



## El mar de monstruos de la literatura: Roberto Bolaño

### The monsters sea of literature: Roberto Bolaño

*Carmen Perilli*

Universidad Nacional de Tucumán  
Consejo Nacional de Investigaciones  
Científicas y Técnicas (CONICET)  
Tucumán – Argentina

Recibido: 09/10/2018 | Aceptado: 01/12/2018

#### Resumen

Figuraciones de escritores (históricos o ficticios) habitan las ficciones de Roberto Bolaño. Una verdadera galería de vidas atraviesa la obra, siempre vinculadas a la infamia y al horror. Las búsquedas de los protagonistas tienen diversos objetivos: justicia, identidad, origen, escritura, etc. Todas ellas suponen una telaraña de historias que combinan la literatura y el mal. En las primeras obras el autor plantea una historia de la “literatura nazi”; luego se centra en el salvaje autor chileno Wieder que exhibe sus crímenes como arte. Los dos grandes libros —Los detectives salvajes y 2666— se construyen alrededor de la pesquisa de un autor —que puede estar en el pasado como Arthur Rimbaud o en el desierto como Cesárea Tinajero. Los protagonistas son escritores y/o críticos en un mundo marcado por la violencia. Bolaño persigue esa cercanía entre literatura y horror cuyo punto culminante es el Holocausto.

**Palabras claves:** Autor, Vidas, Literatura, Mal, Violencia

#### Abstract

Several writers (historic or fictitious) inhabit Roberto Bolaño’s fictions. A truly gallery of lives crosses his works, lives always connected with infamy and horror. The protagonists’ searches have different objectives: justice, identity, origin, writing, etc. All of them entail a net of stories that combine literature and evil. In his first works, the author poses a “Nazi literature” story; then, he focuses in the savage Chilean author Wieder, who exhibits his crimes as art. His two large books—Los detectives salvajes and 2666—are constructed around a writer’s enquiry, that could take place in the past, such as Arthur Rimbaud or in the desert, such as Cesárea Tinajero. The characters are writers and/or critics living in a world marked by violence. Bolaño explores the proximity between horror and literature, whose peak is the Holocaust.

**Keywords:** Author, Lives, Literature, Evil, Violence

*La realidad es el único libro que nos hace sufrir.*

Enrique Lihn

Entre las definiciones del término infamia —que incluye la palabra fama y su negación— el *Diccionario de la Real Academia Española* consigna: “Descrédito, deshonra. / Maldad, vileza en cualquier línea”. La poética de Roberto Bolaño se sostiene en biografías apócrifas de escritores infames, que vinculan mal y literatura. La pregunta central es cómo representar el mal y exorcizarlo. Algunos escritores trazan límites. Bolaño sostiene una lectura de las distintas formas del mal tanto histórico como metafísico.

Desmontando su narrativa, se encuentran dos zonas definitorias de elaboración, siempre dentro de la literatura: la primera, del mal absoluto, que se arma en torno a la tortura y la violencia —en algunos de estos circuitos, el silencio y los entrecortamientos de sentidos—, el crimen y la trasgresión. La segunda, ya con la literatura como el propio mal, a partir de la escritura y de los escritores, en la dirección de desmontarla desde una perspectiva de documento de la barbarie radical: la mediocridad, el fracaso y la frustración, presentes hasta en las figuras canónicas de la literatura” (Dariuska González, 2010: 14-15).

*La literatura nazi en América* es un catálogo de nombres que adscribe a la tradición de biografías infames (Marcel Schwob, Jorge Luis Borges y Michel Foucault). *La literatura nazi en América* arma un catálogo de ficciones de vidas de escritores, álbum de familia fragmentado, afín al nazismo. El escritor parodia las historias de la literatura en treinta biografías agrupadas de acuerdo a criterios diversos que parodian el archivo. La literatura funciona como una cantera de la memoria, una memoria de la barbarie que anida en la supuesta cultura que legitima al poder.

Más allá de las identidades probables de los sujetos, la exploración se amplía a los diálogos posibles entre literatura y violencia. Se puede hablar de una escritura del mal que en “el planeta de los monstruos” permite hacer “un muestrario variopinto de psicópatas y esquizofrénicos... los escritores bárbaros”. Estos escritores son los grandes perdedores de la literatura, ahogados en la maldad y el fracaso. Dariuska González insiste en la vinculación entre mediocridad y nazismo. El nazismo entendido como concepción del mundo<sup>1</sup>.

El último relato de *La literatura nazi en América* actúa a modo de pre-texto de la novela *Estrella Distante* (1996). Bolaño introduce una mirada política que imprime otro sentido al género. Celina Manzoni habla de una lectura en espejo. Ramírez Hoffman y Wieder/Ruiz Tagle son “escritores vanguardistas” que postulan y “enseñan” un quehacer, al mismo tiempo que convencidos militares fascistas. Los desdoblamientos ponen en cuestión el referente: el escritor/personaje como entidad mitológica, como aparato cultural puede ser un criminal, un delincuente. El horror puede transformarse en arte y espectáculo. El epígrafe de William Faulkner explica el título de *Estrella Distante*: “¿Qué estrella cae sin que nadie la mire?”, una novela donde aparecen casi todas las figuras y los espacios del campo literario: el escritor, el lector, el crítico, el espectador. Un relato donde la mirada ocupa un lugar central. En el prólogo hay un reconocimiento de estas genealogías.

---

<sup>1</sup> En *El Tercer Reich*, una de las novelas publicadas en forma póstuma, el protagonista es un escritor nazi que quiere inventar un juego donde se invierta el resultado de la guerra.

