere inmutable, de la cultura sometida. ¿Qué figura de lo oriental (o, desde esta propuesta de coincidencias y sustituciones, de lo mexicano) crea este conocimiento?

En primer lugar, se establece una “oscilación”, como la llama Said, una ambivalencia entre el Oriente antiguo “al que se volvía como al Edén o al Paraíso” y un Oriente peligroso en donde “la racionalidad

²⁶¹ Ibid, 73

se ve minada por los excesos orientales cuyo misterioso atractivo se opone a los valores que parecen normales.”²⁶² Sería posible explicar tal ambivalencia, de acuerdo a Said, a través de una “versión transformada y extraña del darwinismo, que el propio Darwin había aprobado, acerca de que los modernos orientales eran residuos degradados de una grandeza anterior.”²⁶³ Hemos demostrado esta ambigüedad en la obra de D.H. Lawrence. Para el autor inglés México es, simultáneamente, el mundo prehispánico en el que viven fuerzas primigenias capaces de renovar la realidad presente y, al mismo tiempo, el espacio del odio, de la destrucción y de la muerte.

Enseguida, viene la clasificación de los habitantes de ese mundo distinto y extraño. Said extrae del discurso del orientalismo definiciones del ser del oriental que, reunidas, sorprenden por su abundancia hiperbólica. Los orientales (chinos, japoneses, árabes) son crédulos, faltos de energía y de iniciativa, propensos a la adulación y a la intriga, serviles, crueles con los animales; no son capaces de andar por un camino o una acera; tienen mentes desordenadas, confusas; son mentirosos empedernidos; son letárgicos y desconfiados; son todo lo contrario de la caridad, la rectitud y la nobleza de la raza anglosajona; muestran un desdén hacia la idea, la disciplina mental y la interpretación racional; son excéntricos, caen en ocasiones en una silenciosa indiferencia; son femeninos y débiles, impenetrables y necesitados de redención; la sensualidad y la crueldad se mezclan con la holgazanería, la

²⁶² Ibid, 90

²⁶³ Ibid, 310

pasividad y el fatalismo; son degenerados y desequilibrados; no son capaces de conocerse a sí mismos; tienen almas colectivas, no son seres individuales con una historia personal que contar.

La imagen del indio mexicano en la obra de Lawrence parece estar calcada sobre esta tipología del ser oriental. Como ya hemos visto, para el autor inglés el indio es sobre todo triste, melancólico y estúpido, pero también débil, falto de voluntad, cruel, violento, desconfiado, holgazán, silencioso, indiferente. En la visión laurenciana, el indio desaparece como individualidad y se convierte en colectividad.

En suma, la manera sorprendentemente negativa con la que Lawrence (y más tarde Green, Huxley y, por momentos, Lowry) “ nombra ” a México se explicaría por este complejo cúmulo de ideas que crea y sanciona la empresa colonial. Hombre de su época, lo que elabora Lawrence es un conocimiento y un discurso de lo mexicano y lo hace desde un pensamiento que revela claramente las ideas sobre las que se fundamenta: el europeo es superior a otras culturas; “ las razas oscuras ”, son inferiores a las razas anglosajonas, etc. Hombre de su época, Lawrence difícilmente hubiese podido despojarse del prestigio “ científico ” de semejantes ideas. Con ellas establece una relación de desigualdad y de poder al momento de nombrar la realidad mexicana. En efecto, la conciencia que cree saberse superior no puede sino observar y narrar un mundo inferior. Desde este pensamiento binario, no hay comunicación posible, porque entre el europeo y el mexicano se interpone una tradición de ideas, un filtro, una mediación por la que el otro:

“[...]es descrito como algo que se juzga (como en un tribunal), que se estudia y examina (como en un currículo), que se corrige (como en una escuela o una prisión) y que se ilustra (como en un manual de zoología).”²⁶⁴

5.3 Roberto Bolaño frente a la literatura anglosajona sobre México: ¿Innovación o permanencia de una tradición literaria?

No es nuestra intención hacer una comparación directa entre Roberto Bolaño y D.H. Lawrence. Ello significaría hacer un estudio de influencias y la primera dificultad sería demostrar que Bolaño hubiese leído a Lawrence y se hubiese visto influido por el autor inglés y tal hecho, salvo algunas referencias en la obra del autor chileno, no lo podemos corroborar satisfactoriamente.²⁶⁵ No bastaría hacer alusión a la voracidad lectora de Bolaño y suponer que tuvo en sus manos *La serpiente emplumada*, por ejemplo, o *Mañanas en México* o que, por el hecho de hallar en la narrativa bolañiana menciones a Graham Greene y a Malcolm Lowry, la presencia de Lawrence esté cerca.

Nuestro objetivo es contraponer la representación de México que el autor chileno crea en su obra y la representación de México que

²⁶⁴ Ibid, 62

²⁶⁵ Una de estas referencias es significativa, pero en modo alguno aclaratoria al momento de demostrar la posible influencia de Lawrence en Bolaño. El autor chileno escribe en “Un paseo por el abismo”, en *Entre paréntesis*: “De las muchas novelas que se han escrito sobre México, las mejores probablemente sean las inglesas y alguna que otra norteamericana. D. H. Lawrence prueba la novela agonista, Graham Greene la novela moral y Malcolm Lowry la novela total[...].” 307

hallamos en un antiguo discurso literario sobre lo mexicano y que se revela, reconfigura y confirma en la obra de Lawrence. Así pues, a través de Lawrence, queremos explorar el vínculo entre esa vieja tradición de representación y la narrativa contemporánea de Roberto Bolaño para, en última instancia, responder a dos preguntas: de acuerdo a las elecciones temáticas de Roberto Bolaño al momento de construir su propia imagen de México, ¿podemos señalar un parentesco entre la obra del autor chileno y el viejo discurso de representación de lo mexicano tal y como se reconfigura, actualiza y ejemplifica en la obra mexicana de D.H. Lawrence? Y si esto es así, ¿Bolaño innova, reformula y rebasa críticamente tal discurso o únicamente lo reproduce y le asegura su permanencia?

Enseguida confrontaremos la visión del paisaje, del mundo urbano, de la historia y del habitante mexicanos en la obra de D.H. Lawrence y de Roberto Bolaño.

La característica que sintetiza y determina la visión de D.H. Lawrence sobre México es la ambivalencia. Dos interpretaciones, dos estados de ánimo, dos emociones se oponen simultáneamente al momento de narrar a México y a sus habitantes. La representación de México se tiñe, entonces, de ambigüedad, de un carácter indeterminado y equívoco.

