

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Española IV



**EL BALIDO DE LA OVEJA NEGRA:
LA OBRA DE ROBERTO BOLAÑO EN EL MARCO DE
LA NUEVA NARRATIVA CHILENA**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Patricia Poblete Alday

Bajo la dirección de la doctora:
Teresita Mauro Castellarín

Madrid, 2006

- **ISBN: 978-84-669-2900-4**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA IV**



**TESIS DOCTORAL
EL BALIDO DE LA OVEJA NEGRA:
La obra de Roberto Bolaño en el marco
de la Nueva Narrativa Chilena**

**Doctoranda: Patricia Poblete Alday
Directora: Teresita Mauro Castellarin**

Madrid, 2006

“Como los versos de Leopardi que Daniel Biga
recitaba en un puente nórdico para armarse
de coraje, así sea mi escritura.”

ROBERTO BOLAÑO, *Amberes*.

INDICE

Primera parte

0. Presentación e hipótesis	7
1. Introducción: Un tal Bolaño, Roberto	
1.1. Los hechos	17
1.2. El mito y la polémica	18
1.3. Bolaño hoy	25
2. Caracterización de la Nueva Narrativa Chilena	
2.1. Antecedentes: el “apagón cultural” bajo la dictadura	28
2.2. Las primeras luces	31
2.3. La Nueva Narrativa como proceso de catarsis	34
2.4. La Nueva Narrativa como refundación de las letras nacionales	35
2.5. La Nueva Narrativa como fenómeno editorial y comercial	38
2.6. Las generaciones literarias	40
2.7. Nueva Narrativa, Historia y Postmodernidad	43
2.8. Relativización del concepto: críticas y reparos	47
3. Marco teórico: las claves de la Postmodernidad	
3.1. La herencia de la Modernidad	50
3.1.1. Génesis del concepto e ideas clave	53
3.1.2. Particularidades de la Postmodernidad en América Latina	58
3.2. El hombre nuevo o el Narciso fragmentado	63
3.3. La persistencia y el rescate del mito en la Postmodernidad	68
3.3.1. El mito como engaño	70
3.3.2. La rehabilitación del mito	72
3.4. El arte post	76
3.4.1. De las vanguardias a las neovanguardias	79
3.4.2. La experiencia estética hoy	81
3.4.3. Particularidades literarias	84

4. Metodologías de investigación

4.1.	Mitocrítica y mitoanálisis_____	91
4.1.1.	El mito y su dinámica_____	92
4.1.2.	La estructura del mito_____	95
4.1.3.	La escuela de Durand_____	104
4.2.	Teoría de la recepción_____	111
4.3.	Teoría de los mundos posibles_____	116
4.4.	La Narratología_____	121

5. Particularidades de la narrativa de Roberto Bolaño

5.1.	Sus obras_____	126
5.2.	Ciclos y motivos narrativos_____	134
5.2.1.	La desesperanza y la derrota_____	135
5.2.2.	La búsqueda y la huida_____	141
5.2.3.	El mal y sus epígonos_____	147
5.2.4.	El Yo y el Otro_____	157
5.3.	Estrategias discursivas_____	163
5.3.1.	La metaliteratura_____	164
5.3.2.	La ironía y el humor negro_____	170
5.3.3.	La cronología del Apocalipsis_____	174
5.3.4.	Lo no dicho_____	178

6. La vida como leyenda: trayectos y estructuras míticas en la obra de Roberto Bolaño

6.1.	El trayecto del héroe_____	186
6.2.	Esquemas y estructuras míticas_____	223

Segunda parte

7. Bolaño en la tradición literaria chilena

7.1.	Elementos comunes con la narrativa bajo la dictadura_____	240
7.2.	Elementos disímiles con la narrativa de la transición_____	245

8. La narrativa de Carlos Franz	
8.1. Sus obras_____	250
8.1.1. Experiencia vital de los personajes_____	251
8.1.2. La ciudad como espacio de representación_____	259
8.1.3. Referencias sociales y políticas_____	264
8.1.4. Motivos recurrentes_____	269
8.1.5. Estrategias y técnicas narrativas relevantes_____	276
8.2. El trayecto del héroe_____	278
8.3. Esquemas y estructuras míticas_____	289
9. La narrativa de Gonzalo Contreras	
9.1. Sus obras_____	294
9.1.1. Experiencia vital de los personajes_____	295
9.1.2. La ciudad como espacio de representación_____	306
9.1.3. Referencias sociales y políticas_____	312
9.1.4. Motivos recurrentes_____	316
9.1.5. Estrategias y técnicas narrativas relevantes_____	328
9.2. El trayecto del héroe_____	332
9.3. Esquemas y estructuras míticas_____	350
10. La narrativa de Jaime Collyer	
10.1. Sus obras_____	358
10.1.1. Experiencia vital de los personajes_____	359
10.1.2. La ciudad como espacio de representación_____	369
10.1.3. Referencias sociales y políticas_____	372
10.1.4. Motivos recurrentes_____	376
10.1.5. Estrategias y técnicas narrativas relevantes_____	380
10.2. El trayecto del héroe_____	384
10.3. Esquemas y estructuras míticas_____	393
11. Conclusiones _____	401
12. Bibliografía _____	409

PRIMERA PARTE

0. Presentación e hipótesis

En este trabajo nos abocamos a investigar la obra narrativa del escritor chileno Roberto Bolaño (1953-2003), en sí misma y en el marco de la llamada Nueva Narrativa Chilena. Intentaremos demostrar que, aunque ligado a las manifestaciones generales de ésta, el corpus de novelas y cuentos de Bolaño se integran, primero dentro de un proyecto narrativo global autónomo, y segundo, que éste se diferencia notablemente de los textos generados por sus colegas y compañeros de generación. El eje de esa diferencia, en este trabajo, está dado por las estructuras subyacentes al relato y la forma en cómo este organiza los núcleos narrativos y el movimiento de sus actantes.¹

Como hipótesis de trabajo plantearemos que la novelística de Roberto Bolaño presenta patrones narrativos que podemos llamar “míticos”, en el sentido de que prolongan — renovándola — una tradición de peripecia (para los personajes) y enunciación (para el narrador) que está a la base de toda experiencia vital. Que es compartida y permanece, al decir de Jung, en nuestro inconsciente colectivo, y que aflora en manifestaciones como los sueños y en las ficciones.²

¹ Según la terminología de Greimas. Cfr. *Semántica estructural*. Madrid, Gredos, 1971, y C. Bremond: *Logique du récit*. París, Éditions du Seuil, 1973.

² Ver *Simbología del espíritu. Estudios sobre fenomenología psíquica*. México FCE, 1962.

Puede resultar paradójico que esta reactualización de los patrones narrativos propios de la mitología tenga lugar en nuestro tiempo. Un tiempo que, sumándonos a múltiples corrientes teóricas, llamaremos postmodernidad y que se caracteriza entre otras cosas por representar del fin de las utopías y la caída de los metarrelatos. Es en este punto donde la novelística de Bolaño se bifurca y diferencia de la del grueso de los exponentes de la Nueva Narrativa. Esto porque mientras en el primero las categorías míticas subyacen discretamente a la trama argumental y a la peripecia de los actantes (subvirtiéndolas en muchos casos), en los segundos encontramos más bien *transducciones* mitológicas, al decir de Doležel, antes que patrones míticos.³

Para establecer este paralelo entre Bolaño y la Nueva Narrativa tomaremos la obra de tres de los más reconocidos representantes de esta última: Jaime Collyer, Carlos Franz y Gonzalo Contreras. Esta operación nos parece atingente y hasta necesaria porque, pese al éxito que tuvo en vida nuestro escritor y al renovado interés por su obra tras su muerte, no existen estudios que comparen analíticamente la producción de autores tan disímiles, pese a que pertenecen a un mismo movimiento, o al menos a una misma generación literaria. De hecho, pocas veces como en el caso de Roberto Bolaño notamos tantas diferencias formales entre su prosa y la de sus congéneres. De ahí que, en medio de un grupo más o menos homogéneo de escritores, las novelas y relatos cortos de Roberto Bolaño resalten por su originalidad y diferencia respecto de la obra de sus colegas chilenos. De ahí que lo hayamos llamado la “oveja negra” de esta Nueva Narrativa Chilena; de ahí también el origen de nuestro interés investigativo. Por último, y como veremos con detalle en el siguiente capítulo, la obra de Roberto Bolaño ha sido

³ En Lubomir Doležel: *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid, Arco Libros, 1998. Para este autor la transducción es simplemente la actualización de

bastante difundida y criticada en círculos *mediáticos*, pero no necesariamente se ha investigado en profundidad en los círculos académicos. En este sentido, el presente estudio pretende ser una contribución también a los futuros filólogos que se interesen por este autor.

Veremos cómo en la novelística de los representantes de esta Nueva Narrativa resulta fácil detectar “motivos mitológicos” que son desempolvados por estos autores y vestidos con ropajes nuevos. El movimiento, sin embargo, es evidente, y hace poco más que dar una versión literaria de una serie de lecturas sociológicas de nuestro tiempo — teorización mediante — dentro de las cuales las más frecuentes son, casualmente, el fin de las utopías y la caída de los metarrelatos.

En otras palabras, si bien la visión de mundo que emana de la novelística de Bolaño, de Franz, de Contreras y de Collyer, puede ser similar o incluso redundante, la manera en la cual dicha visión emerge es distinta. Radicalmente distinta. Mientras los tres últimos exhiben limpiamente una visión personal (del autor, del narrador, de la generación), ayudándose de metáforas o bien demasiado enrevesadas o bien demasiado obvias (pese a lo cual no se privan de complementarlas con explicaciones que en muchos casos son tautológicas), en la obra de Bolaño esta visión nunca llega a hacerse explícita, menos aún redundante. Ciertamente: como veremos los personajes de Bolaño también están signados por la derrota, por las mismas derrotas que marcan el periplo vital de los personajes de casi toda la Nueva Narrativa. Pero, a diferencia de éstos, aquéllos la aceptan sin rechistar. Ni pontifican ni filosofan ni lloran ni piden clemencia. Las historias de Bolaño son los retazos de un Apocalipsis

una historia mítica.

personal y generalizado; una suma de caídas que nos llevan, finalmente, a ese infierno desatado y terminal que es *2666*.⁴

Así, Collyer, Contreras y Franz escenifican una y otra vez los detalles y secuelas de ese gran hito/mito nacional que fue la dictadura militar, cambiando sólo el decorado. La enlazan al capitalismo y la globalización para terminar de demonizarla, y dar así el contexto adecuado para explicar tanta pesadumbre y desvarío en sus protagonistas. Bolaño, en cambio, rehuye la evidencia. Bolaño se va por las ramas y entra en el terreno de la parodia, que es al fin y al cabo desde donde podremos intuir (nunca *ver* completamente) el árbol completo; todo el bosque. La metáfora no es gratuita: la atención en los detalles se torna significativa en la medida que éstos adquieren valor simbólico; se hacen clave de un sentido vago e incomprensible, que nos inquieta profundamente sin jamás llegar a revelársenos.

Dadas estas características narrativas, nuestra metodología de investigación debe nutrirse, necesaria y evidentemente, de los aportes de la mitocrítica y el mitoanálisis. Asimismo, consideraremos algunos conceptos y formulaciones de la teoría de los mundos posibles, por cuanto ésta genera nuevas formas de comprender los lazos entre el universo intratextual y el marco de referencia externo o "realidad". Estas nuevas formas de comprensión nos serán útiles por cuanto permitirán abolir la diferencia crítica tradicional entre obras "realistas" y de "ficción", haciéndonos concebir al texto como un producto cultural en constante diálogo con su contexto; que se define por patrones sociales, históricos, psicológicos e individuales. En otras palabras, utilizamos aquí una perspectiva de inspiración hermenéutica, que toma a la obra como un sujeto vivo, para

⁴ Novela póstuma de Bolaño, editada por Anagrama en octubre de 2004, a más de un año de la muerte del autor.

complementarla, tal como propone Genette, con el estructuralismo, que analiza los textos como objetos.⁵ La primera visión nos habla el lenguaje de la recuperación del sentido y de la recreación interior, mientras que la segunda habla de la “palabra distante” y de la recuperación inteligible.

Por esta misma forma de considerar la obra literaria, también integramos a nuestro estudio los aportes de dos perspectivas: la teoría de la recepción y el efecto estético, y la narratología. La primera por cuanto permite integrar al lector/receptor como parte fundamental en la concretización de sentido de un texto, abriendo este último al horizonte cultural de una época. La segunda la utilizaremos como instrumento básicamente descriptivo, auxiliar y complementario para ilustrar los puntos pertinentes. Sin embargo, no por ello debe considerarse aquí una perspectiva de menor valía. Al ayudarnos a comprender la función fabuladora, la narratología puede entenderse, al decir de Eco, “como un capítulo de la psicología o de la antropología cultural.”⁶

Queremos indicar que estas cuatro son nuestras perspectivas metodológicas principales, lo que no implica en modo alguno que cuando sea necesario recurramos al punto de vista de otras teorías de análisis. Por sobre todo, nuestra investigación considera a la obra literaria como un producto vivo y abierto, lo que exige para su apreciación de un punto de vista pluralista y transdisciplinario. De ahí la integración de elementos y ciencias adyacentes — antropología y sociología, mitología e historia de las religiones, simbología y psicología — que pueden ayudarnos a comprender, sincrónica y diacrónicamente, al corpus estudiado.

⁵ Recordemos que, con Lacan, el inconsciente humano está estructurado como lenguaje; de ahí la capacidad del individuo para generar discursos sobre sí mismo. La base primaria de toda mitocrítica es, pues, estructuralista.

⁶ Umberto Eco: *Sobre literatura*. Barcelona, RqueR, 2002, p.180.

Expuestos estos puntos de análisis y comparación, en pos de la claridad argumentativa este trabajo está dividido en dos partes. La primera se centra propiamente en la obra de Roberto Bolaño, abarcando hasta el capítulo 6. La segunda parte integra el análisis de las obras de Collyer, Contreras y Franz.

Así como en este capítulo hemos presentado nuestro objeto de estudio y la hipótesis asociada a la investigación, en el capítulo 1 damos una mirada a la figura pública de Bolaño como escritor: sus polémicas, el amor y el odio que suscitó entre críticos y lectores, la coyuntura de su temprana muerte y su legado. En el capítulo 2 caracterizaremos a la Nueva Narrativa Chilena, para comprender de dónde nace, cuáles son sus antecedentes y de qué modo se la concibe dentro del panorama literario del país. En el capítulo 3 exponemos nuestro marco teórico, apuntando a los enclaves de la postmodernidad que resultan pertinentes a este estudio. En el capítulo 4 detallamos la metodología de investigación utilizada. En el capítulo 5 analizamos las particularidades de la narrativa de Bolaño, sus ciclos y motivos narrativos y sus estrategias discursivas. Y en el capítulo 6, que cierra esta primera parte, descubrimos los trayectos y estructuras míticas que subyacen a cada una de sus obras y a su proyecto narrativo en general.

La segunda parte se abre con una contextualización de la obra de Roberto Bolaño en el marco de la tradición literaria chilena, en el capítulo 7. Aquí veremos cuáles son los elementos que nuestro autor hereda de la literatura practicada bajo el régimen militar y, por el contrario, cuáles son los que lo diferencian del resto de la Nueva Narrativa. En el capítulo 8 analizamos la obra de Carlos Franz; en el capítulo 9 la de Gonzalo Contreras, y en el capítulo 10 la de Jaime Collyer. Con todos ellos aplicamos el mismo sistema de análisis que

utilizamos para investigar la obra de Bolaño: motivos principales, estilo y estrategias narrativas, referencias extratextuales, el trayecto del héroe, los regímenes de la imagen que predominan en sus obras, etc. Luego de ello, en el capítulo 11 exponemos nuestras conclusiones y en el capítulo 12 apuntamos la bibliografía consultada.

Para resumir y dar paso a nuestro estudio, los objetivos de éste son los siguientes:

- i. Analizar en profundidad la obra de Roberto Bolaño, sobre los ejes de una mitocrítica.
- ii. Comparar este corpus con los textos de tres autores representativos de la Nueva Narrativa chilena.
- iii. Poner en diálogo las obras narrativas de Bolaño, Franz, Contreras y Collyer, con su contexto sociohistórico actual y reciente.

Para ello las perspectivas analíticas seleccionadas responden a las siguientes necesidades:

- i. La mitocrítica nos pondrá en contacto con las estructuras profundas del texto, sobre la base de que “la actividad inconsciente del espíritu consiste en imponer formas a un contenido”⁷ y esas formas son fundamentalmente las mismas para todos los hombres, antiguos y modernos, primitivos y civilizados. Asimismo, al aunar miradas y directrices provenientes de distintas ramas de las Ciencias Sociales y las Humanidades, la mitocrítica se sitúa dentro de una transdisciplinariedad que nos permite ver la obra literaria como un producto cultural vivo y abierto.

⁷ Claude Lévi-Strauss: *Antropología estructural*. Buenos Aires, Eudeba, 1968, p.28.

ii. La teoría de los mundos posibles nos ayuda a reconstruir la conformación interna de los universos literarios, otorgándoles su autonomía creadora sin arrancarlos de su contexto social "real", a diferencia del primer estructuralismo. Por lo demás, esta perspectiva es particularmente adecuada al momento histórico que vivimos, donde tras la caída de los grandes relatos la noción de realidad se acepta como una construcción mental y no como un dato objetivo. Por supuesto, esto supone la homologación de todos los sistemas de representación del mundo, en cuanto todos *crean* su objeto.

iii. La teoría de la recepción y del efecto estético remarca la apertura del texto al integrar al lector como factor crucial a la hora de encontrar un(os) sentido(s). Al igual que la perspectiva anterior, la teoría de la recepción acepta la multiplicidad de lecturas como un rasgo propio de los tiempos y de las distintas subjetividades (personales e históricas). Asimismo, la noción de *negatividad textual*⁸ que esta escuela aporta se enlaza con la lógica propia de todo mito.

iv. La narratología. Como hemos apuntado, nos serviremos de esta teoría en tanto herramienta descriptiva que abre la óptica filológica a las evidencias y aportes sociohistóricos presentes en el texto. Además asumimos, junto a Mieke Bal, que existe una correspondencia entre la estructura profunda de una frase y la estructura profunda del texto narrativo.⁹ En este sentido la narratología parte de una premisa muy similar a la que subyace a las propuestas de la mitocrítica.

⁸ La negatividad de un texto es el doblaje donde lo no dicho es el fundamento de constitución de lo dicho, que se manifiesta por medio de los espacios vacíos y de las negaciones. Así, lo dicho queda permanentemente modulado. Cfr. Wolfgang Iser: *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid, Taurus, 1987.

⁹ Cfr. Mieke Bal: *Teoría de la narrativa*. Madrid, Cátedra, 1990.

Tal vez lo que mejor resume el espíritu de este estudio es lo que Lucien Goldmann llamó el espíritu colectivo de una obra literaria.¹⁰ Es decir, las estructuras del universo de las obras son homólogas a las estructuras mentales de ciertos grupos, y a la vez se corresponden con todo un sistema de relaciones sociales e históricas. Somos conscientes que la tarea de situar un corpus literario dentro de un “espíritu de época” es una tarea ardua, sobre todo cuando la época en cuestión es la que vivimos, en este caso la postmodernidad. También asumimos que un estudio de estas características no puede ser exhaustivo. Si en un solo texto existen muchísimos elementos y perspectivas de análisis, esa cifra se multiplica hasta el infinito al poner en diálogo ese texto con su contexto cultural. Necesariamente, como en todo estudio, hemos debido acotar nuestros intereses a ciertos puntos de investigación pertinentes, que surgen de la yuxtaposición del corpus literario elegido, las metodologías de análisis y el marco teórico.

Sin embargo creemos que el riesgo vale la pena, por cuanto puede ayudar a desempolvar los textos, a sacarlos de las perspectivas herméticas y reduccionistas, para enlazar en la praxis literatura y vida; ese proyecto tan caro a los vanguardistas y al propio Roberto Bolaño.

No lo digas, muéstralo. Eso es, precisamente, lo que hace Bolaño. Mientras la Nueva Narrativa fue despotricando abiertamente contra la dictadura chilena, Bolaño las satirizó de forma sutil, pero inequívoca. Mientras los personajes de la Nueva Narrativa recitan de memoria las teorías de la dominación y del fin de la historia, los personajes de Bolaño las viven en carne propia. El personaje-tipo de la Nueva Narrativa piensa a la vez que actúa (o muchas veces, incluso, piensa

¹⁰ Cfr. Lucien Goldmann: *Para una sociología de la novela*. Madrid, Ciencia Nueva, 1964.

y por eso mismo no hace nada); el personaje-bolañiano actúa y sólo después, mucho después, se sentará a pensar sobre lo hecho o sobre lo omitido. Ciertamente, ambos son caracteres lúcidos, aunque lo son de distinta manera. Los primeros tienen el don o la desgracia de la hiperconciencia. Todo lo cuestionan, lo abordan desde distintos ángulos, lo reanalizan, lo ponderan, lo encasillan para llegar a la conclusión de que el mundo está agonizando y que ya no vale la pena hacer nada. Por eso mismo no sólo sufren y se atormentan, sino que se inmovilizan. Los segundos, en cambio, parecen haber asumido hace mucho ese orden de cosas. No hay nada más que hacer, y por eso mismo lo hacen todo. Se convierten en kamikazes para vivir lo que queda, como reza el epígrafe de *La pista de hielo*, "sin timón y en el delirio".

1. Introducción. Un tal Bolaño, Roberto

1.1. Los hechos

Roberto Bolaño (Santiago de Chile, 1953 – Barcelona, 2003) inició su trabajo literario como poeta. Forma parte de la llamada Generación del 70, la que — a diferencia de las anteriores en Chile — fue una generación dispersa, cuyos integrantes casi no tuvieron contacto entre sí. Los primeros poemas de Bolaño fueron publicados en la antología *Entre la lluvia y el arcoiris*,¹¹ donde también figuraban Raúl Zurita, Gonzalo Millán, Mauricio Redolés y Jorge Montealegre.

Bolaño vivió en Chile hasta los 15 años, cuando se radicó junto a su familia en México D.F. Allí comenzó a trabajar como periodista, colaborando para distintas publicaciones literarias. Interesado por el Estridentismo, comenzó a escribir poemas de claro corte vanguardista. Junto a su amigo Mario Santiago, formó el grupo de los Infrarealistas, que más tarde inspiró la dupla Arturo Belano-Ulises Lima de *Los detectives salvajes*.

En 1973 Bolaño regresó a Chile para participar del proyecto socialista de Salvador Allende. Tras un largo viaje por tierra llegó a Santiago poco antes del golpe militar. Participó en la resistencia y fue encarcelado durante un breve período, tras el cual viajó hacia El Salvador y luego a España, donde fijó residencia en 1977. Específicamente en el pueblo de Blanes, a 45 minutos de Barcelona.

¹¹ Editorial del Instituto para el Nuevo Chile, 1983.

Allí ejerció una serie de oficios, como lavaplatos, camarero, vigilante nocturno, basurero, descargador de barcos y vendimiador. A partir de la década de los 80 pudo sustentarse ganando concursos literarios regionales, hasta que en los 90 se le abrieron las puertas del mundo editorial y comenzó a ganarse el favor tanto de la crítica como del público.

Bolaño falleció de una insuficiencia hepática en el hospital Vall d'Hebrón, en Barcelona. Tenía 50 años. Sus cenizas fueron arrojadas al Mediterráneo por su hijo Lautaro en una ceremonia privada.

1.2. El mito y la polémica

Roberto Bolaño comenzó a cosechar fama literaria en Chile sólo con la publicación de *La literatura nazi en América* (1996). Los críticos pusieron los ojos en ese experimento borgeano divertido y a la vez atroz, que festinaba con los peores horrores sufridos por los países latinoamericanos durante las dictaduras. De boca en boca Bolaño pasó a ser un escritor de culto, cuyos primeros seguidores eran sin lugar a dudas la generación nueva de críticos literarios que en ese momento recién estaba forjándose en Chile.¹²

Tras el éxito de *La literatura nazi...* Roberto Bolaño regresó a su país por primera vez en veinticinco años, para participar como jurado en un concurso de cuentos de una revista local. Era 1998 y Bolaño acababa de recibir el prestigioso Premio Herralde, por su novela *Los*

¹² Se trata de una generación de críticos jóvenes que pretenden hacer una nueva crítica, en abierta oposición al formalismo que caracterizó siempre a la crítica literaria en Chile. Entre estos nuevos críticos, que suelen entrar en abierta polémica con sus predecesores, podemos mencionar a Patricia Espinosa, Álvaro Bisama y Alejandro Zambra.

Detectives Salvajes. Las críticas y descalificaciones contra los colegas de su generación quedaron registradas en la revista *Ajoblanco*, en un artículo donde Bolaño se refería a la idiosincrasia y literatura nacional a partir de una cena en la casa de la escritora Diamela Eltit, pareja del entonces ministro de Estado Jorge Arrate. El artículo, un verdadero dardo envenenado, comenzaba con la extrañeza del escritor frente a su retorno a Chile, y terminaba ridiculizando la afectada cotidianidad de sus anfitriones.¹³

Al año siguiente recibió el premio del Consejo Nacional del Libro de Chile, también por *Los detectives salvajes*, como la mejor novela publicada en 1998. Durante la Feria del Libro de Santiago ironizó respecto a sus colegas chilenos, reflatando rencores y rivalidades solapados, que la prensa local siempre supo explotar:

“Supongo que los escritores chilenos lo tomarán con alegría, que bailarán en una patita cuando lo sepan [el premio]. Se van a poner contentos, porque sólo faltaba que lo ganara yo, que soy el mejor de esta generación (...) Y no es ninguna revancha, porque no siento que estoy en competición con ellos. No compito con Hernán Rivera o Diamela Eltit; yo estoy compitiendo con escritores buenos de verdad.”¹⁴

Otras frases suyas que provocaron polémica son las siguientes:¹⁵ “[José] Donoso es un escritor con una línea de flotación jodida. Es un autor que tiene libros abominables, malos de salir corriendo.” (03/11/1999); “Francisco Coloane es una persona respetabilísima. Pero tuve la mala suerte de que en el colegio me obligaran a leer *El último grumete de la Baquedano*, una historia cursilona, una barbaridad que he conseguido olvidar” (02/02/2001); “Luis Sepúlveda me parece demagogia pura. Sólo ha escrito una novela más o menos legible, *El viejo que leía novelas de amor*, que es un

¹³ El artículo, titulado “El pasillo sin salida aparente” está incluido en la compilación *Entre Paréntesis*. Barcelona, Anagrama, 2004, pp. 71-78.

¹⁴ Diario “La Tercera”, 18/11/1999.

¹⁵ Extraídas de una compilación hecha por el diario “La Tercera” el 15/07/2003, con motivo del fallecimiento del autor.

plagio de *El viejo y el mar*. En vez de salir al mar, sale a la selva; en vez de pescar, va por un puma" (03/11/1999); "[Isabel Allende] me parece una mala escritora simple y llanamente, y llamarla escritora es darle cancha. Ni siquiera creo que Isabel Allende sea escritora, es una escribidora." (19/05/2002); "Skármeta es un personaje de la TV. Soy incapaz de leer un libro suyo, ojear su prosa me revuelve el estómago..." (19/05/2002).

Al atacar no sólo a los escritores consagrados por el canon oficial, sino además a sus contemporáneos, el panorama literario en Chile se dividió tácitamente entre los "Bolañistas" y todo el resto. Entre quienes ofrecían frente a las letras una actitud de irreverencia y renovación, y quienes se apegaban a la tradición y al estatus cultural de lo ya establecido. Más allá de la polémica, este quiebre vino a revitalizar la placidez de la labor editorial, influyó notablemente en las nuevas generaciones de escritores, y sin lugar a dudas le dio fuerza y empuje a esta nueva oleada de críticos que mencionábamos más arriba, y que por lo mismo podemos considerar — entre otros factores — producto del "Efecto Bolaño". Ello recalca la importancia de este autor dentro del panorama no sólo de los escritores, sino de las letras en general, incluyendo críticos, lectores y periodistas de cultura.

A nivel hispanoamericano, el valor de Bolaño también es patente. En el año 2003, tres semanas antes de su muerte, Roberto Bolaño asistió a un encuentro de escritores en la ciudad de Sevilla. Allí el veredicto fue unánime: el gran faro para las nuevas generaciones, sin ninguna duda, era Roberto Bolaño. Carmen Boullousa, Rodrigo Fresán, Enrique Vila-Matas, Javier Cercas, Juan Villoro y tantos otros escritores alabaron públicamente a través de columnas y entrevistas

la obra de Bolaño, situándolo como un referente insoslayable de nuestra literatura iberoamericana.

Por lo mismo hay consenso en que la muerte de este escritor, acaecida el 14 de julio de 2003, fue una partida precipitada, que dejó cantidad de huérfanos literarios y una obra trunca, en la cima de sus posibilidades narrativas. Las reacciones de la prensa, de los críticos y de sus colegas escritores, dan una idea de la consternación que produjo su deceso.

La noticia de su muerte en Chile tuvo el efecto de conciliar, al menos pública y momentáneamente, las diferencias entre la guerrilla literaria local. Aún los escritores más reticentes a aceptar el genio de Bolaño se abocaron a escribir sentidas necrológicas y elogios tardíos. Resulta revelador que Jaime Collyer, fundador y cabecilla autoproclamado de la Nueva Narrativa, le cediera el trono al fallecido escritor, a través de estas declaraciones:

"Hemos perdido al mejor de nosotros. No sólo a un camarada generacional, sino al que, por derecho propio, se convirtió a poco de irrumpir en la escena editorial en nuestro líder natural." ¹⁶

Otro de los escritores que ostentan mayor figuración en el panorama literario chileno, Gonzalo Contreras, hizo a un lado su reticencia a repartir elogios para escribir:

"Bolaño es de esos escritores que son indispensables para que la literatura y el pensamiento se sacudan, por la velocidad de su prosa, por el caudal de su imaginación, por su multitud de lecturas, que lo hacían el mejor y más informado crítico de la literatura actual." ¹⁷

El escritor argentino Rodrigo Fresán, quien además era uno de los más cercanos amigos de Bolaño, tuvo igualmente palabras de

¹⁶ Jaime Collyer, diario "Las Últimas Noticias", 15/07/2003, pp.34-35.

¹⁷ Gonzalo Contreras, diario "Las Últimas Noticias", 15/07/2003, pp.34-35.

admiración que representaron no sólo el sentir de los escritores, sino también el de los lectores que lo admiraron y lo siguen leyendo tras su muerte:

“El vacío que nos deja es un vacío sin remate ni gracia (...) Para mi generación, Bolaño siempre fue y será un hermano mayor más talentoso, más loco y, finalmente, más honesto. Bolaño escribía sin fronteras y sin red y sin pausa. Bolaño escribía como si respirara, y la onda expansiva de ese big bang que es su obra seguirá, rebotará aquí y allá durante muchos años.”¹⁸

Alberto Fuguet, uno de los escritores chilenos más fustigados por las críticas de Bolaño, expresó públicamente las contradicciones que producía entre sus colegas un escritor como él:

“Lo admiré tanto como lo temí. Un personaje genial, tanto por su genio como por su mal genio. Pocos escritores nacionales han sido tan tan literarios. (...) Sus cuentos me parecen catedrales.”¹⁹

Pero quizás uno de los testimonios más rotundos y demoledores, haya sido el del poeta Nicanor Parra, ídolo y maestro reconocido de Roberto Bolaño. El vate salió de su continuo ostracismo para pronunciarse sobre la muerte de su amigo, su colega y su aprendiz, uniendo en apenas unas cuantas líneas inspiradas por Shakespeare la grandeza de Parra y la inmortalidad literaria de Bolaño:

“¿Qué se dice en este caso? Nada. El resto es silencio. No se puede verbalizar el pensamiento y el estado de ánimo. Pérdida irreparable para Chile / Pérdida irreparable para mi / Pérdida irreparable para todos.”²⁰

Los críticos literarios, por su parte, anularon toda distancia descriptiva para ensalzar sin miramientos al fallecido escritor. Rodrigo Pinto, amigo personal de Bolaño, subrayó en una de sus necrológicas

¹⁸ Rodrigo Fresán, en el funeral del escritor. Recogido por el diario “Las Últimas Noticias”, 17/07/2003, p. 35.

¹⁹ Alberto Fuguet, diario “La Tercera”, 15/07/2003, p.36.

²⁰ Nicanor Parra, diario “La Tercera”, 16/07/2003, p. 37.

la importancia capital de su labor narrativa, dándole así la categoría de hito dentro de la literatura no sólo chilena, sino universal:

“Ha muerto el mejor escritor chileno de su generación. Siempre escribió que la literatura era una aventura peligrosísima. Y lo era, para él, porque cambió radicalmente el paisaje de la novela, con una propuesta narrativa en la que se jugó la vida (...) Él murió en la consecuencia de construir un nuevo paradigma, una nueva manera de entender qué es y para qué sirve la literatura.”²¹

Con similar entusiasmo, Alejandro Zambra, uno de los nuevos críticos más fervorosamente devotos de Bolaño, escribió rabioso y dolido, sobre la hora de cierre de los periódicos:²²

“La muerte o la desaparición — tal vez esta palabra sea, por ahora, más oportuna — de Roberto Bolaño es una noticia espantosa. Quedan, por cierto, sus libros, que generaciones de lectores y de escritores leerán y releerán, en busca de ese rumor vacío, necesario y valiente de la gran literatura.”²³

Juan Andrés Piña, crítico de la revista “Caras”, hizo hincapié en la originalidad del autor y en su capacidad de iluminar las zonas ocultas de lo evidente, cualidades que sin duda lo conservarán como uno de los grandes nombres de la literatura hispanoamericana:

“Es probable que históricamente pocos narradores nacionales hayan retratado, como lo ha hecho Bolaño, de una manera tan exacta y feroz a la vez la otra cara de la realidad, un rostro terrible y devastador, el que al final se ha vuelto en el espejo más fiel del lector que se asoma a sus páginas”²⁴

Más comedido, Camilo Marks, uno de los críticos literarios más reconocidos en Chile, se centró en la evolución de la obra de Bolaño. El resultado de tal proceso, sin embargo, no deja de ser categórico y demoledor a los ojos de Marks:

²¹ Rodrigo Pinto, diario “Las Últimas Noticias”, 15/07/2003, pp.34-35.

²² La noticia de la muerte de Roberto Bolaño se produjo, en hora chilena, cerca de las diez de la noche, cuando los periódicos ya han cerrado sus primeras ediciones o están a punto de hacerlo.

²³ Alejandro Zambra, diario “Las Últimas Noticias”, 15/07/2003, p.34.

²⁴ Juan Andrés Piña, diario “Las Últimas Noticias”, 15/07/2003, pp.35-36.

"[la de Bolaño] Se trata de una carrera literaria muy larga, muy persistente y sostenida en el tiempo, con una vocación muy profunda porque él estaba escribiendo desde los '70. Indudablemente, hubo un crecimiento. Sus últimos tres libros fueron los mejores. Y de seguro que es uno de los pocos escritores hispanoamericanos que hay ahora que se va a seguir leyendo dentro de 50 años más."²⁵

Por otro lado, la noticia del deceso de Bolaño ocupó grandes titulares no sólo en la sección cultural de los periódicos chilenos, sino también en sus portadas. El diario "Las Últimas Noticias" encabezaba un texto de homenaje al escritor asegurando: "El detective salvaje descansa en paz".²⁶ Igualmente emotivo, un titular del matutino "La Tercera" anunciaba: "Muere Roberto Bolaño, el más terrible y talentoso de los escritores chilenos."²⁷ Por su parte, "La Cuarta" se unió al duelo y al orgullo nacional encabezando "Medio siglo le bastó a Bolaño".²⁸ "Bolaño está en todas partes", publicó "La Nación",²⁹ mientras que la revista "Caras" hacía eco de la sorpresa y la impotencia de todo un país al dedicarle varias páginas al autor, encabezadas de la siguiente manera: "La muerte, esa puta asesina..."³⁰

El reconocimiento y la fama de Roberto Bolaño más allá de las fronteras de habla hispana eran por todos conocidas. De ello daban fe las numerosas traducciones de sus obras, los premios obtenidos en el extranjero y los comentarios, por ejemplo, de Susan Sontag, quien no tuvo sino elogios para la novela *Nocturno de Chile*. Por ello no es de extrañar que la muerte de Bolaño haya ocupado las páginas de los periódicos en el resto del mundo, reafirmando con ello la importancia

²⁵ Camilo Marks, diario "La Tercera", 20/07/2003, p.3.

²⁶ Diario "Las Últimas Noticias", 17/07/2003, p.34.

²⁷ Diario "La Tercera", 15/07/2003, p.36.

²⁸ Diario "La Cuarta", 16/07/2003, p.15.

²⁹ Diario "La Nación", 17/07/2003, p.14.