El juego entre autores apócrifos y dobles insiste en las afiliaciones: Arthur Rimbaud y Jorge Luis Borges. Manzoni habla de “fractalidad literaria”, una forma de trabajo que combina el arte de la memoria y la cuestión del doble. El escritor infame Carlos Wieder/Alberto Ruiz Tagle se presenta, de entrada, provisto de una identidad engañosa, evidenciada en el juego de nombres. Los integrantes del taller de poesía de Juan Stein y luego de Diego Soto advierten algunas señales que los incomodan: “(Ruiz Tagle) Hablaba como supongo que hablamos ahora todos nosotros, los que aún estamos vivos (hablaba como si viviera en medio de una nube), pero se vestía demasiado bien para no haber pisado nunca una universidad” (1996: 14).

La diferencia se expresa en el lenguaje: “Ruiz Tagle hablaba en español” como si sus palabras respondieran a un texto previo. Según Bibiano O Ryan, la casa del extraño feligrés parece “preparada” a modo de una escenografía. Diego Soto y la Gorda Posadas señalan que los poemas tienen un aire artificial, que parecen ajenos. El excéntrico compañero proclama tener un enigmático proyecto que revolucionará la poesía. Todo lo que se refiere al personaje se juega entre el parecer y el ser. Las hermanas Garmendia y otras poetisas como Carmen Villagrán caen en las redes del siniestro y seductor estudiante. El silencio y la mesura caracterizan la primera fase clandestina de la historia del infame. Con el golpe de Estado, Ruiz Tagle deja el anonimato y se transforma en la estrella del régimen. Su metamorfosis en el espléndido Carlos Wieder es posterior al asesinato de las mellizas. Sus acciones revelan una concepción vanguardista de la literatura como espectáculo y performance. Su primera acción es escribir en el cielo chileno. Presos y carceleros del campo de detención se sienten arrobados por el deslumbramiento y el terror: “También, al final, a todos nos deseaba buena suerte. ¿Te parece?, dije yo. Sí, a todos, sin excepción. Un poeta, dije. Una persona educada, sí, dijo Norberto” (1996: 40). El escritor estrella “dibujó, justo pocos minutos antes de que la noche lo cubriera todo, una estrella, la estrella de nuestra bandera...” (41).

Entre el espectáculo y la literatura sus textos son admirados por todos, inclusive los críticos<sup>2</sup>. En *Aprendices de fuego*, una de sus performances, alude enigmático a los cuerpos de las poetisas asesinadas. La escritura en el cielo, alto y expuesto, encubre la inscripción siniestra de sus huellas en los cuerpos. Nacionalismo y literatura parecen sostener diálogos armónicos y establecen relaciones íntimas. Los poemas aéreos, de genealogía vanguardista, diseminan rastros de crímenes, que proclaman y encubren ante todos. El “infame” es un “dandy del horror”, que posa frente a un público subyugado por sus actuaciones. La historia del infame es también la historia del narrador, y ambas forman parte de la historia de la literatura chilena. El personaje del infame escritor es parodia y afirmación. Wieder cumple con rituales poéticos, asiste a talleres literarios, se vincula con la comunidad de los escritores, entra en la vida literaria. La novela encierra una serie de biografías de escritores y artistas que acaban de modo trágico.

Algo extraño ocurre con estas historias, lejos de iluminar las vidas que narran, terminan por transformarse en una cadena de equívocos: pobladas de dobles y contadas por un narrador que muestra —sin grandes problemas— su poca fiabilidad, las biografías —como un abanico de recursividades— dialogan entre sí, se rozan, se complementan y, al mismo tiempo, se contraponen... (Cobas Corral, 265).

<sup>2</sup> Nicolás Icabache, uno de las principales figuras de la crítica chilena, “En lo referente a los consejos, alertaba *al joven poeta* de los peligros de una “gloria demasiado temprana”, de los inconvenientes de la vanguardia literaria “ (1996: 46).

La biografía de Wieder se arma con trozos de memorias, fragmentos de recuerdos, pistas falsas, comentarios borrosos y rostros indefinidos. En el último vuelo presenciado por imprecisos testigos escribe *La muerte es resurrección* antes de la lluvia. La ambigüedad se derrumba en el cuarto donde con las fotografías de las víctimas, monta una performance del horror: “Las mujeres parecen maniqués, en algunos casos maniqués desmembrados, destrozados, aunque Muñoz Cano no descarta que en un treinta por ciento de los casos estuvieran vivas en el momento de hacerles la instantánea” (1996: 97). Las fotografías son obscenas, sobrepasan los límites del espectáculo aceptable y deberían haber permanecido ocultas. La estética superrealista de las fotos documenta lo imposible; habla de aquello que se esconde de manera magistral. Los horrores se convierten en hazañas, actos poéticos, la verdadera obra de Wieder. Los testigos no tienen otra alternativa que el silencio.

El narrador autor cambia de plano, para transformarse en protagonista, al aceptar la tarea de rastrear a Wieder. Una acción que supone abandonar la pasividad y pasar a la acción, usando la literatura como instrumento de justicia. Cuando veinte años después “Roberto Bolaño” finalmente cree encontrar a Ruiz-Tagle se encuentra ante un dilema moral, deberá decidir si lo entrega o no. El narrador avanza en el conocimiento siempre parcial de la historia de vida cuya producción parece continuar aunque siempre en la incertidumbre.

La trayectoria literaria del asesino militar no se ha interrumpido. Su leyenda ha crecido, hasta se habla de la autoría de un juego de mesa. *El mar de mierda de la literatura* refleja no solo la dimensión atroz que adquieren la *escritura bárbara* y la *literatura nazi*, sino que implica, también, la trampa en la que cae el narrador para acceder a la escritura. Al igual que el torturador, no puede evitar que la muerte forme parte de su creación, la destrucción está en la génesis de la literatura, en el pasaje del mundo de los hombres al planeta de los monstruos. De algún modo Bolaño personaje deviene escritor en tanto partícipe del crimen y la literatura, clausura esa biografía oscura y llena de rumores a media voz.