En la obra mexicana de Lawrence el paisaje de México es, a la vez, o belleza, suma de una pureza perdida o ámbito extraño cargado de la inminencia del desastre y la destrucción. El paisaje mexicano es la manifestación de “este país tan hermoso” en donde “el cielo es perfecto, azul y cálido”, los días son “tan puros y bellos que

producen una especie de encantamiento” como si “los dioses estuvieran aquí”; pero también es “costa salvaje y vacía”, “sol ardiente”, “inhumanas y grandes colinas”, pequeños pueblos “que dan la apariencia de estar deslizándose en un abismo” y por donde corre una polvareda “oscureciendo a todos, como un cataclismo.”

El paisaje mexicano, como marco referencial importante, aparece por primera vez en la obra de Roberto Bolaño en *Los detectives salvajes* y cobra fuerza y presencia en *2666*. En la primera novela, el territorio natural que se elige de México es el desierto de Sonora. La naturaleza mexicana, como en Lawrence, se describe también de manera ambivalente. Frente al caos de la ciudad, el desierto es el espacio fuera de la historia, estable y permanente, inmóvil, intacto. A su vez, el desierto al que llegan los personajes protagónicos en la tercera parte de *Los detectives salvajes* es vastedad, laberinto, extravío y angustia. En el desierto los aguarda la vivencia del vacío, de la nada y de la muerte.

“[...]y dimos vueltas[...]por parajes que a veces parecían lunares y a veces exhibían pequeñas parcelas verdes, y que siempre eran desolados[...]sólo Cesárea estaba muerta. Tenía un agujero de bala en el pecho[...]habíamos encontrado a Cesárea sólo para traerle la muerte” (557, 605).

En *2666*, el paisaje mexicano se carga de cualidades siniestras. Nuevamente, el topos es el desierto de Sonora, pero esta vez se trata de un desierto extraño, sobrenatural. Las descripciones privilegian lo nocturno y lo subterráneo. Es un mundo fronterizo en donde surgen territorios de marginalidad y pobreza, y en donde deambulan

seres primitivos despojados de humanidad. Sobre todo, el paisaje mexicano en *2666* es ámbito lúgubre, mortuorio; valles, montañas, precipicios están saturados de muerte: “Pasó por lugares [...] en los que no se veía ninguna luz, como si los habitantes hubieran muerto esa misma noche y en el aire todavía quedara un hálito de sangre” (342).

La coincidencia en la manera como Lawrence y Bolaño imaginan la Ciudad de México es significativa y elocuente. La ambivalencia continúa, pero con rasgos de duplicidad. Para ambos autores, algo se esconde detrás de la apariencia moderna del mundo urbano; la apariencia resulta, así, engañosa, falsa. Si para Bolaño la Ciudad de México es espacio de la juventud, de la fuerza, de la energía, del aprendizaje literario e intelectual, es también espacio que oculta “una música siniestra [...]sobrecogedora, como la música de fondo de una película de terror”(78). El delirio, el arrebató o la pesadilla permiten inesperadamente la percepción de fisuras y aberturas en la superficie del mundo ciudadano por donde los personajes pueden asomarse a la visión de realidades alucinatorias, lo que provoca vértigo, inquietud y temor:

[...]y entonces tuve una alucinación[...]el parque por el que íbamos se abrió a una especie de lago y el lago se abrió a una especie de cascada y la cascada formó un río que fluía por una especie de cementerio, y todo, lago, cascada, río, cementerio, era de color verde oscuro y silencioso[...] (151-152).

La creencia (y el temor) de Lawrence de que detrás de la fachada de la Ciudad de México se oculta y aguarda una realidad amenazante se manifiesta con toda fuerza y claridad en un pasaje singular de *La serpiente emplumada* que volvemos a citar aquí:

“Superficialmente, México era tal vez una ciudad agradable, con sus barrios alegres poblados de villas modernas, sus calles céntricas bonitas, sus millares de automóviles [...]El sol lucía continuamente y hermosas flores [...]adornaban los árboles. Una verdadera alegría[...]Pero en cuanto uno se quedaba a solas con la ciudad, percibíase un gruñido como el grito sordo del jaguar que la noche hiciese invisible. Sentíase sobre el espíritu el peso de una fuerza deprimente: los grandes pliegues del león azteca, el dragón de los toltecas que se enroscaba al cuerpo ahogando el alma. Y en la claridad del sol advertíase como una lluvia de sangre irritada e impotente, donde las flores empapaban sus raíces. El espíritu del país resultaba cruel, doloroso, destructor (173).

Ambivalencia, duplicidad. Lo que se esconde tras la apariencia moderna de la Ciudad de México no es sino el pasado cruento del mundo azteca. En ambas visiones, la de Lawrence y la de Bolaño, parecería que, en última instancia, lo “otro” que acecha y aguarda bajo la superficie de la Ciudad de México no es sino la muerte. En el pasaje citado, la figura elidida y aludida es la del sacrificio azteca, un sacrificio que parece crecer y abarcar la realidad: el sol, la lluvia, la tierra y las flores están impregnados de la muerte y la

sangre del sacrificio. Para Bolaño, la amenaza de la muerte que acecha en la Ciudad de México se confirma en el desarrollo de la historia que vivirán los detectives salvajes: el D.F. es para ellos la vida y la fuerza de la juventud, pero también es el espacio en que se inicia irremediamente el fin de la juventud y en donde se echa a andar su derrumbe vital.

La referencia al mundo azteca nos lleva a una muy particular concepción de la historia mexicana que parecía tener Lawrence y, en menor medida, Bolaño. En realidad, se trataría de una cierta idea de la evolución histórica o de la presencia del pasado en el presente de México. Como hemos señalado en distintos lugares de nuestra investigación, llaman poderosamente la atención las mínimas referencias al presente histórico mexicano en las obras de ambos autores. A Lawrence no le interesaba la serie de eventos que sacudían el país que visitó entre 1923 y 1924, las presidencias de Álvaro Obregón, de Plutarco Elías Calles, el fin de la Revolución Mexicana, la reconstrucción del país luego de la guerra civil, el surgimiento del movimiento cultural postrevolucionario. Nada de eso se refleja en la obra mexicana del escritor inglés. Es el mundo mítico lo que importa en la visión laurenciana de México, por eso los ecos del presente apenas se escuchan en sus obras. En el caso de Bolaño, las menciones a la historia de México se limitan al 2 de octubre de 1968, la matanza de estudiantes en Tlatelolco durante la presidencia de Díaz Ordaz, y al asesinato masivo de mujeres en el norte del país, desde los años noventa del siglo XX. Quizá algunas referencias más, muy pocas, a la Revolución Mexicana. Queda la impresión de que tales hechos de la historia del país entran a la obra