³⁰ Revista "Caras", 18/07/2003, p.45.

de este autor. A continuación presentamos algunos extractos que revelan la reacción de la prensa y la crítica extranjera: ³¹

“Dejó tras de sí inconclusa su más extensa novela, pero también una obra brillante, jocosa y completamente inclasificable. Esto lo transformó en uno de los escritores latinoamericanos más admirados de su generación.” (Raphaëlle Rérolle, *Le Monde*, Francia)

“Lo admiraba porque es uno de los grandes en lengua española de estos últimos tiempos. Quizás no demasiado conocido por el gran público porque nunca fue un autor mediático. Desde hoy comienza una gran leyenda.” (Enrique Vila-Matas, *ABC*, España)

“Era un grandísimo autor, una persona melancólica y al mismo tiempo mortalmente divertida. Sus personajes hablaban por él en narraciones que tenían un tono nuevo y original, casi siempre en situaciones límite.” (Philippe Lancon, *Libération*, Francia)

“El azar hizo que se me concediera el verdadero honor, al menos de haber podido estrecharte la mano y decirte: ‘Antes te conocía sólo como un gran autor. Pero ahora sé que además eres una gran persona’.” (José Carlos Somoza, *La Razón*, España)

“Roberto Bolaño era reconocido por su finísima ironía como por la calidad de sus textos. Su muerte fue prematura e injusta, privando a sus lectores de una de las mejores plumas que dio la lengua española en los últimos años.” (Marcelo Aparicio, *Página 12*, Argentina)

1.3. Bolaño hoy

La muerte de Bolaño pone en vitrina aún con más fuerza su obra, que cada día gana más lectores y más adeptos. Los elogios que Susan Sontag hiciera de sus novelas y cuentos le abrieron el público norteamericano, mientras que las editoriales de distintos países echaron a andar sus máquinas para sacar nuevas traducciones e impresiones de sus libros. En Italia, Editorial Sellerio publicó *La literatura nazi en América*, *Estrella distante*, *Llamadas telefónicas* y *Los detectives salvajes*. En Francia, editorial Christian Bourgois editó

³¹ Extraído del diario “La Tercera”, Santiago de Chile, 17/07/2003, p.41.

La literatura nazi..., *Putas asesinas*, *Los detectives salvajes* y *Amberes*. En Inglaterra, bajo el sello Harvill, apareció *Nocturno de Chile* y *Estrella distante*, por mencionar sólo parte de su obra que se encuentra en constante traducción e internacionalización.

Más allá de la indudable calidad literaria de sus textos, este impulso editorial asegura la continuidad y permanencia de la obra bolañiana. En Chile ya comienza a ser lectura recomendada en los colegios y el anuncio del Ministro de la Cultura, José Weinstein, en el sentido de hacer de la obra de Bolaño materia escolar obligatoria,³² hablan de una consolidación quizás prematuramente establecida por su muerte.

De todas formas, al acercarnos a la prosa de Bolaño nos enfrentamos a una roca gigantesca, de mil aristas, susceptible de ser analizada desde muchos ángulos, con una multiplicidad de lecturas posibles, siempre profundas, siempre inquietantes. La obra de Bolaño es una obra relativamente reciente, cuyo estudio académico es breve y, considerando el factor tiempo, poco exhaustivo. Con esta investigación pretendemos profundizar el análisis de su prosa, más allá de la polémica que ésta siempre desencadena, y sobre todo más allá de sentimentalismos *post mortem*. Queremos analizar la obra bolañiana en su particularidad, contrastándola con el canon que imperaba en las letras chilenas hasta la irrupción de este “detective salvaje”. Y encontrar allí, en esas aristas, las razones que expliquen lo que se ha denominado Efecto Bolaño.

Por supuesto, la publicación póstuma de *Entre Paréntesis* (Anagrama, 2004) y *2666* (Anagrama, 2004) no hacen sino reforzar

³² Discurso del ministro Weinstein pronunciado en el homenaje póstumo a Roberto Bolaño, en el marco de la Feria Internacional del Libro de Santiago, 2003.

el nombre de este autor. Del primero tomaremos citas y referencias cuando sean pertinentes. El segundo será excluido de este estudio, considerando la magnitud de la propuesta narrativa, y la inmensidad y exclusividad del trabajo analítico que esta obra demanda.

2. Caracterización de la Nueva Narrativa Chilena

2.1. Antecedentes: el “apagón cultural” bajo la dictadura

El concepto de “apagón cultural” surgió a raíz de las condiciones políticas y sociales impuestas por el régimen militar chileno.³³ Sin embargo no debe ser entendido como una ausencia total de manifestaciones culturales, sino como una carencia de políticas culturales provenientes del Estado, además de la acción de los aparatos de represión y vigilancia que determinaron la disminución de las actividades y productos culturales, su destrucción y su censura.

Contrario a lo que suele afirmarse, bajo la dictadura sí hubo producción cultural.³⁴ Ésta tuvo dos tendencias bien marcadas: de un lado la neutralidad acrítica, forzada por la censura y la autocensura; y por otro las manifestaciones contestatarias al régimen, que se desarrollaron casi siempre en la clandestinidad (talleres de creación en poblaciones, actos poéticos relámpago, producción de revistas en talleres artesanales, etc).

José Joaquín Brünner señala que el autoritarismo propio de la dictadura se organizó y se expresó en dos fases.³⁵ La primera, de 1973 a 1976, fue de represión, materializada en el aparato de

³³ El concepto fue acuñado por primera vez a fines de 1976 por el entonces Director de la Escuela Naval, motivado por los malos resultados de las pruebas de admisión de los cadetes.

³⁴ Por ejemplo, Raúl Zurita, en su artículo “Chile: literatura, lenguaje y sociedad” en Hernán Vidal: *Fascismo y experiencia literaria, reflexiones para una recanonización*, cap.6, indica que entre 1974 y 1982 se publicaron en Chile 88 obras de poesía y 47 novelas.

Seguridad Nacional. Editoriales y librerías fueron controladas por el Gobierno, y debieron clasificar sus libros en tres categorías: vendibles, reservados (en bodega) y destruibles. A este período corresponde el recordado allanamiento y posterior cierre de la editorial estatal Quimantú.

En esta primera etapa Javier Campos identifica dos tendencias en la producción cultural chilena.³⁶ Una es la que, con el objetivo de esquivar la censura, trabaja con una gran abstracción y complejidad formal (en poesía: Raúl Zurita, Diego Maquieira, Juan Luis Martínez, Gonzalo Muñoz, Carlos Cociña). Al no poder exhibirse textualmente los marcos a los que remite la visión de mundo de estas obras, lo cotidiano aparece como un símbolo sin referentes directos dentro del texto. Ya que las claves de interpretación común de la realidad han sido silenciadas o marginadas, el discurso literario que opta por esta tendencia aparece hermético y sobreintelectualizado, y exige un lector con un alto grado de conocimiento y con dominio de diferentes códigos literarios.

La otra tendencia es más explícita, integrada por artistas con influencias de tradición cultural popular arraigada entre sectores urbanos y campesinos, y por artistas con formación académica, pero que prefieren temas y técnicas elaboradas dentro (y para) una cultura popular (Canto Nuevo, teatro poblacional, artesanías, etc).

La segunda etapa que menciona Brünner se relacionó con la apertura de la sociedad a los mercados internacionales. Estas políticas económico-sociales tuvieron su correlato en la

³⁵ José Joaquín Brünner: "Chile en la encrucijada de su cultura", en Cuadernos Hispanoamericanos, 482-483, Madrid, agosto-septiembre 1990.

³⁶ Javier Campos: "Arte alternativo y dictadura" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 483-483, Madrid, agosto-septiembre 1990.

predisposición cultural del régimen: mientras en la primera fase se sofocó todo intento de cultura masiva, en la segunda se abrieron las puertas a ciertos productos culturales, principalmente provenientes del extranjero.

De esta forma en Chile comenzaron a realizarse conciertos multitudinarios, festivales artísticos; ingresaron más libros y más discos. En este período, posterior a 1980, la cultura de Chile comenzó a vincularse directamente con las condiciones del mercado (tecnificación de los productores, inserción de los productos vía marketing, etc), y con ello a tomar tintes recreacionales y de consumo.

Surgió además, como en el resto de Hispanoamérica, la novela testimonio, concebida como documento necesario para dejar constancia de las atrocidades del momento que se vivía.³⁷ Dentro de esta corriente, que influyó claramente en la literatura de ficción, cabe mencionar *Tejas verdes*, de Hernán Valdés; *Prisión en Chile*, de Alejandro Witken y *Cerco de púas*, de Aníbal Quijada.

Los motivos recurrentes de la literatura de esta época (tanto en Chile como en el exilio) fueron: el asalto al Palacio de la Moneda, la brutalidad descarnada de la represión, el desenmascaramiento del verdadero rostro del régimen militar, la evocación nostálgica del país soñado, la opresión como presencia ominosa y difusa, el

³⁷ Según Renato Prada el discurso-testimonio es "un mensaje verbal (preferentemente escrito para su divulgación masiva, aunque su origen sea verbal), cuya intención explícita es la de brindar una prueba, justificación o comprobación de la certeza o verdad de un hecho social previo; interpretación garantizada por el emisor del discurso al declararse actor o testigo (mediato o inmediato) de los acontecimientos que narra". Cfr. "De lo testimonial al testimonio. Notas para un deslinde del discurso testimonio". En René Jara y Hernán Vidal: *Testimonio y literatura*. Minnesota, Society for the study of contemporary hispanic and losophone revolutionary literature, 1986. p.11.

homenaje a figuras señeras (Salvador Allende, Pablo Neruda, Víctor Jara) y el tema de los detenidos desaparecidos.³⁸

2.2. Las primeras luces

De la producción silenciosa y marginal en lo que Brünner llama la primera fase de la dictadura, se pasó a una creación más abierta y original en la segunda, para desembocar en una producción diversa y destapada desde el fin de la censura oficial, en 1983.

La Nueva Narrativa surge en esta época. Según Ricardo Bravo, la Nueva Narrativa puede definirse como:

“literatura publicada desde los últimos años de la década del ochenta hasta el día de hoy escrita por autores relativamente jóvenes, que han llegado a ser exitosos comercialmente y cuya prosa puede ser enmarcada, con cierta tolerancia, dentro de la tradición realista. En cuanto a su temática, podría decirse que estos escritores aluden a diversos segmentos de la experiencia social, configurando un mosaico de las nuevas condiciones históricas chilenas, y limitándose a una concepción de la literatura que suele excluir la creación de mundos autónomos y las vivencias oníricas y alegóricas.”³⁹

A juicio de Carlos Orellana, quien durante esta época fue editor del sello Planeta en Chile (sello que inició la publicación masiva de autores chilenos contemporáneos) se puede hablar de una Nueva Narrativa siempre que distingamos varios segmentos dentro de ella. La única constante que une a sus autores, sostiene, es el escepticismo. Es decir, sería un movimiento sin códigos y sin ideología común. “Cada uno está de su lado y tiene su mundo

³⁸ Marcelo Coddou: *Veinte estudios sobre la literatura chilena del siglo XX*. Santiago, Ediciones del Maitén, 1989. p.85.

³⁹ *Imágenes y textos post dictadura y modernidad en Chile*. 2 vols. Tesis inédita. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Chile, 1997, p.55.

propio. Es un movimiento de escritores que no postulan nada: se limitan a narrar".⁴⁰

Dentro de los segmentos o corrientes que menciona Orellana está la tributaria de la escuela norteamericana (Alberto Fuguet, Sergio Gómez); el regreso al argumento y a los personajes (Jaime Collyer, Gonzalo Contreras, Carlos Franz); la perspectiva femenina y su cuestionamiento del patriarcado (Pía Barros, Elizabeth Subercaseaux, Marcela Serrano). A estas corrientes se sumaron, con posterioridad, las reivindicativas de minorías, donde cabe mencionar la visión homosexual y proletaria de Pedro Lemebel, y el rescate antropológico de lo nacional que realiza Sonia Montencinos.

En 1986 se publicaba *Contando el cuento. Antología joven de narrativa chilena*, compilado por Ramón Díaz Eterovic y Diego Muñoz Valenzuela. Esta obra reunía 34 cuentos de 17 jóvenes escritores que habían difundido su creación literaria entre 1975 y 1980 de manera informal en autoediciones, a través de pequeñas editoriales o en revistas mimeografiadas de circulación restringida. Esta primera camada de escritores privilegió el cuento, y transformó la literatura en una forma de militancia política y de resistencia cultural.

La llegada a Chile de José Donoso en 1982 y la apertura de su taller de novelística abrió el espacio para el surgimiento de una nueva generación de escritores (Gonzalo Contreras, Carlos Franz, Diamela Eltit, Arturo Fontaine), que se dedicó principalmente a la novela, y que puso el acento en narrar buenas historias. Menos ligado a la política que la camada previa; más individualista y más preocupado por la discusión sobre el proceso de la creación artística

⁴⁰ Op.cit. Vol. II, Apéndice, p.4.

y el sentido último del oficio de escritor, este grupo salió a la luz a partir de 1991, una vez establecido en Chile el pacto democrático de la transición política.

Casi simultáneamente hizo su aparición una tercera camada de escritores, muy jóvenes, cuya figura más representativa fue, y continúa siendo, Alberto Fuguet. Autodefinidos como "post-modernos, post-yuppies y post-comunistas", apostaban a una nueva propuesta que renegaba del realismo mágico y privilegiaba el cosmopolitismo de la joven literatura latinoamericana, pasando de la mitología a la realidad virtual. Es decir, de Macondo a McOndo, según la terminología utilizada por Fuguet y Sergio Gómez para una antología de cuentos (*McOndo*. Santiago de Chile, Mondadori, 1996). Esta nueva e irreverente modalidad literaria buscaba dar cuenta de una nueva cultura juvenil, aludiendo al cine, la música pop, el cómic, la cultura de masas, la imaginación publicitaria, etc.

Coexistentes en el tiempo y en el espacio, estas tres generaciones de escritores — que en conjunto constituyen la Nueva Narrativa — renovaron radicalmente el panorama literario chileno. Sobre ellos hay muchas y divergentes opiniones, algunas solapadas. Muchos ven en la Nueva Narrativa una estrategia comercial de las editoriales, aunque no por eso dejan de reconocer el mérito del "movimiento" en lo que se refiere a la reconstrucción del tejido sociocultural del país. Otros ni siquiera asumen que exista o haya existido algo similar a una refundación narrativa. Y todos, sin excepción, rehuyen espantados la responsabilidad de congregarse en un proyecto o una causa común. Como expuso el

escritor Alberto Fuguet: "Se acabaron los panfletos. Cada uno cuenta su rollo." ⁴¹

2.3. La Nueva Narrativa como proceso de catarsis

Desde su producción misma, todo producto cultural, simbólico, está en relación directa y recíproca con la sociedad en la que nace. Es mediatizado por las condiciones que ésta impone (políticas, económicas, religiosas, etc), a la vez que, al producir significaciones nuevas, incide en las constantes transformaciones del entorno. Desde esta óptica, la literatura debe ser considerada como una práctica social que reproduce en su estructura la ideología dominante en cierto lugar y en cierto momento histórico; esto es, que asume su referencialidad como un rasgo interno.⁴² Aceptando estas premisas, podemos encontrar en la literatura una herramienta que bien puede tomarle el pulso a una sociedad. Esto es tanto más evidente en momento de crisis o cismas profundos. Como señala Gilda Waldman, en el caso chileno:

"La textualidad narrativa, sin desligarse de preocupaciones sociales, políticas y culturales, constituyó 'otra' mirada a la realidad, orientada a descubrir lo invisible, fisurar la lengua de la impostura hablada por la verdad oficial, explorar la historia residual de las figuras postergadas y rehabilitar la palabra como espacio de fuerzas divergentes y plurales. En esta línea, la nueva narrativa chilena, al develar los quiebres de la memoria, buscaba darle su verdadero sentido a la historia, salvándola de la pretendida objetividad de los hechos de archivo y conectándola, a la vez, con la colectividad y con las vidas personales." ⁴³

⁴¹ "21 notas sobre la Nueva Narrativa" en Carlos Olivárez: *Nueva Narrativa Chilena*. Santiago de Chile, 1997, pp.119-122. Cita en p.121.

⁴² Cfr. Mijail Bajtin: *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989.

⁴³ "Memoria y política. Consideraciones en torno a la Nueva Narrativa chilena" en *Hispanamérica*, diciembre 2000, p. 56.

Es en esta trinchera donde se ubican quienes defienden la Nueva Narrativa en tanto elemento restaurador luego del quiebre del tejido social y de las instituciones políticas y culturales. Desde esta postura, la nueva narrativa chilena aparece en medio de la reapertura de los debates públicos sobre la memoria en un contexto caracterizado por la voluntad de repensar la historia. Se coloca, así, en el centro de un diálogo intelectual y político que contrapone la canonización de una "verdad única" a la reinterpretación múltiple de los procesos sociales e históricos. Es decir, se comienza a cancelar la "historia oficial chilena" para sustituirla por una multiplicidad de relatos, en un movimiento propio, como veremos más adelante, de la postmodernidad.

La Nueva Narrativa no sólo marcó el fin definitivo de la censura en materia literaria, sino que admitió la entrada al gremio de grupos tradicionalmente desplazados: mujeres, homosexuales y no eruditos en la materia. En el caso de las mujeres, destaca Pía Barros y su propuesta de una narrativa erótica; por los homosexuales se abandera Pedro Lemebel, y del tercer grupo sin duda la figura más notable es Hernán Rivera Letelier, minero norteño antes de la publicación de su primera novela, el best seller *La reina Isabel cantaba rancheras*.

Así mirado, la Nueva Narrativa aparece como un feliz fenómeno de apertura e integración, que vino a enlazarse con el regreso a la democracia y ayudó a recuperar la memoria histórica y a sanar las heridas recientes. Que ayudó a reconstruir una identidad colectiva, básicamente a través del proceso de identificación con sus personajes, y que pluralizó un repertorio de voces hasta entonces relegado y acallado.

2.4. La Nueva Narrativa como refundación de las letras nacionales

Fue el escritor Jaime Collyer quien planteó, ya a comienzos de la década de los 90, la necesidad de potenciar y asumir un recambio generacional en la literatura chilena. En su conocido artículo "Casus Belli: todo el poder para nosotros", publicado por la revista APSI (08/02/1992), Collyer llamaba a reformular en conjunto el panorama literario de Chile, bautizando a este movimiento como la Nueva Narrativa Chilena:

"No seguiremos esperando a que nuestros maestros de las generaciones precedentes nos dejen su espacio o determinen a sus herederos: vamos a desalojarlos de la escena literaria a parrafadas y/o a patadas, según sea el caso."⁴⁴

Con esto Collyer pretendía congregarse bajo un sentimiento común la labor de todos los autores menores de 40 años que se encontraban escribiendo y publicando en Chile. En estricto rigor todos ellos pujaban por hacerse un nombre y un espacio en el mercado editorial, lo que sin embargo no significó que la propuesta de Collyer fuera asumida como una causa común.

Por lo demás, esta "refundación" apuntaba más que nada a un cambio de actores en el escenario, no necesariamente a una renovación profunda y estructural en el modo de hacer literatura en el Chile de fines del siglo XX. Ciertamente, implicó una reivindicación del derecho a voz, pero que no trajo aparejada ninguna propuesta estética concreta. En este sentido, la Nueva Narrativa no tuvo ni tiene ningún ideario común; no es en absoluto

⁴⁴ Citado en Olivárez, *Op.cit.*, p.78.

un fenómeno remecedor de la cultura de un país, como fueron en su momento las vanguardias.

Pese al llamado a romper con el pasado, encontramos bastantes similitudes entre los ejes temáticos que dominaron la producción literaria bajo dictadura, y las líneas guía de la llamada Nueva Narrativa. Según Raúl Zurita los tópicos literarios de la literatura chilena en su época dictatorial fueron:⁴⁵

El paisaje físico, que deja de ser visto como una realidad externa, plena, a la cual el narrador se dirige para ensalzarlo o recrearlo, y pasa a constituir escenarios puramente mentales o pantallas donde el sujeto proyecta sus emociones.

La denuncia social, que se hace más elusiva. Aparece el recurso de la trasposición, de modo de referirse a otra realidad con el fin de que el lector la remita a la suya propia.

El tema amoroso, que se particulariza y se remite a relaciones de pareja. Ya no se proyectan sentimientos que lo trasciendan sino parejas o triángulos cerrados.

La precariedad. Se delata la estrechez de lo cotidiano, el terror físico o mental, la descomposición del entorno.

La propia literatura. Como ejercicio de autorreferencia que permita explayarse para burlar la censura o bien para mantener el oficio ante la prohibición de tocar ciertos temas.

⁴⁵ "Chile: literatura, lenguaje y sociedad" en Vidal (ed): *Op.cit.*

Como veremos más adelante, a propósito de la obra de los autores estudiados, estos temas siempre se han mantenido como recurrentes en la parrilla literaria chilena. Al no haber rotación temática, ni innovaciones formales ni experimentación con el lenguaje, el grito de renovación se hace más un exabrupto jubiloso, una anécdota, en vez que un proceso de cambio efectivo y perceptible.

2.5. La Nueva Narrativa como fenómeno editorial y comercial

Una de las principales críticas a la Nueva Narrativa dice que ésta fue sólo un fenómeno editorial y comercial. Muy acorde a esa segunda etapa de la dictadura que define Brünner, en la cual Chile va adquiriendo visos de un neoliberalismo donde la cultura no es sino otro ámbito de transacción monetaria.

Lo cierto es que a fines de la década del 80 tomó cuerpo un proyecto editorial que posicionó en el mercado las obras chilenas, seleccionadas para su publicación bajo criterios predominantemente comerciales. O al revés, como postula el escritor Arturo Fontaine:

“Lo que ha sucedido es que a partir de cierto momento — diría que en 1989 — el público chileno se vuelca a leer narradores propios. Los medios de comunicación, las editoriales y los críticos perciben el fenómeno y actúan en consecuencia.”⁴⁶

⁴⁶ “La Nueva Narrativa chilena. Historias de Chile”, en Primer Plano, Suplemento cultural de Página 12. Buenos Aires, 02/05/1993, p.8.

No por nada Collyer, cuando acuñó el término de Nueva Narrativa, se desempeñaba como editor de la editorial Planeta. Bajo este rótulo se publicaron un sinnúmero de obras nacionales, lo que llevó también a cuestionar la calidad de muchas de éstas. Por mencionar sólo algunos títulos que salieron a la luz en este período: *Santiago Cero* (Carlos Franz), *El infiltrado* y *Cien pájaros volando* (Jaime Collyer), *Sobredosis* y *Mala onda* (Alberto Fuguet), *Vaca sagrada* y *Los vigilantes* (Diamela Eltit), *Cuerpos prohibidos* (Marco Antonio de la Parra), *Adiós, Carlos Marx, nos vemos en el cielo* y *Vidas ejemplares* (Sergio Gómez), *Nosotras que nos queremos tanto* (Marcela Serrano), *(Des)Encuentros (Des)Esperados* (Andrea Maturana), *Vivir no es nada nuevo* (Pablo Azócar), *La ciudad anterior* y *El nadador* (Gonzalo Contreras), *El viaducto* y *Machos tristes* (Darío Oses), *Morir en Berlín* (Carlos Cerda), *Siete días de la señora K* (Ana María del Río), *Oír su voz* (Arturo Fontaine), *La reina Isabel cantaba rancheras* (Hernán Rivera Letelier)...

Según Ricardo Bravo la Nueva Narrativa puede considerarse un mero fenómeno comercial por cuatro razones.⁴⁷ La primera es que encarna la instauración de un proyecto editorial que pretendió a priori posicionar en el mercado obras chilenas, seleccionadas para su publicación bajo criterios predominantemente comerciales. La "editorial" se convirtió entonces en una fábrica de productos de consumo cultural, dejando de ser principalmente un ente generador de cultura, como antes fueran en Chile las editoriales Nascimento o Quimantú. Segundo, por una campaña tendiente a desintelectualizar la literatura, bajo la premisa de que ésta sólo puede sobrevivir sometiéndose a las exigencias del mercado. Aquí los autores mencionan iniciativas como "El show de los libros"⁴⁸ y el suplemento juvenil de El Mercurio "Zona de Contacto", que

⁴⁷ *Op.cit.*

publicaba semanalmente relatos de jóvenes provenientes de sus propios talleres, dirigidos por Alberto Fuguet y Sergio Gómez. Tercero, y producto de lo anterior, prevaleció una literatura que llaman “digestiva”, de escasa profundidad, que otorgó la ilusión de pertenencia o autoafirmación en el lector. Y por último, la integración desmedida en la literatura de códigos reinantes en la cultura masiva (referencias a programas de televisión, películas, marcas, etc), que para Bravo no hizo sino remarcar el valor meramente comercial de estas obras.

2.6. Las generaciones literarias

La llamada Nueva Narrativa chilena está formada por tres generaciones de escritores, según la línea generacional propuesta por Cedomil Goic para la literatura chilena.⁴⁹

Movimiento	Generación	Fechas de Nacimiento	Gestación	Vigencia	Tendencia	Exponentes
No Nominado (NN)	1972	1935-1949	1965-1979	1980-1994	Infrarealista	A. Skármeta I. Allende
	1987	1950-1964	1980-1994	1995-2009	No Nominada	J. Collyer G. Contreras C. Franz R. Bolaño
	2002	1965-1974	1995-2009	2010-2024		P. Simonetti L. Meruane A. Fuguet S. Gómez

⁴⁸ Programa de televisión conducido por Antonio Skármeta.

La primera es la de 1972, integrada por los nacidos entre 1935 y 1949, con un auge que se presentó hacia 1980 y un declive hacia 1994. Más allá de la experiencia política chilena, Darío Osses señala que el escenario histórico que rodeó la génesis de esta primera generación de la Nueva Narrativa chilena se configuró con:⁵⁰

La conciencia de la ubicuidad del mundo. Se asume que éste puede ser observado desde distintos puntos de vista (en 1962 se pone en órbita el primer satélite comunicacional, en 1969 Neil Armstrong fotografía la Tierra desde la luna).

El auge de la contracultura, en tanto oposición que rechaza lo establecido (movimientos pacifistas, feministas, ecologistas, antirraciales, universitarios).

La experiencia cubana y la exaltación de la figura emblemática del revolucionario: el hombre nuevo.

La segunda generación es la de 1987, y comprende a los narradores nacidos entre 1950 y 1964. Su gestación comienza en 1980, y sus características principales, según Osses, son las siguientes:

El escepticismo como actitud vital, derivado de un hábitat signado por la violencia y el miedo. Sin embargo este escepticismo es básicamente de orden teórico, ya que estos narradores no suspenden ni el juicio ni la decisión.

⁴⁹ C. Goic: *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso, Universitaria, 1972. La que para Goic constituye la generación NN (No Nominada) fue rebautizada veinte años después por Jaime Collyer como Nueva Narrativa.

⁵⁰ D. Osses: *El cuento en Chile desde 1970*. Tesis doctoral. Madrid, UCM, 1991

La orfandad literaria. Al ser exiliados muchos de los escritores de la generación anterior, no hubo continuidad ni polémica con ellos, sino más bien lecturas solitarias. Además, muchos de ellos también padecen la orfandad “materna”, es decir la ausencia de la patria como ente sólido y nutricio.

La refundación de la literatura nacional, para lo cual los escritores deben descomponerla a través de la transgresión. Si para las generaciones anteriores ésta fue esencialmente formal, para la del 87 tuvo un cariz contestatario, con una intención de denuncia a través del contenido.

La desconstrucción narrativa, que es también reacción al proceso de reconstrucción nacional emprendido por la dictadura. De aquí que surja la marginalidad como pauta de comportamiento y de preferencias temáticas, mediante la cual se intentó capturar el sentido incontaminado de los individuos frente a una suerte de barbarie permanente.

En lo formal, Osses identifica la irresolución argumental como una de las notas características de este grupo, y la explica no como falencia técnica, sino como consecuencia de una:

“animosidad espiritual en la cual el mundo ya no se concibe como un todo cerrado, uniforme, ordenado, casi perfecto, sino que esencialmente abierto y sujeto a eventualidades e incertezas incapaces de ser controladas ni por el individuo ni por el sujeto narrador.”⁵¹

Como apuntábamos más arriba, existe una continuidad temática entre el post boom (1972), los novísimos (1987) y el baby boom (2002), a saber: el desencanto y el nihilismo; el cierre sobre sí

⁵¹ *Op.cit.* p.463.

mismo y el desapego emocional; la ciudad como espacio gris y sofocante; la orfandad y la pérdida, como contemplación nostálgica de la juventud (en los mayores) y como la mirada que rehúsa mirar el futuro (en los más jóvenes). Aunque para la mayoría de los críticos es difícil encontrar nexos claros entre estas generaciones (sobre todo entre la de 1987 y la del 2002), para el escritor Roberto Ampuero, Bolaño viene a ser "el padre de *MacOndo*", refiriéndose a la generación del Baby Boom de Fuguet y Gómez. Según Ampuero, los emparenta:

"el lenguaje irreverente, la estética radical, la incorporación de lo urbano y lo moderno, la mezcla de la cultura popular con la erudita, la aversión al realismo mágico y a lo típico, el manejo desinhibido de la sexualidad, el escepticismo (...) Bolaño posibilitó *MacOndo*: de algún modo subterráneo lo anuncia, lo prefigura, lo permite y luego lo desborda." ⁵²

¿Y cómo lo desborda? En la generación *MacOndo* ya no tiene mucho sentido hablar de la identidad colectiva sino de la individual. El gran tema de la identidad latinoamericana (¿quiénes somos?) pareció dejar paso al tema de la identidad personal (¿quién soy?). El denominador común del *Baby Boom* es el sentimiento de enajenación, desencanto y *spleen* que sienten los personajes que se aburren y deambulan de una fiesta a otra, se emborrachan o se drogan, se suicidan o piensan hacerlo, pero siempre en aras de una individualidad irrenunciable. Y en Bolaño esa misma enajenación, desencanto y *spleen* — por muy particularizados que aparezcan — siempre son el botón de muestra de un sentimiento generalizado: el sentimiento de derrota de la generación de los nacidos en la década del cincuenta. Sentimiento que los exponentes del *Baby Boom* están lejos de sentir, de comprender, y mucho menos de plasmar en su literatura.

⁵² En diario "La Tercera", 27/03/2003, p. 20.

2.7. Nueva Narrativa, Historia y Postmodernidad

La Nueva Narrativa chilena se nutre, como hemos visto, de la historia cercana y reciente para constituirse como un discurso de legitimación y de resistencia. Esto porque, desde el quiebre institucional de 1973, los escritores se autoimpusieron la tarea de restituir simbólicamente los trozos de una unidad nacional/cultural perdida. Ello explica el brote de novelas testimoniales y la recurrencia constante, hasta el día de hoy, del motivo del golpe militar como eje temático. Así, la Nueva Narrativa chilena, huérfana de padre y madre y heredera del horror, se vinculó a las raíces de la novela histórica porque las mismas condiciones del entorno lo propiciaban y hasta lo exigían. La diferencia es que esta literatura ya no se constituyó como instrumento didáctico y de complemento de la historiografía, como en las novelas históricas latinoamericanas del siglo XIX, sino que brotó como un cuestionamiento persistente a las verdades y versiones oficiales de la Historia.

Como sabemos, la desazón ante al fracaso de las revoluciones en los '50 y '60 fue una de las grandes causales del retorno de la novela histórica. A eso se le suman las crisis políticas en los '70, la derrota de las guerrillas y el resurgimiento de las dictaduras militares en América Latina. Con ello, para que el optimismo terminara de caer en el continente sólo faltaba un ingrediente: la crisis financiera de la década de 1980. Paralelamente, en términos universales, este período se caracterizó por la llamada "globalización", por la creciente transnacionalización de la economía, la política y la cultura, y por la emergencia de los

movimientos sociales de resistencia (movimientos ecológicos, feministas, etc).

En medio de este panorama, Latinoamérica se vio influenciada por el debate europeo occidental sobre la validez de los grandes discursos del siglo XIX que dominaron la historia, desde la gran narrativa del pensamiento liberal y del marxismo. Se introduce así el concepto y el sentimiento de "postmodernidad", aunque en América Latina no vaya acompañado de condiciones de modernización tecnológica, ni de bonanza económica ni de arraigo democrático; condiciones todas que imperan en los países más desarrollados que se piensan a sí mismos en términos de postmodernos.⁵³

Ahora bien, aunque en este trabajo no se analizará el fenómeno de la condición postmoderna en cuanto tal, no podemos desconocer que el pensamiento postmoderno afecta a la literatura de manera particular. ¿Por qué? En principio baste recordar, para los propósitos de este trabajo, que el pensamiento postmoderno no sólo es una actitud o percepción de la realidad eminentemente intelectual, sino también un arma de doble filo. Tal y como plantea María Cristina Pons, esta corriente de pensamiento tiene un aspecto regresivo y otro progresivo.⁵⁴ En su aspecto regresivo, se centra solamente en el poder destructivo de la modernidad. Es así que, desde una postura nihilista y de desencanto, esta línea de pensamiento, al negar los logros y los valores de la modernidad (como el proyecto de emancipación), elimina toda acción posible, manifiesta una visión apocalíptica de la historia y, por ende, todo se

⁵³ Ampliaremos estas ideas en el capítulo correspondiente al marco teórico.

⁵⁴ "La Novela histórica de fin del siglo XX: de inflexión literaria y gesto político a retórica de consumo", en *Perfiles Latinoamericanos*, 01/12/1999, pp. 45-71.

convierte en una circularidad de repeticiones sin solución ni salida, como bien se plasma en la gran mayoría de las novelas de la Nueva Narrativa.

En su vertiente positiva, el pensamiento posmoderno también reacciona contra las promesas incumplidas de la modernidad y su innegable potencial destructivo, el cual cobra dimensiones absolutas después de la Segunda Guerra Mundial y cuyo alcance amenaza la sobrevivencia humana. El énfasis del componente positivo es que no niega los logros ni se manifiesta como la muerte de la modernidad, sino como una crisis de su inconclusión. Ahora, en cualquiera de sus manifestaciones, esta corriente de pensamiento afecta a la novela y no sólo porque una de esas grandes narrativas cuestionadas por el pensamiento postmoderno es la historia misma, sino también porque la novela — en particular la novela histórica — ha venido cumpliendo a lo largo de su trayectoria la función de afirmar los valores de la modernidad.

En términos generales, la novela chilena de fines del siglo XX se caracteriza por la relectura crítica y desmitificadora del pasado a través de la reescritura de la historia. En este proceso, algunas novelas obstaculizan la posibilidad de conocer y reconstruir el pasado histórico; otras recuperan los silencios o el lado oculto de la historia, mientras que otras presentan el pasado histórico oficialmente documentado y conocido desde una perspectiva diferente. La disconformidad frente a estas versiones canonizadas e insatisfactorias de la historia, sumada a la virulencia y la conflictividad de los hechos políticos de las últimas décadas, ha generado un gran interés por volver a contar o a revisar la historia, lo que aparece como un acto de resistencia.

Esto, sin embargo, suele jugarse en el nivel temático, explícito, de las novelas y relatos publicados en Chile desde los 80. Es lo que hacen, por ejemplo, Collyer, Franz y Contreras. Pero es con Bolaño que este desencanto, esta pérdida de la fe, se materializa en el texto a través de las estrategias discursivas. Esto mediante las anacronías; la creación de efectos de inverosimilitud; el uso de la ironía, la parodia y lo burlesco, y el empleo de una variedad de formas autorreflexivas que llaman la atención sobre el carácter ficticio de los textos y de la reconstrucción del pasado representado. Esto es especialmente evidente en obras como *Estrella distante* y *Amuleto*. La reconstrucción del pasado, que sin embargo se representa, es tan distorsionada que es casi obvia la ausencia de todo propósito realista; se trata, más bien, de presentar — mediante evidentes tergiversaciones, anacronismos, magnificaciones y fantasías, así como referencias intertextuales y alusiones a personajes actuales — ciertas instancias sociales o problemas que, como constantes que atraviesan los siglos, se reiteran en diversos tiempos y situaciones: el poder y la identidad, la expansión imperialista, el autoritarismo, la dominación de los cuerpos, la ansiedad. Lo que emerge con todo ello en la narrativa de Bolaño es una actitud crítica apoyada en diversos movimientos revisionistas, que reivindican al derrotado y al humillado en la construcción de América Latina

Lo que estas novelas cuestionan es esa inalterable certidumbre de los discursos producidos desde una posición de hegemonía cultural y política que se atribuyen el poder de construir y definir no sólo la identidad propia sino también la del otro, siempre como parte de un juego de dominación y construcción de sentido. Intentan presentar el vasto campo de los errores, las traiciones, las

derrotas y los fracasos de la historia a partir de la historia particular de personajes secundarios o desconocidos.

Dentro de esta similitud en las obras de la Nueva Narrativa, la prosa de Bolaño se destaca al intentar encontrar un equilibrio entre la dimensión histórica y la dimensión simbólica de lo narrado; o para decirlo usando términos de Borges, entre lo simbólicamente verdadero y lo históricamente exacto. Bolaño, y es quizás esto lo que lo hace el mejor escritor de su generación, recupera lo particular, lo singular, lo heterogéneo y la dimensión de tiempo histórico en el cual el pasado no es un tiempo fijo y concluido sino cambiante, que se conecta con un presente también cambiante e inacabado, en su contemporaneidad inconclusa, aún aquello que aparece bloqueado en la memoria y en la historia.

2.8. Relativización del concepto. Críticas y reparos.

Como hemos señalado, no hay un consenso establecido sobre lo que es y no es la Nueva Narrativa chilena. Hay muchos que cuestionan su existencia, arguyendo que no existe un factor que amalgame las distintas voces que vienen surgiendo en el campo literario chileno desde hace dos décadas. Las únicas definiciones que no generan incomodidades pecan de incompletas o superficiales. Como esta, de la periodista Paula Recart:

“los autores de la nueva narrativa son medianamente jóvenes, inventahistorias, con la memoria de los tiempos de la dictadura pero editados en la transición, un tanto esteparios, otro tanto desencantados”⁵⁵

⁵⁵ “Nueva Narrativa chilena: éstos son los vendidos” en Revista “Caras”, 140, pp.63-64. Santiago de Chile, 23/10/1993. Cita p.63.

O como la de la escritora Ana María del Río, para quien la Nueva Narrativa no es sino el conjunto de escritores que se encontraban publicando en la década de los 90, más allá de edades, ventas y estilos.⁵⁶ Según el investigador y ensayista Rodrigo Cánovas,⁵⁷ lo común entre sus autores sería la ausencia de un padre literario, a causa del golpe militar y de la subsiguiente dictadura.