Esta es mi última transmisión desde el planeta de los monstruos. No me sumergiré nunca más en el mar de mierda de la literatura. En adelante escribiré mis poemas con humildad y trabajaré para no morirme de hambre y no intentaré publicar (1996: 138).

“Roberto Bolaño”, en el lugar de investigador “literario”, busca las huellas del delincuente en la letra, pasa de la palabra a la acción, al igual que Wieder. “Comprendía en ese momento, mientras las olas nos alejaban, que Wieder y yo habíamos viajado en el mismo barco, solo que él había contribuido a hundirlo y yo había hecho poco o nada por evitarlo” (1996: 131).

## Los Fantasmas en las genealogías

La trama de *Los detectives salvajes* gira alrededor de sombras de autores que tejen el linaje literario mexicano. Cesárea Tinajero, mitológica escritora mexicana, es la figura en contrapunto con Arthur Rimbaud. Ulises Lima y Arturo Belano se debaten entre la búsqueda de escritores olvidados y el rechazo de escritores consagrados como Octavio

Paz. Bolaño construye una máquina de leer la historia literaria donde hay dos movimientos: la destrucción y la construcción.

La novela puede ser considerada una ficción de archivo, en el sentido de depósito de posibilidades narrativas (González Echevarría). Está atravesada por la acuciante pregunta acerca de cómo hacer literatura en América Latina. La lectura supone una distorsión que intenta usar nuevos lentes. En el texto reaparecen los lugares y actores de la institución literaria: movimientos, grupos, talleres, universidad, etc. El taller de Julio César Álamo es el lugar de inicio de la trama. Allí Juan García Ponce conoce a los infrarrealistas. El maestro ocupa un centro vacío y su poder es disputado por Ulises y Belano.

La pesquisa se enfoca no tanto en la producción como en las historias de vida, percibiendo que las claves del proceso de creación de toda obra residen en el ambiente bohemio, errabundo, apasionado de grupos que se erigen en vanguardia: “A Bolaño, más que las obras en sí mismas, parece importarle principalmente el destino de los autores, y si este destino es trágico mucho mejor” (Gutiérrez, 2010: 149). Los infrarrealistas reivindican a los real visceralistas, vanguardistas mexicanos, coetáneos del estridentismo en los años veinte o treinta.

Clara Bolognese afirma que Arturo Belano es un personaje que recoge rasgos de escritores como André Breton, el conde de Lautréamont, Stephane Mallarmé y Arthur Rimbaud. Belano, que se llama Arturo como Rimbaud, lidera las purgas dentro del movimiento. Las andanzas de Ulises Lima acabarán en África, donde se perdió Rimbaud. Es importante profundizar en el papel de detectives de los dos críticos y potenciales autores. Esta función remite a la de verdadero policía que adjudica Bolaño al lector en la novela póstuma *Los sinsabores del verdadero policía*.

La importancia de la literatura francesa en la caja literaria de Bolaño se hace evidente en las características de sus comienzos literarios, cuando fundó el movimiento poético post-vanguardista del Infrarrealismo y redactó su manifiesto: “DÉJENLO TODO, NUEVAMENTE. LÁNCENSE A LOS CAMINOS”, retomando palabras de Breton. Arthur Rimbaud, el poeta fracasado y bárbaro, “el huérfano”, fascinó a Bolaño como figura romántica y rupturista, en los bordes de la institución literaria. Ulises y Arturo siguen sus pasos. Tanto el nombre como el viaje de Lima a África indican el otro extremo. En uno Cesárea, en el otro Rimbaud, en los dos casos un escritor lejano en el espacio y en el tiempo: “...viaje (es) de la periferia a la metrópoli y (su) forma de viajar y de ver permanece aún revestida en el misterio más absoluto, a tal grado que no sabemos si se trataba de un nihilista militante o de un optimista desmesurado o del cerebro en la sombra de la inminente Comuna, y algo que, sin duda, sabía Rimbaud” (Bolognese, 2010: 42).

Los poetas y escritores consagrados como Octavio Paz —en menor medida, Carlos Monsiváis— y los estridentistas se han transformado en aparatos culturales, casi monumentos vinculados al poder. La novela pone en escena las relaciones entre política y canon, poder y literatura nacional. Los poetas detectives, entregados a la búsqueda de la verdad, plantean una curiosa mirada al pasado, ya que, según Ulises Lima, caminan hacia atrás, de espaldas, se vinculan más a una pandilla que a un grupo o movimiento. El delito se entrecruza continuamente con la literatura: la droga permite solventar las aventuras literarias. El juego con los nombres, que implica identidades móviles, marca la distancia entre personajes y máscaras. La relación de los dos líderes con el grupo es ambigua, se mueve entre el ser y el parecer.



En el imaginario textual el campo literario mexicano gira alrededor de rituales vacíos. La persecución del fantasma de la escritora a la necesidad de encontrar nuevas y revulsivas genealogías. Cesárea Tinajero, fundadora del movimiento real-visceralista, antecedente de los infrarrealistas, una excepción en un horizonte que requería una literatura viril que concordara con la institucionalización revolucionaria. Los infrarrealistas son los herederos a destiempo de las vanguardias. Como aquellos quijotes que saben que es demasiado tarde e igual apuestan a retomar el sueño. Bolaño escribió en su manifiesto fundacional: “Soñábamos con la utopía y nos despertamos gritando”. La apuesta del México de los 70 era desoír el fracaso y reinventar la vanguardia.