de Bolaño no como motores argumentales, sino transformados en atmósferas, ambientes y soluciones temáticas para caracterizar, por ejemplo, la rebeldía y la heroicidad de los personajes (aquellos que lucharon en el movimiento estudiantil) o para introducir ideas ahistóricas como la del Mal y su acción insidiosa en la lenta caída de la civilización. La verdadera “actualidad” histórica de México en la narrativa de Bolaño parece ser la actualidad literaria y el interés que ejerce en él la “inteligencia” mexicana: se discute el México pasado y presente a través de sus escritores y poetas, para criticarlos, para analizarlos, parodiarlos y ridiculizarlos. El autor chileno parece estar enteramente al día de los cenáculos, tendencias y grupos literarios del país, sobre todo en *Los detectives salvajes*, pero también en *2666*, pero no de los eventos históricos que moldearon al país en los años que ambas novelas abarcan.

De la idea de la historia, lo que predominaría en realidad en ambos autores es la creencia de que el pasado prehispánico de México, particularmente el azteca, pervive en el presente, se infiltra y satura el ambiente y a los habitantes del país. De allí esta percepción de violencia, de “malignidad” y perversión en la realidad mexicana que tienen los personajes de *La serpiente emplumada* o que Lawrence denuncia en sus cartas y crónicas. Las pirámides son consubstanciales al territorio, surgen “como las colinas de la propia tierra”, opina Lawrence. Se trata de un país “con colmillos[...]un animal peligroso.” Y como hemos visto en el pasaje sobre la Ciudad de México, un país que oculta detrás de su apariencia afable un impulso irrefrenable a la muerte, al sacrificio y a la sangre.

En este sentido, el caso de Bolaño es intrigante. A juzgar por las referencias al mundo azteca en su obra, desde *Amberes* hasta *2666*, breves pero muy numerosas, parecería que el autor chileno comparte con Lawrence esta vieja idea de la pervivencia del espíritu de muerte azteca en el mundo mexicano contemporáneo. En la narrativa de Bolaño, México se presenta como fuerza primitiva, violenta, oscura y criminal o como fuerza que imanta los delirios de los artistas y de los locos. Con frecuencia cuando esto sucede, aparecen alusiones al mundo precolombino, especialmente, a los aztecas en los momentos, lugares y pasajes más inesperados y en forma de pirámides y piedras de sacrificio. Recordemos un pasaje extraño de *2666*:

De tal manera que al principio la luz es negra o gris, una luz atenuada que sólo deja ver las siluetas de los aztecas que están, hieráticos, en el interior de las pirámides, pero luego, al extenderse la sangre de la nueva víctima sobre la claraboya de obsidiana transparente, la luz se hace roja y negra, de un rojo muy vivo y de un negro muy vivo, de modo tal que ya no sólo se distinguen las siluetas de los aztecas sino también sus facciones, unas facciones transfiguradas [...] (873).

Este pasaje cobra toda su fuerza cuando se vincula con el crimen masivo de mujeres en Santa Teresa que, en el desarrollo cronológico de la historia, aún no ha sucedido. Juego de premoniciones y prolepsis, el crimen azteca prefigura y anuncia el crimen del futuro; el pasado y el presente, parece decirnos Bolaño,

están conectados en México en un círculo de repeticiones ahistórico, mítico.

Hay una diferencia fundamental entre Lawrence y Bolaño al momento de caracterizar al personaje mexicano. Para el autor inglés la figura del indio resume, sintetiza la complejidad de la sociedad mexicana. En la obra de Bolaño prácticamente no aparece el indio. Tenemos que inferir si el personaje es indio (por ejemplo, Rebeca, la vendedora de textiles en 2666, en “La parte de los críticos”) o si tiene ascendencia indígena reciente (Piel Divina, en *Los detectives salvajes*). Pero tenemos que inferirlo porque los personajes no están caracterizados como indios mexicanos. No es insignificante esta elección: Bolaño rompe con la tradición de representación del mundo mexicano en la literatura anglosajona del siglo XX y con el discurso del siglo XIX, y anterior, que basaba gran parte de la caracterización del ser mexicano a través de la discusión, análisis y definición del indio. En la obra del autor chileno, el indio desaparece.

Así mismo, la sociedad mexicana está mejor definida y caracterizada en la obra de Bolaño que en la de Lawrence. En su obra de juventud y en su cuentística, pero sobre todo, a partir de sus obras mayores y a través de la multitud de personajes mexicanos que crea, Bolaño ejemplifica bien las distintas clases sociales en México, los marginados, la clase baja, la clase media, las élites sociales; muestra el mundo urbano y provincial; personifica la variedad de oficios que podemos encontrar en el país hispanoamericano; y, en fin, plasma las diferencias generacionales

que sacudían a la sociedad mexicana en los años 70 del siglo pasado (ver sobre todo *Los detectives salvajes*).

Y sin embargo, Lawrence y Bolaño coinciden en sus obras en la caracterización profundamente negativa del personaje mexicano. El indio, decíamos, sintetiza el ser mexicano para Lawrence. Para el escritor inglés, el indio es, recordemos, “masa negra”, “amasijo de salvajes”, “caras de noche”, cuerpos de pieles espléndidas pero despojados de interioridad, de alma; “una campana sorda, un estúpido;” seres que sufren de “la misma tristeza, negra, de reptil.” El indio es miembro de las razas oscuras que pertenecen a “un círculo desaparecido de la humanidad”, el indio es un ser incompleto, “a medio realizar, incoherente”, sin energía, pero capaz de odio, de “rencores ardientes” y de violencia. Obcecado e impermeable, el indio no tiene esperanza porque es incapaz de entender y aceptar la guía del hombre blanco en el camino de la evolución.