Así, lo único que podemos afirmar con certeza es que la Nueva Narrativa inaugura la visión comercial dentro de las gestiones editoriales en Chile. Que es una denominación fortuita que aglutina a una serie de autores de distintas edades, estilos y tendencias. Que no fue ni será nunca una institución. Que pese a la heterogeneidad que la define subsisten temas y tonos medianamente acordes en ella. Y que dentro de esa relativa planicie temática y estilística se levantó una voz que remeció al rebaño que pastaba plácidamente los beneficios de la fama. Y esa voz, la que marcó la diferencia, fue la de Roberto Bolaño. La oveja negra.

⁵⁶ "Juglares renovados", en diario "La Época", Santiago de Chile, 22/01/1995, p.24.

⁵⁷ Rodrigo Cánovas: *Novela chilena de nuevas generaciones: al abordaje de los huérfanos*. Santiago de Chile, Ediciones de la Pontificia Universidad Católica, 1997.

3. Marco teórico: las claves de la Postmodernidad

Como señaláramos en los capítulos precedentes, nuestra investigación se enmarca dentro de un contexto concreto, acotado en el tiempo, que llamaremos postmodernidad. Son muchos los pensadores, desde distintas áreas, los que han intentado definir este concepto, generando así una serie de perspectivas y una fecunda literatura sobre el tema. Aunque no es nuestro afán detenernos en un debate tan fascinante como enrevesado, sí creemos necesario particularizar tres aspectos que atañen directamente nuestro estudio: las nuevas condiciones de existencia y sociabilidad para el individuo; la rehabilitación postmoderna del mito, y las características del arte y de la experiencia estética en este "estadio histórico".

Antes de eso, daremos una breve mirada al período que precedió a la postmodernidad: la Modernidad, ya que ahí encontraremos muchas claves que nos permitirán comprender de mejor forma la primera. Esta suerte de continuidad ya había sido anunciada de alguna forma por Marshall Berman, en su clásico ensayo *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. La atmósfera en que nace la sensibilidad moderna, escribió, se caracterizaba por:

"agitación y turbulencia, vértigo y agitación psíquicos, extensión de las posibilidades de la experiencia y destrucción de las barreras morales y los vínculos personales, expansión y desarreglo de la personalidad, fantasmas en las calles y en el alma" ⁵⁸

⁵⁸ Marshall Berman: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid, Siglo XXI, 1991, p.4.

Veremos cómo este pasaje, a medida que pasan y pasan los decenios, se nos continúa haciendo cada vez más familiar y conocido.

3.1. La herencia de la Modernidad

Resulta imposible hablar de postmodernidad sin remontarse, aunque sea sumariamente, a su antecedente más inmediato. La modernidad, que en su base misma fuera descrita por Baudelaire, en su ensayo sobre Constantin Guys,⁵⁹ como una nueva forma de vida cuya principal característica era la novedad. Una novedad entroncada en una dialéctica entre conquista y pérdida, generando así lazos conflictivos pero necesarios, tanto con la época que se dejaba atrás como con el futuro que se avecinaba.

La modernidad comenzó a perfilarse como fase de desencantamiento, adquiriendo la forma de un lento proceso de secularización. En la modernidad se rompe con la fundamentación religiosa y trascendente del mundo, que impuso un principio divino como garantía absoluta del bienestar, para reivindicar en cambio la realidad social en tanto orden determinado por los propios individuos. Al pasar de un régimen recibido a uno autogenerado; al tener que crear su propia normatividad, la sociedad se tornó una construcción falible, cuyo sentido y legitimidad comenzaron a ser constantemente cuestionados.

⁵⁹ Charles Baudelaire: *El pintor de la vida moderna*, 1863.

Posiblemente fuera Nietzsche el primero en nominar el desencanto respecto a las condiciones ontológicas de la Modernidad, al plantear que en ella la moral se destruye al pretender legitimarse con el recurso a "la verdad". Al relativizarse esta última, su fuente se escapa y se evidencia como mera invención histórica, dejando como consecuencia lo que conocemos como la "Muerte de Dios". Siguiendo a Nietzsche, esto implica:

- La muerte de un sujeto que se autodefine como criatura, efecto o analogía de un principio absoluto y trascendental.
- La muerte del principio que garantiza la certeza y la posibilidad de la unidad entera del individuo, llámese razón, espíritu o conciencia.
- La muerte de la teleología en la historia, y con ello el principio de esperanza que permitía derivar hacia el futuro la promesa de una redención individual en un reencuentro universal. Se genera así la idea del "eterno retorno", que será retomada luego por Mircea Eliade, comprendida como el fin de la época de superación y el estancamiento en un eterno presente.
- La muerte del mito moderno de la praxis humana, entendida como progresivo dominio de la acción personal sobre las acciones externas y como síntesis en que el sujeto se autoproclama autor y protagonista de su momento histórico.
- La muerte de las condiciones estables, de toda forma de unidad y linealidad espaciotemporal. En este mismo sentido, más tarde Vattimo postulará que la modernidad — cuyos

orígenes sitúa en el siglo XV — se acaba cuando ya no es posible hablar de la historia como algo unitario

- La muerte de la idea del Yo como un ente unitario y coherente.

En *Humano, demasiado humano* (1878), Nietzsche ya anunciaba la disolución de la modernidad mediante la radicalización de las mismas tendencias que la constituían. Desde aquí se articularon tres formas de crítica de la razón y del sujeto:

La crítica psicológica, que con Freud demostró la inexistencia de un sujeto autónomo. Desde el psicoanálisis el ego no se concibe sino como un débil mediador entre las demandas del Ello o Id y las amenazas del Super Yo. El individuo no es sino un punto de cruce de fuerzas psíquicas antagónicas. Esta línea teórica fue seguida por las corrientes junguianas y lacanianas, así como por la línea de la psicología profunda que conecta la actividad psicológica del individuo y de una época con contenidos arquetípicos mitológicos.

La crítica de la razón argumental de la escuela de Frankfurt. Principalmente Horkheimer y Adorno plantearon una crítica de la razón que opera en términos instrumentales u objetivantes. Al centrarse en la lógica implacable del concepto, sostuvieron, el sistema discursivo se torna aparato represivo y de dominación, que escinde la vida en mente y objeto-para-esa-mente. Esta corriente crítica fue retomada por Habermas y posteriormente por los teóricos neomarxistas de la postmodernidad.

La crítica desde la filosofía del lenguaje, cuyo principal pensador fue Wittgenstein, quien destruyó la idea de que el sujeto con sus

experiencias es la fuente de los significados lingüísticos. Desde aquí el individuo no es ya más juez y autor de sus intenciones de significado y el mundo se vuelve un entramado de lenguajes y sentidos. Esta trinchera será defendida más tarde por Lyotard, Derrida y los deconstruccionistas; así como por los postulados inmediatamente posteriores a la teoría de la recepción, que incluyen al lector/oyente como elemento activo y fundamental en la concreción de un sentido.

Todas estas son condiciones y características que teñirán la vida y el debate postmoderno. Ya sea porque se asume la postmodernidad como una continuación del proceso inconcluso que fue la modernidad, ya sea que se entienda como una etapa de superación o hasta de quiebre, nuestra época se define y se conceptualiza siempre en relación a su predecesora.

3.1.1. Génesis del concepto e ideas clave

Si bien la reflexión sobre la postmodernidad se inició en el campo de la filosofía, la estética y la arquitectura, se transformó también en una cuestión política y social, sobre la duda que sembró Habermas respecto al potencial reformador de la modernidad. En su ya clásico discurso de 1980 *La modernidad, un proyecto inacabado*, Habermas limitó el poder de la modernidad a la primera de sus etapas: diferenciar y autonomizar las esferas de la ciencia, la moral y el arte. La segunda etapa del proyecto, esto es, verter el potencial de estos tres dominios al flujo de la vida cotidiana para enriquecerla, es la que habría quedado trunca

según el análisis de Habermas. En vez de volcarse hacia la praxis, cada esfera se cerró sobre sí misma.

Al ser un desencanto de la modernidad, la que a su vez fuera definida por Weber como un desencanto del mundo, la postmodernidad se configura como un desencanto por partida doble. Su primera faceta, como vimos, es la pérdida de la fe en la existencia de una teoría que explique los procesos sociales en su totalidad. Surge entonces un recelo de todo discurso omnicomprensivo. La segunda es la pérdida de la fe en el progreso: así como la época moderna dejó de ser tributaria de un pasado ejemplar y comenzó a definirse de cara al futuro, el desmontaje del progreso ilusorio en la postmodernidad hace que ésta se demore en un constante "elogio del presente".⁶⁰ En la misma línea, Josep Picó indica:

"El pensamiento postmoderno se presenta así como un intento de vislumbrar el futuro desde un mundo en el que ya ha ocurrido todo y ninguna utopía o razón queda por venir. La fuerza y la plenitud de las cosas están en el presente, que se convierte en fugaz apariencia para el individuo y eterna representación para una humanidad en la que lo siempre nuevo se convierte indefinidamente en siempre lo mismo. Desaparece así el concepto de historia como progreso de la razón y de transformación social, y se convierte en un presente cuya última finalidad es su propia reproducción"⁶¹

Terry Eagleton y Alex Callinicos coinciden en situar los albores del postmodernismo en los años '70, y en comprenderlo como producto de la derrota política de la generación radical de los sesenta.⁶² Brotes de rebelión vanguardista en esta década son el Mayo del 68 en Francia, la Primavera de Praga, la Revolución

⁶⁰ Albert Lechner: *Un desencanto llamado posmoderno*. Santiago de Chile, FLACSO, documento de trabajo 369, enero 1988, p.17.

⁶¹ Joseph Picó: *Modernidad y postmodernidad*. Madrid, Alianza, 1988, pp.48-49.

⁶² Cfr. Terry Eagleton: *Las ilusiones del postmodernismo*. Buenos Aires, Paidós, 1997, y Alex Callinicos: *Contra el postmodernismo: una crítica marxista*. Bogotá, Ancora, 1994.

Cubana y la Revolución Cultural China. Luego de esto, sostienen, la atmósfera generalizada comenzó a teñirse con los colores de la economía y el consumo. Comprensiblemente, en este nuevo orden los metarrelatos no tienen cabida.⁶³ Existe un agotamiento que es remarcado por fenómenos como la revolución de los paradigmas en las ciencias exactas y el consiguiente impacto en las ciencias sociales; la aceleración del cambio tecnológico y la diversificación de procesos y productos; el auge y la difusión de la informática (que conlleva una proliferación de signos y lenguajes que pulverizan el modelo de racionalidad única); la despersonalización del saber y el "éxtasis comunicacional", provocado por el efecto combinado de la informática y las telecomunicaciones.

La historia (o más bien su imagen) se tiñe de las reglas de la literatura y pasa a ser una narración, tal y como anunciara la crítica desde la filosofía del lenguaje. Al conocimiento de los mecanismos retóricos del texto se agregó el conocimiento del carácter ideológico de la historia: Benjamin en "Tesis de filosofía de la historia" habló de la "historia de los vencedores" que es la única perspectiva desde la cual la historia se presenta dotada de un curso unitario, coherente y racional. Frente a esta única historia, la postmodernidad abre las puertas a nuevos relatos, de por sí igualmente válidos.⁶⁴ Al no existir ya una línea que guíe la razón, se alza lo que Vattimo llama *Pensamiento débil*; no como pensamiento de la debilidad sino del debilitamiento; del

⁶³ Los metarrelatos, en la definición de Martín Hopenhayn, son "categorías trascendentales que la modernidad se ha forjado para interpretar y normar la realidad. Estas categorías obedecen al proyecto iluminista y tienen por función integrar, bajo una dirección articulada, al proceso de acumulación de conocimientos, de desarrollo de las fuerzas productivas y de ordenamiento sociopolítico." Cfr. Martín Hopenhayn: *Ni apocalípticos ni integrados*. Santiago de Chile, FCE, 1994, p.159.

⁶⁴ Cfr. Gianni Vattimo: *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. México, Gedisa, 1996.

reconocimiento de una línea de disolución en la historia de la ontología.⁶⁵

Oswald Spengler señaló que la marca de la modernidad fue una línea recta al progreso, y lo asoció al mito de Fausto.⁶⁶ Con las nuevas condiciones, este autor plantea que esa línea es sucedida por una postmodernidad cuya imagen no puede ser sino la de Sísifo, que como se recordará niega al progreso en su eterna e inconducente labor de subir la ladera de un cerro con una roca a cuestas. El eterno retorno, le llamaría Nietzsche.

Fredric Jameson, en su conferencia *The cultural turn* (1982), planteó por primera vez que la postmodernidad no sólo debía entenderse como una ruptura estética o un cambio epistemológico, sino como una señal cultural de un nuevo estadio histórico. Tal como la Modernidad, esta etapa se reconoce por la estética de lo nuevo como ideología dominante. La cultura, agregó Jameson, ahora se hace extensiva y solidaria a la lógica capitalista. Coincidentemente, para Gilles Lipovetsky, el punto que inicia la postmodernidad en los 60 no es otro que el fenómeno del consumo.⁶⁷

Solidario de estas propuestas, Hopenhayn identifica cinco puntos de conexión entre las críticas de la postmodernidad y el proyecto de hegemonía cultural del mercado, recalcando que pese a contener una retórica antisistémica, el discurso postmoderno puede derivar en una ideología funcional al *statu quo* capitalista.⁶⁸ En primer lugar, sostiene, la exaltación de la diversidad redundando directamente en una expansión de los mercados. La crítica de las

⁶⁵ Cfr. Gianni Vattimo: *La sociedad transparente*. Barcelona, Paidós, 1990.

⁶⁶ Cfr. Oswald Spengler: *La decadencia de Occidente*. Madrid, Espasa, 2002.

⁶⁷ Cfr. Gilles Lipovetsky: *La era del vacío*. Barcelona, Anagrama, 1996.

⁶⁸ Hopenhayn, *Op.cit.*

vanguardias se traduce en una desestimación del poder transformador y ordenador de la política. Luego, no existiendo una dinámica emancipatoria, nada permite cuestionar el orden mercantil (disparidad del consumo, alienación del trabajo, marginalidad social, tecnocratismo, etc).

Uno de los rasgos centrales de la postmodernidad, que articula casi todos sus fenómenos, es la presencia cada vez más aplastante de los medios de comunicación de masas. Vattimo afirma que nuestra sociedad actual está determinada por los *mass media*, que en vez de forjar una sociedad más conciente de sí misma, como pudiera pensarse, crean un estado de cosas cada vez más complejo y caótico:

"Realidad, para nosotros, es más bien el resultado del entrecruzarse, del 'contaminarse' (en el sentido latino), de las múltiples imágenes, interpretaciones y reconstrucciones que compiten entre sí, o que, de cualquier manera, sin coordinación 'central' alguna, distribuyen los *media*"⁶⁹

A través del consumo y los resortes del mercado, de la globalización y el creciente poder de los medios de comunicación, lo que la postmodernidad está proclamando es la exaltación de la diversidad, el individualismo estético y cultural, la multiplicidad de lenguajes, formas de expresión y proyectos de vida, y el relativismo axiológico. Todo esto redundará, como veremos en el apartado correspondiente, en una nueva forma de vida y de sociabilización para el individuo. Baste decir, por ahora, que tras la derrota política de fines de los 60 que Eagleton y Callinicos mencionan como inicio de la postmodernidad, el refugio más inmediato que queda para el individuo es el consumo disparatado de los años 80. Y el consuelo — agrega Daniel Bell, desde una postura neoconservadora — en el orden del hedonismo, que se

⁶⁹ Vattimo: *La sociedad transparente*, p. 81

impone ampliamente por sobre el de la eficacia y el de la igualdad.⁷⁰

Lipovestky resume en unas cuantas líneas todos los factores enunciados anteriormente. Como se apreciará, la cita guarda estrecha relación con lo que tantos años atrás percibieran Baudelaire y Marshall Berman:

“La sociedad postmoderna es aquella en que reina la indiferencia de masa, donde domina el sentimiento de reiteración y de estancamiento, en que la autonomía privada no se discute, donde lo nuevo se acoge como lo antiguo, donde se banaliza la innovación, en la que el futuro no se asimila ya a un progreso ineluctable.”⁷¹

3.1.2. Particularidades de la postmodernidad en América Latina

El diagnóstico de la postmodernidad que realizan autores como Jameson, Eagleton o Callinicos se aplican de preferencia a los países desarrollados, donde la industrialización y la urbanización fueron fenómenos tempranos y relativamente generalizados. A la hora de aplicar estos conceptos en América Latina y en los países del Tercer Mundo debemos, pues, considerar sus particularidades políticas, económicas y sociales. Por ello mismo, Perry Anderson se pregunta si en los países menos desarrollados no prevalecerá una postmodernidad incipiente, con rasgos aún presentes de la modernidad.⁷²

De hecho, en los Estados Unidos la postmodernidad se tiñó de rasgos vanguardistas de los que había carecido en el pasado.

⁷⁰ Cfr. Daniel Bell: *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid, Alianza, 1992.

⁷¹ Lipovetsky, *Op.cit*, p.9.

Según Andreas Huyssen⁷³ esto se debió a que en la época de las vanguardias históricas éstas no tenían razón de ser en Norteamérica. Las vanguardias, recordaremos, se proponían socavar el arte institucional burgués, y esto sólo tenía sentido en países donde el arte culto jugaba un papel esencial en la legitimación de la dominación política y social por parte de la burguesía. A comienzos del siglo XX en Estados Unidos el arte culto recién estaba luchando por obtener un reconocimiento amplio, por lo que engarzó mejor, indica Huyssen, con el modernismo y su insistencia en la dignidad y en la autonomía del arte.

Un desfase similar se produjo en América Latina, donde a comienzos del siglo pasado las manifestaciones artísticas de los distintos países buscaban reivindicar para sí la expresión de la esencia de la nacionalidad. Pese a ello, en las literaturas de casi todas las naciones del continente se abrieron fisuras por las que entró la renovación vanguardista, importada desde Europa por artistas que peregrinaban hacia el viejo continente en busca del nuevo arte. Encontramos por ello en Latinoamérica un desfase entre la faceta tecnológica, industrial y económica de la postmodernidad (cuyas repercusiones en el tejido social son analizadas por Eagleton, Callinicos, Anderson y otros) y su faz cultural y artística, signada ya por decenios de influencia vanguardista. El ejemplo citado por Husseyn de la situación en Estados Unidos nos sirve para detenernos en la particular configuración de la historia social y cultural de cada zona geográfica; para matizar las teorías foráneas y adecuarlas a la

⁷² P. Anderson: "Modernidad y Revolución", en Nicolás Casullo: *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires, El cielo por Asalto, 1993, pp. 31-66.

⁷³ "En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70" en Josep Picó, *Op.cit*, pp. 141-164.

realidad que pretendemos inteligibilizar a través del concepto de postmodernidad.

Esto porque al hablar de América Latina hablamos de países con profundas desigualdades entre sí y en su interior. Hablamos de Haití, donde una pobreza alarmante convive con una perpetuación casi fanática de las viejas creencias paganas; pero también hablamos de Chile, donde desde hace años se experimenta un crecimiento económico fantástico en contraposición a un bajísimo nivel de promoción cultural. Nos referimos a zonas de Ecuador y Bolivia que son eminentemente rurales, pero también incluimos a la cosmopolita Buenos Aires. América Latina es, en fin, un *collage* de situaciones diversas y dispersas. Intentaremos buscar en esta heterogeneidad de realidades algunos puntos en común que nos permitan hablar de ciertas condiciones postmodernas en general. En este sentido, García Canclini resume:

"Hoy concebimos a América Latina como una articulación más compleja de tradiciones y modernidades (diversas, desiguales), un continente heterogéneo formado por países donde, en cada uno, coexisten múltiples lógicas de desarrollo." ⁷⁴

Hopenhayn distingue una serie de "mutaciones culturales" esperables en América del Sur en los comienzos del nuevo siglo, a la luz del orden actual dado básicamente por la instrumentalización, la privatización y la exclusión. La primera de ellas puede ser vista como una herencia casi lógica de los años de represión política: "la secularización privatizadora, revestida de una razón tecnológica transnacional, podrá activar por efecto de reflujo fundamentalismos de todo tipo".⁷⁵ La falta de integración social en la dinámica modernizadora refuerza la integración cultural por vía del tradicionalismo mesiánico; ante la

⁷⁴ Néstor García Canclini: *Culturas Híbridas*. México, Grijalbo, 1990, p.21.

⁷⁵ Hopenhayn, *Op.cit*, p.45.

desesperanza y la falta de referentes de identificación colectiva, la insurgencia en los márgenes se presenta como la única alternativa viable. Ejemplos como el Opus Dei, la razón instrumental-capitalista, los grupos indigenistas y guerrilleros como Sendero Luminoso son las manifestaciones más visibles de esta tendencia, que veremos perfilada en la obra de Bolaño como un fascismo de orden genérico.

La segunda de estas mutaciones deriva también de esta falta de razones unitarias: “Sin utopías de emancipación popular ni canales estables de movilidad social, la violencia de los excluidos podrá desatar una cultura de la muerte”, continúa Hopenhayn.⁷⁶ Así pueden generarse formas fragmentarias de socialización invertida, que se expresan en la proliferación de subculturas marginales, basadas en la negación del otro. De ahí el surgimiento de pequeños grupos feministas radicales, de colectivos gays, indigenistas, ecologistas, tribus urbanas y barras futbolísticas, etc, que no generan identificación más que dentro de los márgenes de sus respectivas agrupaciones.

En la postmodernidad, señala Lechner, un fenómeno que caracteriza la situación política de varios países latinoamericanos es el desencanto, que según él ha sido producido por un exceso de expectativas sociales e individuales, que las democracias postdictatoriales no han sido capaces de cumplir.⁷⁷ “La nueva sensibilidad postmoderna — agrega Subercaseaux — radica en cierto escepticismo sobre la política y lo público”.⁷⁸

⁷⁶ Hopenhayn, *Op.cit*, p.50

⁷⁷ Lechner, *Op.cit*.

⁷⁸ Bernardo Subercaseaux: *Historia, literatura y sociedad: ensayos de hermenéutica cultural*. Santiago de Chile, Documentas, 1991, pp. 308-309.

Por todas estas contradicciones y desigualdades, García Canclini concibe la postmodernidad en nuestro continente:

“no como una etapa o tendencia que reemplazaría el mundo moderno, sino como una manera de problematizar los vínculos equívocos que éste armó con las tradiciones que quiso excluir o superar para constituirse.”⁷⁹

Nuestra postmodernidad, por tanto y como también sostienen Brünner y Subercaseaux, debe entenderse sobre esta relación dialéctica entre lo viejo y lo antiguo; entre lo propio y lo foráneo. Sobre esto, García Canclini maneja el término de “culturas híbridas” para referirse a este entramado de países, bajo cuya denominación caben tres fenómenos principales:

- Las nuevas tecnologías comunicacionales y el surgimiento de géneros impuros (graffitis, cómics, integración de códigos populares en las novelas, etc).
- El reordenamiento de lo público y lo privado en el espacio urbano. Las revistas del corazón y la farandulización de las noticias son el mejor ejemplo de este entrecruce.
- La desterritorialización de los procesos simbólicos (todas las culturas son de frontera) y la desacralización de los mitos literarios, que ya no se viven como productos de elite sino como elementos de consumo.

Más allá de los efectos de la globalización y la transmutación de los problemas de los países desarrollados hacia los que están en vías de desarrollo, Julio Ortega propone que:

⁷⁹ García Canclini, *Op.cit*, p.23.

"Nuestras culturas no son sólo subproductos coloniales de las metrópolis dominantes, son también sistemas semióticos de reapropiación y transcodificación"⁸⁰

Desde aquí, la literatura de la postmodernidad en América Latina se hará cargo de las representaciones de identidad como alteridad, heterogeneidad y descentramiento. Esto desde una dialéctica donde los términos tradicionales de centro y periferia (y con ellos los de urbe/campo, civilización/barbarie, Latinoamérica/Mundo desarrollado, hembra/macho, dominado/dominador, etc) no dejan de experimentarse, pero comienzan a ser términos mutables, relativos y sobre todo, cuestionados. Porque nuestra postmodernidad se entiende como un "renacimiento recodificado",⁸¹ donde se repiensa la tradición cultural y se abre un nuevo paradigma, que termina con los metadiscursos totalizantes. Así, las oposiciones ya no representan incompatibilidades, sino posibilidades de nuevas manifestaciones.

3.2. El hombre nuevo o el Narciso fragmentado

El desencanto generalizado frente a ideales como la constitución del sujeto, el progreso de la historia o el academicismo, marcan la necesidad imperiosa de resignificar la existencia individual. Esta operación, dice Hopenhayn, se hace sobre la base de una suma de "pequeñas razones", que no suman una razón total, pero que conjuran parcial y provisoriamente la pérdida del referente metahistórico. Se perfila así el minimalismo como valor: todo gran proyecto es tildado de pretencioso o irreal. Se valora, en cambio, el matiz, el detalle y la coyuntura, lo que tiene un claro correlato en las manifestaciones artísticas de esta época. La que Hopenhayn

⁸⁰ Julio Ortega: *El principio radical de lo nuevo*, México, FCE, 1997, p.29

⁸¹ El término pertenece a Alfonso de Toro. Cfr "Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)", en *Acta Literaria*, 15, Concepción, 1990, pp.71-99.

llama cultura de la muerte hace referencia en primera instancia a la muerte de lo social, donde figuras como el loco o el kamikaze ya no generan curiosidad o empatía, sino que se convierten en objetos de estudio. García Canclini coincide en esta proliferación de la figura del artista atormentado e incomprendido, que es elevado a la categoría de mito por la industria cultural, y es también apoyado por la propia atmósfera postmoderna, que requiere que lo que anteriormente era fantasía e imaginación se convierta en vida. "Todo lo permitido en el arte debe ser permitido también en la vida", reflexiona Bell.⁸²

Y es que en la postmodernidad se ha pulverizado el ideal moderno de subordinación de lo individual a las reglas racionales colectivas. Por eso Bell habla de la hegemonía del orden hedonista. El proceso de personalización ha promovido el valor de la realización personal y el respeto de la singularidad subjetiva e incomparable. El Yo se impone a cualquier otra cosa; cualquier cosa que no atañe al Yo genera aburrimiento o desinterés. Al mirarse a sí mismo, despojado de cualquier compromiso externo de largo alcance, nos regimos por el vacío. Pero, como postula Lipovetsky, se trata de un vacío sin tragedia ni Apocalipsis. "Dios ha muerto, las grandes finalidades se apagan, pero a nadie le importa un bledo, ésta es la alegre novedad."⁸³

Muchos son los autores que han indicado que a cada generación le gusta reconocerse y encontrar su identidad en una gran figura mitológica o legendaria, que se interpreta en función de los problemas del momento. La figura de nuestro tiempo sería, para Lipovetsky, la de Narciso. La sociedad narcisista se caracteriza por "vivir en el presente, sólo en el presente y no en función del

⁸² *Op.cit*, p. 76.

pasado y del futuro”,⁸⁴ “es esa ‘pérdida del sentido de la continuidad histórica’, esa erosión del sentimiento de pertenencia a una ‘sucesión de generaciones enraizadas en el pasado y que se prolonga en el futuro’”⁸⁵ la que caracteriza a este tipo de sociedades.

El Yo se vuelve un espejo vacío a fuerza de información.⁸⁶ Ya no hay imagen, sino “nada más que una búsqueda interminable de sí mismo”.⁸⁷ El Yo se convierte en un espacio flotante sin fijación ni referencia, por ello también designa la pasión por el conocimiento y la revelación del sí mismo. Así se entienden fenómenos como la proliferación de psicoterapias, terapias grupales, libros de autoayuda, de biografías, testimonios y memorias. “El Yo de cada persona se ha transformado en su carga principal; conocerse a sí mismo constituye un fin, en lugar de ser un medio para conocer el mundo”, indica Richard Sennett para explicar el progresivo alejamiento del hombre respecto a los deberes y valores ciudadanos.⁸⁸

El enfrentamiento entre el individuo y su espejo, entre las múltiples esferas de la vida, provoca un choque entre dos mundos (lo público y lo privado; lo propio y lo ajeno; lo real y lo ficticio), generándose identidades de frontera, donde se asumen todas las caretas disponibles según lo requiera el contexto. En la postmodernidad, por tanto, no existe el hombre unidimensional que retrató Marcuse, sino la fragmentación disparatada del Yo que anticipó Freud. “El neonarcisismo se define por la desunificación,

⁸³ Lipovetsky, *Op.cit*, p.10 y 36.

⁸⁴ *Op.cit*, p.51

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ Recordemos el bombardeo massmediático al que hacen referencia Vattimo, Baudrillard y otros.

⁸⁷ Lipovetsky, *Op.cit*, p.56.

⁸⁸ Richard Sennett: *El declive del hombre público*. Barcelona, Península, 2002, p.21

por el estallido de la personalidad, su ley es la coexistencia pacífica de los contrarios".⁸⁹

Desde una perspectiva lacaniana, Jameson vincula esta experimentación subjetiva y fragmentaria del Yo y del tiempo con la forma de percepción de los esquizofrénicos. Esto porque la esquizofrenia es un quiebre de relación entre los significantes: el lenguaje se desvincula de sus referentes y pierde su continuidad temporal. Por lo tanto el esquizofrénico vive, tal como el sujeto de la postmodernidad, en un perpetuo presente. Se triza así también la idea de identidad, ya que ésta depende de nuestro sentido de persistencia del Yo a lo largo del tiempo. Por ello nuestra vida y nuestro presente postmoderno no serían sino un entramado sucesivo de imágenes sin conexión lógica.

Sin utopías, sin grandes certezas, sin unidad posible, el hedonismo se concreta en un goce de la vida como ley principal. En la exaltación del cambio, en la liviandad de lazos, en la ocupación de intersticios (pequeñas utopías o rupturas: transgredir normas, ridiculizar el poder); en rescatar del romanticismo la apuesta por la pasión o simplemente retratar estas nuevas condiciones de existencia desde lo que Jean Baudrillard llama una "ironía objetiva" o actitud de indiferencia basada en la premisa de que todo ha ocurrido ya.⁹⁰ En este mismo sentido, Ernst Jünger postula una segunda conciencia, de orden estético, carente de responsabilidad y de capacidad para involucrarse, con la que se observa sin dramatismo una catástrofe permanente.⁹¹

⁸⁹ Lipovetsky, *Op.cit*, p.111.

⁹⁰ Cfr. Jean Baudrillard: *La ilusión del fin o la huelga de los acontecimientos*. Barcelona, Anagrama, 1993.

⁹¹ Cfr. Ernst Jünger: *Acerca del nihilismo*. Barcelona, Paidós, 1994.

Daniel Noemí, en su tesis *Nueva Narrativa chilena y postmodernidad: individualismo en tres novelas* ⁹² analiza tres obras representativas de este movimiento narrativo y de esta época histórica (*En voz baja*, de Alejandra Costamagna; *El daño*, de Andrea Maturana y *El señor que aparece de espaldas*, de Pablo Azócar), y concluye que en todas ellas el acto mismo de narrar es individualista y narcisista, dado que se narra para exhibirse y para comprenderse a sí mismo. Es decir, a este respecto, que el protagonista de *El señor que aparece de espaldas* se llame Fausto Walker. Al igual que el Fausto de Goethe, el personaje de Azócar busca algo que lo trascienda, que le de paz (sino felicidad) y conocimiento. No por nada se apellida Walker: es quien camina eternamente, quien busca su lugar en el mundo. Profundizaremos en este análisis en los capítulos 5 al 8.

Finalmente, la ciudad será el lugar donde se ponga de manifiesto este repliegue del individuo sobre sí mismo. Esto porque la autoabsorción impide la comprensión, y hasta la implicación, de lo que es exterior al Yo. De ahí el declive del hombre público que postuló Sennett. La ciudad ya no es vista como un laberinto de relaciones sociales perdurables, sino como un lugar de paso donde se verifican encuentros transitorios y fortuitos, que requieren el compromiso sólo de fragmentos de la personalidad.⁹³ En el mismo sentido, Sennett constata que cuando la familia se transformó en un refugio frente a los terrores de la sociedad, la ciudad pasó a ser sólo un lugar de tránsito hacia la tranquilidad de lo propio.⁹⁴

⁹² Inédita. Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, 1998.

⁹³ Cfr. Simmel, Georg: *Filosofía del dinero*. Madrid, Instituto de estudios políticos, 1977.

⁹⁴ R. Sennett, *Op.cit.*

La antigua seguridad del hombre es reemplazada por la tensión y la nostalgia de los tiempos remotos; por una insatisfacción constante que origina hiperactividad y excitación. Una neurastenia que según Simmel se vive especialmente en las urbes. Este constante bombardeo de estímulos agranda las distancias entre el Yo y los demás; redundando en una indiferencia y/o hastío hacia la vida. Esta sería, según este autor, la patología de la cultura actual: la creciente separación entre la realidad externa, objetiva, y la vida interior o subjetiva del individuo. En el mismo sentido, Sennett indica que con la separación entre lo público y lo privado, el individuo se inventa a sí mismo en la esfera externa, asumiendo los distintos roles que requiere, mientras que no es capaz de realizar su verdadera naturaleza sino en el dominio privado.

En los capítulos dedicados a las obras analizadas, veremos cómo a propósito de este punto existe una ruptura entre las temáticas y estrategias discursivas de los distintos autores. Mientras Collyer, Contreras y Franz hacen eco de este nuevo orden de cosas, retratando en sus propios narradores la voz del desencanto y el narcisismo, Bolaño toma la literatura como un intersticio desde el cual se juega con la nostalgia y el viejo romanticismo. La acción narrativa misma es, en este autor, la mejor denuncia contra este estado de cosas propio de la postmodernidad, y la única defensa posible de un pasado irremediablemente perdido.

3.3. La persistencia y el rescate del mito en la postmodernidad

Según Weber, de la multiplicidad de concepciones subjetivas del mundo surge un politeísmo de valores que habría de desembocar en un proceso de desmitificación. Frente a ello, Weber postuló una nueva mitología, de orden escatológico, por la cual la historia

terminaría tal y como comenzó.⁹⁵ Este llamado es el que conduce a una suerte de rehabilitación postmoderna del mito, por la cual tras la caída de los grandes relatos se vuelven admisibles una multiplicidad de iniciativas narrativas que pueden operar como pequeños principios guía.

Dentro de esta fragmentación infinita se nos hace imposible distinguir lo uno de lo otro, lo real de lo fantástico, y tal como indica Baudrillard, no nos queda más que aceptar la hegemonía de la ilusión. Esta nueva mitología se enmarca, por tanto, dentro de los límites del simulacro, según la terminología de este autor.⁹⁶ En otras palabras: se sueña sabiendo que se está soñando. Notaremos una similitud decidora con la posición que exige la literatura: el buen lector sabe que lo que tiene frente a sí es una ficción, pero mientras está entregado al ejercicio de leer “hace como si” lo que lee fuera verdad; acepta las reglas del mundo que se le presenta y cancela su descreimiento. Como ya dijéramos, la historia y la vida en la postmodernidad se tiñen de las reglas de la literatura.

En nuestra época, Vattimo identifica tres actitudes que determinan el uso del concepto de mito, dejando de lado el problema de su propia contextualización histórica.⁹⁷ El primero sería el que llama arcaísmo o actitud apocalíptica, que planteada como crítica al sistema capitalista sostiene que el mito es una forma de saber más auténtica que la ciencia. La segunda actitud es el relativismo cultural, que a diferencia de la primera no asigna ninguna superioridad al mito por sobre el saber racional, sino que homologa ambos sistemas de conocimiento como creencia no

⁹⁵ Citado por Gerard Raulet: “De la modernidad como calle de dirección única a la postmodernidad como callejón sin salida”. En J. Picó: *Op.cit*, pp 321-347.

⁹⁶ Cfr. Jean Baudrillard: *El otro por sí mismo*. Barcelona, Anagrama, 1988.

⁹⁷ G. Vattimo: *La sociedad transparente*.

demostrada, sino inmediatamente vivida. Y finalmente está el irracionalismo moderado, que hace un rescate del valor etimológico del mito (mito=narración), considerándolo una forma de pensamiento más adecuada a ciertos ámbitos de la experiencia. Por ejemplo el psicoanálisis, donde la vida interior tiende a ser considerada como algo que se estructura a partir de relatos, o la sociología de los mass media, que analiza en términos mitológicos los contenidos e imágenes del mundo distribuidos por los medios de comunicación de masas.

Puede pensarse que la era del derrumbe de los metarrelatos es terreno infértil para la mitología. Esto sólo es verdadero si homologamos mito e ideología, lo que es inexacto ya que el primero se vuelca hacia el pasado primigenio, mientras que la segunda se nutre de éste sólo para proyectarse como promesa hacia el futuro histórico. Hoy, cuando sabemos que todo compromiso, particularmente con una causa histórica, es fútil e insensato, tendemos hacia un enfrentamiento de las lecturas recibidas de la historia: de ahí que la lectura mítica resurja. Además de esto, debemos contar entre las causas de la rehabilitación del mito a la boga del psicoanálisis; el renacimiento del interés por lo religioso luego de la primera Guerra Mundial; las investigaciones sobre las sociedades primitivas y por las búsquedas del surrealismo.

Ya que nuestro trabajo utiliza una metodología que descansa sobre la lógica mítica, se hace imperioso realizar aquí una puntualización. No nos interesa analizar la viabilidad del mito como proceso regenerador de una cultura, ni mucho menos de oponerlo a la racionalidad científica como forma de conocimiento más o menos válida. La mitocrítica que utilizamos se nutre tanto de las corrientes del relativismo cultural como del irracionalismo

moderado, al decir de Vattimo. Daremos a continuación una breve mirada tanto al análisis negativo del mito como a su versión positiva y restauradora, para tener claro desde ahí el panorama en el que surge nuestra metodología de análisis.