El grupo arma su propia tradición literaria en los restos del estridentismo (1921-1928), un proyecto de renovación poética y política que hasta se propuso fundar en Xalapa una ciudad diseñada con planos cubistas. Sus rivales, los Contemporáneos, alcanzaron una mayor proyección. Los infrarrealistas se proclaman sus sucesores, jugando con el fracaso como destino. En sus actividades como crítico Bolaño entrevistó a sus principales exponentes.

En el espacio urbano, a veces de contornos ominosos, cafés, bares y hoteles delinear un mundo de chulos y prostitutas. Lupe, Rosario y Brígida no escriben, pero cobijan a los artistas. Un espacio interior, complementario, son las casas de las Font o de Catalina O'Hara. La práctica de la poesía importa menos que la performance continua de los cuerpos. García Madero expresa “Hablamos de poesía. Nadie ha leído ningún poema mío y sin embargo todos me tratan como a un real visceralista más” (1999: 29).

La fábula está dividida en tres partes. La primera, titulada “Mexicanos perdidos en México”, comprende el período de tiempo que va desde el 2 de noviembre hasta el 31 de diciembre de 1975, y cuenta la iniciación del joven poeta Juan García Madero en el grupo literario de neo vanguardia de los real visceralistas. Está narrada en primera persona y tiene el formato de un diario de vida. La segunda parte, titulada “Los detectives salvajes”, trata de las vivencias de Arturo Belano y Ulises Lima entre los años 1976 y 1996. Es narrada por cincuenta y tres voces, cuyos testimonios, como monólogos fragmentarios, reconstruyen la historia y la ruta seguida por ambos personajes. El tercer apartado —“Los desiertos de Sonora”— retoma la estructura del diario de vida de la primera parte. Narra los hechos acaecidos desde el 1 de enero al 15 de febrero de 1976, que se centran en la búsqueda de Cesárea Tinajero por parte del grupo conformado por Lima, Belano, García Madero y Lupe, que culmina con el encuentro y la muerte de la poeta.

La primera y la tercera parte mantienen la linealidad del diario de vida como organizadora del relato, controlado por una voz en primera persona, que narra los hechos, y suponemos es la de García Ponce. El segundo capítulo, el más largo, se diferencia por su construcción fragmentada y la multiplicación de narradores en un lapso de tiempo mayor. Un capítulo extraño a la novela, vinculado al formato testimonial, armado con entrevistas. Se puede considerar que esta segunda parte se organiza a partir de la ficción autobiográfica, siempre que aceptemos la correspondencia entre la historia de Arturo Belano y la de Roberto Bolaño. Como sujeto del enunciado, el narrador de la segunda parte pone en las cincuenta y tres voces distintas el relato de la historia del movimiento, voces que encarnan personajes a través de los cuales el sujeto de la enunciación habla. El sujeto de la enunciación se hace presente en el texto por medio de párrafos neutrales que indican la localización espacial y temporal de los entrevistados. Sin embargo, son los escritores y las personas aludidas a través de hechos y circunstancias que pueden resultar familiares, aunque se encuentren alterados o figuren como anónimos los que impulsan.

El lector se inicia en el juego de la pesquisa, guiado por García Ponce, pero sobre todo, por los pasos de Ulises Lima y Arturo Belano. Entrevé las siluetas de Bryce Echenique, de Reinaldo Arenas; Alejandro Jodorowski o Augusto Monterroso. Aunque las pistas coinciden, no se puede afirmar que realmente se trate de ellos. Hay un afán casi furioso por catalogar escritores, lo que se repite en otros textos, siguiendo metáforas sexuales, extremando el gesto de autores como Julio Cortázar.

Daniuska González considera que la novela construye un dispositivo desestabilizador “como fragmentos de un jarrón de porcelana, caen en dos tiempos, pasado y presente, las imágenes de Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide y Arquéles Vela, tres fundadores del estridentismo y de Octavio Paz” (2010: 96). En todos los casos las historias ejemplifican la vinculación entre el escritor y el poder. La burocratización es uno de los peores males que acechan a la literatura. Todo parece estar en armonía pero, en realidad, los escritores se han perdido a sí mismos.

Los estridentistas son “intelectuales sin sombra”, ya que su proclamada condición de vanguardia no les impidió convertirse en parte del aparato cultural del Partido Revolucionario Institucionalizado. Arturo y Ulises se sienten atraídos por Cesárea porque, como explican a Amadeo Salvatierra: “entre tantos nombres, nombres de hombres cabales y nombres huecos que ya no significan nada y que no son ni siquiera un mal recuerdo, encontraron el nombre de Cesárea. ... No hemos leído nada de ella, dijeron, en ninguna parte, y eso nos atrajo. ¿Los atrajo de qué manera, muchachos, a ver, explíquense?” (1999: 162).

Octavio Paz es el paradigma del intelectual sin sombra, el hombre que se ha perdido en su estatua. La idea de cambio supone oponerse a su influencia que consideran nefasta. Los personajes se comportan como guerrilleros que atacan las instituciones oficiales. El testimonio de Clara Cabeza, la secretaria del encuentro en Parque Hundido, entrega el testimonio de la vida del Premio Nobel. Ulises Lima siente una inmensa tristeza al encontrarse frente al poeta, no tiene nada que decirle, como si no hubiera diálogo posible. En ese encuentro Clara contrapone “Los ojos de don Octavio y la voz del desconocido y la mañana y el Parque Hundido, un lugar tan vulgar, ¿verdad?, tan deteriorado, me hirieron, no sé de qué manera, en lo más hondo” (1999: 510).

Cesárea Tinajero es la figura que representa la aniquilación individual, la pérdida total en palabras de Daniuska González. Su desaparición de la vida comunitaria y el abandono de la literatura la convierten en puro nombre, un referente inacabado, una sombra. Incluso su apellido se torna difuso: “Tinajero o Tinaja”. Es la otra sombra, el opuesto a Octavio Paz. Su huida se acerca y se aleja de la de Arthur Rimbaud, es pura pérdida sin ganancia. Aunque la relacionan con las *Poesías* de Lautréamont, no consiguen encontrar su obra. La búsqueda de sus papeles es infructuosa: un recorrido vano por hemerotecas, bibliotecas y librerías de viejo. La revista *Caborca* es solo un nombre en la historia de la literatura.