Pensaríamos que la visión que Bolaño crea del mexicano en su obra es más generosa, menos caricaturesca, puesto que vivió en México y porque es un autor moderno y crítico. Pero cuando reunimos los pasajes en los que se define al habitante de México, sorprende la similitud con el retrato intolerante que Lawrence elabora. Si los personajes mexicanos en la obra de juventud de Bolaño pueden ser emocionalmente inestables, violentos y peligrosos, poseen todavía una gran vitalidad, una capacidad visionaria y poética (ver *La literatura nazi en América* o *La pista de hielo*) y una fuerza y una generosidad inolvidables (pensamos en Cesárea Tinajero, Xóchitl

García o en Amadeo Salvatierra de *Los detectives salvajes*). Es sobre todo en *2666* en donde la figura del mexicano cobra tintes verdaderamente laurencianos. Clase baja, media, alta, intelectuales, políticos, todos comparten los mismos rasgos. Incontrolables y autodestructivos porque parecen estar siempre vinculados a “una energía que se bastaba a sí misma y que se consumía a sí misma”; tribu primitiva sacudida por un ánimo guerrero que lleva a cabo extraños ritos en la obscuridad, el mexicano, hiperviolento, se une a otros mexicanos y forma turbas asesinas. Sobre todo, se revela y define plenamente su personalidad en la violencia y particularmente en la violencia contra las mujeres y, al mismo tiempo, frente al poder y al extranjero, el mexicano se vuelve dócil y de una sumisión repugnante; es pomposo, sufre de ginefobia, es fatalista y melancólico. El papel que juega el mexicano en *2666* es elocuente: en la mayor parte de la novela, el personaje mexicano asume un papel secundario, “atmosférico” que sirve de marco a los protagonistas extranjeros. Apenas habla, parece ausente, no tiene una gran voluntad. Cuando al fin salta al primer plano narrativo, lo hace principalmente a través de la violencia más extrema y gratuita o por medio de la cobardía, de la ruindad o del ridículo.

Si tomamos en consideración todo lo dicho hasta ahora, podemos afirmar que, en su visión mexicana, son más las coincidencias entre D.H. Lawrence y Roberto Bolaño que las divergencias. Lo mismo en la construcción literaria del paisaje y de la capital, que en la de la figura del mexicano o en la presencia temática del pasado que sobrevive en el presente del país, la evidencia textual nos lleva a afirmar que el autor chileno y el autor inglés comparten la

ambivalencia y el temor con respecto a México. Respondemos, entonces, afirmativamente a la primera pregunta que nos plantéabamos antes: ¿podemos señalar un parentesco entre la obra del autor chileno y el viejo discurso de representación de lo mexicano tal y como se reconfigura, actualiza y ejemplifica en la obra mexicana de D.H. Lawrence? Sí. Los vínculos de la obra de Roberto Bolaño con el discurso de representación de México como se expresa en la obra mexicana de Lawrence queda demostrado. Ahora bien, ¿Bolaño innova, reformula y rebasa críticamente tal discurso o únicamente lo reproduce y le asegura su permanencia? Si, como decíamos en otra sección de este capítulo, tal discurso afirma que México es un país inevitablemente maldito y declara que es el país del odio, de la caída, del crimen y de la muerte; que el paisaje de México es una entidad misteriosa y amenazante en donde el extranjero se extravía y se abisma; que el mexicano, indio y/o mestizo, es el heredero del mundo sanguinario azteca y es un ser pasivo, melancólico, primitivo y sacudido por súbitos arrebatos de crueldad, odio, violencia, es evidente que Bolaño no innova, no rebasa críticamente tal discurso y, en cambio, lo reproduce y, en su repetición acrítica, parece dejar intacta su permanencia. Es verdad, la figura del indio desaparece de la obra bolañiana y no podríamos decir que el autor chileno cree y plasme la inferioridad del mexicano frente a una supuesta superioridad anglosajona o extranjera, si acaso, podríamos afirmar que, sobre todo en 2666, limita al personaje mexicano a un papel secundario, accesorio. Pero en suma, Bolaño y Lawrence comparten los rasgos esenciales de aquella representación de México y de sus habitantes. Ambos

imitan ese antiguo discurso de ideas recibidas que circula desde antes del siglo XIX y en el que se despoja de individualidad, de vitalidad y realidad a un pueblo y a una cultura hasta reducirlos a una *visión*, a una imagen abstracta, a un símbolo.

Hemos intentado dar una posible explicación de la elección literaria (y a fin de cuentas, ética, como bien dice Said) de D.H. Lawrence al momento de narrar México. El autor inglés interpreta a México desde una mentalidad del siglo XIX. Tal mentalidad, en la que convive tanto la lógica colonialista, el darwinismo, como los estudios científicos del siglo XIX sobre la desigualdad de las razas o el orientalismo, proclama, desde una operación binaria de oposición irreconciliable, la superioridad europea sobre toda cultura. Frente a Europa, Asia, África, las culturas amerindias, Oceanía, Medio Oriente se convierten, *ipso facto*, en realidades inferiores, marginales, descentradas, débiles. A esta mirada, por supuesto, se suma el odio, el temor y la repugnancia que Lawrence terminó sintiendo hacia México ya que no encontró en aquel país a Rananim, el nuevo paraíso.

¿Pero cómo explicar la elección literaria y ética de Roberto Bolaño cuando imagina y narra México? En el primer capítulo de este trabajo, nos asombraba ya que el autor chileno, habiendo vivido en el país hispanoamericano poco más de nueve años, suscribiera lugares comunes sobre México tan manidos como “México es un país tremendamente vital, pese a que es el país donde, paradójicamente, la muerte está más presente.” Y asombra también que el autor que afirmó repetidamente que adoraba a México, que

no aceptaba la menor crítica sobre ese país, escribiera, sobre todo a partir de la tercera parte de *Los detectives salvajes*, un retrato tan desolador y siniestro de México. Si en un principio en la narrativa de Bolaño México fue el país de la nostalgia y de la juventud perdida, más tarde en su obra, México se convierte en el país contrario con el que se establece en la rememoración una suerte de oposición, de guerra. México, el país enemigo.

Desde que dejó el país en 1977, muy joven, aproximadamente con 24 años y hasta su muerte en el año 2003, Roberto Bolaño no volvió nunca a México. Tal vez por eso su recuerdo del país es tan profundamente subjetivo, estático, exiguo. “El transterrado—citábamos a Juan Villoro en el primer capítulo—conserva memorias progresivamente imaginarias; los países se diluyen y regresan como restos entrañables y dispersos.” Y continúa Villoro: Bolaño “había construido un país de la memoria, de espectral exactitud.” Con la evidencia estudiada en éste y en capítulos anteriores, quizá tendríamos que reformular esa afirmación: Bolaño imaginó un país de la memoria de espectral inexactitud.

CONCLUSIÓN

*N'est-il pas temps de sortir du bas-relief,
d'envisager ces gens-là de face,
et de reconstruire surtout des figures pensantes ?*
Eugène Fromentin. Oeuvres complètes.