3.3.1. El mito como engaño

Hoy existe la tendencia, fuertemente marcada, de interpretar el mito como una falacia, un conocimiento sin fundamento o un engaño de masas. A esto ha contribuido en gran parte la labor de construcción de mundo asignada a los *mass media*, que a través de operaciones de edición, pauta e incluso censura, muestran sólo la parte del mundo que — grandes conglomerados económicos detrás — les interesa que veamos. En este sentido Vattimo comenta:

“Uno de los problemas más urgentes con que se enfrenta la sociedad contemporánea, una vez que se ha hecho consciente de la ‘fabulación’ del mundo operada por el sistema *media*-ciencias sociales, es el de redefinir su propia posición en relación al mito”⁹⁸

El mito se asocia al uso y abuso del poder. En política, por ejemplo, se sigue pensando en la presencia y necesidad del mito como único agente capaz de mover a las masas. Tal vez hoy más que nunca puedan entenderse el populismo y los nuevos caudillismos que han surgido con Menem en Argentina; en Venezuela con Hugo Chávez; en Brasil con Lula da Silva o en Perú con Alberto Fujimori, por nombrar sólo algunos ejemplos latinoamericanos. La falta de certezas y el descreimiento popular

⁹⁸ G. Vattimo: *Op.cit*, p.111.

— plasmado en las bajas cifras de participación electoral y en el desinterés en la política — hacen válido y hasta necesario el recurso a la formulación de nuevos mitos colectivos que hagan eco en la mayor cantidad de personas posibles.

Hacemos aquí otra precisión: los mitos son metarelatos, en la medida de que tienen por finalidad legitimar instituciones y prácticas sociopolíticas. Sin embargo, y a diferencia de los mitos, los metarelatos no buscan legitimarse en un acto originario fundacional, sino en un futuro que se ha de producir. Esto es, es una idea a realizar, un proyecto/voluntad orientado a un fin. En este sentido, Furio Jesi distingue entre mito genuino (el que “brota espontáneamente de las profundidades de la psique”) y mito tecnificado, que sería el evocado intencionalmente por el hombre para conseguir ciertos fines.⁹⁹

Uno de los principales detractores del mito, al entenderlo como fórmula de engaño masivo, es René Girard.¹⁰⁰ Éste indica que el camino de la civilización va del nacimiento de lo sagrado — que exorciza la violencia de todos contra todos concentrándola en una víctima sacrificial, pero dejándola así pervivir como base de las instituciones — hasta la desmitificación operada por el Antiguo Testamento y por Jesús. Esta última mostraría que lo sagrado es la violencia, lo que abre el camino a una nueva historia humana. La víctima sacrificial o el “chivo expiatorio” reactualiza los antiguos ritos paganos, mediante los cuales la muerte de la víctima tiene el poder de reunir a la comunidad alrededor de ella y proyectar los odios y rivalidades. Este rito sacrificial, sostiene Girard, siempre va acompañado de su relato sagrado, el mito, que no sería sino el relato de un linchamiento fundador camuflado. La función del mito

⁹⁹ Furio Jesi: *Literatura y mito*. Barcelona, Barral, 1972, p.37.

¹⁰⁰ René Girard: *La violencia y lo sagrado*. Barcelona, Anagrama, 1983.

no sería sino, hasta hoy, ocultar la violencia fundadora de toda sociedad.

Esta es también la perspectiva frankfurtiana, que utilizó el término "mito" para explicar la autodestrucción de la humanidad por medio del nazismo.¹⁰¹ Ello porque aunque los mitos no equivalen a metarrelatos, sí pueden alimentar ideologías, rescatando ideas primigenias para sustentar nuevos sistemas de legitimación.

3.3.2. La rehabilitación del mito

Otra postura es la que rescata el mito como fuente de reconciliación con las pulsiones internas y forcluidas del individuo. Sostiene que la propia desmitificación formulada por los críticos no es sino un mito, entendiéndolo como un relato más dentro de tantos otros posibles. Pero incluso entonces nuestra relación con el mito no retorna intacta, sino marcada por esta experiencia de descreimiento.

La dialéctica inaugurada por la modernidad entre lo nuevo y lo antiguo asegura desde la base una continuidad en las dinámicas mitológicas, rescatando el mito en su dimensión psicológica (Freud, Jung, Adler, May), simbólica (Walter Otto, Kerenyi, Bachelard), sociológica (Lévi-Strauss, Eliade, Dumézil), ontológica (Cassirer, Hübner) y narrativa (Durand, Campbell). Al respecto dice Vattimo:

¹⁰¹ Max Horkheimer y Theodor Adorno: *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid, Trotta, 1994.

“Una cultura secularizada no es simplemente una cultura que haya dado la espalda a los contenidos religiosos de la tradición, sino la que continúa viviéndolos como huellas, o como modelos encubiertos y distorsionados, pero profundamente presentes”¹⁰²

Sin embargo, este “retorno a lo sagrado” — que se ve en prácticas esotéricas, cultos orientales, filosofías *new age* y otros — es una suerte de religión personalizada, donde cada uno la asume y la vive a su manera. Esto porque es la experiencia postmoderna, la individual, lo que nuestra cultura y nuestro lenguaje quieren captar con el retorno al mito; no se trata del renacimiento del mito como saber no contaminado. El mito, su estructura o sus claves, no son sino otro intento más de construir esas pequeñas certezas de las que hablaba Hopenhayn; un esfuerzo por resignificar cada vida a partir de pequeñas mitologías personales.

Rollo May plantea que hoy en día el mito sobrevive sobre todo en su valor de personalización, trasladando a la conciencia los anhelos, deseos, temores y demás contenidos psíquicos reprimidos, inconscientes y arcaicos; y revelando a la vez nuevas metas, intuiciones y posibilidades. “Un mito es una forma de dar sentido a un mundo que no lo tiene. Los mitos son patrones narrativos que dan significado a nuestra existencia”,¹⁰³ indica, siguiendo la línea argumentativa de Joseph Campbell. Pese a que el exhaustivo estudio de este último respecto al mito es principalmente de naturaleza histórica y antropológica, no deja de lado los elementos psíquicos de toda mitología, que permanecen ocultos bajo y dentro de toda la composición histórica:

“las ideas elementales nunca se experimentan directamente en estado puro (...) sólo se conocen por medio de la rica variedad de sus inflexiones en el panorama de la vida humana. Por tanto, podemos considerar

¹⁰² Vattimo: *Op.cit*, p.129.

¹⁰³ Rollo May: *La necesidad del mito*. Barcelona, Paidós, 1992, p.17.

cualquier mito o rito bien como una pista de lo que puede ser permanente o universal en la naturaleza humana (en cuyo caso nuestro énfasis será psicológico, o quizá incluso metafísico) o, por otra parte, como una función de la escena local, la tierra, la historia y la sociología del pueblo en cuestión (en cuyo caso nuestro acercamiento será etnológico o histórico).”¹⁰⁴

Desde esta misma perspectiva psicológica, Eugen Drewermann entendió tempranamente la rehabilitación del mito como búsqueda de la salvación del individuo. Ya que lo que caracteriza la existencia humana es la angustia y la desesperación, el mito sería un posible antídoto contra ellos. Por cierto, la función social del mito depende del contexto cultural y político, pero su función psíquica es universal. Respecto a la verdad del mito, lo verdadero para Drewermann no es lo comprobable empíricamente, sino lo que actúa de forma sanadora en y para los hombres.

Dentro de este marco, el mito es rehabilitado hoy también como forma narrativa que sustenta nuestras precarias certezas, es decir como el relato mediante el cual nos constituimos a nosotros mismos como seres humanos. De ahí la alianza entre mito y literatura: en cuanto narraciones, ambas son funcionales para explicar la existencia en el punto donde falla la razón. Al respecto, Luis Duch señala:

“la identidad personal se haya íntimamente ligada a la organización argumental de las experiencias vividas en el pasado en unas tramas más o menos coherentes que, casi siempre, adoptan formas narrativas.”¹⁰⁵

Leszek Kolakowski indica que el mito surge de tres necesidades culturales: dotar de sentido a la experiencia, creer en la perduración de los valores humanos y ver continuidad en el mundo.¹⁰⁶ Si bien estas necesidades permanecen vigentes a

¹⁰⁴ Joseph Campbell: *Las máscaras de Dios*. Vol.I. Madrid, Alianza, 1991, p. 521.

¹⁰⁵ Lluís Duch: *Mito, interpretación y cultura. Aproximación a la logomítica*. Barcelona, Herder, 1998, p.166.

¹⁰⁶ Cfr. Leszek Kolakowski: *La presencia del mito*. Madrid, Cátedra, 1990.

través de los tiempos, los mitos — al ser asociados a los metarrelatos o al engaño colectivo — han perdido el poder de satisfacerlas. Por ello tal vez es que su esqueleto y su función perviven en la literatura, aunque nuestra fe se haya disipado. En el mismo sentido, Roger Caillois señala que tanto el mito como la literatura revelan un contexto sociohistórico.¹⁰⁷ La literatura, al hacerse cargo de los procesos personales y sociales de una época, sustituye a la mitología cuando ésta deja de ser creíble o necesaria. Concuere Frank Kermode, quien aboga por una complementariedad entre literatura y mitología; o si se quiere, entre ficción y mito:

“Las ficciones sirven para descubrir cosas y cambian a medida que cambian las necesidades en cuanto a hallar sentido. Los mitos son los agentes de estabilidad y las ficciones los agentes del cambio. Los mitos exigen aceptación absoluta y las ficciones, aceptación condicional. Los mitos tienen sentido en términos de un orden temporal perdido, *illud tempus*, como lo llama Eliade. Las ficciones, cuando tienen éxito, nos permiten comprender el aquí y el ahora, *hoc tempus*.”¹⁰⁸

Las novelas que analizaremos asumen buena parte de las perspectivas aquí expuestas. Pero mientras los textos de Collyer, Franz y Contreras parecen dar cuenta de la bien conocida huida de los dioses, del fin de las certezas y del narcisismo exacerbado, la obra de Bolaño boga por constituirse a sí misma como proyecto narrativo total en este intento por reinventar una mitología válida. Aunque no sea ni bella ni esperanzadora. Aunque sea la mitología del Apocalipsis.

¹⁰⁷ Cfr. Roger Caillois: *El mito y el hombre*. México, FCE, 1988.

3.4. El arte post

Como sucede en otras esferas, muchos de los elementos propios del arte postmoderno no son sino prolongaciones de rasgos ya presentes en el modernismo y en los movimientos de vanguardia. Pero a diferencia de los *ismos* de comienzos de siglo, que pretendieron renegar de cualquier herencia artística, el arte postmoderno se nutre de las corrientes pasadas y las funde en un ejercicio que tiene más de lúdico que de corrosivo. Asimismo, esta pluralidad de estilos y tendencias que caracteriza al arte postmodernista y postvanguardista rechaza cualquier dictamen teórico sobre las normas estéticas válidas.

Esto porque han cambiado los modos imaginarios de entender y representar la vida cotidiana. El arte da cuenta también de la fragmentación y la ambigüedad, de la pérdida de las coordenadas espacio-temporales, de la discontinuidad y la inconsecuencia, del montaje y del absurdo. Las condiciones de existencia no sólo se hacen temática artística, sino que también se traslucen en la materialidad y en el engranaje del arte.

Bernardo Subercaseaux¹⁰⁹ señala que algunos de los principales rasgos de la postmodernidad artística son el empleo de la intertextualidad, la estética del pastiche, la simulación y la parodia,¹¹⁰ la plurisignificación y la promiscuidad intertextual. Del

¹⁰⁸ Frank Kermode: *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona, Gedisa, 1983, pp. 46-47.

¹⁰⁹ *Op.cit.*

¹¹⁰ En el contexto de las postvanguardias, la parodia es definida por David Roberts como "la crítica de la representación de la vida en la literatura y como la autoconciencia inmanente de la literatura como institución". Al poner de relieve la

mismo modo, Jameson identifica como característicos del arte post el uso del pastiche, entendido como un parasitismo ya lúdico o solemne de lo viejo. Pero a diferencia del uso que las vanguardias históricas hicieron del collage, el pastiche es aquí una parodia inexpresiva, sin impulso satírico, de los estilos del pasado. Una intertextualidad que se pone al descubierto, sin más, como apunta Gonzalo Pontón:

“La parodia consiste en la ubicación de un ‘texto’ conocido — o por lo menos reconocible — en un nuevo contexto, circunstancia que desemboca generalmente en un efecto cómico, por el contraste entre la antigua función del texto y la que adquiere en su nuevo medio. La parodia, *stricto sensu* no es, pues, una imitación, sino una transformación.”¹¹¹

En la actual inflación paródica este fenómeno se desvincula de la intención del autor y se convierte en una actitud de lectura, lo que probablemente se explica como síntoma de un tiempo desencantado, consciente de que toda escritura se hilvana a partir de otros textos. Asumimos, como lectores, que tal y como escribió Todorov: “toda textualidad es una intertextualidad”.¹¹²

Asimismo la hibridez surge por el emborronamiento de los tradicionales límites entre las artes y los géneros. Esto acarrea la popularización de la cultura, que hasta la modernidad — e incluso pese a los intentos vanguardistas — fue territorio de las elites. Lo culto, lo popular y lo masivo se entrecruzan en cada producto simbólico. Como plantea García Canclini: “El posmodernismo no es un estilo sino la copresencia tumultuosa de todos.”¹¹³

no identidad entre el arte y la vida, la parodia es la práctica crítica de la diferencia, creándose con ello una dialéctica entre representación y su alteridad. En J. Picó, *Modernidad y postmodernidad*, p. 170.

¹¹¹ Gonzalo Pontón: “Los equívocos de la parodia”, en Revista *Quimera*, N° 232-233, julio-agosto 2003, pp. 19-24. Cita en p. 20.

¹¹² Tzvetan Todorov: *Crítica de la crítica*. Caracas, Monteavila, 1991, p.43.

¹¹³ García Canclini, *Op.cit*, p.307.

Al coexistir una serie de estilos, tendencias e intenciones, la obra de arte canónica desaparece: ya no hay quien tenga autoridad ni moral para dictaminar qué es arte y qué no lo es. Se pierden los criterios para determinar la obra de arte paradigmática.¹¹⁴ Surgen fenómenos como el arte pop y el arte ornamental, perdiéndose además la diferencia entre la decoración como adorno y lo “propio” de la obra. Se termina de diluir, en suma, el aura de la obra de arte, lo que había sido ya anunciado por Benjamín en su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Las limitaciones de la verdad y/o la utilidad desaparecen en el arte, con lo cual éste se halla en una posición de desarraigo, al igual que el individuo. Lo bueno, lo bello y lo verdadero pierden su ligazón directa y obligada con las prácticas artísticas.

Con ello comienza a hablarse de “la muerte del arte”, lo que implica el fin del arte como hecho específico y separado del resto de la experiencia, y también la estetización como extensión del dominio de los *mass media*. Se manifiesta como utopía, como kitsch¹¹⁵ y como silencio (lo que Lyotard llama *lo impresentable*). ¿Qué es lo que queda? Según Jameson:

“Lo que fascina a los posmodernistas es precisamente todo ese paisaje ‘degradado’, feista, kitsch, de las series televisivas y cultura del Reader’s digest, la publicidad de los moteles, del ‘último pase’ y de las películas de Hollywood de serie B, de la llamada paraliteratura, con sus categorías de lo gótico y lo romántico en clave de folleto turístico de aeropuerto, de la biografía popular, la novela negra, fantástica o de ficción científica”¹¹⁶

¹¹⁴ Cfr. David Roberts: “Marat/Sade, o el nacimiento de la postmodernidad a partir del espíritu de vanguardia” en J. Picó: *Op.cit.* pp.165-187.

¹¹⁵ El término kitsch, señala Matei Calinescu, comenzó a utilizarse entre 1860-70 en el ámbito pictórico alemán, para designar material artístico barato. Cfr. *Cinco caras de la modernidad*. Madrid, Tecnos, 1991.

¹¹⁶ Fredric Jameson: *El posmodernismo o la lógica del capitalismo tardío*. Barcelona, Paidós, 1991, p.13.

Veremos rápidamente cómo, de la adoración al objeto de arte puro, llegamos a este panorama.

3.4.1. De las vanguardias a las neovanguardias

En rigor, la muerte del arte fue un concepto surgido con las vanguardias, que lo concibieron como la supresión de los límites estéticos. Sin embargo esta salida del arte de sus confines institucionales se manifestó en una dirección metafísica o revolucionaria en las vanguardias, mientras que en las neovanguardias de los 60 se vinculó al advenimiento de nuevas tecnologías y a la reproducción artística en serie.

Las vanguardias históricas incubaron un proyecto global, con trasfondo social y político. Quisieron concretar el ideario de la modernidad vertiendo el potencial transformador del arte a todas las esferas de la vida. Más tarde, la postvanguardia o neovanguardia (como la llama Hal Foster) se hizo cargo de ese proyecto fracasado, pero tampoco tuvo mayor éxito en su intento de concretarlo.¹¹⁷ Esto porque, como señala Foster, luego de la Segunda Guerra Mundial la mayor parte de las tendencias vanguardistas ya habían sido asimiladas por el mercado.

El tiempo de lo moderno fue el del genio irreplicable, de las vanguardias intransigentes; un mundo de delimitaciones rigurosas cuyas fronteras se definían mediante los manifiestos. La vanguardia se ligó a la crisis del hombre en el moderno mundo desacralizado, lo cual es otra herencia que reciben sus sucesoras.

Esta angustia del saber y por lo mismo, esta conciencia de estar avanzados respecto al tiempo, hizo que ser miembros de las vanguardias fuera pertenecer a una elite, aunque se estuviera comprometido con un proyecto antielitista. Y en la postmodernidad, indica Jameson, el arte cae de su pedestal para vulgarizarse, para hacerse lugar común y quedar al alcance de cualquiera.

Corría 1956 cuando Barthes habló por primera vez de la muerte de la vanguardia, porque ésta ya era reconocida como artísticamente significativa por la misma clase (burguesa) cuyos valores rechazaba. Como sabemos, las vanguardias llevaban en sí mismas la semilla de su autodestrucción. Y las neovanguardias, al parecer, explotaron dejando a su alrededor los restos del gran *collage* que armaron sirviéndose de la tradición y de las posibilidades de las nuevas tecnologías. Al comenzar a regirse por la lógica del mercado, el arte pierde su autonomía y debe integrar en su formación principios como los de la oferta y la demanda. El arte, parecen decirnos los críticos, se domestica en la postmodernidad. Deja de ser una experiencia catártica y revolucionaria para ser diversión, adorno o mero pasatiempo.

Al perder su esencia, y ante las ligaduras a las reglas del mercado, durante los 60 surgieron voces que defendieron la autonomía del arte y su libertad para no significar nada. Susan Sontag, una de sus principales caras, escribió en *Contra la interpretación*:

“[la obra] está para hacernos ver o aprehender algo singular, no para juzgar o generalizar. Este acto de aprehensión, acompañado de

¹¹⁷ Según Angelo Guglielmi, el proyecto de los 60 no alcanzó a cuajar como tal, por lo que para él simplemente fueron experimentalismos. Cfr. *Avanguardia e sperimentalismo*, Milán, Feltrinelli, 1964.

voluptuosidad, es el único fin válido, y la única justificación suficiente de la obra de arte" ¹¹⁸

Las vanguardias, hoy en día, son historia. Y se tematizan. Ejemplo inmejorable y cercano de ello lo tenemos en *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño. Sus códigos y procedimientos son asimilados en las nuevas prácticas artísticas, continuando la eterna dinámica entre lo antiguo y lo nuevo. De los ismos nuestro autor rescata, en particular, el humor, irónico y corrosivo, con el que se quiso horadar lo establecido y llevar la imaginación al poder. Como indica Rafael Narbona:

"Las vanguardias históricas (especialmente futurismo, dadaísmo y surrealismo) comprendieron desde el principio que el humor, lejos de constituir una actitud frívola, representaba la única posibilidad de conciliación entre una vida insuficiente y una existencia que no renuncia al gesto creador. El humor no ignora que todas las acciones humanas están abocadas al fracaso, pero es precisamente esa circunstancia la que renueva su capacidad de responder a la finitud con una carcajada interminable." ¹¹⁹

3.4.2. La experiencia estética hoy

Walter Benjamín, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936) ya ponía de manifiesto que las nuevas condiciones de reproducción y goce artístico que se dan en la sociedad de los *mass media* modifican sustancialmente la esencia del arte, haciendo que éste pierda su aura. En términos de recepción, esta reproductibilidad técnica parece tener un efecto

¹¹⁸ Susan Sontag: *Contra la interpretación*. Barcelona, Seix Barral, 1969, p. 42.

¹¹⁹ Cfr. Rafael Narbona: "Palabras en libertad (el humor en las vanguardias históricas)", en Revista *Quimera*, N° 232-233, julio-agosto 2003, pp. 36-41. Cita en p. 36.

de embotamiento psicológico. Años más tarde Vattimo coincidirá en que, en la postmodernidad, el shock es la única forma de experiencia estética, caracterizada por una movilidad e hipersensibilidad de los nervios y de la inteligencia; por el desarraigo y la oscilación, que se relacionan con la angustia y con la experiencia de la mortalidad y la ambigüedad. La obra de arte, pues, no viene a poner sino de manifiesto el desarraigo del hombre de hoy.

Por su parte Lyotard señala que las grandes ideas permanecen impresentables, en el sentido de que la imaginación no consigue hacerlas cuajar en una imagen.¹²⁰ Y esto nunca se ha hecho más patente que en el arte actual, que hace ver que hay algo que se puede concebir y no se puede hacer ver. Lo postmoderno es así entendido como una dialéctica entre lo presentable y lo concebible. Esta relación puede darse de dos modos: acentuando la impotencia de la facultad de presentación (la nostalgia de la presencia) o bien acentuando la impotencia de la facultad de concebir. Lo impresentable, continúa Lyotard, es un contenido ausente, pero la forma continúa ofreciendo al lector/observador, merced de su consistencia reconocible, materia de consuelo y de placer.

Consecuencia de esto es que el lector/espectador/auditor pasa a ser parte fundamental en la experiencia estética. No sólo en cuanto consumidor, sino como elemento activo que termina de dar sentido a la obra. La ambigüedad reinante permite que la obra sea entendida como un "objeto dotado de propiedades estructurales definidas que permiten, pero coordinan, la alternativa de las interpretaciones, el desplazamiento de las

¹²⁰ Jean Francois Lyotard: *La postmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona, Gedisa, 1990.

perspectivas".¹²¹ La obra deja de ser un objeto cerrado sobre sí mismo para abrirse a una polisemia de sentidos que refleja nuestra propia inestabilidad existencial. Veremos cómo esto se materializa en los postulados de la teoría de la recepción y en la de los mundos posibles.

Finalmente, en la postmodernidad reaparecen una serie de actitudes estéticas y surgen otras nuevas. Entre las primeras, Matei Calinescu destaca el retorno del Decadentismo, como perspectiva del autor.¹²² Esto porque la decadencia es un estilo favorable a la manifestación libre del individualismo estético, y se liga a la mirada de un mundo que se cae a pedazos. El artista atormentado e incomprendido del que habla García Canclini y el creador maldito al que se refiere Mircea Eliade¹²³ son los mejores ejemplos de esta actitud. El loco, el kamikaze, serán motivos literarios por excelencia, tal y como veremos más adelante.

La segunda actitud remarcada por Calinescu surge ya de la maquinaria económica y liga más estrechamente al autor y al público. Se trata de la estética kitsch, que entiende el arte como juego y exhibición, ligado al fenómeno de consumo y que pone de relieve el enfrentamiento de las dos modernidades, la tecnológica y la estética. Esto porque una vez perdida la meta estilística de la unicidad, y regulada su difusión por estándares pecuniarios o estatales, la belleza se convierte en algo fácil de fabricar. Como precisa el propio Calinescu, lo kitsch es falsedad estética, no falsificación. Esta última se construye para que se confunda con el original. El kitsch no sólo no aspira a esto, sino que sostiene que no existe diferencia sustancial entre la belleza instantánea y la

¹²¹ Eco, Umberto: *Obra abierta*. Barcelona, Ariel, 1990, p.30.

¹²² Matei Calinescu: *Op.cit.*

¹²³ Cfr. Mircea Eliade: *Aspectos del mito*. Barcelona, Paidós, 2000.

original o eterna. El factor esencial de la kitschificación de la cultura es la difusión masiva del arte. El kitsch fomentaría un estado mental de pasividad y superficialidad, lo que es consustancial a la lógica de mercado que regula las pautas de la producción artística, de su consumo y su apreciación en la postmodernidad.

Aquí queremos puntualizar que si bien la estética kitsch aparece como dominante en esta época de la postmodernidad, evidentemente no es la única forma de experimentar los productos artísticos ni simbólicos. No es nuestra intención realizar una radiología de lo kitsch — lo que por lo demás desbordaría los límites de este estudio — sino destacarlo como uno de los tantos procesos mediante los cuales en la postmodernidad el arte se hace parte de la lógica mercantil. Lo que sí nos interesa es integrar en nuestro análisis las nuevas formas de comprender la relación autor-obra-lector, que ya hemos mencionado, y cuyos fundamentos y tesis principales deglosaremos en el siguiente capítulo.

3.4.3. Particularidades literarias

Precisamente por la amplitud del concepto postmodernidad y las complejidades de su aplicación al ámbito literario, quizás lo más esclarecedor sería comenzar este apartado con una reflexión de Calinescu:

“Para llegar a un modelo sensible de postmodernismo literario se debería aceptar como hipótesis de trabajo que los textos posmodernistas hacen un uso distintivo de ciertas convenciones, técnicas y recursos

estructurales y estilísticos recurrentes, aunque individualmente sus intenciones, implicaciones y resultados estéticos pueden ser muy diferentes”¹²⁴

En literatura el término postmodernidad apareció por primera vez en Estados Unidos, donde un grupo de poetas de fines de 1940 lo utilizó para diferenciarse de la clase de simbolistas modernistas representados por T.S. Eliot.¹²⁵ Este grupo se asoció a una poética de la indeterminación o de indecibilidad del significado. Es precisamente en este sentido que Fokkema asevera que en la postmodernidad, al no ser la realidad algo verificable, sólo se puede escribir desde la imposibilidad.¹²⁶

Para orientar nuestra línea de trabajo, recurriremos a las conceptualizaciones de tres autores en lo que se refiere a la literatura de la postmodernidad. Veremos cómo, independientemente de su ámbito directo de análisis, existen claras coincidencias en los aspectos que desvelan esta estética.

Para Calinescu, los recursos postmodernos en literatura son los siguientes:

- Nuevo uso existencial u ontológico del perspectivismo narrativo (diferente del psicológico de la modernidad).
- Duplicación y multiplicación de comienzos, finales y acciones narradoras.
- Tematización paródica del autor (el autor como intruso o manipulador, pero en su versión autoirónica)
- El lector implicado, que se convierte en personaje.

¹²⁴ Calinescu, *Op.cit*, 292.

¹²⁵ En poesía, el grupo de Black Mountain (Charles Olson, Robert Duncan, Robert Creeley) y los beats.

¹²⁶ D.F. Fokkema: *Literary history, modernism and postmodernism*, Amsterdam, John Benjamins, 1984.

- El tratamiento sobre idénticas bases del hecho y la ficción; realidad y mito; verdad y mentira; original e imitación.
- Metaficción como medio de desdramatizar la circularidad.
- Versiones extremas del narrador indigno de confianza.
- Estilísticamente, uso paródico de los grandes recursos retóricos tradicionales, preferencia por figuras no convencionales como anacronismo deliberado, tautología, palinodias o retractación.

Por su parte David Harvey compara esquemáticamente elementos de la Modernidad y de la postmodernidad, aplicables tanto a la literatura como al arte en general: ¹²⁷

MODERNIDAD	POSTMODERNIDAD
Cerrado, conjuntivo	Abierto, disyuntivo
Diseño	Azar
Jerarquía	Anarquía
Presencia	Ausencia
Centramiento	Descentramiento, dispersión
Género y frontera	Texto e intertexto
Semántica	Retórica
Paradigma	Sintagma, metonimia
Raíz, profundidad	Superficie
Interpretación, lectura	Contrainterpretación
Significado	Significante
Narrativa	Antinarrativa, pequeñas historias
Creación, totalización	Decreación, fragmentación
Código maestro	Idiolecto
Genital, fálico	Andrógino, polimorfo
Metafísico	Irónico

¹²⁷ D. Harvey: *The condition of posmodernity*. Oxford, Basil Blackwell, 1990.

Finalmente, para Alfonso de Toro, la narración postmoderna se caracteriza por: ¹²⁸

- Un tono científico. Mimesis científica como juego.
- Autor omnisciente
- Acción, lugares, tiempos y personajes bien delineados y luego deconstruidos. Máscara, difusidad.
- Ambigüedad, resistencia a la interpretación.
- Alusión autobiográfica
- Mezcla de realidad y ficción
- Reflexión sobre la escritura y lo narrado
- Pseudolocalismo
- Mito entre historia y lenguaje
- Disolución del narrador, que se pierde en las contradicciones de su propio discurso
- Lector como coautor activo.

Es importante señalar que para este autor fue Borges quien inauguró la postmodernidad literaria en América Latina, específicamente con *Ficciones* (1939-44). Las características de este discurso que lo llevan a plantear tal teoría son: el juego intertextual deconstruccionista (citas de otros); el discurso literario ficcional fantástico (*El aleph; Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius*); el discurso filosófico, metafísico; el discurso teológico; el discurso religioso-místico (*Los teólogos, La escritura del Dios*); el discurso filológico (*La busca de Averroes*); el discurso genérico (ensayo, análisis literario; *Examen de la obra de Herbert Quain*); el discurso detectivesco (*La muerte y la brújula, El jardín de senderos que se bifurcan*); el discurso de aventuras (*El sur, El fin*); el discurso pseudorealista; el discurso pseudo cotidiano (citas

¹²⁸ A. de Toro: "Postmodernidad y Latinoamérica" en *Acta Literaria*, 15, Concepción, 1990, pp.71-99.

de periódicos); el metadiscurso (*Pierre Menard, autor de El Quijote*); el discurso narrativo paródico y el discurso histórico.

Como podemos ver, la postmodernidad literaria se nutre de elementos que conformaron sensibilidades y corrientes artísticas del pasado. Al amalgamarlas se radicaliza el principio de *collage* tan propio de las vanguardias históricas, pero lo que resulta de aquí, como ya dijimos, no es un discurso nuevo, sino simplemente la copresencia tumultuosa de todo y de todos. En palabras de Jameson:

“El pastiche es, como la parodia, la imitación de una mueca determinada, un discurso que habla una lengua muerta: pero se trata de la repetición neutral de esa mímica, carentes de los motivos de fondo de la parodia, desligada del impulso satírico, desprovista de la hilaridad y ajena a la convicción de que, junto a la lengua anormal que se toma prestada provisionalmente, subsiste aún una saludable normalidad lingüística. El pastiche es, en consecuencia, una parodia vacía, una estatua ciega”¹²⁹

El eje en el cual confluyen todas las características enumeradas bien puede ser el hecho de que hoy la literatura se nutre del relativismo de lo humano. Ciertamente, y como ya apuntáramos, América Latina no es una zona superdesarrollada donde se expresen a cabalidad los fenómenos postmodernos asociados a la tecnología y la globalización. Pese a ello, sostenemos que la literatura latinoamericana sí posee rasgos postmodernos, que procederemos a detallar en los capítulos correspondientes.

¹²⁹ Jameson, *Op.cit*, pp.43-44.

4. Metodologías de investigación

Como ya enunciáramos, las bases teóricas que fundan nuestra metodología de investigación provienen de cuatro perspectivas: la mitocrítica, la semántica de los mundos posibles, la teoría de la recepción y del efecto estético, y la narratología. Con ello queremos conformar una mirada complementaria y transdisciplinaria, que nos permita concebir la obra literaria como un producto cultural/simbólico vivo y en constante reformulación.

En lo que se refiere a la mitocrítica, nos remitiremos básicamente a los postulados del mitoanálisis pertenecientes a Gilbert Durand. Esto porque su obra capital, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, sientan de cierta forma las bases de esta disciplina. Sin embargo, también integramos los aportes teóricos de investigadores que se han acercado al mito desde distintos ángulos: antropológicos, sociológicos, psicológicos, religiosos y culturales. Todo mito es una narración; de ahí su nexo básico y fundamental con la literatura.

Junto a esta perspectiva tomaremos algunos aportes de la Teoría de la recepción y del efecto estético. Ésta nos interesa ya que al integrar al lector/receptor en el análisis textual, no sólo amplía el campo de mirada filológica, sino que en ese movimiento se constituye como uno de los intentos propios de la postmodernidad en cuanto a relativizar toda verdad única y buscar, en cambio, la multiplicidad de sentidos. Por otro lado, el énfasis dado por Iser y Jauss a las “lagunas de indeterminación” del texto se relacionan con el espesor textual propio del mito, que opera sobre la lógica del ocultar/develar. Finalmente, la noción de “horizonte de expectativas” aportada por estos autores nos servirá para explicar, desde la práctica lectora, una

de las tantas diferencias entre la obra de Roberto Bolaño, por un lado, y la de Franz, Contreras y Collyer, de otro.

La semántica de los mundos posibles también da el tono con la época para explicar la creación de ficciones desde una base constructivista. Desde aquí, no hay razón para pensar que las estrategias lingüísticas o estilísticas que usamos para construir la realidad dentro de la ficción son diferentes de las que utilizamos para construir la realidad dentro de la no-ficción: en ambos casos se trata de estrategias para producir sentido, determinado biológicamente y convencionalizados socialmente. Así, complementando esta teoría con la anterior, superamos el “realismo mimético” propio del naturalismo para situarnos en un “realismo de coherencia”, entendido como

“un fenómeno fundamentalmente pragmático, que resulta de la proyección de una visión del mundo externo que el lector — cada lector — aporta sobre un mundo intensional (interno) que el texto sugiere.”¹³⁰

Por último, nos serviremos de la narratología no sólo para ilustrar los aspectos analizados teóricamente, sino que esta perspectiva también nos será útil para conectar los mundos de referencia internos de cada obra con sus referentes extratextuales, provengan éstos del “mundo real” o de otros textos, sean literarios o no.

A continuación realizaremos un breve recorrido por los términos y conceptos de cada perspectiva que resultan atingentes a nuestro estudio.

4.1. Mitocrítica y mitoanálisis

Posiblemente sea Luis Duch quien sintetiza mejor la dicotomía mito-racionalidad en su obra *Mito, interpretación y cultura*. Allí, tras un

¹³⁰ Darío Villanueva: *Teorías del realismo literario*. Madrid, Espasa Calpe, 1992, p. 119.

exhaustivo análisis de las distintas orientaciones del mito en relación a la ciencia y a la teología, postula que el mito no es un modo de conocimiento excluyente o excluido por la modernidad, ya que el hombre se expresa al mismo tiempo, y de manera inseparable, a través del *mythos* (imagen, procesos imaginativos) y el *logos* (concepto, procesos abstractos). Sin embargo y aunque ninguno de los dos puede ser explicado en términos del contrario, la complementariedad de ambos supone posiblemente la única forma que tiene el individuo para expresarse de forma cabal. *Mythos* y *logos* no serían, entonces, sólo dos formas opuestas de ver el mundo, sino también dos formas de expresividad complementarias:

“El mito llega a hacerse actual en todas las épocas y en todos los espacios, porque ha de ser incesantemente reinterpretado en función de las nuevas variables que surgen en los trayectos vitales de los individuos y de las colectividades”¹³¹

Asimismo, Joseph Campbell ha hecho un esfuerzo por resignificar la mitología y darle espacios de inteligibilización dentro de nuestra época, superando concepciones que ven el mito como una forma de conocimiento arcaica y ya superada:

“La mitología ha sido interpretada por el intelecto moderno como un torpe esfuerzo primitivo para explicar el mundo de la naturaleza (Frazer); como una producción de fantasía poética de los tiempos prehistóricos, mal entendida por las edades posteriores (Müller); como un sustitutivo de la instrucción alegórica para el individuo a su grupo (Durkheim); como un sueño colectivo, sintomático de las urgencias arquetípicas dentro de las profundidades de la psique humana (Jung); como el vehículo tradicional de las instituciones metafísicas más profundas del hombre (Coomaraswamy); y como la Revelación de Dios a sus Hijos (la Iglesia). La mitología es todo esto.”¹³²

Como el mito y la mitología son susceptibles de ser interpretados en distintos ámbitos y distintos usos, daremos una mirada aquí a los aspectos que atañen en forma directa a nuestro estudio y que nutren,

¹³¹ L. Duch: *Mito, interpretación y cultura. Aproximación a la logomítica*. Barcelona, Herder, 1998, p.27.

por tanto, la metodología a utilizar. En primer término explicaremos los principios guía y las definiciones básicas que más tarde nos serán de utilidad, para posteriormente interiorizarnos en la dinámica mítica que está a la base de toda mitocrítica.

4.1.1. El mito y su dinámica

El mito es una narración colectiva que echa mano de los *símbolos* y se pone en movimiento, oral u escrito, para abarcar con sentido la realidad entera. Al decir de José María Mardones, el mito:

“Construye mundos imaginarios, evocados más que descritos, a través de *arquetipos* o figuras del inconsciente y de creaciones tipológicas que son las irrupciones dramáticas del alma en una sociedad determinada”¹³³

Estas “irrupciones dramáticas” sirven, originaria y principalmente, para entender cómo la sociedad se representa al hombre y al mundo; los sistemas morales y la historia (Levi-Strauss). Mientras, la Mitología sería la concretización del mito dentro de un sistema religioso determinado (Villegas).

Es decir, al hablar de mito nos situamos en una doble perspectiva: la individual y la universal. No es que operen en estratos separados, sino que lo particular, en estas historias, atañe directamente a la experiencia universal. Por ejemplo, en la mitología griega el mito de Paris y la manzana de la discordia no apunta simplemente a escenificar un conflicto acotado que más tarde desencadenará una guerra de proporciones. Con el mito de Paris se nos habla de la

¹³² J. Campbell: *El héroe de las mil caras*. México, FCE, 1959, pp. 336-337.