En las entrevistas Amadeo Salvatierra se asombra ante la sola conservación de su nombre y mucho más ante el conocimiento de Ulises y Arturo Belano de la maestra del real visceralismo, la única mujer vinculada al estridentismo, un movimiento profundamente machista. Maples Arce niega que haya pertenecido al estridentismo. Los únicos rastros son recuerdos deshilvanados y nada de textos, es pura sombra fugitiva. Los decires de los testigos casuales de su vida no logran dar cuerpo a una silueta esquiva. Salvo el viejo que reflexiona sobre su visión del futuro, “y así como hay mujeres que ven el futuro, yo veo el pasado, veo el pasado de México y veo la espalda de esta mujer que se aleja de mi sueño,

y le digo ¿adónde vas, Cesárea?, ¿adónde vas, Cesárea Tinajero?” (1999: 242). Enojada con los estridentistas por el rechazo sufrido por su compañera Encarnación; decepcionada por el casamiento de esta, parece huir por despecho más que por armar un proyecto. Solo sabemos que le gusta el baile, que redacta los discursos de un general revolucionario y que desdeña la posteridad para la que se prepara el movimiento. Su existencia es fantasmal y su presencia es una ausencia.

Su destierro voluntario en Sonora la devuelve al páramo frente al cual no siente temor. “Cesárea se reía como un fantasma, como la mujer invisible en que estaba a punto de convertirse, una risa que me achicó el alma, una risa que me empujaba a salir huyendo de su lado y que al mismo tiempo me proporcionaba la certeza de que no existía ningún lugar adonde pudiera huir” (1999: 460). En su huida desdeña los sueños de modernidad, los castillos de cartón de Estridentópolis y los proyectos de la vanguardia. En cierta medida nos encontramos acá con una suerte de inmersión de los intentos de cambio en la pura arena, en la barbarie, donde se silencian los sueños de cambio. El único poema conservado no despierta un gran interés en Ulises y Arturo. Amadeo la califica de fantasma, de mancha, la ve transformarse en mancha:

... y en el desierto vi 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, cual zopilote melancólico, bajé y me posé o posé mi imaginación adolorida sobre una roca y vi 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, y le dije o traté de decirle adiós, Cesárea Tinajero, madre de los real visceralistas, pero sólo me salió un graznido lastimoso (1999: 461).

La poeta es la sombra, la mancha, el fantasma que rehúsa el llamado de la historia. Su imagen encuentra su lugar en Villaviciosa, “un pueblo de fantasmas”, una suerte de Comala de contornos irreales. Se trata, como señala González, de un sujeto espectro. Su gesto de abandonar la poesía es total, implica el sacrificio del yo. “Con Cesárea, los límites han explotado y la sinrazón se ha divinizado. El acto de perderse, de destruir cada rastro hasta anularse, resulta la más convincente y arriesgada de las transgresiones posibles en este tiempo complejo” (González, 2010: 133).

El viaje de los tres amigos es un viaje hacia la periferia, hacia los bordes de la nación. De la ciudad de México al desierto de Sonora persiguen las dudosas huellas de la poeta, reconstruyen fragmentariamente una vida a través de restos. En el trayecto en el Impala la acompaña Lupe, que viene huyendo de su chulo. Interesante juego entre la pura letra y la pura carne; entre el deseo de la literatura y el deseo del cuerpo. En la necrológica del entierro del torero queda “la imagen de Cesárea Tinajero caminando por una triste carretera del desierto de la mano de su torero chaparro, un torero chaparro que, además, lucha por no seguir empequeñeciéndose, que lucha por crecer, y que en efecto, poco a poco va creciendo, hasta alcanzar el metro sesenta, pongamos por caso, y luego desaparece” (1999: 588).

En un salto hacia la próxima novela Cesárea aparece en Santa Teresa y trabaja en las fábricas. Una desconocida maestra que desconoce todo de su pasado les habla de su pobreza en un cuarto donde todo pareciera estar perdido “como si alguien, Cesárea,



¿quién si no?, hubiera ladeado la realidad imperceptiblemente, con el lento paso de los días. E incluso cabía una opción peor: que Cesárea hubiera torcido la realidad conscientemente” (1999: 595). Allí estaban los veinte cuadernos de tapas negras y el arma con la palabra *Caborca*. “Pero Cesárea habló de los tiempos que iban a venir y la maestra, por cambiar de tema, le preguntó qué tiempos eran aquéllos y cuándo. Y Cesárea apuntó una fecha: allá por el año 2600. Dos mil seiscientos y pico” (1999: 596).

La poeta habita en Villaviciosa, un pueblo de fantasmas y asesinos del norte de México, “el reflejo más fiel de Aztlán, dijo Lima. No lo sé. Más bien es un pueblo de gente cansada o aburrida”; allí encuentran una mujer gorda y enorme que “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, imprimían al restregado y enjuagado de la ropa. Llevaba el pelo largo hasta casi la cintura. Iba descalza. Cuando la llamamos se volvió y nos enfrentó con naturalidad” (1999: 602). Un cuerpo que contrasta con el vacío, a través de la pura presencia. El relato de García Ponce adquiere un clima casi onírico, los protagonistas son los otros y él se mantiene como testigo, un tanto al margen. El diálogo se sostiene entre Belano, Lima y Cesárea. Mientras el narrador se encuentra con Lupe y mira todo desde cierta distancia, Lupe provoca la muerte de Cesárea, como si el contacto del mito con la historia lo disolviera: “y vi a Cesárea, vi la mole de Cesárea Tinajero que apenas podía correr pero que corría, derrumbándose sobre ellos, y oí dos balazos más y bajé del coche. Me costó apartar el cuerpo de Cesárea de los cuerpos del policía y de mi amigo” (1999: 604). El encuentro con los detectives ha traído la muerte a la vieja que ocupa el lugar de Lupe. Su cuerpo se pierde en un agujero en el desierto. Los buscadores han acabado por aniquilar aquello que buscaban. En su casa encuentra los cuadernos. Y en ellos una pregunta final: “¿Qué hay detrás de la ventana?”.