A lo largo de esta investigación, hemos explorado y analizado la representación de México en la obra publicada entre 1980 y el año 2004 del autor chileno Roberto Bolaño. Nuestro estudio se concentró en la manera singular con la que el autor chileno imaginó y caracterizó el paisaje, la historia, el mundo urbano y la figura literaria de los habitantes de ese país hispanoamericano en las siguientes novelas y colecciones de cuentos: *Amberes* (publicada en 2002, pero redactada en 1980), *Monsieur Pain*, (novela, publicada en 1994 con el título de *La senda de los elefantes*, pero escrita entre 1981 y 1982), *El Tercer Reich* (1989, publicada en el año 2010), *La pista de hielo* (novela, 1993), *La literatura nazi en América* (1996), *Estrella distante* (novela, 1996), *Llamadas telefónicas* (cuento, 1997), *Los detectives salvajes* (novela, 1998) y *2666* (novela, 2004).

En el recorrido biográfico del primer capítulo, descubrimos la intención narrativa, inventiva con la que Roberto Bolaño contaba algunos momentos claves de su vida. Por este proceso de reinención y reelaboración, su adolescencia, por ejemplo, o su viaje a Chile para unirse al movimiento allendista y su captura, prisión y liberación parecen transformarse en etapas del recorrido narrativo del héroe joven y trágico. Estudiamos su participación significativa en la fundación del movimiento de vanguardia del Infrarrealismo y la revaloración de este grupo que se está llevando a cabo por críticos como Patricia Espinosa. Destacamos el papel fundamental que jugó México en la formación intelectual de Roberto Bolaño. De los numerosos testimonios del mismo Bolaño y de sus contemporáneos, concluimos que México fue para el autor chileno la imagen profundamente subjetiva de la pérdida de la

juventud, país de recuerdos y de nostalgia al que, por temor, nunca volvió. La comprensión de ese vínculo clave y duradero con México nos sirvió de antecedente indispensable para entender la transformación del país hispanoamericano en espacio preferente de la narrativa que Roberto Bolaño construyó desde su salida de ese país.

En el segundo capítulo, durante la revisión de los antecedentes del tema de nuestra investigación, señalamos un evidente desinterés crítico al momento de considerar la presencia y el papel de México en la obra de Roberto Bolaño que nosotros creemos fundamental. La representación del país hispano en la narrativa bolañiana se trata de manera mínima y tangencial, lo que constituye un vacío crítico, al que nuestro trabajo ha querido responder. Más adelante, el análisis de las novelas y colecciones de juventud de Roberto Bolaño, anteriores a *Los detectives salvajes*, nos permitió llegar a las siguientes conclusiones. Las ideas, ambiente o personajes vinculados con México se presentan de manera germinal en *Amberes* y *Monsieur Pain*, pero, a partir de *La pista de hielo* se van desarrollando y ampliando. La realidad mexicana cobra fuerza y desarrollo en algunos de los mejores cuentos de *Llamadas telefónicas* (“Vida de Anne Moore” y “El gusano”). En estas obras de juventud, Bolaño ensaya ya el contraste entre el México urbano de la capital y el mundo del desierto y la frontera. Lo mexicano irrumpe allí como recuerdo de una juventud recientemente perdida y como alucinación o pesadilla. De cualquier forma, el pasado mexicano rememorado tiene un peso y una fuerza que no tiene el presente narrado. Así mismo, cabe destacar que los personajes

mexicanos se caracterizan como seres vitales, caóticos, inestables, violentos y, en suma, peligrosos o claramente criminales, pero también son poseedores de capacidades visionarias y poéticas. Aparecen ya las referencias al mundo azteca y su vínculo a dos elementos esenciales, la pirámide y la piedra de sacrificio. En suma, México es en estas obras el espacio interior, silencioso y subjetivo de la memoria, espacio esencialmente estable y permanente en contraste al presente narrativo, caótico e inestable.

La novela *Los detectives salvajes* constituyó el centro de nuestro análisis en el tercer capítulo. Con esta novela tan premiada y cuyo eco crítico examinamos, México deja de ser pasado añorado y se convierte en el centro del presente narrativo. Crece y cobra centralidad la antinomia mundo urbano y naturaleza en la forma de la Ciudad de México y el desierto de Sonora, oposición sobre la que se construyó la mayor parte de nuestro análisis. Pero Bolaño problematiza la dicotomía en un tratamiento ambiguo de ambos espacios: la Ciudad de Mexico es caos, laberinto y multitud, pero también lugar familiar y utópico; el desierto puede presentarse como realidad estable, permanente, para, en seguida, volverse frágil, irreal, laberíntica. Tal inestabilidad, dijimos, construye la identidad de los personajes de la novela y puede transformarlos en fantasmas y en ausencias. Bolaño crea una verdadera estética de la desaparición. Son precisamente los personajes mexicanos los que, luego de protagonizar partes importantes de la novela (por ejemplo, nada menos que el narrador de la primera y tercera parte, Juan García Madero) desaparecen por completo en otras sin dejar rastro, como el pasado y la memoria.

De la muy compleja novela póstuma de Roberto Bolaño, *2666*, destacamos en el cuarto capítulo su riqueza estilística, el profundo pesimismo del tema central (el crimen universal que, a través del tiempo, desemboca y permanece en México), así como su singular estructura argumental y temporal. Allí, la representación de México y de sus habitantes cobra un pesimismo y una obscuridad abrumadores con respecto al retrato mexicano en las obras anteriores del autor chileno. En esta visión de todo lo mexicano—paisaje, habitantes, historia—predomina la muerte, el crimen y el mal y la idea de que todo, muerte, crimen y mal, permanecerán en el futuro de México y del mundo. Lo que se desprende de la lectura de *2666* es una clara intención de construir una narración distópica, de corte apocalíptico que tiene como eje a un México en donde reside el mal. Resumiendo, todo recuerda la lógica del mito en la representación de México en la novela póstuma de Roberto: la abolición del tiempo cronológico; la caracterización primitiva de México; la idea del viaje y del regreso a un espacio considerado primigenio; la inversión de los valores sociales y morales y la vivencia del caos; el relato escatológico que anuncia el fin de todas las cosas desde México. Un mito, sin embargo, en el que no hay renovación ni renacimiento, sólo la permanencia de la destrucción y del mal.