¹³³ José María Mardones: *El retorno del mito*. Madrid, Síntesis, 2000, p. 186.

experiencia de la madurez, del hacerse cargo de las propias decisiones y asumir sus consecuencias. A efectos de clarificar esta definición, nos detendremos en cada uno de sus componentes:

Los arquetipos son, según Jung, “estructuras dinámicas organizadoras de imágenes hundidas en el inconsciente”.¹³⁴ Él mismo habló de un inconsciente personal, marcado por el color que cada uno da a los arquetipos generales, y de un inconsciente colectivo, o representaciones simbólicas que expresan el universo mental y social. La gracia del mito, como acabamos de ver, es que concilia ambas vertientes.

El símbolo, por su parte, es una conjunción armónica de sentido e imagen, por lo que es una síntesis perfecta entre la conciencia clara (sentido o racionalidad) e inconsciente colectivo (imagen o conocimiento intuitivo). Así entendido, el símbolo es un sistema de conocimiento indirecto, ya que opera en el nivel concreto y sensible del significante, y en el inaprehensible del significado. Es una tensión entre un decir (el simbolizante) y de un indecible (el simbolizado). Por lo tanto el sentido es subjetivo (tanto para quien emite un mensaje como para quien lo decodifica), y al ser multivalente, puede expresar a la vez varias significaciones. Por esto es susceptible de “revelar una perspectiva en la cual realidades heterogéneas se dejan articular en un conjunto.”¹³⁵

Además su significado es abierto en profundidad, apuntando al hecho de que “el ‘estando’ de lo figurado es ausente, pero que su esencia está presente, ‘en hueco’.”¹³⁶ Lévi-Strauss, desde su perspectiva antropológica, notaba que la dinámica del mundo era

¹³⁴ C. G. Jung: *El hombre y sus símbolos*. Barcelona, Luis de Caralt, 1977, p.5.

¹³⁵ M. Eliade: *Mefistófeles y el andrógino*. Barcelona, Labor, 1984, p. 264.

¹³⁶ G. Durand: *De la mitocrítica al mitoanálisis*. Barcelona, Anthropos, 1993, p. 79. Se notará la ligazón con lo “indecible” a que hacía referencia Lyotard.

difusa y hasta contradictoria, ya que más que revelar la realidad la ocultaba. Y eso que oculta, agrega Eliade "se refiere siempre a una realidad o a una situación que compromete la existencia humana".¹³⁷

Por ello el mito "tiene el poder de transferir con su epifanía la experiencia humana a la esfera de lo inexpresable".¹³⁸ El mito insinúa, a través de la epifanía y la metáfora, que hay algo más allá de lo escrito o de lo contado, que no puede ser dicho, pero sí experimentado.

Por esta tensión entre lo dicho y lo no dicho, la metáfora se revela como el lenguaje propio del mito. Ya lo decía Campbell: "La metáfora es la máscara de Dios mediante la cual puede experimentarse la eternidad."¹³⁹ Es aquí donde Durand habla de la *Imaginación simbólica*: cuando el significado es imposible de presentar y el signo sólo puede referirse a un sentido, y no a una cosa sensible, el conocimiento simbólico se presenta como única alternativa, definida por el hecho de ser un conocimiento indirecto; ser presencia representada de la trascendencia y ser comprensión epifánica.

El mito, situado más allá de sus funciones de legitimación social, política, psicológica o religiosa, es aquí para nosotros *un modo de narración particular*, que se articula preferentemente a través de la *metáfora*, y cuya dinámica es la del *mostrar y desvelar a la vez*. En cuanto a sus significados, el mito siempre hace referencia a situaciones humanas, que trascienden la particularidad de la anécdota para terminar de constituirse como alegorías de una condición universal y reconocible más allá del tiempo y de la geografía.

¹³⁷ Eliade, *Op.cit*, p.268.

¹³⁸ Furio Jesi: *Op.cit*, p.57.

4.1.2. La estructura del mito

Fue Lévi-Strauss quien quiso darle un orden lógico, estructural, al mito. Por ello lo descompuso en mitemas, como las unidades míticamente significativas más pequeñas del discurso mítico. Estos mitemas pueden actuar de forma patente (por la repetición explícita de sus contenidos), lo que será significador de la intencionalidad de quien escribe, y que tiene un correlato atemporal, como indica Juan Villegas:

“La recurrencia de ciertos mitos con una variedad de motivos o rasgos presentes en los comportamientos o en los anhelos del hombre contemporáneo nos lleva a postular la existencia de *estructuras míticas* persistentes, que se actualizan de manera soterrada o explícita”¹⁴⁰

Los mitemas también pueden actuar de forma latente (por la repetición de su esquema intencional implícito), en cuyo caso son decidores de las pulsiones extranarrativas dadas por el contexto social:

“El mito sirve de ‘mensajero’ de las concepciones del mundo y de la vida determinadas por el contexto histórico de su vitalizador. A la vez, la recurrencia de un motivo mítico o de una estructura mítica en un determinado período es sugeridor de un contenido implícito, latente, que la cosmovisión o la filosofía de la época encuentra de algún modo vinculado con las preocupaciones dominantes del momento.”¹⁴¹

En este sentido, Roger Caillois distingue entre una mitología de las situaciones (histórica) y una mitología de los héroes (psicológica):

“Las situaciones míticas se pueden interpretar entonces como proyección de conflictos psicológicos (la mayoría de las veces incluyendo

¹³⁹ Campbell: *El poder del mito*. Barcelona, Emecé, 1991, p.100.

¹⁴⁰ J. Villegas: *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona, Planeta, 1978, p. 40.

¹⁴¹ *Op.cit*, p.17.

entre éstos a los complejos del psicoanálisis), y el héroe como la proyección del propio individuo”¹⁴²

Todo ello porque la significación del mito viene dada por su estructura, y debe interpretarse en relación con otros mitos y con la etnografía de las sociedades de donde proceden. Esto porque los mitemas — que poseen una distribución análoga a la que configura la lengua (fonemas, morfemas, semantemas), pero tienen una complejidad más elevada — hacen posible un conjunto de paquetes de relación que intercomunican combinatoriamente las variables a fin de que sea posible poner de relieve las constantes que forman el esqueleto inamovible de las narraciones míticas (Lévi-Strauss). Por ejemplo, en el mito de Prometeo el robo del fuego, el castigo, el tormento, son mitemas (o mitologemas, en la terminología de Villegas y de otros autores). No sólo son motivos recurrentes, sino que también *estructuran* el relato, por lo que debemos diferenciarlos de un *motivo* o situación típica que se repite. No todo motivo es un mitema o mitologema, y viceversa. El motivo no necesariamente está asociado a un sistema mítico.

Realizado ya un breve recorrido por las unidades estructurales del relato mítico, observamos cómo estos mitemas o mitologemas se aglutinan generando una línea narrativa clara, que está a la base de toda narración mítica y que, como veremos más adelante, persiste con ciertas adecuaciones en la literatura actual. No se trata, insistimos, de una simple readaptación de un mito antiguo para vestirlo con ropajes modernos, sino de la pervivencia de patrones estructurales y de arquetipos que siguen, hasta el día de hoy, moldeando la creación y la interpretación literaria.

Joseph Campbell trazó de forma clara y esquemática la eterna espiral mítica a través de la figura del héroe. Basándose en la teoría

¹⁴² R. Caillouis: *El mito y el hombre*. México, FCE, 1988, p. 27.

de los arquetipos del inconsciente colectivo de Jung,¹⁴³ Campbell postula la existencia de este código simbólico que operaría como una estructura básica de la imagen del héroe en todas las mitologías y en general, en todas las manifestaciones culturales a través de los tiempos. Dicho sistema simbólico se actualiza en los relatos como una secuencia típica de mitologemas, que configuran la aventura del héroe en la siguiente tríada: Separación – Iniciación – Retorno.

Las variaciones de la aplicación del código se originan en la interpretación que cada momento histórico hace del sistema simbólico y, por lo tanto, depende de la sensibilidad y de las ideologías vigentes. Lo que Campbell postula en su obra *El héroe de las mil caras* es que el camino de la aventura mitológica del héroe es un trazo común y en esencia inmutable, siendo una magnificación de la fórmula de los ritos de iniciación, con sus correspondientes mitemas:

i. Separación o partida

Marca el rechazo de la sociedad, ya sea del niño que no quiere convertirse en adulto, como del adulto que desea liberarse del sistema y de su correspondiente escala valórica.

¹⁴³ Jung lo ve a través de cinco grandes arquetipos: 1) La fase urubórica, donde hay una simbiosis entre madre e hijo; 2) La Gran Madre, que marca el nacimiento y el matriarcado como estrato de la conciencia; 3) La separación del mundo de los padres y la soledad del Yo, que inaugura el trayecto del sujeto; 4) El Mito del héroe, que viene a significar un nuevo nacimiento y una lucha con el dragón-los padres; y 5) El mito de la transformación, que implica liberar la dimensión

Mitemas asociados:

- La llamada de la aventura o señales de vocación de héroe. Figura del maestro despertador que reacciona a llamadas internas del sujeto: con ello lo que antes estaba lleno de significado se vuelve vacío de valores. En este contexto la llamada ya no puede desoírse, "el destino ha llamado al héroe, y ha transferido su centro de gravedad espiritual del seno de su sociedad a una zona desconocida".¹⁴⁴
- La negativa al llamado. Encerrado en el fastidio, en el trabajo o en la cultura, el sujeto pierde el poder de la acción afirmativa y se convierte en una víctima que debe ser salvada. Caracterizan a esta etapa la inmovilidad, la angustia y la indecisión.
- La ayuda sobrenatural que facilita el camino, y que otorga un amuleto protector para las aventuras que habrán de venir. Puede tomar la forma de una persona particular o bien de un objeto simbólicamente significativo.
- El cruce del primer umbral. El héroe avanza hasta encontrarse con el Guardián del Umbral, a la entrada de la zona fuera de protección en la que está acostumbrado a desenvolverse. Esto implica pasar de lo conocido a lo desconocido.
- El vientre de la ballena, que marca el sentido de renacimiento que implica el paso a lo desconocido (por ejemplo: Caperucita tragada por el lobo; hermanos de Zeus engullidos por Cronos). Esta "ida hacia adentro" siempre es necesaria para renacer; es

femenina del sujeto y ser libre y creador. Cfr. Jung: *Simbología del espíritu. Estudios sobre fenomenología psíquica*. México, FCE, 1962.

un viaje hacia el ombligo del mundo con la idea de que hay que dejar de existir en un plano para acceder a otro superior.

Motivos asociados: orfandad (soledad radical); desarraigo (hombre descentrado y sin raíces); incertidumbre y dudas. Los motivos del viaje, que en la mitología antigua fueron contados como travesías geográficas (Belerofonte en la caza de la Quimera, Perseo en su descenso a los infiernos, los Argonautas en la búsqueda del vello cino de oro) son sustituidos, en la narrativa moderna, preferentemente por el viaje de búsqueda interior, llámese escritura, autoanálisis, crisis existenciales, etc.

ii. Iniciación, pruebas y victorias

Aquí se manifiesta la tensión de la búsqueda y el cambio, que determina el movimiento y la experiencia del héroe. El viaje se asume como símbolo del anhelo nunca saciado. El verdadero viaje, sin embargo, nunca es huida sino evolución.¹⁴⁵

Mitemas asociados:

- El camino de las pruebas o encuentro con el aspecto peligroso de los dioses. Proceso de disolución, de trascendencia o de transmutación de las imágenes infantiles de nuestro pasado personal. El descenso a lo oscuro simboliza el contacto con

¹⁴⁴ J. Campbell: *El héroe de las mil caras*, p.60.

¹⁴⁵ El viaje en sí es un motivo; se convierte en mitema cuando adquiere sentido de iniciación.

nuestras propias zonas ocultas. El héroe debe descubrir que él y su opuesto son parte de un mismo ser.

- El encuentro con la diosa femenina, que no es sino el matrimonio místico del alma triunfante del héroe que ha superado las primeras pruebas con la Reina Diosa del Mundo. Esta es la crisis en el punto central del mundo o bien en su cenit, ya que la imagen femenina es la promesa de que podemos volver a experimentar, al final de nuestro exilio en el mundo, el bienestar que teníamos en el útero materno. La imagen recordada no es sólo benigna; también puede revestir las características de la "madre mala": la madre ausente, inalcanzable; la madre que obstaculiza, que prohíbe y que castiga; la madre que se apodera del niño que crece y que trata de huir y la madre deseada pero prohibida (el complejo de Edipo). El encuentro con la diosa, encarnada en cada mujer, es la prueba final del talento del héroe para ganar el don del amor, que es la vida en sí misma. Cuando el héroe es una mujer, entonces es ella misma quien debe descubrirse en su potencialidad de consorte de un ser inmortal.
- La mujer como tentación. La búsqueda de lo trascendente hace negar a las figuras humanas, incluso la propia. La posesión de la mujer ya no sabe a victoria, sino a derrota (Edipo, Hamlet). Al ser de carne, la diosa-mujer se transforma en símbolo del pecado. La mujer aparece como serpiente, que amenaza con dejar atado al héroe al mundo sensible.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Este motivo de la mujer como peligro fue actualizado de forma recurrente por los Modernistas. Cfr. Bram Dijkstra: *Idolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid, Debate, 1994.

- La reconciliación con el padre. El aspecto de ogro del padre-dios se revela como un reflejo del propio ego de la víctima. La reconciliación no es sino:

“el abandono de ese doble monstruo generado por el hombre mismo: el dragón que se piensa como dios (superego) y el dragón que se piensa como pecado (el id reprimido)”.¹⁴⁷

En otros términos la reconciliación con el padre marca el entendimiento del sentido del sufrimiento humano; los pesares se contextualizan dentro del orden universal y así se hacen justificados y por tanto llevaderos. La ira del dios-padre cobra sentido, y al comprenderla, el héroe ya no le teme.

- Apoteosis. Aniquilamiento de la envoltura de la conciencia que se consigue a través del heroísmo. Esto implica notar que la distinción entre eternidad y tiempo es sólo aparente, hecha por la mente racional, pero “disuelta en el conocimiento perfecto de la mente que ha trascendido las parejas de contrarios”.¹⁴⁸ Un efecto de esto es la androginia. Se unen dos aventuras mitológicas aparentemente opuestas: el encuentro con la diosa y la reconciliación con el padre. Es la divinización del propio héroe.
- La gracia última. Imagen de indestructibilidad que puede reflejarse en el doble espiritual: un alma externa ya no se ve afectada por las pérdidas y heridas del cuerpo, y persiste a salvo en un lugar apartado, más allá de su materialidad.

¹⁴⁷ Campbell: *Op.cit*, p.122.

¹⁴⁸ *Op.cit*, p.142. Efecto literario de esta reconciliación de los opuestos lo veremos en la resolución de un “tercer término” o *coincidencia oppositorum* que se da en la obra de Bolaño, sobre las estructuras y regímenes establecidos por Durand y que procederemos a examinar en el último apartado de este capítulo.

Motivos asociados: la primera vez; el asombro o descubrimiento; la amistad y el amor. La noche y el subconsciente; la ciudad laberíntica o la cárcel; huida y persecución.

iii. Retorno y reintegración a la sociedad

Superadas las pruebas el héroe debe asentarse en una forma de vida más o menos definitiva.

Mitemas asociados:

- La negativa al regreso. El héroe debe llevar los misterios de la sabiduría al reino de la humanidad. Sin embargo esto no siempre ocurre: a veces el héroe opta por no regresar para acceder a una forma de vida aún más avanzada. Esto último sucede sobre todo en la novela moderna, donde un regreso al punto de partida supone casi siempre una derrota tras el camino emprendido.
- La huida mágica. Apoyado por su benefactor sobrenatural, o bien perseguido por el amor o por guardianes del tesoro que rescató. La fuga puede complicarse con obstáculos o evasiones mágicas.
- El rescate del mundo exterior. Se produce en el caso de que el mundo exterior deba rescatar al héroe al regreso de su aventura sobrenatural. Este es el verdadero cruce del umbral: el de ida era sólo un preludio. El héroe debe "aterrizar" a la cotidianidad de la vida diaria, lo que supone un *shock* aún mayor que el producido por su salida del mundo cotidiano.

- El cruce del umbral de regreso. El desafío para el héroe en esta etapa es cómo dar en el lenguaje del mundo de la luz los mensajes que vienen de las profundidades y que desafían la palabra. Para completar su aventura el héroe debe sobrevivir al impacto del mundo.
- La posesión de los dos mundos. El héroe descubre que los dos mundos son en realidad dos facetas de uno solo. Luego de disolver todas sus ambiciones personales, el sujeto ya no trata de vivir, sino que se entrega voluntariamente a lo que haya de pasarle: el hombre se convierte en un ser anónimo (el poeta, el ermitaño, el judío errante).
- La libertad para vivir. Valoración de la verdadera relación entre los fenómenos pasajeros del tiempo con la vida imperecedera que vive y muere en todos.

Motivos asociados: anagnórisis; reconciliación de liberación psicológica; reencuentro con los seres amados; la reclusión del sabio; el loco o el vidente tocado por las experiencias extramundanas.

En suma, lo que Campbell plantea es que todas las mitologías presentan la misma búsqueda esencial (la ruta del héroe). En este sentido, la meta última del mito es “despejar la necesidad de esa ignorancia de la vida, efectuando una reconciliación de la conciencia del individuo con la voluntad universal”.¹⁴⁹ El héroe, indica Campbell, *ES*, de forma constante y definitiva en su esencia. Puede variar su forma, pero no perece. “Es eterno, lo penetra todo, no cambia, es inmóvil, el Yo es el mismo para siempre.”¹⁵⁰

¹⁴⁹ J. Campbell: *Op.cit*, p.218.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

Esta ruta es la que veremos actualizada en nuestro corpus literario. Por supuesto, las condiciones narrativas no coincidirán exactamente con las trazadas por Campbell, ya que el análisis de éste se refiere a las antiguas historias míticas y nosotros nos situamos en otra época y en otros estilos narrativos. Pero veremos cómo, sorprendentemente, los mitologemas, símbolos, pruebas y situaciones se mantienen como referencias constantes a través de los siglos.

4.1.3. La escuela de Durand

La mitocrítica de Durand será la herramienta que nos permita situar los elementos de la peripecia heroica dentro de esquemas de análisis más amplios. Esto es, símbolos, actantes y tramas de acción narrativa serán ubicados en unos regímenes que integren la mitología, al decir de Durand, dentro de una *antropología de lo imaginario*, donde lo racional y lo simbólico se aúnen.

Desde que, basándose en la poética de Bachelard, escribiera su tesis doctoral *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Gilbert Durand dio inicio a una nueva forma de leer y analizar los textos literarios. Esta mitocrítica se basa en muchos de los supuestos ya enunciados, y los estructura de forma coherente con el fin de lograr una herramienta de estudio válida. Somos conscientes de que desde su misma definición simbólica, la mitocrítica difícilmente puede ser considerada una ciencia inamovible e infalible, por lo que hemos buscado en otras perspectivas de análisis textual algunos puntos en común que refuercen nuestra idea de continuidad en ciertos

esquemas y arquetipos de orden mítico que perviven en la literatura de la postmodernidad. Como postula Eliade:

“la prosa narrativa, la novela especialmente, ha ocupado, en las sociedades modernas, el lugar que tenía la recitación de los mitos y de los cuentos en las sociedades tradicionales y populares. Aún más: es posible desentrañar la estructura ‘mítica’ de ciertas novelas modernas, se puede demostrar la supervivencia literaria de los grandes temas y de los personajes mitológicos.”¹⁵¹

En otras palabras, la cultura popular puede destruir y/o degradar a los antiguos héroes, pero no inventa formas nuevas: sólo varía la apariencia exterior. Por supuesto, no hablamos ya del héroe griego ni del estoico-romano, sino que nos vemos en la necesidad de ampliar el concepto: hoy el héroe ya no es el caballero que lucha contra dragones y salva damiselas, sino quien vive auténticamente. La heroicidad, hoy en día y según sostiene Luis Diez del Corral, es una heroicidad íntima.¹⁵²

En esta continuidad reside lo que autores como Collyn Falck identifican como un intento de remitologización en la literatura postmodernista.¹⁵³ En este sentido, Durand asegura: “no hay interrupción entre los argumentos significativos de las antiguas mitologías y la disposición que adoptan los relatos culturales modernos.”¹⁵⁴

Bajo estas premisas queremos aproximarnos a lo que Lluís Duch llama la logomítica, que no es sino una aproximación al discurso mítico y al discurso lógico por la vía de la complementariedad. Desde ella, el mito pertenece ya no al ámbito de lo religioso, sino al del apalabramiento de la realidad que realiza el hombre. No buscaremos

¹⁵¹ M. Eliade: *Aspectos del mito*. Barcelona, Paidós, 2000, p. 162.

¹⁵² L. Diez del Corral: *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*. Madrid, Gredos, 1974.

¹⁵³ C. Falck: *Myth, truth, literature*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

¹⁵⁴ G. Durand: *Op.cit.*, p.11.

signos sacros ni queremos desenterrar ritos paganos: simplemente, y remitiéndonos a la estructura trazada por Campbell, lo uniremos a la estrategia de trabajo de Durand, para de ese entrecruce sacar las conclusiones pertinentes. Esto ya que un mito, nos dice Durand, es:

“un sistema dinámico de símbolos, de arquetipos y de esquemas, sistema dinámico que, bajo el impulso de un esquema, tiende a componerse en relato. El mito es ya un esbozo de racionalización, puesto que utiliza el hilo del discurso”¹⁵⁵

Pero además:

“Lo que importa en el mito no es exclusivamente el hilo del relato, sino también el sentido simbólico de los términos.”¹⁵⁶, y “el análisis de los isotopismos simbólicos y arquetípicos que es el único que puede darnos la clave semántica del mito.”¹⁵⁷

Por ello es que, junto al trazo narrativo racionalizado por Campbell, necesitamos las categorías significantes de simbolización que aglutina Durand en su metodología de trabajo, y que veremos en los próximos párrafos.

La mitocrítica de Durand se define como una prolongación de las nuevas críticas literarias y artísticas surgidas en la segunda mitad del siglo XX. Es el uso de un método de crítica literaria que centra el proceso comprensivo en el relato mítico inherente a la significación de todo texto. Une tendencias deterministas, psicoanalíticas y estructuralistas, y “evidencia, en un autor, en la obra de una época y de un entorno determinados, los mitos directores y sus transformaciones significativas.”,¹⁵⁸ por esto tiende a abarcar tanto la situación biográfica del autor como las preocupaciones socio e

¹⁵⁵ G. Durand: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, Taurus, 1981, p. 56.

¹⁵⁶ *Op.cit*, p. 339.

¹⁵⁷ *Op.cit*, p. 343.

¹⁵⁸ G. Durand: *De la mitocrítica...* p. 347.

histórico-culturales. En este momento, la mitocrítica reclama un mitoanálisis. Es decir la mitocrítica analiza las estructuras profundas de la narración, buscando en ella resonancias míticas, pero también las enlaza con las condiciones sociales, políticas, existenciales, económicas, etc, que existen en el momento de su producción y/o lectura. El mitoanálisis, en tanto, es una perspectiva más ambiciosa que quiere descifrar orientaciones míticas de los momentos históricos y culturales. Busca extraer de los mitos no sólo su sentido psicológico sino también el sociológico.

Una y otra aproximación, entonces, sólo difieren en su campo de aplicación práctico. Ambos presuponen un desnivel antropológico entre lo patente y lo latente. En el caso de este estudio nos centraremos en la primera perspectiva, ya que como hemos dicho anteriormente, hacer un análisis en clave mitológica de la postmodernidad rebasa con mucho la extensión y la intención de este trabajo.

Para estudiar las obras literarias, la mitocrítica toma tres líneas guía que establecen entre sí una relación dialéctica: el tema, que engloba los conceptos sociales y los estereotipos en vigor; el estilo, donde convergen aptitudes y medios técnicos, y el régimen de la imagen, señalado por motivos simbólicos y que indica las inclinaciones imaginarias subjetivas; el carácter imaginal del autor.

Para acercarse al simbolismo imaginario de este último punto debemos adentrarnos en el trayecto antropológico o, dicho en palabras de Durand, en:

“el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social.”¹⁵⁹

¹⁵⁹ G. Durand: *Las estructuras antropológicas...* p.35.

Así se asegura una concomitancia estrecha entre los gestos del cuerpo, los centros nerviosos y las representaciones simbólicas; elementos comunes y presentes desde los inicios de la humanidad. En otras palabras: ya que la esencia del organismo humano es común a todas las culturas y a todas las épocas, la capacidad de imaginar y fabular se manifiesta en todo relato, llámese mítico o literario; sea antiguo o moderno.

Los centros nerviosos rigen los gestos dominantes en la conducta humana (*Posición*, que coordina o inhibe todos los demás reflejos; *Nutrición*, y *Sexualidad*, que se desarrolla bajo el signo del ritmo). Estos gestos, a su vez, están bajo el imperio de dos regimenes del simbolismo: el *diurno* y el *nocturno*. Son estos últimos los que englobarán los elementos parciales de cada obra, otorgándoles su carácter imaginal concreto.

El régimen diurno dominado por la postura, se relaciona con las armas y los rituales de purificación y elevación. Es el régimen de la antítesis, ya que necesita al régimen nocturno para constituirse como tal. Le corresponde un régimen de expresión y de razonamiento filosófico que se podría tachar de racionalismo espiritualista: es la forma corriente de la representación de la conciencia masculina.

Expresiones asociadas:

- Los rostros del tiempo: tinieblas nocturnas como primer símbolo del tiempo, que siempre remiten al caos. Agudiza el oído mientras ciega la visión. Animales ligados al tiempo y a la muerte: perros, caballos, equidna, esfinge. Aguas oscuras, lágrimas, cabellera flotante. Espejo como redoblamiento de las

imágenes del yo, que implica cierta ofelización y con ello una participación en la vida de las sombras. Narciso. La luna, "gran epifanía dramática del tiempo",¹⁶⁰ mientras que el sol permanece similar a sí mismo. Imagen de la caída. El abismo como castigo apocalíptico; caída y abismo que preceden a la muerte.

- El cetro y la espada: Son indicativos de los esquemas ascensoriales y diáiréticos, por los cuales la psique se anexa el poder, la virilidad y el destino, renegando de la feminidad. Verticalización y enderezamiento como contrapunto de la caída. Espada porque lo propio de la actitud diáirética es dividir, distinguir y actualizar, excluyendo la otredad.

El régimen nocturno, dominado por la nutrición y la sexualidad, está bajo el signo de la conversión y del eufemismo de los signos que acompañan su contrario. Es decir, el régimen nocturno posibilita la existencia del diurno ya que este último se define sólo en función del primero. El régimen nocturno relativiza y suaviza los componentes del diurno: aquí la caída es descenso, las tinieblas son noche, la materia es madre nutricia.

Expresiones asociadas

- Continente/Contenido: Ya no es separación tajante mediante la espada, sino situación nutricia y de acoplamiento entre dos entes. Algo necesita cobijo y algo se lo proporciona. Copa, gruta, pez, vientre.

¹⁶⁰ *Op.cit*, p.95.

- Los gestos de descenso que se concentran en imágenes del misterio y la intimidad, en la búsqueda obstinada del tesoro. El agua profunda como lo inconsciente. La femineidad, el mito de la mujer redentora.

A diferencia del régimen diurno, el nocturno busca la unidad y el descanso. Por eso, aunque ambos regimenes compartan muchos símbolos y espacios, la implicancia y significación que éstos tengan en cada uno variará, muchas veces, en forma radical. Por eso, además, ambos regimenes deben confluir en lo que conocemos como *coincidencia oppositorum*: unidad de los contrarios y de los desgarramientos, y que en un texto literario pueden sucederse cuantas veces lo requiera el ánimo y las necesidades narrativas/dramáticas. Esto no para darle un final feliz al texto ni a la propia existencia humana, sino para resolver las tensiones mayúsculas que impedirían la permanencia y el avance de toda cultura. No olvidemos que el esquema de trabajo de Durand se basa en la propia experiencia humana, desde su nacimiento hasta su muerte, pasando por todos los hitos conocidos.

Entre los regimenes ya expuestos pueden establecerse tres principios: el de *relación*, el de *ruptura* y el de *analogía*. Veremos cómo, al interior de la obra de cada autor y entre las de ellos, se actualizan de distintas formas y con diversas profundidades estos regimenes y sus mutuas relaciones. Mientras unos se mueven estrictamente dentro de un solo régimen, dejando al otro sólo como un paraíso redentor que se ve a través de la ventana, otros integran ambos en una simbiosis que, aunque no siempre es feliz, sí puede ser estabilizadora.

4.2. Teoría de la recepción

Como sabemos, la teoría de la recepción descansa sobre la fenomenología de la estética de Ingarden.¹⁶¹ Recordaremos que para Ingarden el texto tiene su origen en actos creativos de lo que Husserl llamó "conciencia intencional."¹⁶² Su existencia material, en tanto, contiene múltiples estratos: sonidos y formaciones verbales, unidades semánticas, objetividades representadas, y por último los esquemas o estructuras bajo las cuales dichas objetividades aparecen. La intención artística logra ligar todos estos estratos, otorgándoles una apariencia armónica en el texto. Sin embargo, el propio carácter esquemático de la obra hace de ella algo inacabado, que exige una complementación cooperativa de parte del lector. En otras palabras, como lo formularon los estudiosos de la escuela de Constanza, todo texto se compone de una estructura "sólida", pero también de huecos o rupturas que invitan al lector a llenarlos de sentido(s). La indeterminación, como veíamos desde la estética postmodernista, surge como una característica del texto literario, actualizada en dichos espacios vacíos que activan la interacción con el lector. Desde aquí surge la noción de *negatividad* del texto o *doblaje*, donde lo no dicho es el fundamento de constitución de lo dicho, de modo que lo dicho queda permanentemente modulado.¹⁶³

Aquí radica la diferencia entre una obra de arte literaria y sus concretizaciones: en estas últimas se actualizan sus elementos potenciales y se completan las lagunas de indeterminación. La actividad del lector debe entenderse tanto como la construcción del

¹⁶¹ Cfr. Roman Ingarden: *L'oeuvre d'art littéraire*. Laussane, L'age d'homme, 1983.

¹⁶² Entendemos por intencionalidad "la actividad que desde el yo cognoscente parte hacia el fenómeno trascendente dotándolo de un sentido", Cfr. Darío Villanueva: *Teorías del realismo literario*. Madrid, Espasa Calpe, 1992, p.88.

¹⁶³ Cfr. Iser, *Op.cit.*

sentido, a partir de las señales que el texto proporciona, como en la producción de los tramos que el texto ha dejado vacíos. Las formulaciones del texto, al referirse también a un horizonte no explicitado, hacen que lo *no dicho* se convierta en fundamento de constitución de lo dicho, que se manifiesta mediante los espacios vacíos y genera — por la dialéctica del significado manifiesto y del significado latente que vimos en el mito — una matriz de plurisignificación constante. Todas estas características, según veremos, serán cruciales en la poética de Bolaño, donde lo no dicho adquirirá valor semántico y se constituirá en el eje central de su narrativa.

Con Gadamer, el texto se define siempre en relación al lector, bajo una lógica de preguntas y respuestas.¹⁶⁴ Este horizonte se basa en elementos como la poética inmanente del género literario al que pertenece la obra; las relaciones de ésta con otras obras conocidas del entorno literario, y la oposición ficción/realidad. En la superposición y alejamiento entre las expectativas de sentido que propone el texto y las expectativas de lectura que maneja el lector, es que se da la experiencia propiamente estética.

A la vez, Ingarden enumera cuatro modos de aprehender un texto: la experiencia a-estética o extraestética de un receptor pasivo; la experiencia estética, puramente intuitiva, del lector espontáneo; la lectura con un conocimiento pre-estético de la obra (desde una perspectiva de investigación), y por último el conocimiento de una concretización estética de la obra gracias al análisis de una experiencia estética plena realizada sobre la misma. Sobre esta línea, Iser señala que el sentido o “concretización” de la obra se realiza en la fusión entre los elementos intra y extra literarios. La concretización

¹⁶⁴ H.R. Jauss: *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid, Taurus, 1987.

es, en cualquier caso, el reflejo de la obra en la conciencia del lector, que une los elementos intratextuales con experiencias extratextuales.

Sobre estos mismos postulados, en 1958 Umberto Eco planteaba que la obra de arte es un mensaje fundamentalmente ambiguo; una pluralidad de significados que conviven en un solo significante. Una obra abierta: "objeto dotado de propiedades estructurales definidas que permiten, pero coordinan, las alternativas de las interpretaciones, el desplazamiento de las perspectivas".¹⁶⁵ Hablamos, pues, de una apertura "explícita o en segundo grado",¹⁶⁶ donde el autor busca la pluralidad de su mensaje como valor, trazando con ello un proyecto comunicativo global. Es imposible dejar de notar que esta estrategia de lectura, que en Bolaño se hace poética, se halla en estricta concordancia con el estadio actual de la epistemología y del diagnóstico de la postmodernidad. Bajo los principios de la complementariedad y de la relatividad, hoy todas las perspectivas son igualmente válidas; generándose con ello las condiciones propicias tanto para las miradas interdisciplinarias como para la transtextualidad. Según Eco:

"La obra se propone como una estructura abierta que reproduce la ambigüedad de nuestro mismo ser-en-el-mundo; por lo menos tal como nos lo describen la ciencia, la filosofía, la psicología, la sociología"¹⁶⁷

En otras palabras, el sentido de un texto nunca está dado unilateralmente, sino que es producto de un largo proceso que tendrá cambios de constituciones y múltiples revisiones de sentido a medida que se lee. El ritmo de este cambio, y sólo su ritmo, es preestablecido por la estructura del texto. Esta composición textual determina, según Iser, un tipo de lectura, en tanto acto inscrito en el texto, que denomina "lector implícito". Éste, como ente ficticio, encarna la

¹⁶⁵ U. Eco: *Obra abierta*. Barcelona, Ariel, 1990, p.54.

¹⁶⁶ *Op.cit*, p.130

¹⁶⁷ U. Eco: *Sobre literatura*. Barcelona, RqueR, 2002, p.322.

totalidad de la preorientación que el texto ofrece. Desde aquí, el lector está condicionado por la estructura del texto (sus perspectivas de mundo y el punto de vista acogido) y por las estructuras de los actos de representación (que vinculan los puntos de vista emanados desde las diferentes perspectivas).¹⁶⁸

Esta dialéctica entre la obra como estructura esquemática y su concretización en un objeto estético será la cuestión central en el pensamiento de Ingarden, retomado por Iser y Jauss. Desde esta fenomenología de la literatura tiene importancia capital el pacto de ficción,¹⁶⁹ mediante el cual se suspende el descreimiento, lo que ciertamente incluye la noción de juego y de convención. Todo esto tiene una manifestación clara y una importancia capital en la narrativa de Bolaño; la que de hecho se perfila como un juego entre los intersticios de lo real y lo ficcional; entre la escritura y la vida. En los textos bolañianos, como veremos, el autor mismo parece entrar en este pacto de suspensión de la incredulidad, para internarse dentro de la diégesis que ha creado y jugar el mismo juego que sus personajes, haciéndole honor a aquella frase de Gadamer: "todo jugar es ser jugado".

Los signos literarios, asevera Iser, no designan objetos, sino que aportan instrucciones para la producción de significados. Son estrategias de comprensibilidad vertidas en el texto por el autor, que gatillan estrategias de decodificación elaboradas por el lector. En Collyer, Contreras y Franz estas estrategias son limpias y visibles; no requieren de una segunda lectura. Aquí tendremos una nueva y capital diferencia entre las obras de Bolaño y la Nueva Narrativa.

¹⁶⁸ Wolfgang Iser: *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid, Taurus, 1987.

¹⁶⁹ Llamados por Genette "actos de ficción". Cfr. G. Genette: *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1993.

La provocación del azar, de lo indeterminado, lo probable, lo ambiguo y lo plurivalente se asumen, pues, como partes estructurales de la obra,¹⁷⁰ pero no ya como esquema objetivo dado a priori por el autor, sino como una relación triple entre este último, el texto y la actividad lectora del receptor. Rescatamos esta perspectiva no sólo por cuanto regirá nuestro análisis del corpus previamente definido, sino además y sobre todo porque éste integra en su propia diégesis dicho haz de relaciones cruzadas que caracteriza a toda lectura. La condición humana, repetimos, se hace material literario no sólo dentro de la diégesis, sino además como actividad intelectual.

Esta poética del asombro, del ingenio y de la metáfora que supone la existencia de una obra abierta, como acabamos de decir, tendrá su correlato en la narrativa de Bolaño. Vamos a ver cómo la diégesis misma se torna un espacio de lectura e interpretación para los personajes y narradores; los significados permanecen ocultos tras la fachada de lo cotidiano, por lo que la simbología tendrá una función crucial. Se genera así, tanto para el personaje como para el lector, una ambigüedad de doble registro: la falta de centros de orientación y la continua revisión de los valores y las certezas. En el caso del personaje esto se evidencia en el caos que parece signar la existencia, y en una consecuente actitud de descreimiento y desesperanza. En el caso del lector se aprecia en la carencia de núcleos de significación claros que liguen las acciones narrativas, enlazándolas a su vez a un sentido superior que las trascienda; y en una comprensible sensación de sospecha hacia el narrador e incluso hacia el propio lenguaje. El emborronamiento de lo que Doležel llama “autoridad autenticadora”,¹⁷¹ tacha la omnisciencia como opción narrativa incuestionable, mientras que la habitual polifonía embruma

¹⁷⁰ Haciéndose solidario de cierta estética de la postmodernidad que revisamos en el capítulo anterior.