## La sombra del escritor

En 2666, la novela póstuma de Bolaño, resuenan los ecos de anteriores ficciones<sup>3</sup>. Bolaño enhebra sus textos a través de personajes, hechos y textos, enlazados entre sí. La protagonista de *Amuleto*, Auxilio Lacouture, prefigurada en *Los detectives salvajes*, cuenta cómo una noche siguió a Arturo Belano y a Ernesto San Epifanio en su caminata rumbo a la colonia Guerrero, en Ciudad de México, adonde los dos se dirigen en busca del llamado Rey de los Putos en una hora en que la Avenida Guerrero de México “se parece sobre todas las 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 o nonato, las acusidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo” (76-77). Cesárea Tinajero, obrera en la fábrica de Santa Teresa, había profetizado los tiempos que se avecinaban, algo que se cumpliría allá por el año 2600. El nombre de la novela ha sido objeto de diferentes interpretaciones, remite a un futuro siniestro, a un cementerio, quizá de acuerdo a la idea de que el siglo XX está marcado por el horror y la sangre.

<sup>3</sup> Señala Ignacio Echevarría que entre las anotaciones de Bolaño relativas a 2666 se lee, en un apunte aislado: “El narrador de 2666 es Arturo Belano”.

En “La parte de los críticos” el relato tiene el tono de las ficciones “académicas”. Los personajes, críticos literarios europeos, están dominados por el enigma tejido alrededor de un mitológico escritor alemán, Benno Von Archimboldi. La pregunta por la identidad se convierte en recuento de cambiantes máscaras, que obsesionan a los cuatro académicos, una suerte de comunidad internacional, casi conspicua. La figura de Archimboldi oscila entre cuerpo y sombra, historia y mito en juego interminable entre historias de vida de escritores.

Pelletier, Morini, Espinosa y Norton, los cuatro “archimboldianos”, establecen un acalorado intercambio y peregrinan en busca del autor, como los detectives salvajes con Cesárea, pero sin incurrir en las osadas aventuras de Lima y Belano. Sus problemas personales atraviesan intereses y nacionalidades. Sus acciones, además de poner en escena los distintos componentes del campo literario parodian la internacionalización de una literatura, en la que la producción queda opacada por la estelar silueta del escritor. A diferencia de Cesárea, autora de un solo texto, Archimboldi ha publicado una obra numerosa y dispersa que atrae a seguidores, que a su vez persiguen su propia fama. Sin embargo su historia de vida permanece en la oscuridad y se ha transformado en una misteriosa sombra que se desvanece en el desierto mexicano.

Los críticos viajan desde Europa a México en busca de pistas y, en ese cruce, pierden el rastro. Allí en el desierto, en una remota universidad se encuentran con Amalfitano, un curioso profesor que ha traducido uno de los libros del escritor alemán: *La rosa ilimitada*<sup>4</sup>. Amalfitano es un profesor chileno perdido en la nada, totalmente desdibujado, “sólo podía ser visto como un náufrago, un tipo descuidadamente vestido, un profesor inexistente de una universidad inexistente, el soldado raso de una batalla perdida de antemano contra la barbarie, o, en términos menos melodramáticos, como lo que finalmente era, un melancólico profesor de filosofía” (152). Llamativa imprecisión del perfil del personaje, que encarna datos autobiográficos de Bolaño. El procedimiento se vincula a la definición de Archimboldi, que da el mismo Amalfitano<sup>5</sup>: “Un veterano, un desertor de la Segunda Guerra Mundial que sigue huyendo, un recordatorio para Europa en tiempos convulsos. Un escritor de izquierdas al que respetaban hasta los situacionistas. Un tipo que no pretendía conciliar lo irreconciliable, que es lo que está de moda.” (2005: 142).

El viaje a México pone en crisis los objetivos del grupo de los críticos y los sumerge en una geografía extraña y confusa. La historia remite a un sinnúmero de otras historias de vida de artista en el presente y en el pasado que, en general, unen arte, infamia y locura. En México el vínculo entre estos términos llega a límites insoportables. Ante tamaño desafío los críticos abandonan la misión a pesar de que creen que el autor se encuentra en Santa Teresa: “—Archimboldi está aquí —dijo Pelletier—, y nosotros estamos aquí, y esto es lo más cerca que jamás estaremos de él” (207). La búsqueda de los críticos europeos, al igual que la de los detectives salvajes, arroja un resultado negativo y no resiste el desierto.

Sólo bebe y canta. A veces alguno cree ver a un escritor alemán legendario. En realidad sólo ha visto una sombra, en ocasiones sólo ha visto a su *propia* sombra que regresa a casa cada noche para evitar que el intelectual reviente o se cuelgue del portal.

<sup>4</sup> El nombre del libro de Archimboldi recuerda al libro de poemas de Borges *La rosa interminable*.

<sup>5</sup> A su vez *Los sinsabores del verdadero policía*, la novela póstuma, nos permite acceder a un curioso y revelador “borrador” de la historia de Amalfitano y Archimboldi.

Pero él jura que ha visto a un escritor alemán y en esa convicción cifra su propia felicidad, su orden, su vértigo, su sentido de la parranda (2005: 79).