Finalmente, en el quinto capítulo de nuestra investigación, descubrimos que Bolaño no está solo al narrar a México de la manera singular como lo hizo a lo largo de su obra y particularmente en sus dos últimas novelas. Sus elecciones temáticas, narrativas y descriptivas se vinculan con la literatura

anglosajona sobre México de la primera mitad del siglo XX, particularmente D. H. Lawrence, y, a través de ella, se une a una larga tradición de representación de lo mexicano, a un discurso prejuicioso, repetitivo y negativo de “idées reçues” en el que el país hispanoamericano, su gente y su cultura se convierte en realidad abstracta y símbolo. Las coincidencias entre la imagen de México en la obra de Roberto Bolaño y la obra de tema mexicano de D.H. Lawrence nos permitieron señalar que el autor chileno no innova, renueva o rebasa críticamente tal tradición discursiva, sino que la repite con mínimas variaciones.

En suma, a lo largo de su obra, Roberto Bolaño imaginó un México extraño y peculiar. Desde *Amberes* hasta *2666*, en un periodo que abarca 23 años de creación literaria (1980-2004), el autor chileno construyó una representación profundamente negativa del país hispanoamericano, de su paisaje y de sus habitantes basada en la nostalgia y el pesimismo. La suma de esas referencias literarias en cuentos y novelas da por resultado una imagen en la que México es primordialmente o el espacio nostálgico de la juventud perdida o el territorio de la muerte, del crimen y del Mal.

Al momento de evaluar esta muy particular visión y representación de México y de los mexicanos en la narrativa de Roberto Bolaño, no podemos dejar de señalar hasta qué punto el autor chileno terminó construyendo un desconcertante estereotipo de todo lo mexicano. Se trata de un ejercicio literario sumamente maniqueísta que despoja a la figura literaria del mexicano y del país de

individualidad y humanidad sólo para conferirles la exclusividad de la obscuridad y del mal.

De hecho, Bolaño aplica una operación de caricatura y abstracción en su reconstrucción imaginaria del país. Es decir, toda caricatura es un ejercicio de deformación de aspectos físicos y morales, una apuesta sinóptica que reemplaza la complejidad de la realidad a unos cuantos trazos sintéticos que quieren hacer alusión rápida a ella. México, su paisaje, sus habitantes e incluso las breves menciones a su historia, se deshumanizan en la obra del autor chileno, se reducen a líneas de representación mínima hasta convertirse en una entidad abstracta despojada de substancia y vida.

Tal elección, consciente o inconsciente, recuerda lo que ya en los años cincuenta señalaba el crítico y escritor candiense George Woodcock de novelistas ingleses como Lawrence, Huxley o Lowry. Como ellos, Bolaño ha dejado sin mencionar “las cualidades más nobles y esperanzadoras de la vida mexicana”, ha deformado a México hasta “un punto que va más allá del panorama normal de la licencias literarias”, y, sobre todo, “las curiosas exageraciones y distorsiones que aparecen en [sus] descripciones de México de hecho representan la imposición sobre el mapa verdadero, de sus esperanzas y temores [individuales].”²⁶⁶ Coincidimos con Woodcock: el México de Bolaño revela, ante todo, a Bolaño. El México del autor chileno no es sino el territorio de su memoria

²⁶⁶ George Woodcock, citado en Ronald Walker. *Paraíso infernal: México y la novela inglesa moderna*. México: FCE, 1984. 32

personal y el territorio imaginado de sus temores y pesadillas, lo que, en principio, es una elección literaria válida y defendible.

El problema, sin embargo, es la consecuencia ética de esa memoria y de esa imaginación. Es un problema también de profundidad y verosimilitud literarias. En efecto, como denuncia Said en *Orientalismo*, agrupar toda la pluralidad humana de un país y una cultura y reducirla a una abstracción colectiva final, a una tipología, a una esencia ahistórica; trascender el detalle específicamente humano para pasar al detalle general “transhumano”; adoptar una concepción esencialista de una nación y un pueblo despojándolos de densidad existencial; caracterizar personajes estáticos sin unas potencialidades en proceso de realización o sin una historia en proceso de desarrollarse podría considerarse, en último análisis, “una derrota humana e intelectual”:

Considero que el fracaso del orientalismo ha sido humano e intelectual, ya que, al adoptar una postura de absoluta oposición a una región del mundo que considera ajena a la suya, el orientalismo no ha sido capaz de identificarse con la experiencia humana y ni siquiera de considerarla como una experiencia humana.²⁶⁷

Ésta, desde luego sería una crítica demasiado severa a Roberto Bolaño. El autor chileno sabe identificarse con la experiencia humana allí en donde abandona la enumeración que despoja de identidad y realidad a sus personajes y explora toda la complejidad de una historia individualizada (ver, sino, la historia de Penélope

²⁶⁷ Edward Said. *Orientalismo*. 431

Méndez Becerra en “La parte de los crímenes” de 2666); cuando deja de lado la caracterización fantasmal de sus protagonistas y se detiene en los pequeños triunfos y fracasos de una vida y los revela con verdadero interés y compasión (por ejemplo, en la creación de personajes inolvidables como Amadeo Salvatierra o Xóchitl García en *Los detectives salvajes*); cuando se olvida, en fin, de pirámides aztecas y sacrificios humanos y devuelve a la narración del mundo mexicano, la capital, sus calles, una verosimilitud por la que los “retardados atardeceres” del D.F. o la juventud perdida recuperan toda su vitalidad.

Pero hemos constatado que lo que predomina en el México imaginado por Roberto Bolaño es la visión y el mito. Se trataría, en palabras de Said, de “la derrota de la narración a favor de la visión”, de la tendencia “a observar todo detalle a través del dispositivo de un conjunto de categorías reduccionistas.” Lo que subyace a la caricatura y a la abstracción, ya señaladas, es el mito y, a la par que la magia:

[...]la mitología [tiene]el carácter de sistema cerrado que se contiene y refuerza a sí mismo y en el que los objetos son lo que son porque son lo que son de una vez y para siempre, por razones ontológicas que ningún material empírico puede expulsar o alterar.²⁶⁸

A final de cuentas, lo que predomina en la obra de Roberto Bolaño es una figura mitológica, esencialista, casi metafísica de México, que, desde nuestro punto de vista, desplaza a la vida.

²⁶⁸ Ibid, 106

Cuando pensamos en retrospectiva en el México literario de Bolaño, de Lawrence, de Albert Pike, Timothy Flint, Stephen Crane, Graham Greene, Lowry, Huxley, Kerouac, o Thomas Phillip Terry no nos deja de asombrar la pervivencia del cliché, del prejuicio y de la mitología “mexicanista.” ¿No será tiempo en literatura, como señala Eugène Fromentin en nuestro epígrafe, de imaginar al otro de maneras más generosas y ciertas, de “salir del bajo relieve, de enfrentar a esa personas cara a cara y de reconstruir sobre todo figuras pensantes”? ¿No sería necesario recordar el señalamiento de Lowry frente a los esencialismos, los clichés y los prejuicios que llevan a imaginar a personas y países como enemigos?