¹⁷¹ Ver apartado siguiente.

los episodios entre versiones contradictorias y fragmentos incababados.

Finalmente, queremos recalcar que esta perspectiva nos parece especialmente atinente a nuestros fines por cuando considera tanto la intencionalidad del autor como la(s) posible(s) lectura(s) que el lector hace de la obra. La teoría de la recepción y del efecto estético nos dice que los conceptos de obra abierta, lagunas de indeterminación y negatividad del texto son modos de ver y de interpretar no sólo la obra literaria, sino también el mundo real. Con esta perspectiva nos situamos, en pleno, dentro de una epistemología propia de la postmodernidad.

4.3. Teoría de los mundos posibles

La Teoría de los Mundos Posibles no puede nacer y sustentarse sino en una época de apertura semántica y relatividad epistemológica como es la postmodernidad. Los estudios constructivistas han demostrado que la noción de realidad es una construcción mental y no un dato objetivo, lo que supone la homologación de todos los sistemas de representación del mundo, en cuanto todos *crean* su objeto. Por ello, no hay razón para pensar que las estrategias lingüísticas o estilísticas que usamos para construir la realidad dentro de la ficción son diferentes de las que utilizamos para construir la realidad dentro de la no-ficción: en ambos casos se trata de estrategias para producir sentido, determinadas biológicamente y convencionalizadas de forma social.

La teoría de los mundos posibles nos interesa en cuanto conecta los marcos de referencia internos de la obra literaria con los marcos de referencia externos, sin autonomizar completamente ninguno de los dos.¹⁷² Es decir, establece entre ambos un diálogo fructífero aunque no siempre evidente, que facilita el análisis literario, permitiéndonos así saltarnos categorías tan taxativas como “realismo” y “ficción pura”. Según Harshaw los campos de referencia internos (la obra misma y sus reglas) realizan una selección del material que ofrecen los campos de referencia externos (el mundo real y su lógica); selección que puede ser parcial y sesgada, y que siempre está sujeta a una reorganización, ya sea de configuración (necesitamos del conocimiento del mundo para dotar de sentido a una obra de ficción), ya sea de representación (ciertas conductas/escenas del campo de referencia interno pueden entenderse como típicos o atípicos si se proyectan sobre el mundo externo).

Esto es tanto más relevante cuando todos los autores analizados circulan con libertad entre la creación de mundos autónomos, cerrados literariamente, y el paso referencial a realidades concretas y reales, que más que ser decorados sí juegan un papel importante, cuando no trascendental, en el desarrollo de los hilos narrativos. Este marco de referencia externo, integrado en la diégesis y subordinado a las propias reglas de la narratividad ficcional, se relaciona directamente con las formas propias, generales y específicas, de la postmodernidad literaria.

De hecho, la semántica de la ficción no niega que la Historia sea el elemento determinante de la narrativa, sino que simplemente sitúa

¹⁷² La terminología corresponde a Benjamín Harshaw. Cfr. “Ficcionalidad y campos de referencia” en A. Garrido Domínguez (comp): *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, ArcoLibros, 1999. pp. 123-157.

en un primer plano las condiciones macroestructurales de la generación de las historias ficcionales: éstas se representan en ciertos tipos de mundos posibles. Pese a no estar siempre sujetas al mundo real, son accesibles desde éste mediante canales semióticos dados por el proceso de información, canales histórico-culturales, géneros, etc. Al respecto, Todorov indica que la literatura es autónoma respecto de la no-literatura, pero depende por completo de la tradición literaria.¹⁷³ A la vez, el mundo real penetra en los mundos ficcionales aportando modelos para su organización interna y materiales para la construcción de tales mundos.

En similitud a lo que la Escuela de Constanza ha llamado lagunas de indeterminación, Doležel indica que una de las principales características de estos mundos posibles o mundos ficcionales es el hecho de que son incompletos.¹⁷⁴ Es decir, al interior del texto se potencian ciertos aspectos en detrimento de otros, por lo que muchas de las eventuales conclusiones acerca de los mundos ficcionales son irresolubles. Con ello se generan “dominios vacíos”, imposibles de llenar. En segundo término, al ser fruto de una actividad textual, el texto de ficción puede entenderse como una serie de instrucciones mediante las cuales el mundo ficcional ha de ser recuperado y reconstruido,¹⁷⁵ y que por su misma definición exige un lector implicado y con cierto grado de competencia.

Al ser ámbitos autónomos respecto del mundo real, los mundos ficcionales están excluidos del criterio de verdad extratextual. El hecho de que el criterio de verdad se sitúe en el interior del texto crea una semántica *intensional*, esto es, los componentes de

¹⁷³ Cfr. T. Todorov: *Crítica de la crítica*. Caracas, Monteavila, 1991.

¹⁷⁴ Lubomir Doležel: *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid, Arcolibros, 1998.

¹⁷⁵ Recuérdese la noción de “obra abierta” que planteara Eco.

significado están determinados por las formas de expresión antes que por la relación referencial. Hacemos hincapié en esto ya que las novelas a analizar tienden a afincarse fuertemente en este marco de referencia extratextual, lo que no significa, en ningún caso, que la verosimilitud de ninguna de ellas dependa de esta relación. La salvedad que hacemos, y de donde nace otra diferencia entre la obra de Bolaño y la de la Nueva Narrativa, es que esta última tiende a forjar juicios de valor respecto al mundo externo dentro de la misma diégesis narrativa, mientras que el primero a lo más deja entrever una ironía sutil que se mueve, imperceptiblemente, entre los marcos internos y externos. Al fin y al cabo, desde Lyotard la realidad se constituye de “golpes contra el discurso”: la ficción lo admite y considera que es parte de su responsabilidad elaborar marcos distintos en cuyo interior lo real pueda pensarse en forma distinta.

Otro concepto que nos atañe en nuestro estudio es lo que Doležel llama “fuerza de autenticación” del texto. Con ello nomina la fuerza elocutiva de los actos de habla literarios que convierte un estado de cosas posible y no realizado en un existente ficcional. Por contraste, los motivos no autenticados conformarán el mundo de las creencias de los personajes o agentes narrativos particulares. En este sentido, y al hablar de una autenticación graduada — esto es, cuando no viene dada por convención genérica — Doležel habla de la forma subjetiva ER, que mezcla los rasgos formales de una narración en tercera persona con el discurso de los entes ficcionales,¹⁷⁶ y la forma personal ICH, narración en primera persona que corresponde a un personaje que debe probar su competencia en su conocimiento privilegiado del mundo, afirmando su delimitación en el campo del conocimiento e identificando sus fuentes.

¹⁷⁶ Es decir combina hechos con creencias, suposiciones, etc, generando la zona de lo “relativamente auténtico”.

Hacemos esta nota ya que en los textos estudiados de la Nueva Narrativa las estrategias de enunciación tradicionales tendrán cierta tendencia a teñirse de estas formas. Al igual que la obra de Bolaño, a propósito de la cual hacemos una última opción narrativa: la de la falta de autentificación, la de los narradores inconsistentes:

“Un mundo narrativo introduciendo una serie de motivos narrativos, pero sin llegar a autentificarlo, porque su autoridad autenticadora está socavada. Se nos presentan unos mundos ficticios cuya existencia es ambigua, problemática, indefinida. Estos mundos no son auténticos ni no-auténticos, sino que crean un espacio indeterminado entre la existencia y la no existencia ficcional”¹⁷⁷

Es en estos espacios, aunados con las lagunas de indeterminación o casillas sin rellenar, que se instala la poética de Bolaño. No como simple experimentación léxica, como podría serlo en el caso del argentino César Aira, sino como intersticio desde donde socavar la narratividad clásica. La suya es una poética que, entre otras cosas, se basa en la incertidumbre y la autodestrucción. En sus colegas de la Nueva Narrativa la incertidumbre puede utilizarse para dar cuenta de un estado existencial dentro del marco de referencia externo (el de las nuevas condiciones del sujeto en la postmodernidad): en Bolaño, en cambio, la incerteza se hace eje inaugural de lo desconocido que atormenta, que angustia y que desespera. Que sí puede ser considerado correlato de una realidad externa y que se vive día a día, pero que aquí es, ante todo, estrategia narrativa.

En resumen, aunando estas tres perspectivas veremos, primero que todo, cómo cada una de ellas coincide y opera en la obra de Bolaño, preferentemente sobre la base de lagunas de indeterminación (teoría de la recepción), sentido no autentificado (semántica de los mundos posibles) y conocimiento velado (mitocrítica). En un segundo momento verificaremos cómo estas características que no regulan la

¹⁷⁷ L. Doležel: *Op.cit*, p.120.

prosa de Collyer, Contreras y Franz, permiten situar la obra de Bolaño no sólo como una excepción dentro de la Nueva Narrativa, sino además como una propuesta escritural que se inscribe dentro de los márgenes de la postmodernidad literaria.

4.4. La narratología

Esta perspectiva nos será útil principalmente para ilustrar los puntos de análisis aplicados, conectando así el marco de referencia interno de cada obra con sus campos de referencia externos.¹⁷⁸ Con este movimiento mantendremos la conexión entre el corpus literario y el marco teórico expuesto en el capítulo 3. El corte del texto en escenas pertinentes les otorgará a estas últimas la calidad de ejemplos de toda una serie de acontecimientos semejantes.

El concepto de "función" que se utiliza en la narratología estructural, unidad básica del lenguaje narrativo que hace referencia a las acciones significantes que forman una narración, organiza el texto en una secuencia lógica.¹⁷⁹ Estos son los procesos de mejoría y de deterioro, que guardan estrechas similitudes con la trayectoria del héroe estructurada por Campbell.¹⁸⁰ Como bien hace notar Raman

¹⁷⁸ Según la definición de Benjamín Harshaw, Campos de Referencia Externos "son todos aquellos campos de referencia exteriores a un texto dado: el mundo real en el tiempo y en el espacio". Cfr. "Ficcionalidad y campos de referencia" en A. Garrido Domínguez (comp): *Op.cit.*, p.147.

¹⁷⁹ "Por *función* entendemos la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su significado en el desarrollo de la intriga." Cfr. Vladimir Propp: *Morfología del cuento*. Madrid, Akal, 2000, p.32.

¹⁸⁰ Los procesos de mejoría incluyen: cumplimiento de la tarea, intervención de aliados, eliminación del oponente, negociación, ataque y satisfacción. Los procesos de deterioro, en tanto, suponen: tropiezo, creación de un deber, sacrificio, ataque soportado, castigo soportado. Cfr. M. Bal, *Op.cit.*

Selden, las funciones descritas por Propp poseen cierta simplicidad arquetípica.¹⁸¹ Estas funciones son:

1. Alejamiento de casa.
2. Prohibición para el héroe.
3. Trasgresión de la prohibición.
4. Interrogatorio, donde al agresor intenta obtener información.
5. Información: el agresor recibe informaciones sobre su víctima.
6. Engaño del agresor hacia su víctima.
7. Complicidad: la víctima se deja engañar, pese a sí mismo.
8. Fechoría: el agresor daña a la familia del héroe.
9. Mediación o transición. El héroe recibe una petición/orden.
10. Principio de acción contraria: el héroe decide actuar.
11. Partida.
12. Primera función del donante. El héroe es sometido a una prueba para recibir una ayuda.
13. Reacción del héroe ante las acciones del futuro donante.
14. Recepción del objeto mágico.
15. Desplazamiento en el espacio entre dos reinos y viaje con un guía.
16. Combate. El héroe y su agresor se enfrentan.
17. Marca que sufre el héroe.
18. Victoria, el agresor es vencido.
19. Reparación, el daño inicial es reparado o la carencia colmada.
20. Regreso.
21. Persecución del héroe.
22. Socorro, el héroe es auxiliado.
23. Llegada de incógnito del héroe a su casa.
24. Pretensiones mentirosas de un falso héroe.
25. Tarea difícil propuesta al héroe.
26. Tarea cumplida.
27. Reconocimiento del héroe.
28. Descubrimiento. El falso héroe o el agresor es desenmascarado.

¹⁸¹ Cfr. R. Selden: *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona, Ariel, 2000.

29. Transfiguración. El héroe recibe una nueva apariencia.

30. Castigo para el falso héroe o el agresor.

31. Boda. El héroe se casa y asciende al trono.

A las 31 funciones identificadas, Propp añadió siete ámbitos de acción o *roles*: villano, donante (proveedor), colaborador, princesa (persona buscada), su padre ejecutor, héroe (buscador o víctima) y falso héroe. Un personaje puede representar varios roles o varios personajes pueden representar el mismo. Desde aquí comenzamos a hablar de actantes, en cuanto los personajes se definen en lo que *son* a partir de lo que *hacen* dentro del relato. Por ello adquieren una categoría ontológica que los hace reconocibles tanto en la estructura del texto como en el "mundo real" (el depresivo, el loco, la romántica, la *femme fatale*, etc). Como asegura Propp: "Lo que cambian son los nombres (y al mismo tiempo los atributos) de los personajes; lo que permanece constante son sus acciones, o sus funciones".¹⁸² Así, por ejemplo, la partida del héroe-buscador es distinta a la del héroe-víctima. Mientras el primero tiene como objetivo una búsqueda, el segundo se enfrenta a toda clase de aventuras sin haberse propuesto búsqueda alguna. Aunque su *rol* sea el mismo (héroe), su *función* es completamente distinta, por lo que a la historia de cada uno subyacerá una estructura también diferente.

Complementaremos esta perspectiva actancial con la tesis de Doležel, desde el marco de la teoría de los mundos posibles, que postula la importancia de estudiar además de la acción misma de los personajes, las motivaciones de ésta. Dicha consideración nos será especialmente útil a la hora de analizar obras de marcado carácter psicológico, como las de Gonzalo Contreras.

¹⁸² V. Propp: *Op.cit.* p.30. El mismo autor define los *atributos* como "el conjunto de las cualidades externas de los personajes: edad, sexo, situación, apariencia exterior con sus particularidades, etc." *Op.cit.*, p. 115.

5. Particularidades de la narrativa de Roberto Bolaño

Como hemos hecho notar desde los primeros capítulos de este estudio, la obra de Roberto Bolaño se diferencia del resto de la Nueva Narrativa por una serie de elementos que se relacionan tanto con el material narrado como por la perspectiva del narrador. En este capítulo analizaremos cuáles son esos elementos distintivos — que nos han hecho llamar al autor la “oveja negra” de la Nueva Narrativa — para posteriormente ponerlos en comparación y contraste con las obras de Jaime Collyer, Gonzalo Contreras y Carlos Franz.

Para comenzar se hace reveladora la cita que el crítico chileno José Promis hace a Miguel Donoso Pareja, presentador de la antología de los poetas infrarealistas publicada por Bolaño en 1979.¹⁸³ Para Donoso, las características de este grupo hay que buscarlas no en manifiestos teóricos, sino en el modo en que sus poetas practican la literatura:

“La aceleración es el ritmo preferido. Su interés se dirige al movimiento de las cosas, no a su desenlace; de aquí que el acontecer puede adquirir un sentido confuso, sin metas, que tiende a agotarse en sí mismo. Todo esto produce una visión desesperanzada de la realidad circundante que encuentra en los motivos del amor y del crimen sus mejores caminos de expresión, y que a la vez genera discursos líricos de carácter narrativo y narraciones fuertemente indiciales”¹⁸⁴

¹⁸³ *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego*. México, Extemporáneos, 1979.

¹⁸⁴ J. Promis: “Poética de Roberto Bolaño” en Patricia Espinosa (comp): *Territorios en fuga*. Santiago de Chile, Frasis Editores, 2003, pp. 47-63. Cita p. 49.

Es decir, al referirnos a la obra de Bolaño hablamos de un proyecto narrativo coherente desde sus inicios, y además de largo plazo, ya que estas mismas características las veremos plasmadas en toda su narrativa, hasta en la póstuma *2666*.

Otra característica que debemos tener presente desde un comienzo es la condición casi apátrida de nuestro autor. Desde aquí, el crítico Camilo Marks entiende buena parte de su diferencia con el resto de los escritores de la Nueva Narrativa:

“Roberto Bolaño no es, en esencia, un escritor chileno. Se encuentra del todo al margen de la literatura chilena y es imposible asociarlo con la tradición novelística de este país (...) Es, en el buen sentido de la palabra, demasiado cosmopolita, demasiado universal, por completo desarraigado y cómo no, esplendorosamente original”¹⁸⁵

Con estos dos puntos base, nos abocaremos a desentrañar qué es lo que hace a Bolaño un escritor tan especial dentro del contexto de las letras chilenas, y hasta Hispanoamericanas.

5.1. Sus obras

2666 (2004)

Excluida de este estudio por su extensión y su carácter póstumo, esta novela articula las vidas de cuatro críticos literarios, un alemán apátrida y un escurridizo escritor en torno a la ola de asesinatos de mujeres ocurridas en México durante la década de los '80.

¹⁸⁵ C. Marks: “Roberto Bolaño, el esplendor narrativo finisecular” en P. Espinosa, *Op.cit.* pp. 123-140, p. 126.

El gaucho insufrible (2003)

Contiene cinco cuentos: "Jim" (el breve relato rememorativo de un extraño personaje entregado al vagabundeo y a la poesía); "El gaucho insufrible" (una relectura de "El sur", de Borges, protagonizada por un abogado cansado de la vida en el gran Buenos Aires, quien se retira a sus tierras de la pampa); "El policía de las ratas" (un homenaje al Kafka de "Josefina la cantora", en el cual *Pepe el tira* descubre que en las alcantarillas uno de los suyos está matando despiadadamente a sus congéneres: una alegoría de la condición humana); "El viaje de Álvaro Rousselot" (que narra las peripecias de un escritor argentino de los años cincuenta, olvidado y mediocre, cuya única obra más o menos conocida es filmada, o más bien plagiada, por un cineasta francés), y "Dos cuentos católicos" (que desde una perspectiva irónica relata el encuentro entre un adolescente arrojado a la incomodidad del mundo y un asesino en serie, poseídos ambos por la religión).

Este volumen contiene además dos conferencias, "Literatura + enfermedad = enfermedad" y "Los mitos de Chtulhu", en los cuales Bolaño explica gran parte de su proyecto narrativo y critica, para bien o para mal, a varios autores contemporáneos.

Amberes (2002)

Escrita en 1980, esta novela es una amalgama fragmentada de voces y personajes: un policía perdido en la ruta que media entre Castelldefels y Barcelona, una pelirroja de la que todos hablan pero nadie ha visto, un vagabundo jorobado, una película que alguien proyecta en un bosque... *Amberes* contiene guiños a lo que más tarde

será *La pista de hielo*: la costa catalana convertida en tierra de nadie, un Gaspar que aún no se apellida Heredia, un camping Estrella de Mar que luego mutará en Stella Maris, etc.

Una novelita lumpen (2002)

Escrita en el marco del proyecto "Año 0", de la editorial Mondadori,¹⁸⁶ esta es, para decirlo sin eufemismos, una novela por encargo. Situada en Roma, esta breve obra se centra en dos huérfanos adolescentes: Bianca y su hermano, quienes sumidos en la pobreza y el abandono se internan lentamente en el ámbito de la delincuencia, que no es sino la manifestación visible de la enajenación.

Putas asesinas (2001)

El segundo volumen de cuentos de Roberto Bolaño contiene trece relatos. A propósito del encuentro del narrador con un antiguo amigo fotógrafo, en el relato "El Ojo Silva" se detallan las peripecias de Mauricio Silva en su afán por librar a dos niños de la secta del Dios Castrado, en la India. "Gómez Palacio" se centra en la mediocridad y la falta de expectativas de un escritor que llega a impartir clases de literatura en un pueblo perdido del desierto mexicano. "Últimos atardeceres de la tierra" es uno de los relatos donde posiblemente se evidencia mejor la lógica del ocultar/develar: lo que se nos muestra son anécdotas, detalles intrascendentes de las vacaciones que un

¹⁸⁶ En la cual escritores de renombre visitan distintas ciudades del mundo para luego situar en ellas la acción narrativa de una novela. Producto de esta iniciativa es, por ejemplo, la novela *Mantra*, del argentino Rodrigo Fresán, donde aparece precisamente Roberto Bolaño como uno de los personajes: el poeta-tutor del joven Martín Mantra.

chico, B, pasa con su padre en Acapulco. "Días de 1978" se sume en el hermético mundo de los ghettos de chilenos residentes en Barcelona. "Vagabundo en Francia y Bélgica" es un homenaje solapado a los poetas franceses surrealistas ya muertos. "Prefiguración de Lalo Cura" juega con la ambigüedad de este nombre para adentrarnos en el submundo de las películas pornográficas, la violencia y el olvido. "Putas asesinas" nos muestra a una mujer, sola y desesperada, que ha secuestrado a un cantante famoso para declararle su amor. "El retorno" es el jocosos error del alma del protagonista muerto, quien mantiene una larga conversación con su cuasi violador, un diseñador de alta costura. "Buba" enlaza la mecánica desconocida de un rito pagano con el éxito de un equipo de fútbol español. "Dentista" pone a dos amigos mexicanos en la coyuntura de la vida y la muerte; de lo conocido y de las razones que se nos escapan a simple vista. "Fotos" resucita al Arturo Belano de *Los detectives salvajes* y lo sitúa en un pueblo abandonado de África, hojeando un álbum donde la poesía en lengua francesa se homenajea a sí misma. "Carnet de baile" enumera 69 razones para no bailar con Pablo Neruda, ni someterse al canon poético que el vate instauró en Chile. Y finalmente "Encuentro con Enrique Lihn" es un homenaje a este poeta chileno, con el cual Bolaño se carteo brevemente durante su juventud. En los últimos dos relatos se aprovecha, nuevamente, de disparar sobre los epígonos de los grandes vates y figuras literarias.

Nocturno de Chile (2000)

Una de las obras más polémicas del autor, por cuanto existe una clara correspondencia entre sus personajes y las personas reales que protagonizaron hechos reconocibles y reprobables durante la dictadura chilena. En la que cree la última noche de su vida, el

sacerdote y crítico literario Sebastián Urrutia-Lacroix hace un recuento de sus años y de su obra, exorcizando sus demonios y justificando sus errores. La novela es el largo párrafo de este *racconto*, donde la realidad y la ficción se mezclan tanto en el relato afiebrado del sacerdote como en la contaminación de los marcos de referencia internos y externos. Por ejemplo: Urrutia-Lacroix alude al religioso Ignacio Valente, crítico literario del diario chileno “El Mercurio”. El personaje de María Canales, anfitriona y mecenas de escritores, tiene un claro correlato en Mariana Callejas, la mujer del torturador Michael Townley. Y así sucesivamente.

Amuleto (1999)

Emanado de un episodio de *Los detectives salvajes* — que a su vez lo rescata de *La noche de Tlatelolco*, de Elena Poniatowska — esta novela es narrada por una uruguaya que se ha quedado presa en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM mientras los militares la allanan. Desde los lavabos, Auxilio Lacouture recuerda su llegada a México y hace constantes movimientos temporales, marcados por el desplazamiento de la luna en las baldosas, donde mezcla indistintamente realidad y ficción, y donde reaparece también la figura de Arturo Belano.

Monsieur Pain (1999)

Originalmente titulada *La senda de los elefantes*, esta novela es protagonizada y narrada por Pierre Pain, un anodino veterano de guerra francés, ex científico convertido al mesmerismo. Cuando una amiga le pide que ayude con sus facultades sensoriales a sanar el hipo de un tal Vallejo (César Vallejo, indigente y anónimo en París),

Pain se topará con una serie de dificultades, ilógicas e incomprensibles, que le impedirán cumplir su cometido.

Los detectives salvajes (1998)

Para muchos la mejor obra de Roberto Bolaño. Dividida en tres partes, la primera "Mexicanos perdidos en México", narra en forma de diario la vida de un grupo de jóvenes del DF, en 1975. Estos muchachos pertenecen al movimiento realvisceralista, que intenta ser un *revival* de un grupo de vanguardia homónimo que existió a comienzos de siglo, y que estuvo liderado por una tal Cesárea Tinajero. La segunda parte, "Los detectives salvajes", es la más voluminosa del libro y abarca veinte años (1976-1996), en los cuales alguien sigue los pasos de Arturo Belano y Ulises Lima — cabecillas del real visceralismo — a través de tres continentes. Es una suma de entrevistas a una treintena de personajes testigo que los conocieron o supieron alguna vez de sus paraderos. Finalmente la última parte, "Los desiertos de Sonora", nos devuelve al año 1976 y a la forma de diario, escrito por Juan García Madero. En ella nos enteramos de la búsqueda efectiva de Cesárea Tinajero y de su muerte, lo que gatilla la huida inmediata de Belano y Lima, que desde ahí transforman su vida en un error constante.

Llamadas telefónicas (1997)

El primer libro de cuentos de Bolaño contiene catorce relatos, separados en tres partes. La primera, *Llamadas telefónicas*, se abre con "Sensini", un homenaje al argentino Antonio di Benedetto. Pese a que se nos muestra como un escritor ya en el descenso de su carrera, Sensini tiene la generosidad de legarle al narrador (el propio

Bolaño) la clave para ganarse precariamente la vida: participar en concursos literarios. El segundo relato, "Henri Simon Leprince", cuenta la historia de un escritor mediocre que en la Francia de entreguerras arriesga su vida para salvar a los escritores que realmente tienen éxito y son considerados importantes. "Una aventura literaria" es el enfrentamiento mediante la literatura entre un escritor en ascenso y un crítico literario consagrado. El cuento que cierra esta primera parte, "Llamadas telefónicas", habla del amor tortuoso y distante entre B y X, que termina con la muerte de ella (X).

La segunda parte, *Detectives*, comienza con "El Gusano", donde Bolaño rememora, a partir de la figura de un hombre solitario y misterioso, su adolescencia en México. "La nieve" así como los dos cuentos que le siguen, recurre a la técnica del relato doble o triplemente contado (tal persona le cuenta a tal otra una historia, que a su vez es referida al narrador, quien pasa a narrarla al lector). Aquí el protagonista es Rogelio Estrada, un chileno radicado en Rusia que pasa a servir, y luego a traicionar, a la mafia local. "Otro cuento ruso" es una anécdota: la de un sorche sevillano de la División Azul española que combatió en la Segunda Guerra Mundial, en el frente ruso. Capturado por los alemanes, salva la vida gracias a las confusiones que trae aparejada toda traducción idiomática. "William Burns" es la historia de un tranquilo americano de California del Sur, que se ve envuelto en una situación de relaciones triangulares y asesinatos erróneos. Y "Detectives" pone en escena a través del diálogo y la digresión entre dos policías, la tortura y la represión del Chile dictatorial.

La tercera y última parte, *Vida de Anne Moore*, comienza con "Compañeros de celda", que establece una sutil y poco cimentada sincronía entre un hombre y una mujer que estuvieron presos

durante el mismo tiempo, aunque en distintas partes del mundo. Pero este paralelismo no será suficiente, como piensa y desea el narrador, para ligar las vidas de ambos. "Clara" habla de la errática y confundida vida de una mujer que partió siendo reina de belleza y acabó cediendo a la gris evidencia de lo cotidiano. "Joanna Silvestri" es protagonizada por una ex actriz porno que, postrada en una clínica, recuerda sus años de esplendor y fama. Y finalmente, "Vida de Anne Moore" es un recuento minucioso y reflexivo sobre la vida, también errática, de una norteamericana que vagabundea de amor en amor y de país en país.

Estrella distante (1996)

Extensión y profundización del último capítulo de *La literatura nazi en América* ("Ramírez Hoffman, el infame"), esta novela da cuenta del mal en estado puro, que parece personificarse en Carlos Wieder, poeta aéreo y asesino durante el régimen militar chileno. A partir de acercamientos infructuosos y muchas veces basados en la conjetura, se reconstruye la vida y los crímenes de este hombre, alzado al grado de leyenda, que une en sí mismo el arte y el horror.

La literatura nazi en América (1996)

Esta novela se presenta como un compendio de biografías de escritores americanos que, de una u otra forma, se han ligado al fanatismo político, religioso o racista. A través del detalle de sus vidas y de sus disparatadas obras, este texto nos muestra por medio de la ironía y el humor los sutiles lazos que existen entre la maldad y la literatura. El formato, el tono y la estructura de la obra (que incluye hasta una bibliografía de los escritores reseñados)

corresponden estrictamente a la de un biógrafo, lo que nos lleva una vez más a cuestionar los límites entre realidad y ficción; entre literatura y vida.

La pista de hielo (1993)

La primera novela publicada de Bolaño se presenta bajo la factura de una novela policial, articulada por tres voces narrativas: Remo Morán, Gaspar Heredia y Enric Rosquelles. Este último, enamorado de una patinadora, malversa fondos municipales para construir una pista de hielo en el abandonado Palacio de Benvingut, en la ciudad de Z. En ese lugar, de donde parecen emanar fuerzas desconocidas y oscuras, al poco tiempo se cometerá un asesinato, provocando la ruina de Rosquelles y la huida de todos los personajes implicados.

5.2. Ciclos y motivos narrativos

En este apartado vamos a revisar los motivos y mitologemas que marcan la obra de Roberto Bolaño como una totalidad. Más allá de situaciones particulares o de anécdotas narrativas, sus novelas y sus cuentos se deglosan en una serie de situaciones reconocibles, tanto en la actitud vital de sus personajes, como en los trayectos narrativos en los que éstos se ven involucrados. Los periplos y encrucijadas centrales, siempre reconocibles y hasta repetitivas, marcan un sello indeleble en toda su obra, permitiéndonos analizarla al alero de la mitocrítica.

5.2.1. La desesperanza y la derrota

La narrativa de Bolaño trasluce un decadentismo heredado de las vanguardias (y que éstas recibieron, a su vez, del modernismo), entendido como visión de mundo y no necesariamente como técnica literaria. Este decadentismo se erige sobre dualidades intercambiables (placer y dolor, amor y muerte), y conforma una moral del perdedor. Ésta es la de quien ha querido experimentar intensamente la vida, hasta el límite, y que sabe recibir los golpes y las caídas de la existencia, y aún el inevitable final de completa desposesión.

De aquí que en otro estudio hemos nominado al personaje bolañiano como un Sísifo moderno, en tanto se define en una continuidad eterna, conciente y sin salidas. El personaje bolañiano es el hombre absurdo por excelencia, que desprecia a los dioses y paga sus pasiones empleando todo su ser para acabar en nada. El desprecio aquí se entiende como expresión suprema de una libertad que dentro del caos y de su propia falacia quiere ser absoluta:

“El hombre absurdo vislumbra un universo ardiente y helado, transparente y limitado, donde nada es posible y donde todo está dado, y más allá del cual sólo se hallan el hundimiento y la nada”¹⁸⁷

En esta dinámica el goce absurdo por excelencia es la creación, porque crear es vivir dos veces. La obra absurda “pone en marcha las apariencias y cubre con imágenes lo que carece de razón”,¹⁸⁸ y dentro de esta premisa se entiende no solamente el corpus narrativo de Bolaño, sino además el proyecto narrativo de los poetas realvisceralistas de *Los detectives salvajes*. Como se notará, la de

¹⁸⁷ Albert Camus: *El mito de Sísifo*. Madrid, Alianza, 1999. p.79.

¹⁸⁸ *Op.cit.*, p.129.

ellos es una poesía inexistente (nunca tenemos constancia de ésta, nunca leemos ni siquiera un par de versos escritos por ellos), que se asume más como opción de vida ante el aburrimiento y el desencanto que como práctica concreta. Bolaño mismo, en su texto "Literatura + enfermedad = enfermedad" (*El gaucho insufrible*), recurre a Mallarmé ("La carne es triste, ¡ay!, y todo lo he leído") para resignificar la derrota como resignación, y la resignación como enfermedad. Y, nuevamente amparándose en la poética del autor francés, propone la lectura. Leemos, en *Los detectives salvajes*:

"Hay una literatura para cuando estás aburrido. Abunda. Hay una literatura para cuando estás calmado. Esta es la mejor literatura, creo yo. También hay una literatura para cuando estás triste. Y hay una literatura para cuando estás alegre. Hay una literatura para cuando estás ávido de conocimiento. Y hay una literatura para cuando estás desesperado. Esta última es la que quisieron hacer Ulises Lima y Belano." (201)

En este sentido *Los detectives salvajes* aglutina todo el sentimiento de desarraigo y desposesión heredada luego de que las utopías caen y los sueños colectivos se rompen como pompas de jabón. Al respecto, Enrique Vila-Matas escribe:

"El tema de Los detectives salvajes bien podría ser una brecha, el mundo infernal de una generación agrietada, boca de sombra sibilina por la que habla el infierno"¹⁸⁹

Coincide el crítico Ignacio Echeverría:

"Por la obra de Bolaño transitan — errantes, fantasmales — los naufragos de un continente en el que el exilio es la figura épica de la desolación y de la vastedad. Laberinto de la identidad, Latinoamérica es para Bolaño una metáfora del abismo, un territorio en fuga. Y si Chile, geografía marginal, viene a ser la cicatriz de una patria, el DF es el campo de batalla donde se decidió la derrota contra el tiempo de una

¹⁸⁹ Enrique Vila-Matas: "Bolaño en la distancia" en Celina Manzoni (comp): *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires, Corregidor, 2002, pp. 97-104, cita en p.102.

generación entera — la de Bolaño mismo — de jóvenes malogrados, la mayoría poetas, todos olvidados”¹⁹⁰

La historia reciente ya ha pasado sobre el mundo ficcional de Bolaño. Tanto el discurso antirracionalista como el discurso revolucionario constituyeron en Hispanoamérica una suerte de “metarrelatos” cuya disolución ha facilitado las atmósferas de desorientación y derrota, con personajes a la deriva, embarcados en empresas descabelladas o inútiles. Así mismo es como lo asume nuestro autor, como el desierto sobre el cual duran los personajes, que sienten:

“Una atracción por el vacío, un vértigo imantado por la caída los lleva a veces a buscar la derrota personal (...) su condición de coetáneos de la muerte, de fantasmas, les muestra lo absurdo, vulgar inexplicable de la vida”¹⁹¹

Los personajes, aunque transiten dentro de una cierta normalidad, lo hacen con la certeza del desamparo. Sus movimientos pueden percibirse como los de un autómata, o de un zombie después del desastre, aunque, como dice la narradora de *Una novelita lumpen*:

“Animosos, he dicho, con buena disposición, aunque yo sabía perfectamente que esa disposición era falsa, tan falsa como la mía, una disposición de apariencia alegre que escondía una sensación de vacío, de tristeza y desconsuelo ante nuestra propia reacción al vacío.” (44)

El personaje bolañiano en general vive como la protagonista y narradora de esta novela, condenado no sólo a la derrota y al desengaño, sino a la conciencia lacerante de esta condición perenne. Se vive, como Bianca (*Una novelita lumpen*):

¹⁹⁰ Ignacio Echeverría: “Una épica de la tristeza” en C. Manzoni: *Op.cit*, pp. 193-195, cita en p.193.

¹⁹¹ Joaquín Manzi: “El secreto de la vida (no está en los libros)” en C. Manzoni: *Op.cit*, pp. 153-165, cita en p.156.

“sin hacerme ninguna ilusión, sin engañarme, no conociendo el significado de todo pero sí conociendo el resultado final de todo, sabiendo por qué las cosas están donde están, con un grado de lucidez que ya no he vuelto a poseer aunque a veces la adivino allí, agazapada en mi interior, reducida, desmembrada” (100)

El mismo Bolaño dejó en claro que su narrativa se nutrió de esa experiencia de sueño y pesadilla, de triunfo y derrota de la que fue parte su generación, creando así la dialéctica tan tristemente perturbadora que caracteriza sus escritos:

“En gran medida todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década de los cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir la militancia, y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creímos era la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en realidad no lo era (...) luchamos y pusimos toda nuestra generosidad en un ideal que hacía más de cincuenta años que estaba muerto, y algunos lo sabíamos, y cómo no lo íbamos a saber si habíamos leído a Trotski o éramos trotskistas, pero igual lo hicimos, porque fuimos estúpidos y generosos.”¹⁹²

La desesperanza y la derrota aparecen signando todas las obras de nuestro autor, como veremos en detalle:

En *Monsieur Pain* es la vida de un hombre acabado que ya no tiene posibilidad de encontrar la paz, menos aún la felicidad. De hecho, y literalmente, ha sido dado de baja en el frente por heridas múltiples, anulando así cualquier posibilidad de heroísmo o victoria. La posibilidad de la paz, e incluso del amor, se le escapan junto con la muerte de Vallejo.

En *Putas asesinas* un profesor ve morir los días en un pueblo perdido de México, Gómez Palacio, que le da nombre al cuento que referimos. Resignado, aburrido, incapaz de conectarse efectivamente

¹⁹² Discurso de Caracas pronunciado por el autor al recibir el premio Rómulo Gallegos. En C. Manzoni: *Op.cit.* pp. 207-212, cita en p.212.

con las personas. Del mismo modo que el protagonista de "Prefiguración de Lalo Cura", quien es testigo de la muerte, desaparición o decaimiento de todo su grupo de referencia, el staff de actores porno de Helmut Bittrich.

El sacerdote Urrutia Lacroix de *Nocturno de Chile* es un caso solapado del poeta que nunca despegar, y que debe conformarse con hacer crítica literaria. Su fracaso personal es el espejo del fracaso de toda una nación, que ve derrumbarse con asombro e impotencia el sueño colectivo del socialismo.

En *Amberes* todos los personajes que deambulan erráticos parecen fantasmas sin objetivo. Todos parecen haber vuelto de una guerra, o de un holocausto, cuyas secuelas no se plasman en el cuerpo sino en el alma, dejándolos emocionalmente castrados.

En *La pista de hielo* la máxima derrota es el amor no correspondido. Enric ve cómo todos los aspectos de su vida se derrumban al anularse la posibilidad concreta del amor. Su estadía en la cárcel marca, más que un castigo por la ley infringida, un resguardo ante las amenazas del entorno y de las personas.