Amalfitano, doble autobiográfico de Bolaño, es el exiliado, separado del todo, condenado a los confines, representados por el pueblo en el desierto. Su historia remite a otras: la historia de su mujer; la historia del poeta en el manicomio de Mondragón. La locura, igual que en el caso del pintor, se asocia a la creación, que aparece dramatizada, escenificada en las vidas y los cuerpos. Amalfitano, como Bolaño, ha vivido en Barcelona con Pere Gimferrer, Rodrigo Rey Rosa y Juan Villoro. Allí comienza su obsesión por un escritor gallego: Rafael Dieste<sup>6</sup>. El personaje está condenado a permanecer en una universidad de ese fin del mundo con su hija Rosa. Siguiendo una idea de Marcel Duchamp cuelga *Testamento geométrico*, el libro de geometría, “a la intemperie para ver si aprende cuatro cosas de la vida real. Lo vas a destrozar, dijo Rosa”. Amalfitano parece haberse quedado aprisionado en el juego que le enseñó su padre en Chile: “hacer sombra a su alrededor”.

En el libro nos encontramos con una curiosa tesis sobre el futuro de la literatura en especial de la biografía: “No, mire por dónde, la literatura sí que tiene futuro, la literatura y la historia, había dicho Augusto Guerra, fíjese si no en las biografías, antes casi no había ni oferta ni demanda de biografías y hoy todo el mundo no hace más que leer biografías” (124).

Las ficciones de historias de vida se entretajan con las reflexiones sobre el futuro de la novela y la literatura. Libros dentro del libro, texto sobre textos, la novela abusa del procedimiento intertextual. Como la historia del libro de Kilapán, para Amalfitano, como el texto de historia natural de Archiboldi o el otro libro que aparece en la parte de Fate, donde también aparece Seaman que ha escrito *Comiendo costillas de cerdo con Barry Seaman*, y *Huesos en el desierto* de Sergio González Rodríguez. 2666 es un libro y una biblioteca.

La parte de Archiboldi contiene la “verdadera” historia del escritor, en realidad Hans Reiter, alguien que no parecía un niño sino un alga cuando nació. El relato de vida apoya la irrealidad de la figura: “En realidad, él vivía y comía y dormía y jugaba en el fondo del mar”. Bolaño compone el mito desde el nacimiento en el remoto pueblo alemán en una mitológica familia de una tuerta y un rengo, un niño que solo vive por casualidad, siempre al borde de la muerte. Los dibujos intentan atrapar el mundo natural. Lotte, la hermana, es el primer ser terrestre que le interesa.

La cultura lo aguarda en la casa de un barón prusiano, su iniciación se vincula al delito. En la biblioteca está la tradición literaria alemana y occidental, como un legado. Reiter permanece ajeno a ese mundo, con su libro sobre la vida marina —*Algunos animales y plantas del litoral europeo*. La relación de Halder con la cultura incluye el interés material. En medio de la marcha se encuentra con la baronesa que le cuenta la romántica historia del padre de Halder, Conrad Halder, cuyos cuadros berlineses eran retratos de mujeres muertas. Sigue a su amigo Halder a Berlín, allí participa del mundo cultural de los cafés. En medio de la ebullición del Berlín de entreguerras Reiter afirma que la literatura puede ser “sólo ruido, ruido como de hojas arrugadas, ruido como de libros quemados”.

<sup>6</sup> Poeta. Ensayista. También publica, en 1958, cuando Amalfitano tenía siete años, el ya mencionado *Nuevo tratado del paralelismo*. Como autor de relatos cortos su obra más importante es *Historia e invenciones de Félix Muriel* (1943). Vuelve a España, a Galicia. Muere en Santiago de Compostela en 1981.

En el ejército Hans se mantiene en una suerte de bruma, solo en el campo de detención se confrontará con la enormidad del crimen nazi y matará a alguien. En la estada en Rusia lo atrapan los papeles de Boris Abramovich Ansky, un judío ruso, que pensaba que la muerte podía ser abolida con la revolución. La relación de Ansky con un escritor de ciencia ficción, Efraín Ivánov, lo confronta con la burocracia moscovita. Ivánov es el escritor burócrata, que responde a las órdenes de las instituciones, el escritor, sin sombra, en estrecha relación con el poder. Sin embargo escribe un libro donde aparecen detectives mexicanos y mujeres muertas. El cuaderno de Ansky se vuelve caótico después de la muerte de Ivánov. Menciona nombres que Reiter lee por primera vez en su vida. Luego, unas páginas más adelante, vuelve a mencionarlos: “Como si él mismo temiera olvidarlos. Nombres, nombres, nombres. Los que hicieron la revolución, los que caerían devorados por esa misma revolución, que no era la misma sino otra, no el sueño sino la pesadilla que se esconde tras los párpados del sueño” (911).

En el cuaderno de Ansky aparece el nombre del pintor italiano. Es la primera vez que Reiter lee algo sobre él, mucho antes de ver su pintura. Giuseppe o Joseph o Josepho o Josephus Arcimboldo o Arcimboldi o Arcimboldus, nacido en 1527 y muerto en 1593. “Cuando estoy triste o aburrido, dice Ansky en el cuaderno,... pienso en Giuseppe Arcimboldo y la tristeza y el tedio se evaporan como en una mañana de primavera, junto a un pantano, el paso imperceptible de la mañana que va disipando las emanaciones que suben de la ribera, de los cañaverales... Todo dentro de todo, escribe Ansky. Como si Arcimboldo hubiera aprendido una sola lección, pero ésta hubiera sido de la mayor importancia” (440).