Ni un solo momento Geoffrey Firmin dudó de que estaba viviendo en el infierno, pero se dio cuenta de lo que Lowry pareció olvidar: que el infierno “no está en México, por supuesto, sino en el corazón.”²⁶⁹

²⁶⁹ Citado en Ronald Walker, *Op.cit*, 302

Bibliografía

AÍNSA, Fernando. “¿Espacio mítico o utopía degradada? Notas para una geopoética de la ciudad en la narrativa latinoamericana”, en Javier de Navascués (ed). *De Arcadia a Babel. Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2002

ÁLVAREZ, Eliseo, “Las posturas son las posturas y el sexo es el sexo” en Braithwaite, Andrés (ed). *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006

AGUILAR, Paula. “‘Pobre memoria la mía’. Literatura y melancolía en el contexto de la posdictadura chilena (Nocturno de Chile de Roberto Bolaño).” En Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (ed). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008

AGENCIA EFE. “El escritor chileno Roberto Bolaño fallece en Barcelona a los 50 años.” *El Mundo*, martes 15 de julio del 2003. En línea. www.elmundo.es (consultado 30 septiembre 2007)

AYALA, Matías. “Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño”, en Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (ed). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: PUF, 1992

BOLAÑO, Roberto. *Pájaro de calor. Ocho poetas infrarrealistas*. Prólogo de Juan Cervera. México: Ediciones Asunción Sanchís, 1976

_____ *Reinventar el amor*. México: Taller Martín Pescador, 1976

_____ *Amberes*. Barcelona: Anagrama, 2002 (Literaturas Hispánicas, 331)

_____ *Monsieur Pain*. Barcelona: Anagrama, 1999 (Narrativas Hispánicas, 275)

_____ *La pista de hielo*. Barcelona: Seix Barral, 2003 (Biblioteca breve)

_____ *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral, 1996

_____ *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996 (Narrativas Hispánicas, 210)

_____ *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama, 1997 (Compactos, 282)

_____ *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999

_____ *Tres*. Barcelona: El Acantilado, 2000

_____ *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2004 (Compactos, 232)

_____ . *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)* Edición Ignacio Echevarría. Barcelona: Anagrama, 2004 (Argumentos 316)

_____ *2666*. 6ª ed. Barcelona: Anagrama, 2005

_____ “Manifiesto mexicano” en *Turia. Revista Cultural*.
Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, N° 75 Junio-octubre 2005.
266-276

BOULLOSA, Carmen. “Carmen Boullosa entrevista a Roberto Bolaño,” en Celina Manzoni (ed). *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidora, 2002

BOURNEUF, Roland, Ouellet, Réal. *La novela*. Trad. Enric Sullà.
Barcelona: Ariel, 1989 (Letras e Ideas)

BRAITHWAITE, Andrés (ed). *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006

BRODSKY, Roberto. "Perdidos en Bolaño" en Manzoni, Celina(ed.) *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002

CARRIÓN, Jorge. “La última fuga de Bolaño” en Diario La Capital. Rosario, Argentina. 30 de enero, 2005.
http://www.lacapital.com.ar/2005/01/30/seniales/noticia_167457.shtml (consultado mayo 30, 2008)

CATALÁN, Pablo. (2003). “Los territorios de Roberto Bolaño”, en Espinosa, Patricia (ed). *Territorios en fuga*. Santiago: Frasis editores, 2003

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2004

COBAS CARRAL, Andrea y GARIBOTTO, Verónica. “Un epitafio en el desierto. Poesía y revolución en *Los detectives salvajes*”, en Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (ed). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008

CHEVALIER, Jean. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder, 1986

DE ROSSO, Ezequiel. "Una lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial" en Manzoni, Celina(ed.) *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002

DÉS, Mihály. "Entrevista a Roberto Bolaño." *Actas del Simposio Internacional Jornadas Homenaje. Roberto Bolaño (1953-2003)*. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra-la Casa América Catalunya-Revista *Lateral*, 2005

DOMÍNGUEZ LASIERRA, Juan. "Biocronología de Roberto Bolaño Ávalos (1953-2003), en *Turia. Revista Cultural*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, N° 75Junio-octubre 2005

_____ "Flores de Morrison en el mar de Bolaño", en *Turia. Revista Cultural*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, N° 75Junio-octubre 2005

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. "La gran novela mexicana de Roberto Bolaño" en *Periódico Reforma*. Ciudad de México: 20 de julio 2003

_____. "Apuntes sobre la Patagonia mexicana" en *Periódico Reforma*. Ciudad de México. 11 de noviembre 2007

ECHEVARRÍA, Ignacio. "Sobre la juventud y otras estafas", en Manzoni, Celina. *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002

_____ "Una épica de la tristeza" en Manzoni, Celina(ed.)*Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002

_____. “Nota a la primera edición” en Roberto Bolaño. 2666. 6ª ed. Barcelona: Anagrama, 2005

ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 2002 (Folio Essais, 100)

ESPINOSA, Patricia. "Roberto Bolaño: Un territorio por armar" en Manzonei, Celina(ed.) *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002

_____(editora). *Territorios en fuga*. Santiago: Frasis editores, 2003

_____. “Bolaño y el manifiesto infrarrealista”, en *Rocinante*, N°84, Octubre 2005

FAVERÓN PATRIAU, Gustavo. “‘El gaucho insufrible’ y el ingreso de Bolaño en la tradición argentina” Paz-Soldán, Edmundo, Faverón Patriau, Gustavo (editores). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008

FRESÁN, Rodrigo. “El extranjero en el exilio”, en *Turia. Revista Cultural*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, N° 75Junio-octubre 2005

_____. “El ultimo caso del detective salvaje” en *Página 12*. Buenos Aires: 16 de noviembre, 2004

GARCÉS, Gonzalo. “El viaje salvaje” en *Gatopardo*. Ciudad de México: Número 75, diciembre 2006-enero 2007

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio, “Noche y Día. *Los detectives salvajes*”, en *Periódico Reforma*.16 de enero 1999

GRAS, Dunia. “Roberto Bolaño y la obra total” en *Jornadas Homenaje. Roberto Bolaño (1953-2003). Simposio internacional*.