En *Amuleto* la derrota es clara y colectiva: la marcha de los jóvenes latinoamericanos que van directo al precipicio. La marcha de los jóvenes latinoamericanos nacidos en la década del cincuenta que, como señalara el propio Bolaño, creyeron en las utopías revolucionarias y se jugaron la vida en ello.

En *La literatura nazi en América* el fracaso retratado es el del proyecto global de una narrativa conjunta, "un nuevo marco de percepción americana, en donde la *voluntad* y el *sueño* se fundirían en una nueva visión de la realidad" (71). Ninguno de los escritores

retratados es capaz de traspasar su propio ego, su propio genio creador, para concretar esta utopía descabellada, pese a que a todos los aún alguna manifestación fascista o fanática. El proyecto, al final, se pierde junto con sus eventuales exponentes.

En *El gaucho insufrible* la derrota adopta el eufemismo de la mediocridad en Álvaro Rousselot, escritor argentino, quien vive comparándose a sí mismo con los demás. En detrimento suyo, por supuesto. Leemos, en "El viaje de Álvaro Rousselot":

"todos los gestos y todas las acciones que había hecho en París le parecieron reprobables, vanos, sin sentido, incluso ridículos. Debería suicidarme, pensó mientras caminaba por la orilla del mar" (112)

En *Llamadas telefónicas* el fracaso viene tras la exclusión de Henri Simon Leprince del panorama literario francés, en el cuento que lleva su nombre. Nadie quiere ligarse a él de forma alguna, aunque les deban la vida. Hasta que Leprince termina aceptando su otredad; asumiendo que es un mal escritor. En otro relato de este volumen, "Compañeros de celda", la desesperanza se actualiza en un amor infeliz, donde pese a todos los augurios de acoplamiento emocional, el desamparo rige la vida de la pareja hasta separarla.

En *Estrella distante* la decepción de saberse viviendo una vida mediocre, al lado de la brillante excepcionalidad de Wieder, signa la vida del narrador. Tanto él como su amigo de juventud, Bibiano O'Ryan, están condenados a permanecer en la galería de espectadores, a inventariar las hazañas de otros en vez de engendrar las suyas propias.

En *Los detectives salvajes* la certeza de que no hay nada que se pueda hacer, que "la juventud es una estafa" (454), marca la misma derrota generacional que se amplía en *Amuleto*. Ni revolución, ni

drogas ni poesía han servido para salvar a quienes quisieron hacer de sí mismos una leyenda viviente.

Finalmente, en *Una novelita lumpen* la desesperanza se une al desamparo cristalizado en la pobreza y en la desorientación de Bianca y de su hermano. Ella, con una sensibilidad desbordada por la ignorancia, y su hermano, anestesiándose en el traspaso y el ocio, se autoperpetúan en un foso negro donde no hay salida ni ilusión posible.

“Ojos que saben. Ojos que creen en todas las posibilidades pero que al mismo tiempo *saben* que nada tiene remedio.”¹⁹³ Quizás ésta puede ser la mejor síntesis de este *leit motiv* que es a la vez certeza y sentimiento.

5.2.2. La búsqueda y la huída

Son varios los autores que coinciden en señalar el movimiento de búsqueda como característico de la postmodernidad. Al experimentar su duración como una angustia, librado al absurdo y al desgarramiento de su identidad, el individuo se tranquiliza proyectando su pensamiento sobre las cosas: la literatura de nuestra época da buena cuenta de ello.¹⁹⁴ Sin embargo, en la obra de Bolaño la búsqueda deviene, de pronto, en huida. La aventura se torna riesgosa y oscura, elíptica y en espiral. Así lo notó el crítico Rodrigo Pinto, quien escribió sobre *Los detectives salvajes*, a pocas semanas de su publicación:

¹⁹³ R. Bolaño: *Estrella distante*. Barcelona, Anagrama, 1996, p.156.

¹⁹⁴ Cfr. G. Genette: *Op.cit.*

"Tal vez uno de los rasgos más notables de esta novela es el doble juego entre la investigación de Belano y Lima tras las huellas de Cesárea Tinajero y la investigación, por así decirlo, del narrador tras las huellas de Belano y Lima"¹⁹⁵

No sólo en esta novela, sino en toda la obra bolañiana, el viaje y el movimiento serán el motor vivo de toda acción narrativa. Pero el viaje, que en la mitología es un proceso de aprendizaje y autosuperación, en Bolaño asume las características de descenso, autoconciencia de sí mismo y de la realidad, y de horror ante lo vislumbrado. Es como si el héroe, una vez que intuye los secretos que el destino le depara, saliera despavorido al ser (y saberse) incapaz de hacerse cargo de ellos. Quizás por ello, aunque el viaje siempre es un motivo en la narrativa bolañiana, nunca encuentra en ella un cariz de felicidad. Aquí no hay travesía alegre sino un deambular, un vagar para perderse, para olvidar, para salvar o para perder la vida. Cita Bolaño a Baudelaire, en "Literatura + enfermedad = enfermedad" (*El gaucho insufrible*):

 Pero los verdaderos viajeros sólo parten
 Por partir; corazones a globos semejantes
 A su fatalidad jamás ellos esquivan
 Y gritan '¡Adelante!' sin saber bien por qué. (149)

Y continúa, esta vez el mismo Bolaño:

"El viaje que emprenden los tripulantes del poema de Baudelaire en cierto modo se asemeja al viaje de los condenados. Voy a viajar, voy a perderme en territorios desconocidos, a ver qué encuentro, a ver qué pasa. Pero previamente voy a renunciar a todo. O lo que es lo mismo: para viajar de verdad los viajeros no deben tener nada que perder" (*op.cit*, 150)

Ese es, precisamente, el tipo de viaje que realizan los personajes de Roberto Bolaño. Y dentro del recorrido, en cierto punto crítico que nunca llegamos a comprender del todo el viaje se convierte en huida.

¹⁹⁵ R. Pinto: "Los detectives salvajes", en C. Manzoni: *Op.cit*, pp. 75-76. cita en p.76.

De un lugar, de una persona, de sí mismo. Otra evidencia que nos muestra que el Sísifo bolañiano es el hombre absurdo que retratará Camus:

“Lo absurdo es la razón lúcida que comprueba sus límites”,¹⁹⁶ “Es el divorcio entre el espíritu que desea y el mundo que decepciona, mi nostalgia de unidad, el universo disperso y la contradicción que los encadena”¹⁹⁷ “Ese divorcio entre el hombre y su vida, el actor y su decorado, es propiamente el sentimiento de lo absurdo”¹⁹⁸

La conciencia de esta condición se hace clara en la obra de Bolaño tanto para el narrador, los personajes y para nosotros, los lectores. Sobre todo cuando leemos párrafos como el siguiente:

“(…) como si creyera que todas las personas estaban extraviadas y que era pretencioso que un extraviado le indicara a otro extraviado la manera de encontrar el camino. Un camino que no solamente nadie conocía sino que probablemente ni siquiera existía” (“Vida de Anne Moore, *Llamadas telefónicas*, 190)

En este viaje que se quiere iniciático y se intuye terminal, no hay maestros que instruyan al discípulo, ni amuletos que lo protejan ni umbrales mágicos que puedan ser franqueados. En un mundo conjetural y amenazante, no hay lugar para aprendizajes ni para hazañas. En *Los detectives salvajes*, la generación de los mayores está representada por Amadeo Salvatierra y por Quim: uno es un borracho y el otro está loco. Cesárea, el otro vínculo con el pasado y con lo que se quiere alcanzar, aparece signada por la muerte y la derrota. Salvatierra actualiza la figura del ayudante, quien debiera entregarle a los jóvenes la información que necesitan para ponerse en camino. Un camino para encontrar en el pasado perdido alguna posible respuesta al presente sin parámetros, y de paso, para revolucionar la poesía mexicana. Sin embargo, en su delirio alcohólico Amadeo es incapaz de cumplir este rol. No guía ni da pistas: sólo

¹⁹⁶ A. Camus: *Op.cit*, p.66.

¹⁹⁷ *Op.cit*, p.67.

¹⁹⁸ *Op.cit*. p.16.

emborracha a Belano y Lima y les enseña los poemas de Cesárea, que él mismo nunca ha sabido interpretar. Encontrar a Cesárea, dar con su paradero, es volver al mito del joven visionario que cambió los versos por el tráfico de diamantes, para así reinventar a Rimbaud y a los antiguos románticos. Lo vemos también en otro texto:

“¿En qué consiste la poesía, Jim?, le preguntaban los niños mendigos de México. Jim los escuchaba mirando las nubes y luego se ponía a vomitar. Léxico, elocuencia, búsqueda de la verdad. Epifanía. Como cuando se te aparece la Virgen. (...) Ahora soy poeta y busco lo extraordinario” (“Jim”, *El gaucho insufrible*, p.11)

El viaje como huida también se puede interpretar como exilio. De un país y de sí mismo (remarcando la idea de la absurdidad en Camus). Es de notar que los personajes bolañianos siempre viajan solos, interponiendo con la transitoriedad de sus pasos una barrera entre ellos y los demás. “Literatura y exilio son, creo — dice Bolaño en *Entre Paréntesis* — las dos caras de la misma moneda, nuestro destino puesto en manos del azar.” (43)

El viaje se actualiza como motivo no solamente en el peregrinar, sino también en la introspección constante. Ambos movimientos pueden ir de la mano, potenciándose, o bien darse de forma independiente. El resultado, al fin de cuentas, es el mismo en la narrativa de Bolaño, que se nutre de:

“Personajes que recorren el mundo en busca de algo indefinido y que al mismo tiempo son seres sedentarios que contemplan el derrumbe de la vida desde una habitación, símbolo de su exilio exterior e interior”¹⁹⁹

Todos los personajes de esta narrativa se constituyen en el viaje, en busca de algo. Cuando regresan, si es que lo hacen, suelen hacerlo sin nada entre las manos (“el largo viaje hasta llegar a la

¹⁹⁹ Juan Antonio Masoliver Ródenas: “Las palabras traicionadas” en C. Manzoni: *Op.cit.* pp. 189-191, cita en p.189.

región más transparente — dice Auxilio Lacouture — me había vaciado de muchas cosas”, *Amuleto*, 22). O es posible, también, que no vuelvan jamás, acuciados por una sombra que los persigue, que los atormenta y no los deja descansar. Más que aprendizaje, el periplo se convierte en experiencia de resignación, degradación y soledad.

Así les ocurre a Belano y Lima en *Los detectives salvajes*. Quieren encontrar a la mítica Cesárea Tinajero para revolucionar, bajo su influencia, la poesía mexicana. Y terminan huyendo, responsables a medias de la muerte de la poeta, en un desplazamiento infinito que al final no se sabe si es por salvar la vida o por perderla; por encontrar el amor o por acabar de desengañarse de él.

Gaspar Heredia en *La pista de hielo* se ajusta también a la descripción del errante eterno, quien no tiene casa ni paradero fijos. En esta novela el mayor espacio de estabilidad está dado por un camping, lugar de paso; de residencias y de lazos precarios, donde bastan apenas unos minutos para desarmar todo y volver a andar.

En *Llamadas telefónicas* hay dos personajes que representan con particular nitidez la marcha constante. Enrique Martín (en el cuento homónimo) la experimenta como huida, como una maldición que le ha sido legada. Y Anne Moore (en el relato “Vida de Anne Moore”) vagabundea sin miedos ni esperanzas por el mundo, estableciendo relaciones intrascendentes y efímeras, gastando sin remordimientos su juventud.

Jim en *El gaucho insufrible*, se pierde como uno de sus fantasmas por la geografía mexicana. Alucinado, silencioso, críptico, ermitaño y ambulante después de haber combatido en Vietnam, aquel destino

donde millares de muchachos se hicieron hombres y otros tantos perdieron la razón.

En *La literatura nazi* en América, Irma Carrasco recorre Roma, Grecia, Rumania, Hungría, España y París para llegar a la conclusión que “la vida real, en ocasiones, se parece demasiado a una pesadilla” (78). En el mismo volumen, Daniela de Montecristo funde y confunde sus viajes con su herencia familiar perdida, resultando de ello una biografía inconexa e incomprensible, incluso para ella misma.

Bianca, en *Una novelita lumpen*, asume la huida como un norte, como la posibilidad cada vez más remota de salir de una existencia gris y mísera. Marcharse de Roma es, para ella, el sueño dorado, la búsqueda de un tesoro escondido que puede estar en cualquier parte, menos en esa ciudad.

Auxilio Lacouture, en *Amuleto*, es una ciudadana del mundo que se siente tan bien en su natal Uruguay como en México, pero que sin embargo parece no calzar en ningún lugar. Su huida es hacia la dimensión de lo onírico y lo atemporal, lo que la lleva a confundir fechas, lugares, incluso su propia biografía. Vive, por así decirlo, entre este mundo y el otro, el desconocido.

En *Amberes* una chica pelirroja vive en una constante fuga. Todos hablan de ella, pero nadie la ha visto. Aquí el movimiento se vuelve puro, esencial y gratuito: al parecer ella no tiene razones para escapar, y si lo hace, pensamos como lectores, es porque no puede hacer otra cosa.

En *Nocturno de Chile* el padre Urrutia Lacroix trata en vano de escapar de sus fantasmas, en un amago de darse a sí mismo la extremaunción. Huye, tal como Auxilio Lacouture, al lado de lo

irracional, de lo imaginario, para librarse de las culpas y de los errores que ha ido acumulando a lo largo de su vida.

En *Putas asesinas* el personaje "B" se pasa cinco meses dando vueltas por Francia y Bélgica, gastándose todo el dinero que tiene. "Sacrificio ritual, acto gratuito, aburrimiento" (81), dice el narrador. Todas las explicaciones se homologan porque en realidad ninguna tiene la menor importancia. B no busca nada ni huye de nadie. Al parecer sólo quiere soltar las riendas, dejarse ir, como si fuera una forma de suicidio lento y apacible.

Pierre Pain, en *Monsieur Pain*, huye de un grupo de hombres misteriosos que lo persiguen, intentan chantajearlo y finalmente lo amenazan. El peligro, sin embargo, trasciende la corpulencia y la agresividad de los sujetos, ya que se relaciona con una atmósfera urbana, un clima subterráneo de miedo y angustia que persigue a Pain donde quiera que vaya.

Por último, en *Estrella distante* el narrador se ve envuelto en una doble búsqueda. La primera es del sentido de los poemas de Wieder, que se ligan de una forma sutil y evanescente con el mal. La segunda se produce cuando, años más tarde, debe encontrar el paradero del propio poeta-aviador, y de paso reconocerse a sí mismo en ese espejo deformante.

5.2.3. El mal y sus epígonos

Los mundos de Bolaño no son fantásticos, aunque en parte son reconocibles en su definición. Todorov señaló que lo fantástico es un género, y Caillois agrega que todo lo fantástico es una ruptura del

orden reconocido, una irrupción de lo inadmisibile en el seno de la inalterable legalidad cotidiana. Lo fantástico, en palabras de este autor, “manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real”.²⁰⁰ En las obras bolañianas lo que irrumpe es el mal con su lógica desconocida pero terrible. Lo que en los primeros poetas postmodernistas fue indeterminación, se tiñe aquí de perversidad. Y la no nominación de esta última no hace sino aumentar su poder sugerente y sugestivo.

Pese a que en muchos aspectos la obra de este autor se solapa con una literatura de corte fantástico, la filiación quedaría excluida ya desde la carta de defunción que el propio Todorov firmara para este género, al afirmar que el psicoanálisis reemplazó (y por ello mismo volvió inútil) la literatura fantástica.²⁰¹ Allí afirma que “los temas de la literatura fantástica coinciden, literalmente, con los de las investigaciones psicológicas de los últimos cincuenta años”.²⁰²

Es quizás Jaime Alazraki, con su propuesta de lo “neofantástico” quien ayuda a salvar esta brecha entre lo fantástico tradicional y las ficciones actuales que integran algunos de sus temas y recursos. En su conocido estudio sobre los cuentos de Cortázar, Alazraki sugiere:

“Si para la literatura fantástica el horror y el miedo [en el lector] constituían la ruta de acceso a lo otro, y el relato se organizaba a partir de esa ruta, el relato neofantástico prescinde del miedo, porque lo otro emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato, su funcionamiento, y cuyos propósitos difieren considerablemente de los perseguidos por lo fantástico”²⁰³

²⁰⁰ R. Caillois: *Imágenes, imágenes... (sobre los poderes de la imaginación)*. Barcelona, Edhasa, 1970, p.11.

²⁰¹ T. Todorov *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona, Ed. Buenos Aires, 1982.

²⁰² *Op.cit*, p.190.

²⁰³ J. Alazraki: *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid, Gredos, 1983, p.28.

Por esta nueva postulación de la realidad, la experiencia humana aparece regida por leyes que aún no han sido formuladas. De ahí la tendencia de las ficciones modernas a la ambigüedad y a la indeterminación; de ahí también el engarce con la condición de lo que Umberto Eco ha llamado obra abierta.

Desde la propuesta de Alazraki, lo fantástico puede ser una manera de jugar con los miedos del lector, pero puede ser, además, una forma de tocar la realidad prescindiendo de esquemas y sistemas lógicos. Es esta segunda función, la transgresión por parte de un orden nuevo y desconocido, la que prima en la literatura de Bolaño. La maldad, como decíamos más arriba, aparece como la poética propia del autor, que se plasma preferentemente en la indeterminación.

Por su parte Silvia Molloy, desde una óptica más política y social, entiende lo fantástico como una mirada inquisidora sobre el pasado y el presente, que desestabiliza la historia oficial.²⁰⁴ Esta perspectiva es especialmente aplicable a las obras en las que Bolaño hace referencia directa y extensiva a la dictadura chilena (*Nocturno de Chile* y *Estrella distante*). Dentro de una tradición nacional que anima una reescritura del pasado desde lo fantástico, señala Molloy, el vaivén entre el heroísmo y la traición sería uno de los motivos recurrentes de lo fantástico actual.

“Los hechos que se recuperan en la reescritura de la historia no son en sí memorables, ni el hecho de no haber sido contados constituye la verdadera omisión. Lo que se ha omitido es una actitud, una flaqueza, un descontrol, lo que se juzga incontable dentro de la historiografía”²⁰⁵

²⁰⁴ “Historia y fantasmagoría”, en Enriqueta Morillas Ventura (ed): *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid, Siruela, 1991, pp.105-114.

²⁰⁵ *Op.cit.*, p.110.

Lo que se encubre en la historia oficial es lo siniestro, y será la literatura la que lo reflote. Así lo vemos en las obras de Bolaño:

En *Nocturno de Chile* el sacerdote Urrutia Lacroix pierde el sentido de la ética y la mística del cristianismo para colaborar con un régimen cruel y represor: el de la dictadura militar chilena. Por un lado le dicta clases de marxismo a la junta militar, para que ésta conozca mejor al enemigo y pueda así destruirlo con mayor facilidad. Por otro, se hace alegre partícipe de las tertulias literarias de María Canales, mientras en el subterráneo de la casa de la anfitriona, su marido tortura presos políticos.

En *Estrella distante* es Ramírez Hoffman/Carlos Wieder quien plasma en su poesía aérea y en una macabra exposición fotográfica la esencia de eso que no se puede narrar; lo indecible de la maldad en estado puro. Que se asocia, también, al régimen militar chileno: Wieder es oficial de las fuerzas armadas y presunto agente secreto de la dictadura. Y en la última, y póstuma, novela de Roberto Bolaño, *2666*, los asesinatos de mujeres en México se detallan minuciosamente y asépticamente, de modo que la repetición innumerable de casos y las similitudes entre ellos hacen que el horror pierda espesura, y se transforme en letra, en mera palabra escrita, desligándose así de su referente. Algo similar a lo que ocurre con Sade y el efecto de saturación de sus escritos.

La maldad así concebida fue asimilada por Artaud con la peste, y con ella al proyecto de teatro esencial que se proponía realizar.²⁰⁶ Esto ya que ambas son revelación y exteriorización de “un fondo de crueldad latente, y por él se localizan en un individuo o en un pueblo todas las posibilidades perversas del espíritu”.²⁰⁷ Así como el teatro

²⁰⁶ Antonin Artaud: *El teatro y su doble*. Barcelona, Edhasa, 1978.

²⁰⁷ *Op.cit.*, p.39.

de la crueldad de Artaud, la literatura de Bolaño es doble no de la realidad cotidiana y directa, sino de otra realidad “peligrosa y arquetípica”²⁰⁸ que late bajo la superficie de sus marcos referenciales.

Desde otra perspectiva, más historiográfica y sutil si se quiere, en la obra de Bolaño lo perverso aparece por los intersticios donde se rescata el proyecto vanguardista, particularmente en *La literatura nazi en América*. Jean Clair, al analizar la ligazón entre el expresionismo y las necesidades de una escenografía hitleriana, plantea que la vanguardia en general:

“Por un lado pretende ser el laboratorio de la modernidad, y a título de tal dar cumplido remate al proyecto de las luces haciendo efectivo, de igual a igual con la ciencia, el progreso de la humanidad. (...) Pero por otro lado la vanguardia arraiga hondamente en el irracionalismo (...) y, creyente como es en la omnipotencia del genio singular, está pronta a abrazar las causas más oscuras”²⁰⁹

La vanguardia se entiende así no sólo como pura expresión del genio, sino también “manifestación de una manifestación de poder que no esperaba más que su campo de aplicación política”.²¹⁰ La perversión de la vanguardia, asume este autor, residía en alzar el Yo del artista a la altura del dictador. Esta figura la podemos reconocer cabalmente en Carlos Wieder, personaje de *Estrella distante*:

“[Wieder] Después de sus triunfos en la Antártica y en los cielos de tantas ciudades chilenas lo llamaron para que hiciera algo sonado en la capital, algo espectacular que demostrara al mundo que el nuevo régimen y el arte de vanguardia no estaban, ni mucho menos, reñidos.”
(86)

Esto nos abre la puerta para ligar el mal indecible a la situación particular que vivió Chile durante la dictadura, y que Bolaño retrata de una manera sugestiva y perturbadora. El golpe militar, las

²⁰⁸ *Op.cit*, p.53.

²⁰⁹ J. Clair: *La responsabilidad de artista. Las vanguardias, entre el terror y la razón*. Barcelona, Machado Libros, 2000, p.30.

²¹⁰ *Op.cit*, p.56.

detenciones, conspiraciones y asesinatos no son sino un halo que se lee entre líneas, bajo el hilo narrativo que muchas veces se tiñe de absurdidad y guiños metaliterarios. En este sentido, Gonzalo Garcés plantea una analogía entre el desayuno que comparte Urrutia Lacroix con Odeim y Oido, mientras éstos lo conminan a ayudarlo (*Nocturno de Chile*), con la escena de *El Proceso*, de Kafka, en la cual K es informado, también durante un desayuno, que se encuentra bajo arresto:

“El mundo opresivo de Kafka, poblado de homúnculos y de vagas amenazas, no es el mundo de Bolaño. Y sin embargo las amenazas vagas, los hombres perplejos y pasivos, la sensación de ‘cosa soñada’ son atributos de *Los detectives salvajes*, *Estrella distante*, *Nocturno de Chile*, cuentos como *Últimos atardeceres de la tierra* o la totalidad de sus poemas. Con una diferencia capital: los sueños de Kafka tienen lugar en la eternidad. Los de Bolaño, en la historia. Para ser más exactos, son los sueños (o las pesadillas) de la historia”²¹¹

Por ello hablamos propiamente de una poética del mal, no exenta de ironía y humor negro, que forma una nueva mirada, ni trágica ni panfletaria, para exhibir la Historia. Por ello, coincide Celina Manzoni, la obra de Bolaño se caracteriza por:

“la recurrencia en distintos tiempos y espacios de una voluntad ideológica y estética significada por la irracionalidad, la violencia, la intolerancia y los tópicos del nacionalismo cuyos clisés más burdos desmenuza”²¹²

Y, a propósito de *La literatura nazi en América*, vuelve a destacar:

“La fascinación por lo perverso, lo bárbaro, el entusiasmo por el juego y la necesidad casi compulsiva, de poner en movimiento lo oscuro, lo tenebroso, lo escondido, lo que no tiene nombre, parecen alimentar estas biografías ínfimas que pueden ingresar en la categoría de ‘lo siniestro’ pese a que los infames de su galería parecen estar más cerca del grotesco que del drama”²¹³

²¹¹ Gonzalo Garcés: “Nocturno de Chile, el sueño de la historia” en Revista Quimera, 241, marzo 2004, pp. 15-17, cita p. 15.

²¹² C. Manzoni: “Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal, en C. Manzoni: *Op.cit*, pp. 18-32, cita p. 21.

²¹³ *Op.cit*, p.27.

El mal aparece siempre como un poder simbólico, como el lenguaje de un azar deliberado; como lo *unheimlich* de Freud, la cotidianidad del mal reprimida y silenciada que explota. Un mal que permanece latente en cada uno de nosotros, en el curso de la Historia y en sus prácticas. Por ello la maldad que se devela tan claramente en obras como *Nocturno de Chile* y *Estrella distante* no sólo apuntan al referente histórico concreto, sino que se hacen eco de una condición permanente e inmutable:

“Escatológico en términos de la alegoría que ofrece, el libro [Nocturno de Chile] es más una poética — una poética del mal, una poética de las sombras, de la envidia, de la noche como única confesora, de la peor clase de antihéroes; una poética de los censores, de los varones probos, de quienes se adjudican para sí la verdad (...) — que una narración propiamente tal.”²¹⁴

El mal se asienta en la historia. Y en la literatura. Sobre todo en la literatura que da cuenta del mal en la historia, ya sea personal o colectiva. En ella, parece decirnos Bolaño, se delinean todas las posibilidades de la perversión. Como en *Nocturno de Chile*, donde un poeta y crítico literario se hace agente involuntario, pero no por ello menos culpable, del horror:

“La figura del crítico — gestor de un canon, supraconciencia — se intersecta con las posibilidades de un mal que impide calibrarlo, porque en él se vive, sin más”²¹⁵

Del mismo modo, en la misma novela:

“Neruda puede embellecer recitando versos a la luna en el fondo de Farewell, pero también la poesía puede encubrir actos criminales como los que tienen lugar en las fiestas para escritores que ofrece María

²¹⁴ Álvaro Bisama: “Todos somos monstruos” en P. Espinosa: *Op.cit.*, pp. 79-93, cita en p.88.

²¹⁵ Patricia Espinosa: “Bolaño, un territorio por armar” en Manzoni, C: *Op.cit.* pp. 125-132, cita en p.131.

Canales mientras su esposo Jimmy tortura a perseguidos políticos en el subterráneo de su mansión.”²¹⁶

Más allá de los motivos y núcleos argumentales, la poesía, la literatura en general, revela su condición subversiva en la obra de Bolaño. El escritor mismo ha dicho que escribir es un oficio peligroso (“meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío”),²¹⁷ palabras que integra el crítico José Promis en la evaluación de sus obras:

“La práctica poética es, por naturaleza — y aquí reside asimismo el peligro de sus ‘desviaciones’ — un acto ‘criminal’ porque al colocar frente a los ojos del lector lo que éste no quiere ver amenaza su comodidad y desfamiliariza su fondo.”²¹⁸

Así, en *Monsieur Pain*:

“Vallejo es un criminal que debe desaparecer no debido al peligro que implica su ideología revolucionaria y su militancia en el partido comunista, sino porque su poesía es aún más revolucionaria y destructiva que aquéllas. Su poesía es un acto criminal porque amenaza socavar lo establecido, desmorona el canon, fragmenta las imágenes tradicionales, horada la comodidad, pone en jaque a la normalidad racionalista, todo aquello que el otro misterioso español llama también el ‘sentido común’ ”²¹⁹

El mal cuaja en cada obra de Bolaño en distintos puntos, sean personajes, situaciones o lugares:

En *Los detectives salvajes* es una grieta profunda e insondable que parece aullar y tener vida propia, sobrehumana. Xosé Lendoiro, al recordar un verano en un camping español, recuerda el episodio en que un niño, Elifaz, cae a un pozo profundo, llamado la Boca del

²¹⁶ José Promis: “Poética de Roberto Bolaño” en P. Espinosa: *Op.cit.* pp.47-63, cita en p.60.

²¹⁷ Roberto Bolaño: Discurso de Caracas, en C. Manzoni: *Op.cit.* pp. 207-214, cita en p.211

²¹⁸ J. Promis: “Poética de Roberto Bolaño” en P. Espinosa: *Op.cit.* pp.47-63, cita en p. 60.

²¹⁹ *Op.cit.*, p. 61.

Diablo. Reunido con los campistas alrededor de la sima, Lendoiro grita hacia el interior:

“Un eco siniestro fue toda la respuesta que obtuve. Un grito, *mi* grito, que las profundidades de la tierra me devolvieron convertido en su reverso sangriento. Un escalofrío me recorrió el espinazo” (430)

En *Llamadas telefónicas* el mal aparece como las fuerzas extrañas que acechan a Enrique Martín y al propio narrador de este cuento. Unos dibujos, un mapa, unos números, y finalmente un paquete de poemas escritos a la manera de Miguel Hernández operan como motor de una huida horrorizada; breve pasaje del espanto que el narrador es incapaz de transcribir.

En *Putas asesinas* una deidad macabra signa a los niños indios, en el relato “El ojo Silva”. Tras encarnar a un dios pagano, los chicos son abandonados a su suerte y terminan en un burdel. El protagonista del relato intenta salvarlos de esta suerte, pero está condenado al fracaso y a la repetición incesante de pesadillas donde aparecen esbirros de la secta del dios castrado.

En *Nocturno de Chile*, como anticipamos, el horror y la muerte se delinean sobre el escenario de la represión política chilena. Sin embargo, porque son de naturaleza desconocida y por tanto incontrolable, las pulsiones ocultas del sacerdote Urrutia Lacroix terminan siendo más maléficas y angustiantes.

En *La literatura nazi en América* el mal se ajusta los ropajes del fanatismo, aunque revestido de grandes dosis de humor. De este modo, lo que podría haber sido una dramática autopsia a los brotes de fascismo en el continente se transforma en un ejercicio lúdico y paródico, que neutraliza el poder del horror sin negarlo.

En *Amuleto* la maldad muta en la posibilidad latente de la propia locura. Esto quizás porque la imposibilidad de decir el horror impone a los personajes el recurso a una expresión de tipo onírico. Al confundir realidad y fantasía Auxilio teme perder la razón y traicionarse de este modo a sí misma. Estar a salvo, dentro de esta lógica, es mantener la lucidez, no perderse en los laberintos de lo desconocido.

En el fantasmagórico *Amberes* lo perverso se esparce por el aire; es una atmósfera que se respira, al igual que en *Monsieur Pain*. En el primero nos encontramos con bosques que parecen atrapar a quienes se introducen en ellos, para terminar de hacerles perder la calma y la razón. Y en el segundo París se transforma en una ciudad extraña y amenazante, donde lo maligno viaja como un halo fétido que se nos mete por las narices y nos contamina la sangre.

En *La pista de hielo* el mal cristaliza en las fuerzas asesinas que emanan del Palacio Benvingut. Desde esta construcción, la misma ciudad de Z en la que está emplazada vibra sobre energías negativas, que llevan a sus habitantes a la depresión, la locura y la autodestrucción.

En *Estrella distante*, Carlos Wieder personifica todo el espanto de una época histórica determinada. Personaje ambivalente, aúna en sí mismo los rasgos de la genialidad artística y las pulsiones del mal "químicamente puro", como ya detallamos.

En *El gaucho insufrible* la religión y la propia literatura se revelan como instancias desde las cuales se hace fácil (tan fácil) convertirse en fautor de lo siniestro. De ello dan cuenta un adolescente perdido y un asesino en serie, hermanados por un peligroso fanatismo religioso en "Dos cuentos católicos".

Y en *Una novelita lumpen* lo maligno es la delincuencia como opción o como único destino; como posibilidad moral que se asume y que degrada a la narradora. Todo ello para terminar en la rotunda 2666, que aglutina en sí todas las posibilidades del mal y las presenta como realidad concreta, como ambiente y geografía, como actitud vital y, como si fuera poco, también como carga histórica y destino común.

5.2.4. El Yo y el Otro

Partiendo de la clasificación entre los temas del "Yo" y del "Tú" de Todorov, Rosemary Jackson²²⁰ identifica una característica de lo fantástico actual que es claramente reconocible en la obra de Bolaño.²²¹ Esto es el hecho de que el Yo aparece como la fuente de lo Otro, entendido como una amenaza. El peligro pasa a residir ya no sólo en el curso externo de los acontecimientos, sino que se instala también dentro del sujeto; el Yo se puebla de imágenes, impulsos y deseos desconocidos, que lo asustan y lo atormentan.

Como radiografía de época, en la narrativa de Bolaño existe un quiebre de lo que Lacan llamó el Estadio del Espejo. Este estadio se sitúa entre el narcisismo primario y el apego al objeto del deseo. Al reconocerse en el espejo, el sujeto se reconoce a sí mismo en tanto objeto, y es aquí donde comienza su identificación como cuerpo total y unitario. Los personajes de las novelas de Bolaño son incapaces que

²²⁰ *Fantasy. The literature of subversion*. Nueva York, Routledge, 1988.

²²¹ Aunque ya hemos señalado que la obra de Bolaño no puede clasificarse como literatura fantástica, insistimos en la identidad entre ciertos elementos de aquella y esta última.

ligar su imagen a su propia corporeidad. Sufren, pues, de lo que podemos llamar el “síndrome de Peter Pan”;²²² no porque se nieguen a crecer, sino porque nunca pueden alcanzar su sombra para cosérsela al cuerpo y formar un todo unitario y coherente. Y si llegan a hacerlo, a vislumbrarlo, el resultado es horrendo. El Yo reflejado en el otro no es una instancia de comunión y totalidad, sino el afloramiento de las zonas más oscuras de uno mismo. Nuestro Yo perverso, nuestras peores pulsiones:

“Wieder (...) es tanto un personaje demoníaco como el símbolo de toda una generación. Es tal vez por eso que el narrador lo llama, cuando lo reconoce, ‘horrendo hermano siamés’, es por eso que pide a Romero que no lo mate”²²³

Las siguientes líneas de la novela confirman esta teoría, que fuera sistematizada por Otto Rank en su estudio *El doble*:²²⁴

“Comprendía en ese momento, mientras las olas nos alejaban, que Wieder y yo habíamos viajado en el *mismo* barco, sólo que él había contribuido a hundirlo y yo había hecho poco y nada por evitarlo.” (131)

En este mismo relato, la fotografía engarza no sólo como el arte de la mirada, sino también de la duplicación. Al final del texto el narrador tiene miedo, porque ver a Wieder, “el horrendo hermano siamés”, no sólo es reconocerlo, sino que es arriesgarse a ser visto y reconocido.

El motivo del doble será, comprensiblemente, uno de los recursos recurrentes en la narrativa de Bolaño. No sólo como ejercicio metaliterario, casi como homenaje a un clásico de la literatura

²²² No es casual, creemos, que el protagonista de *Monsieur Pain* se llame Pierre Pain.

²²³ Ezequiel De Rosso: “Una lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial” en C. Manzoni: *Op. Cit.* pp. 133-143, cita en p.136.

²²⁴ Otto Rank: *El doble*. Buenos Aires, Orión, 1976. Aquí el autor plantea que el enfrentamiento de la imagen del doble como personificación de los propios impulsos malignos responde, la mayoría de las veces, a la necesidad de formar un contraste de tipo ético.

universal, sino también como este deseo irrealizable de unión de unos sujetos con el centro perdido de su personalidad en una época que propicia la fragmentación. En la obra de Bolaño, como en mucha literatura de la postmodernidad, los personajes se hacen menos delineados y más difusos; son coordenadas espaciales en un campo de fuerzas más que retratos cuidadosamente pintados. En palabras de Blas Matamoro:

“Aún el aspecto exterior del personaje pierde su unidad antropológica y referencial, tornándose animalesco, invisible o mero portador de una inicial a guisa de nombre”²²⁵

“Todos somos fantasmas, todos hemos entrado demasiado pronto en las películas de los fantasmas”, dice Joanna Silvestri en el cuento de igual nombre, en *Llamadas telefónicas*. En este sentido es revelador que en *Amberes* las personas no sean sino “rostros que abren la boca y no pueden hablar” (96), y que muchos de los personajes de los cuentos de *Putas asesinas* y *Llamadas telefónicas* se identifiquen sólo con una inicial. Ciertamente: tras la “B” podemos sospechar la presencia siempre constante de Arturo Belano, pero otras iniciales sólo son indicios de la indiferencia de las identidades, de la intercambiabilidad de los sujetos y de sus vivencias, porque X o Y pueden ser cualquiera de nosotros y *no importa*; porque Z puede ser la ciudad donde vivimos y eso también carece de relevancia.

“Esta imprecisión de los personajes que están allí en el texto junto a la visión múltiple de los múltiples personajes lleva a pensar que en el fondo no hay protagonistas y que es una manera de elaborar narrativamente un concepto y tema caro a la postmodernidad: la disolución del sujeto”²²⁶

²²⁵ B. Matamoro: “Historia, mito y personaje” en Cuadernos Hispanoamericanos, 467, mayo 1989, pp.41-86 cita en p.51.

²²⁶ María Antonieta Flores: “Notas sobre los detectives salvajes” en C. Manzoni: *Op.cit* pp. 91-96, cita en p.93.