Archimboldi es el testigo, que se rehúsa a ser verdugo, elige el lugar de la víctima. Cuando decide escribir opta por una máscara, la escoge del cuaderno de un escritor ruso al que desconoce. No es casual el uso del nombre ya que la producción de Arcimboldo se caracteriza por su original asociación de una serie de objetos (flores, frutas, animales o instrumentos varios) que se agrupan en una suerte de tejido de elementos cuyo conjunto representa ya el retrato de un personaje de la corte, ya la alegoría de los elementos o de las estaciones. El tema del cuadro, el personaje humano, queda para el observador perfectamente claro, pero no por eso dejan de verse los elementos dispares que lo forman. En última instancia lo que pasa con las máscaras del escritor.

... así como la narración de Archimboldi remite a la del escritor judío Boris Ansky que remite a la de Efraím Ivanov que remite a la del pintor Courbet, que remite a los desplazamientos en el frente de batalla alemán en Rusia, que remite a la historia de los asesinatos de los judíos griegos por el nazismo, que remite a multitud de esbozos biográficos de escritores y sus miedos y que también, como quien no quiere la cosa, remite a la *Universidad Desconocida* y propone la peregrina idea de que las obras menores no existen, de que sólo son el escondite de las obras maestras (Manzoni, 2012: 128).

Uno de los personajes de Roberto Bolaño afirma que los escritores mexicanos corren el peligro de perder su sombra: “Lo cierto es que tu sombra se pierde y tú, momentáneamente, la olvidas. Y así llegas, sin sombra, a una especie de escenario y te pones a traducir o a reinterpretar o a cantar la realidad” (2007: 162). Quizá sea esta posibilidad de llegar “sin sombra”, la que lleva a los escritores a perseguir ajenas biografías e intentar “fijar las sombras” de los otros, al modo de los primeros fotógrafos. Aunque solo atrapen

escorzos o restos, imaginar esa ciudad letrada es un modo de fundarla de nuevo. En esa empresa no pueden dejar de inscribir la violencia tanto de los documentos de cultura como de los documentos de barbarie del siglo XX.

## Bibliografía

- ARECO, M. (2009). “Las ciudades, los tiempos, las trayectorias y los géneros de *Los detectives salvajes*”, *Anales de Literatura Chilena* 11, 213-225.
- BOLAÑO, R. (1996). *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_\_. (1996). *Estrella Distante*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- \_\_\_\_\_. (1999). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- \_\_\_\_\_. (2005). *2666*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- \_\_\_\_\_. (2007). *La Universidad desconocida*. Barcelona: Editorial Anagrama, Serie Narrativas Hispánicas.
- \_\_\_\_\_. (2011). *Los sinsabores del verdadero policía*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- BOLOGNESE, CH. (2010). *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*. Córdoba: Alción.
- \_\_\_\_\_. (2009). “París y su bohemia literaria: Homenajes y críticas en la escritura de Roberto Bolaño”. *Anales de Literatura Chilena* 11, 227-239.
- BORGES, J. L. *Historia Universal de la Infamia*. Barcelona: Alianza, 1998.
- COBAS CARRAL, A. “Déjenlo todo nuevamente’: apuntes sobre el movimiento infrarrealista mexicano”. En <http://letras.s5.com.istemp.com/rb051105.htm> (Acceso en 27/07/2009).
- \_\_\_\_\_. (1997). “La construcción estética de lo monstruoso: violencia de Estado y literatura en dos novelas de Bolaño”. En *Actas de Monstruos y Monstruosidades* Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- DALMARONI, M. (2008). “La obra y el resto (literatura y modos del archivo)”. En *Telar* 7/8. Tucumán, 9-30.
- ESPINOZA, P. (2003). *Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis.
- GONZÁLEZ, D. (2010). *La escritura bárbara. La narrativa de Roberto Bolaño*. Lima: Fondo Editorial de Cultura Peruana.
- GUTIÉRREZ GIRALDO, R. E. (2010). *De la literatura como un oficio peligroso*. Tesis de Doctorado, Pontificia Universidad Católica do Rio de Janeiro, Río de Janeiro.
- FOUCAULT, M. (1999). *Vidas de hombres infames*. Madrid: La piqueta.
- MANZONI, C. (Comp.) (2000). *La escritura como tauromaquia. Roberto Bolaño*, Buenos Aires: Corregidor.



- \_\_\_\_\_. (2000). “Biografías mínimas / ínfimas y el equívoco del mal”. En *La escritura como tauromaquia*. Roberto Bolaño. Buenos Aires: Corregidor.
- \_\_\_\_\_. (2000). “Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella Distante*”. En *La escritura como tauromaquia*. Roberto Bolaño. Buenos Aires: Corregidor.
- \_\_\_\_\_. (2012). “Metáforas del cuerpo: escritura y memoria en el nuevo siglo” *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 23,123-140.
- PAZ SOLDÁN, E. y G. FAVERÓN PATRIAU, (eds.), (2008). *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Canda-ya.
- PERILLI, C. (2014). *Sombras de autor. La narrativa latinoamericana entre siglos (1990-2010)*. Buenos Aires: Corregidor.
- RAMOS COLLADO. (1995). “Proyectos infames: breve genealogía borgeana de un ensayo de Foucault”. En *Revista Nómada. Creación. Teoría. Crítica.* 2, 69-80.
- SCHWOB, M. (2005). *Vidas Imaginarias*. Buenos Aires: Longseller.
- VILLORO, J. (2002). “El copiloto del Impala”. En *La Jornada Semanal*. [www.jornada.unam.mx/](http://www.jornada.unam.mx/) (Acceso: 15/10/2002).
- UGALDE, J. A. (2002). “Una bárbara y destructiva estela”. Reseña crítica de *Estrella distante* de Roberto Bolaño publicada en *El mundo*. [www.elmundolibro.com/](http://www.elmundolibro.com/) (Acceso 15/10/2002).