Barcelona: ICCI, Casa América Catalunya, Lateral, Universidad Pompeu Fabra, 2005

GUNN, Drewey Wayne. *Escritores americanos y británicos en México, 1556-1973*. México: FCE, 1974 (Lengua y Estudios Literarios)

HAASNOOT, Erik. *Bolaño cercano*. Documental. Barcelona: Editorial Candaya y TeveUNAM, 2008

HERRALDE, Jorge. “Vida editorial de Roberto Bolaño”, en *Jornadas Homenaje. Roberto Bolaño (1953-2003)*. *Simposio internacional*. Barcelona: ICCI, Casa América Catalunya, Lateral, Universidad Pompeu Fabra, 2005

ITURRIAGA DE LA FUENTE, José N. *Anecdotario de viajeros extranjeros en México*. Siglos XVI-XX. 4 volúmenes. México: FCE, 1994

LAWRENCE, David Herbert. *Viva y muera México*. Prólogo y selección Emanuel Carballo. México: Diógenes, 1970 (Antologías temáticas, 3)

_____. *La serpiente emplumada en Viva y muera México*. Prólogo y selección Emanuel Carballo. México: Diógenes, 1970 (Antologías temáticas, 3)

MANZONI, Celina (editora). *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002

MARISTÁIN, Mónica. “El mundo está vivo y nada vivo tiene remedio” en Andrés Braithwaite (ed). *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006

MARKS, Camilo. “Roberto Bolaño, el esplendor narrativo finisecular”, en Espinosa, Patricia (ed). *Territorios en fuga*. Santiago: Frasis editores, 2003

MARTÍNEZ, Ricardo. “Más allá de la última ventana. Los “marcos” de *Los detectives salvajes* desde la poética cognitiva” en Espinosa, Patricia (editora). *Territorios en fuga*. Santiago: Frasis editores, 2003

MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio. “Palabras contra el tiempo”, en Paz-Soldán, Edmundo, Faverón Patriau, Gustavo (eds.) *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008

_____ "Espectros Mexicanos" en Manzoni, Celina(ed.) *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002

_____ "Las palabras traicionadas" en Manzoni, Celina(ed.) *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002

MATZAT, Wolfgang (ed.) *Espacios y discursos en la novela española del realismo a la actualidad*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2007

MÉNDEZ ESTRADA, Ramón. “Como veo, doy. Una mirada interna del Movimiento Infrarrealista”, en *La Jornada Morelos*, 9 de marzo, 2004

_____. “Rebeldes con causa, los poetas del movimiento infrarrealista” en *Homenaje:Mario Santiago, RealInfrarrealista*. *Letras.s5.com.Página chilena al servicio de la cultura*. <http://www.lettras.s5.com/ms090107.html--consulta> (mayo 2008)

MONTANÉ KREBS, Bruno. “Días de México D.F.” en *Turia. Revista Cultural*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, N° 75Junio-octubre 2005

NAVASCUÉS, Javier de (ed). *De Arcadia a Babel. Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2002

PAULS, Alan. “La solución Bolaño”, en Edmundo Paz Soldan y Gustavo Faverón Patriau (eds). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008

PAZ, Sergio. “La elegancia, la verdadera elegancia, siempre es discreta”, en Andrés Braithwaite (ed). *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006

PAZ-SOLDÁN, Edmundo, FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (editores). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008

_____. “Introducción. Roberto Bolaño: Literatura y Apocalipsis”, en *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008

PEGUERO, José, “El maravilloso viaje de Roberto Bolaño”, en *Turia. Revista Cultural*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, N° 75Junio-octubre 2005

PIGLIA, Ricardo. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005 (Narrativas Hispánicas, 376)

PINTO, Rodrigo. "Los Detectives Salvajes" en Manzoni, Celina (ed.) *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002

PORRÚA, M^a Carmen. “Espacio, sujeto y memoria en *Telón de boca* de Juan Goytisolo” en Wolfgang Matzat (ed.) *Espacios y*

discursos en la novela española del realismo a la actualidad. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2007

PROMIS, José. “Poética de Roberto Bolaño”, en Espinosa, Patricia (ed) *Territorios en fuga*. Santiago: Frasis editores, 2003
ROJO, Grínor (2003). “Sobre Los detectives salvajes” en Espinosa, Patricia (editora). *Territorios en fuga*. Santiago: Frasis editores, 2003

ROSAS RIBEYRO, José. “Encuentros con Mario Santiago Papasquiari y Roberto Bolaño. Fragmentos de una entrevista cibernética con Raúl Silva”, en Raúl Silva (ed.) *Homenaje : Mario Santiago, Realinfrarrealista*. letras.s5.com.Página chilena al servicio de la cultura. <http://www.letras.s5.com/ms090107.html--consulta mayo 2008>

RUBIO, Carlos. “Entrevista. Roberto Bolaño. Una literatura autobiográfica,” en *Periódico Reforma*, 11 de julio, 1999

RUFFINELLI, Jorge. *El otro México. México en la obra de B. Traven, D. H. Lawrence y Malcolm Lowry*. México: Nueva Imagen, 1978

SAID, Edward. *Orientalismo*. Trad. María Luisa Fuentes. Madrid: Debate, 2002

SANCHÍS, Ima. “Si hubiera otra vida y fuera posible elegir, escogería ser mujer,” en Andrés Braithwaite (ed). *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006

SANTIAGO PAPANASQUIARI, Mario. *Jeta de Santo. Antología poética (1974-1977)*. Fondo de Cultura Económica España, 2008. (Letras Mexicanas, Poesía)

TERRY, T. Philip. *Terry's Guide to Mexico. The New Standard Guidebook to the Mexican Republic*. Boston: Hingham, 1943

VILLAGRÁN, Fernando. "Entrevista con Roberto Bolaño", realizada para *Off the record*, un programa de Arcoíris, televisión chilena por Internet, en *Letras.s5.com.Página chilena al servicio de la cultura*. <http://www.lettras.s5.com/ms090107.html--consulta> (mayo 2008)

VILLORO, Juan, "La batalla futura" en Andrés Braithwaite (ed). *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006

_____ "Ardió en su propia luz. Fragmentos de una entrevista con Raúl Silva" en Raúl Silva (ed.) *Homenaje: Mario Santiago, Realinfrarrealista*. *Letras.s5.com.Página chilena al servicio de la cultura*. <http://www.lettras.s5.com/ms090107.html--consulta> (mayo 2008)

_____ "El Copiloto del Impala" en Manzoni, Celina(ed.) *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002

WALKER, Ronald G.. *Paraíso infernal: México y la novela inglesa moderna*. Trad. José Agustín. México: FCE, 1984 (Lengua y Estudios Literarios)