La recurrencia al doble nos habla no sólo de un motivo literario ligado a la desestabilización del Yo, sino además de un juego intertextual que pone en eterna recurrencia toda la obra de Bolaño. En primer lugar porque sus personajes deambulan por distintas novelas: el Belano de *Los detectives salvajes* reaparece en "Fotos", un cuento de *Putas asesinas*. Lalo Cura, de "Prefiguración de Lalo Cura", surge en segundo plano de *2666*. "B" es un personaje frecuente en muchos relatos cortos; Auxilio Lacouture, personaje testigo de *Los detectives salvajes*, asume la voz narrativa principal en *Amuleto*, etc. Y en segundo lugar porque el mismo texto se constituye como guiño a otros textos o relectura de ellos: en *El gaucho insufrible* el cuento homónimo es una lectura espejeada de *El sur*, de Borges, y "El policía de las ratas" es un tergiversado homenaje a *Josefina, la cantora o el pueblo de los ratones*, de Kafka.

Pero el efecto textual del espejo también se explicita cuando el texto se refiere a sí mismo, o al mismo corpus autoral, ya sea retomando episodios o reestructurándolos según las necesidades narrativas. Así, la estructura numérica de "Carnet de baile" tiene su equivalente en "Dos cuentos católicos" (*El gaucho insufrible*), a la vez que estos últimos operan como espejos enfrentados. La poesía iconográfica de Cesárea Tinajero en *Los detectives salvajes* se recicla en *Amberes*. El motivo de los asesinatos de mujeres se repite en *Estrella distante* y en *2666*. Resucitar a Ramírez Hoffman en *Estrella distante*, también es parte de este juego, que:

"sugiere una vampirización de la propia escritura pero también el palimpsesto en tanto realiza las condiciones de copresencia y de comentario entre dos textos y la transformación del texto del cual deriva"²²⁷

²²⁷ C. Manzoni: "Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*" en C. Manzoni: *Op. Cit*, pp. 39-50, cita en p.39.

Esta estrategia narrativa se integra en la diégesis de *Nocturno de Chile*, donde el autor se la desliza subrepticamente al narrador. Urrutia Lacroix no sólo se desdobra en su pseudónimo de crítico literario, H. Ibacache, sino que entre ambos se establece una identidad indestructible, remarcada por la proyección textual entre los versos de Urrutia Lacroix, poeta frustrado, y la crítica que de aquéllos haría Ibacache. Este último:

“sería capaz de iluminar con una fuerza mayor que cualquier otra estratagema la obra de Urrutia Lacroix que se estaba gestando verso a verso, en la diamantina pureza de su doble.” (37)

El juego del doble, entonces, se repite como en una sala de espejos. Autor y narrador se conectan a través de la misma estrategia narrativa, mientras que éste último a su vez perpetúa su propia producción textual a través de su doble ficcional. El acto mismo de escribir, para Bolaño y para Urrutia Lacroix, supone una reduplicación del sí mismo y del texto.

Al volver el texto sobre sí mismo, éste además se hace espejo de los efectos de la infamia sobre la realidad, pero sin afanes panfletarios. No es, por tanto, mera denuncia, sino más bien el acto de desnudar los códigos del horror. Es decir, en estas narraciones los personajes se duplican y las historias se cuentan dos veces. Es común, además, que no se narren los hechos sino sus posibilidades imaginarias, volviendo todo el universo narrativo una espiral sin fin, un anillo de Moebius donde todo lo que ocurrió puede ocurrir nuevamente y todo lo que se cuenta es susceptible de ser contado — y por tanto reelaborado — otra vez. Así entendemos la seguidilla de cuentos de *Llamadas telefónicas* que se plantean, desde un comienzo, como repetición de historias previamente relatadas por otros (“La nieve”, “Otro cuento ruso” y “William Burns”).

Manifestaciones del doble en las distintas obras de Bolaño son: Urrutia Lacroix y el “joven envejecido” al que le habla a ratos (que es a la vez conciencia de sí mismo y la figura implícita del propio autor) en *Nocturno de Chile*. Las sombras de Borges y Kafka que hacen posible la escritura espejeada de *El gaucho insufrible*. En *Monsieur Pain* identificamos a los mellizos que fabrican desastres submarinos; a los españoles que persiguen al protagonista (y que al no tener particularidades físicas propias, tampoco se diferencian entre sí), y a Pleumeur-Bodou como la versión maligna y complementaria de Pain. En *La literatura nazi en América* regresamos al juego metaliterario para comprender la propuesta de una literatura fanatizada como el reverso de la narrativa que efectivamente se practica en América Latina. Cabe mencionar aquí también el capítulo “Los héroes móviles o la fragilidad de los espejos”, que pone cara a cara las biografías de dos amigos inseparables: Ignacio Zubieta y Jesús Fernández Gómez, y el deglosamiento interminable del sí mismo en “Las mil caras de Max Mirebalais”.

Prosigamos. Dentro de la nebulosa narrativa que es *Amberes*, los personajes son perfectamente intercambiables. En *Una novelita lumpen* tenemos la presencia inquietante pero en apariencia inofensiva de dos personajes que parecen hermanos siameses: un libio y un boloñés.²²⁸ *Amuleto* juega con la posibilidad de reduplicar y modificar, a través de sucesivos movimientos temporales, el curso de la historia (y con ello las características de personajes que ya han transitado por otras novelas, como Auxilio Lacouture y el mismo Belano). En *Putas asesinas* el propio autor se desdobra para prefigurarse en el relato que cierra el volumen. En *Los detectives salvajes*, claramente, domina la dupla Belano-Lima como caras de una misma moneda. De hecho, casi no existen descripciones físicas

²²⁸ En este sentido no nos parece casual la redundancia de este último gentilicio con el apellido del autor.

de ellos que nos permitan diferenciarlos. Ambos, aún después de su separación, continúan siendo una sola entidad: la que intentó formar el nuevo realismo visceral. En *Llamadas telefónicas* Antonio di Benedetto tiene su alter ego en *Sensini*, en el cuento de igual nombre, mientras que el escritor B, al escribir un libro burlándose del crítico literario A, genera con él un estrecho lazo que convierte al uno en espejo del otro. En *La pista de hielo* este mismo elemento opera como reproductor de las culpas y miedos de los protagonistas, acrecentándolas hasta el infinito. Y finalmente, en *Estrella distante*, como hemos dicho, Carlos Wieder o Alberto Ruiz-Tagle no es sino el “horrendo hermano siamés” del narrador y de toda una generación.

5.3. Estrategias discursivas

Los modos de enunciación y el estilo de Bolaño marcan otro punto de distancia con sus colegas de la Nueva Narrativa. Mientras estos últimos utilizan voces narrativas tradicionales y se mantienen dentro de sus códigos canónicos, Bolaño transgrede la normativa clásica y se aventura en combinaciones narrativas asombrosas, amalgamando corrientes y estilos literarios diversos y hasta contradictorios. *Amberes*, con su recurrencia a la estética audiovisual y a la fragmentación, es un excelente ejemplo de esta experimentación textual. Dice Celina Manzoni sobre el estilo de Bolaño:

“se propone preguntas que resuelve con originalidad y audacia: de qué manera la ficción puede contar lo público, cómo narrar el horror, cómo construir una memoria y una escritura que trastornen los límites entre lo manifiesto y lo subyacente. Esta propuesta, que se adueña de tradiciones heterogéneas y las refuncionaliza, se despliega con un ritmo arrollador, contradice imágenes estereotipadas y perturba espacios

canónicos consagrados tanto por la academia como por algunas pautas del mercado”²²⁹

Veremos aquí cuáles son las pautas distintivas de este discurso.

5.3.1. La metaliteratura

Toda la obra de Bolaño está surcada por el arte de vanguardia, como corriente estética y como opción de vida. Sus personajes son herederos de la filosofía de los *ismos*, que aún en su irracionalidad desesperada y en su intento por diluir sus precedentes, mantuvieron el espíritu del romanticismo. Sus personajes concuerdan con la definición del artista de vanguardia (“El poeta continúa siendo un demiurgo, el artífice de toda creación, fuente de revelaciones, mago y exorcista”).²³⁰ Agobiado y desencantado por los nuevos tiempos que le tocó vivir, pero conciente al fin y al cabo de su excepcionalidad entre los hombres. Un mago que ha olvidado sus conjuros, pero no por ello pierde su condición de tal; un exorcista torpe que apenas puede con sus propios demonios, pero que no le da tregua a su desesperación. Todo eso son los personajes de Bolaño, en particular los personajes que han elegido la literatura como opción de vida. Todo eso era Bolaño mismo cuando se sentaba a escribir. Hacer de la literatura una historia: otra más de las muchas que tienen cabida en la postmodernidad. Como sostiene Ricardo Cuadros, a propósito de *Los detectives salvajes*:

²²⁹ C. Manzoni: *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires, Corregidor, 2002. Introducción p. 14.

²³⁰ Oscar Collazos: *Los vanguardismos en América Latina*. Barcelona, Península, 1977, pp.10-11

“La filiación romántica, en tiempos posmodernos, de Roberto Bolaño es aquí evidente: la creación poética no es un ejercicio de salón sino un modo, peligroso, de vida.”²³¹

Sin embargo, este movimiento es doble. Por un lado, se rinde un homenaje a la tradición literaria que posibilita todo el corpus textual al que hoy tenemos acceso. Se hace tributo a las rupturas, los cambios y las continuidades que hoy conforman una literatura global, patrimonio de la humanidad, y se lo integra al proyecto narrativo. Pero al mismo tiempo hay un movimiento de parodia, de desacralización, del propio arte que se ensalza. Ejemplo de ello es el proyecto de “humanización” de la literatura que se describe en *Estrella distante*, y que postula la degradación de las obras literarias como requisito para su democratización:

“defecando sobre las páginas de Stendhal, sonándose los mocos con las páginas de Víctor Hugo, masturbándose y desparramando el semen sobre las páginas de Gautier o Banville, vomitando sobre las páginas de Daudet, orinándose sobre las páginas de Lamartine, haciéndose cortes con hojas de afeitar y salpicando de sangre las páginas de Balzac o Maupassant” (139)

Además, por otro lado constantemente se denuncia la falsedad del medio y la escritura como impostura, equivalente a un trabajo de oficina o a un estatus que se obtiene siendo amigo del político de turno. Al escritor visceral, que ha tomado la poesía como parte integral de su existencia, se le opone el escritor-funcionario, que más que goce y realización personal busca en las letras el éxito y el reconocimiento público:

“La literatura, sobre todo en Latinoamérica, y sospecho que también en España, es éxito, éxito social, claro, es decir grandes tirajes, traducciones a más de treinta idiomas (...), casa en Nueva York o Los Ángeles, cenas con grandes mandatarios (para que así descubramos que Bill Clinton puede recitar de memoria párrafos enteros de *Huckleberry Finn* con la misma soltura con que el presidente Aznar lee a Cernuda),

²³¹ Ricardo Cuadros: “La escritura y la muerte en Los detectives salvajes”, en Fernando Moreno (comp): *Roberto Bolaño. Una literatura infinita*. Poitiers, Centre de Recherches Latino-américaines/Archivos, 2005, pp. 159-164, cita p. 160.

portadas en *Newsweek* y anticipos millonarios." ("Los mitos de Chtulhu", en *El gaucho insufrible*, pp. 171-172)

Esta misma "declaración pública" trasluce dentro de los mundos narrativos analizados. Donde se aprecia más claramente es, quizás, en los siguientes extractos de *Los detectives salvajes*, que configuran una serie de entrevistas a famosos escritores durante una versión de la Feria del Libro de Madrid. Y es que, como señala Pere Ballart, la ironía funciona como el caballo de Troya: adopta la opinión y hasta los modos y expresiones del oponente y entonces, desde el interior mismo de las filas en que se ha colado, libera todo su poder desvalorizador, de denuncia y de ridículo.²³²

"¿Cómo no se dan cuenta los jóvenes, los lectores por antonomasia, de que somos unos mentirosos? ¡Si basta con mirarnos! ¡En nuestras jetas está marcada a fuego nuestra impostura! Sin embargo, no se dan cuenta y nosotros podemos recitar con total impunidad" (486-487)

"Por supuesto, de esto no hablo con nadie. Hay que mostrarse fuerte. El mundo de la literatura es una jungla." (490)

"Disciplina y un cierto encanto dúctil, ésas son las claves para llegar a donde uno se proponga. Disciplina: escribir cada mañana y corregir por las tardes y leer como un poseso por las noches. Encanto o encanto dúctil: visitar a los escritores en sus residencias o abordarlos en las presentaciones de libros y decirles a cada uno justo aquello que quiere oír. Aquello que quiere oír desesperadamente." (490)

La literatura, pone de manifiesto Bolaño, es una mentira. Posiblemente el engaño más grande de todos. Pero un engaño que, a gente como él y a personajes como los suyos, les permite seguir viviendo. Por ello la metatextualidad en sus obras es lo común; por ello tanta referencia bibliográfica; por ello tanto personaje colgado de un libro o de algún autor. Podría pensarse que existe un lazo doblevincular hacia lo literario, y quizás no nos equivoquemos al plantear que, en efecto, Bolaño renegó de la institucionalidad y los clichés literarios, pero amó profunda y desesperadamente todo ese

²³² P. Ballart: "La ironía como último recurso", en *Revista Quimera*, N° 232-233, Barcelona, julio-agosto 2003, pp. 12-18.

corpus de páginas y páginas que conforman la literatura universal. De ahí su fama:

“Hay que decir que, junto a Enrique Vila-Matas, Bolaño es el escritor más literario del panorama hispánico. No en su variante argentina (literatura que versa sobre la escritura), sino en la romántica: literatura como forma de vida, existencia, riesgo y fin en sí misma”²³³

Bolaño no cree en la autonomía del arte, ni en la muerte del sujeto ni del autor. Pero se sirve de todo ello para crear un universo narrativo recursivo, donde todo tiene cabida y donde todo se interconecta. Quizás sea esta otra forma de explicarnos su recurrente obsesión por la desestabilización total del protagonista, la multiplicidad de planos, perspectivas y entrecruces discursivos provenientes de variados ámbitos, como sugiere Patricia Espinosa:

“Es por ello porque la metatextualidad se vuelve el punto central de cada uno de sus textos, ya que se abren constantemente a la posibilidad de asumir el problema de las relaciones discursivas operantes en los textos ficcionales narrativos con otras discursividades, sean estas históricas, sociales, políticas, etc”²³⁴

Este juego metaliterario y metatextual se hace patente ya desde su primera obra conocida en Chile, *La literatura nazi en América*. Allí, plantea Celina Manzoni:

“La intercambiabilidad con la que juega el texto, por una parte, pone en juego, como en Borges y como en Macedonio, no sólo la propia noción de personaje sino la módica seguridad del género ‘biografía’ y por otra, presupone una estética que se funda, tanto en una reescritura como en una desmitificación de la escritura”²³⁵

Rodrigo Pinto también destaca esta particularidad de la narrativa bolañiana, a propósito de *Los detectives salvajes*:

²³³ Mihály Dés: “Monsieur Pain” en C. Manzoni: *Op.cit*, pp. 169-170, cita p.170.

²³⁴ P. Espinosa: “Roberto Bolaño. Metaficción y posmodernidad periférica”, en *Revista Quimera*, 241, marzo 2004, pp.21-23, cita pp.22-23.

“Con rigor asombroso, el autor somete a juicio a toda la literatura latinoamericana del siglo y a buena parte de la historia, siempre en nombre del empeño de sus personajes protagónicos por descubrir las huellas secretas que pueden revelar el sentido de la poesía y de la vida”²³⁶

En esta última obra se integra un texto previo y real: el Directorio de Vanguardia anexo al Primer Manifiesto Estridentista.²³⁷ Actualizando lo que Manzoni llama “vampirización” del original, el diálogo entre este directorio y su reescritura se utiliza para relativizar todo rigor e intransigencia de las vanguardias:

“El Directorio empezaba con los nombres de Rafael Cansinos-Assens y Ramón Gómez de la Serna. ¿Curioso, eh? Cansinos-Assens y Gómez de la Serna. Como si Borges y Manuel hubieran tenido una comunicación telepática, ¿no? (...) Y seguía así: Rafael Lasso de la Vega. Guillermo de Torre. Jorge Luis Borges. Cleotilde Luisi (¿quién fue Cleotilde Luisi?). Vicente Ruíz Huidobro. (...) Adriano del Valle. Juan Las. Vaya nombre. (...) Juan Ramón Jiménez. Ramón del Valle Inclán. José Ortega y Gasset. ¡Pero qué hacía don José en esta lista! Alfonso Reyes. José Juan Tablada (...) Jean Epstein. Jean Richard Bloch. Pierre Brune. ¿Lo conocen? Marie Blanchard. Corneau. Farrey. Aquí yo creo que Manuel ya hablaba de oídas. Fournier. Riou. Vaya, pondría las manos en el fuego. Mme. Ghy Lohem. Carajo, con perdón. Marie Laurencin. Aquí las cosas comienzan a mejorar. Dúnozer de Segonzac. Empeoran. ¿Pero qué francés jijo de la chingada le anduvo tomando el pelo a Manuel? ¿O lo sacaría de alguna revista?” (218)

Otros ejemplos: en *Amuleto*, Auxilio Lacouture formula profecías sobre el futuro de los libros del siglo XX, lo que se constituye en una parodia, quizás involuntaria, de *El canon occidental*, de Harold Bloom. La biografía de Edelmira Thompson de Mendiluce, en *La literatura nazi en América*, satiriza el pueril atrevimiento de la escritora de llevar a la realidad concreta *La filosofía del moblaje*, de Poe, materializando así el más caro sueño vanguardista: aunar arte y

²³⁵ C. Manzoni: “Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal” en C. Manzoni: *Op.cit*, pp.18-32 cita pp.21-22.

²³⁶ R. Pinto: “Los detectives salvajes”, en C. Manzoni: *Op.cit* pp. 75-76, cita en p.76.

²³⁷ Este manifiesto, redactado por Manuel Maples Arce, se publicó en el primer número de la revista “Actual”, México, 1921. Cfr. Nelson Osorio (ed): *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas, Ayacucho, 1988.

realidad; literatura y vida.²³⁸ Las acciones poético-aéreas de Carlos Wieder en *Estrella distante* pueden ser leídas como una sátira a acciones similares realizadas por el poeta chileno Raúl Zurita en Estados Unidos durante los '80. En esta misma novela se rescata también el clásico motivo del crimen en la habitación cerrada, de Poe, revivificado (y ridiculizado) en la figura del policía Abel Romero. Y finalmente, en un hilarante pasaje de *Los detectives salvajes*, se radicaliza la parodia respecto al eclecticismo de las vanguardias y del arte postmoderno. Si bien es un párrafo extenso, creemos que bien vale la pena reproducirlo:

"Qué hicimos los realvisceralistas cuando se marcharon Ulises Lima y Arturo Belano: escritura automática, cadáveres exquisitos, *performances* de una sola persona y sin espectadores, *constraintes*, escritura a dos manos, a tres manos, escritura masturbatoria (con la derecha escribimos, con la izquierda nos masturbamos, o al revés si eres zurdo), madrigales, novelas-poema, sonetos cuya última palabra siempre es la misma, mensajes de sólo tres palabras escritos en las paredes ('No puedo más', 'Laura te amo', etc), diarios desmesurados, *mail poetry*, *projective verse*, poesía conversacional, antipoesía, poesía concreta brasileña (escrita en portugués de diccionario), poemas en prosa policíacos (se cuenta con extrema economía una historia policial, la última frase la dilucida o no), parábolas, fábulas, teatro del absurdo, pop-art, haikús, epigramas (en realidad imitaciones o variaciones de Catulo, casi todas de Moctezuma Rodríguez), poesía-desesperada (baladas del Oeste), poesía georgiana, poesía de la experiencia, poesía *beat*, apócrifos de bp-Nichol, de John Giorno, de John Cage (*A year from Monday*), de Ted Berrigan, del hermano Antoninus, de Armand Schwerner (*The Tablets*), poesía letrista, caligramas, poesía eléctrica (Bulbeau, Messagier), poesía sanguinaria (tres muertos como mínimo), poesía pornográfica (variantes heterosexual, homosexual y bisexual, independientemente de la inclinación particular del poeta), poemas apócrifos de los dadaístas colombianos, horazerianos del Perú, catalépticos de Uruguay, tzantzicos de Ecuador, caníbales brasileños, teatro Nô proletario... Incluso sacamos una revista... Nos movimos... Nos movimos... Hicimos todo lo que pudimos... Pero nada salió bien." (214)

Por último, haremos referencia a *Una novelita lumpen*, que al menos en su título se interpreta como una respuesta humorística a *Tres novelitas burguesas*, de José Donoso. Ambas novelas, como es

²³⁸ Es de resaltar que en la última parte de esta obra, al inventariar toda la inexistente literatura producida por los falsos autores biografiados, la única obra real que figura es, precisamente, "*Filosofía del moblaje* de Edgar Allan Poe, en *Ensayos y Críticas*, traducción de Julio Cortázar", p. 221.

de suponer, no tienen nada en común. Ni en el argumento ni en las estrategias de narración: el estilo de Donoso, que heredaron muchos escritores de la Nueva Narrativa,²³⁹ consiste en tomar de la mano al lector y llevarlo casi pedagógicamente a través del relato. Bolaño, en cambio, deja al lector en vilo por medio de los huecos textuales y la constante indeterminación, cruzada por una intertextualidad que reclama un lector competente y entrenado.

5.3.2. La ironía y el humor negro

Como ya hemos señalado, otra de las señas de identidad de la narrativa que analizamos es el uso del sarcasmo, la ironía y el humor negro, que por lo demás se pueden apreciar ampliamente en el párrafo anterior. Siempre a discreción y con elegancia, los dardos narrativos que lanzó Bolaño dentro de su obra muchas veces pasan desapercibidos para el lector neófito, pero provocan hilaridad en quien comprende su proyecto narrativo y supo de su particular personalidad. Desde su literatura, inscrita dentro de los márgenes de la postmodernidad, el humor se experimenta como un paliativo ante la angustia de la realidad y también como mecanismo que desnuda y desafía las contradicciones humanas. Como indica David Roas, coordinador del número 232-233 de la revista "Quimera", dedicada al humor y la literatura:

"El humor es, ante todo, una forma de posición (crítica) ante el mundo y la existencia, una fuerza al mismo tiempo liberadora y transgresora. Liberadora porque, a través de su perspectiva distanciada, atenúa la angustia inherente al enfrentamiento con nuestras dudas y miedos, pero sin ofrecer falsos bálsamos o soluciones compasivas (...) Y, por otro

²³⁹ Recuérdese que Gonzalo Contreras y Carlos Franz fueron parte de su taller de novela.

lado, el humorismo es transgresor porque pone en cuestión lo normalmente aceptado como realidad indiscutible o como verdad absoluta (...) Mediante la inadecuación, la incongruencia, muestra todas las caras de nuestra imperfecta realidad, todo el absurdo de nuestra existencia. Pero sin caer en la desesperación trágica." ²⁴⁰

Pero más allá de una particular disposición a aceptar y analizar el universo, lo que nos llevaría a una crítica de corte biográfico, resulta interesante desentrañar por qué un hombre, conciente como fue del fin de los sueños colectivos y de la certeza de las derrotas, se sienta a reírse como poseso de un mundo que cae a pedazos. Tal vez aquí quepa hablar de la "segunda conciencia" de Jünger, para entender la ironía como un modo de autodefensa frente a la realidad, porque como se dice en *El gaucho insufrible*, "perdemos el miedo o lo incorporamos a la rutina de cada día" (60). O como afirma la narradora de *Amuleto*: "Si no me volví loca fue porque siempre conservé el humor" (42). Al respecto, postula Echeverría:

"Si Bolaño acepta inventariar tanta tristeza, lo hace humorísticamente persuadido de que — como dice Horacio en la cita que abre el libro [Putas asesinas]— cualquiera que sea la queja 'la demanda acabará en risas y tú te irás libre de cargos' " ²⁴¹

De hecho, el jurado que le otorgó el XI premio Rómulo Gallegos en 1999 por *Los detectives salvajes* rescató el hecho de que Bolaño incursionara en un tipo de humor poco frecuente en la literatura escrita en español. Un tipo de humor que coquetea con el absurdo, plasmándolo en la digresión radicalizada, como podemos observar en el relato "Detectives" (*Llamadas telefónicas*). En él dos policías que van en un automóvil mantienen una conversación tan dispersa como despreocupada, cuando en realidad la actitud de relajación, la recurrencia al habla propia chilena y el estilo humorístico no hacen sino solapar a medias la dureza de una experiencia histórica traumática:

²⁴⁰ D. Roas: *Editorial* Revista Quimera N° 232-233, Barcelona, julio-agosto 2003.

²⁴¹ I. Echeverría: "Una épica de la tristeza" en C. Manzoni: *Op.cit.*, pp. 193-195, cita en p. 195. El libro referido es *Putas asesinas*.

- “Ésos son los misterios de la condición humana. En cualquier caso, el Raulito nunca probó una mina.
- Pero bien hombre que parecía.
- En Chile ya no quedan hombres, compadre.
- Ahora sí que me dejas helado. Cuidado con el volante. No te me pongas nervioso.
- Creo que fue un conejo, lo debo haber atropellado.
- ¿Cómo que no quedan hombres?
- A todos los hemos matado.
- ¿Cómo que los hemos matado? Yo en mi vida he matado a nadie. Y lo tuyo fue en cumplimiento del deber.
- ¿El deber?
- El deber, la obligación, el mantenimiento del orden, nuestro trabajo, en una palabra. ¿O preferís cobrar por estar sentado?
- Nunca me gustó estar sentado, tengo una araña en el poto, pero precisamente por eso mismo debí haberme largado.
- ¿Y entonces en Chile no quedarían hombres?
- No me tome por loco, compadre, y menos teniendo el volante.
- Usted tranquilo y la vista al frente. ¿Pero qué tiene que ver Chile en esta historia?
- Tiene que ver todo y puede que me quede corto.
- Me estoy haciendo una idea.
- ¿Te acuerdas del 73?
- Era en lo que estaba pensando.
- Allí los matamos a todos.” (120-121)

Asimismo, el juego que Bolaño establece entre sus marcos de referencia intra y extratextuales se apuntan dentro de esta lógica de ironizar sobre los criterios de verdad. Muchos críticos y lectores se han divertido buscando las correspondencias que en la realidad tienen personajes como Urrutia Lacroix, Carlos Wieder, Farewell y otros, atizados por las señas de identidad que el mismo Bolaño, a propósito, va desperdigando por los textos. Y apuntalados por el hecho incuestionable y asumido por el propio autor, de que Arturo Belano y Ulises Lima no son sino los alter egos de Bolaño y su amigo Mario Santiago, respectivamente.

“Realidad de la ficción y ficción de la realidad son discursos especulares. El relato es una parodia de sí mismo.”, apunta Promis,²⁴² para hacer notar que la ironía de Bolaño se dirige no sólo contra los

²⁴² J. Promis: “Poética de Roberto Bolaño” en P. Espinosa: *Op.cit.* pp.47-63, cita en p. 57.

otros, sino que es conciente también de su propia participación en el circo literario. "Soy mi propio hechizo", se titula elocuentemente uno de los capítulos de *Amberes*, mientras que en el prefacio a *Estrella distante*, Bolaño se declara supuesto demiurgo de Arturo B, "veterano de guerras floridas y suicida en África" (11). De forma clara se habla de un personaje de ficción, alter ego del autor: Arturo Belano. Independientemente de la obvia inclusión de material biográfico en sus obras (y de la humorada que supone el citado prefacio), autor y personaje quedan unidos más allá de las fronteras entre realidad y ficción.

Por último, la ironía utilizada por este autor se dirige también a las estructuras que articulan el relato mítico, sobre todo del recogido desde Carpentier en Latinoamérica para crear lo *real maravilloso*:

"Bolaño se burla del motivo tradicional de la búsqueda, se burla de su variante psicoanalítica y se burla en fin de los rituales más sacrosantos del arte y la literatura modernos. Incluso la figura de tinaja primitiva con la que García Madero retrata a Cesárea Tinajero, cuando los viajeros la descubren finalmente en el pueblo de Villaviciosa, es una caricatura de la 'Diosa Madre' de la que habla Campbell"²⁴³

Es notable ver, sin embargo, que este movimiento no anula lo parodiado. Como veremos más adelante, a pesar de la parodia, la narrativa de Bolaño igualmente puede ser analizada en términos mitocríticos. Es decir, el narrador asume un modo escritural e ironiza desde él, pero no por ello lo parodiado deja de ser parte constitutiva del relato que lo parodia. Aunque desviado por la mirada humorística y por las nuevas condiciones existenciales, los episodios que constituyen el trayecto mitológico trazado por Campbell siguen latentes bajo esta narrativa. La parodia, como uno de los elementos característicos de la postmodernidad, es entendida como escarnio y a la vez como denuncia absurdista, pero eso no asegura que nos

²⁴³ Grinor Rojo: "Sobre los detectives salvajes" en P. Espinosa: *Op.cit*, pp. 65-75, cita en p. 71.

podamos desprender del original. Así lo plantea Marc Chénétier en su estudio sobre la ficción americana:

“El absurdo es el régimen general de la realidad que ilustran las huidas literarias hacia la parodia y la imaginación pura. Recuperación de relatos familiares, tergiversación de géneros, transcripción irónica de los discursos y las instituciones mediáticas.”²⁴⁴

Todo esto porque, como recordaremos, en América Latina la postmodernidad no es otra cosa — para decirlo en palabras de García Canclini — que la copresencia tumultuosa de todo y de todos.²⁴⁵

5.3.3. La cronología del Apocalipsis

En el contexto de la postmodernidad la narrativa de Bolaño parece refutar la condena de Benjamin a los nuevos tiempos, y de paso dar respuesta a la pregunta que éste se hiciera sobre la narrativa moderna. Apelando a la “fuerza destructiva que contienen las cosas”, Benjamin rescató la idea de la catástrofe como potencial subversivo, como un momento reactivador de la historia que le estaría vedado, sin embargo, al pensamiento de la postmodernidad. Pero es en la narrativa de Bolaño, justamente, donde creemos verla resucitada y en incipiente movimiento, aunque el nuestro no sea sino “un tiempo atroz que pervivía sin ninguna razón, sólo por inercia.” (“Encuentro con Enrique Lihn”, *Putas asesinas*, 225). Tal vez ningún otro escritor como Bolaño ha sabido retratar en la Hispanoamérica contemporánea el poder de la debacle en todas sus aristas: individuales, sociales,

²⁴⁴ M. Chénétier: *Más allá de la sospecha. La nueva ficción americana desde 1960 hasta nuestros días*. Madrid, Machado Libros, 1997, p. 63.

políticas, históricas. En la obra de Bolaño el holocausto cotidiano es la mecha que enciende el motor de las acciones narrativas, la movilidad de los personajes, su tesón por sobrevivir a un mundo de escombros, completamente fosilizado. “En medio de un desierto de aburrimiento, un oasis de horror. No hay diagnóstico más lúcido para expresar la enfermedad del hombre moderno”, escribió el autor (“Literatura + enfermedad = enfermedad”, en *El gaucho insufrible*, 151).

¿Cómo se pueden narrar los acontecimientos y utilizar imágenes, cuando los hechos y sus cualidades gráficas se han agotado? ¿Cómo se puede narrar en un mundo en el que el sentido está desapareciendo?, se preguntaba Benjamin en su *Teoría narrativa*. Otra vez, la obra bolañiana sale al paso para dar un atisbo de respuesta: mediante el salto al vacío. La escritura misma se conforma en nuestra postmodernidad — al menos desde la poética de Bolaño, tal y como vemos, y como él puntualizó — como un ejercicio de riesgo, por cuanto revela la debacle cotidiana, insinúa el horror de la historia y el desasosiego del individuo a través de sus huecos, sus imprecisiones, sus temblores escriturales. En un mundo carente de respuestas, parece decir Bolaño, narrar el sinsentido es la única manera válida de seguir narrando; la única manera lúcida de sobrevivir y de perdurar en una época donde todo es desechable. Desde aquí se explica su recurrencia a Kafka en múltiples epígrafes,²⁴⁶ en la reproducción de lo laberíntico y en la estética de lo absurdo:

“Kafka comprendía que los viajes, el sexo y los libros son caminos que no llevan a ninguna parte, y que sin embargo son caminos por los que hay que internarse y perderse para volverse a encontrar o para

²⁴⁵ Cfr. Capítulo 3, apartados 3.1.2 y 3.4.

²⁴⁶ Además en el cuento “Sensini” (*Llamadas telefónicas*), Bolaño integra un simbólico guiño a Kafka en el personaje de Gregorio, el hijo desaparecido del protagonista.

encontrar algo, lo que sea" ("Literatura + enfermedad = enfermedad"
en *El gaucho insufrible*, 158)

Por tomar un ejemplo al azar: *Monsieur Pain*. Parte de la incomprensión del personaje respecto a lo que vive y a lo que se trama a su alrededor se debe a que las pistas las recibe en sueños; a que establece correspondencias donde no hay lazo racional. A Pierre Pain le resulta imposible trazar un código topográfico de su realidad: le faltan piezas del rompecabezas para armar y comprender la historia. Como se dice en "El policía de las ratas" (*El gaucho insufrible*), en este mundo faltan trazos...

"...para comunicar laberintos que, vistos superficialmente, carecen de sentido, pero que sin duda tienen un sentido, forman parte del entramado en el que mi pueblo se mueve y sobrevive" (55)

Así se entiende también la estructura fragmentaria de *Amberes*, donde en brevísimos capítulos numerados se ponen en escena ciertos aspectos de diversos personajes que amenazan con fundirse en uno solo, mediante diálogos que nunca cuajan en un sentido coherente que nos permita decir de qué trata, exactamente, la novela. "No puedo hilar lo que digo — dice uno de sus personajes — No puedo expresarme con coherencia ni escribir lo que pienso." (*Amberes*, 29) Y luego: "No puedo registrar las frecuencias velocísimas de la realidad" (51). La recurrencia a la estética fragmentaria de la fotografía y al movimiento vertiginoso del cine ayuda a crear esta sensación de irrealidad en esta obra. En ambos casos, la mirada está mediatizada por el lente, y éste bien puede estar materializando la segunda conciencia con la que se vive el Apocalipsis (la segunda mirada, en rigor) de la que hemos hablado.

Los personajes de Bolaño hacen, dicen y padecen cosas. "No obstante el lector tiene una impresión pesadillesca de repetición, de

órbita en torno a un punto muerto, de inmovilidad monstruosa”,²⁴⁷ como hace notar Gonzalo Garcés. De ahí los rizos interminables en esta narrativa; de ahí los parajes desérticos e infértiles, de ahí la inconsecuencia de los actos, de ahí la tristeza de su poética. Por un lado, el mundo está petrificado y todavía humean las llamas de la catástrofe:

“La noche era oscura como boca de lobo. La expresión le pareció a Pereda una estupidez. Probablemente las noches europeas fueran oscuras como bocas de lobo, no las noches americanas, que más bien eran oscuras como el vacío, un sitio sin agarraderos, un lugar aéreo, pura intemperie, ya fuera por arriba o por abajo.” (*El gaucho insufrible*, 29)

“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.” (*La pista de hielo*, 137)

Desde otro flanco, la realidad se configura como una suma de sombras, razones caducas y lógicas no reveladas. Los personajes se mueven entre ambos decorados, repitiendo ritos muertos y conjurando a los dioses que hace tiempo ya han huido. Sin embargo, esta cronología del Apocalipsis no es una narración propiamente tal, como puede serlo en otros autores de la Nueva Narrativa, sino que se actualiza en la actitud y en el devenir de los personajes, en los giros narrativos, en la anécdota vacía. No se narra cómo todo se vino abajo, sino que se evidencian los restos de la catástrofe. Leemos un correlato casi exacto de esto en “El policía de las ratas” (*El gaucho insufrible*):

“Nuestra capacidad de adaptación al medio, nuestra naturaleza laboriosa, nuestra larga marcha colectiva en pos de una felicidad que en el fondo sabíamos inexistente, pero que nos servía de pretexto, de escenografía y telón para nuestras heroicidades cotidianas, estaban condenadas a desaparecer, lo que equivalía a que nosotros, como pueblo, también estábamos condenados a desaparecer.” (84-85)

²⁴⁷ G. Garcés: *Nocturno de Chile, el sueño de la historia*, en Revista Quimera, 241,

La Historia, decíamos, ya ha pasado por la narrativa de Bolaño: no hace falta contarla de nuevo, a no ser que sea desde otra mirada y con otros fines, distintos a la nostalgia y el lamento. “Dios no existe, Marx ha muerto y yo no me he sentido bien últimamente”, dice un artefacto de Nicanor Parra. Ésa es la certeza de los personajes de Bolaño. Ésa es la segunda conciencia con la que se ve el mundo desde la óptica de sus narradores. Ése es el Apocalipsis privado y colectivo, que se plasma con especial claridad en el último párrafo de *Una novelita lumpen*:

“(…) como si las fotos de ellos, los asesinos y la víctima, el asesino y las víctimas, fueran la señal de que en el exterior aún persistía la tormenta, una tormenta que no estaba localizada sobre el cielo de Roma, sino en la noche de Europa o en el espacio que media entre planeta y planeta, una tormenta sin ruido y sin ojos que venía de otro mundo, un mundo que ni los satélites que giran alrededor de la Tierra pueden captar, y donde existía un hueco que era mi hueco, una sombra que era mi sombra.” (121-122)

5.3.4. Lo no dicho

Al igual que en la literatura fantástica, la narrativa de Roberto Bolaño juega con los desequilibrios entre lo dicho y lo no dicho. Estos silencios, señala Rosalba Campra, “no pueden ser llenados, ya que el silencio en la trama del discurso sugiere la presencia de vacíos en la trama de la realidad”.²⁴⁸ Bolaño va un paso más allá y explicita la imposibilidad de nombrar estos huecos, estas ausencias. Y no se las puede nombrar porque primero remiten a la génesis y a la mecánica del mal, peligrosa y desconocida. Y segundo, porque reproduce la imposibilidad de comprender una razón que ha perdido legitimidad, y

marzo 2004, pp.15-17, cita p.16.

²⁴⁸ “Los silencios del texto en la literatura fantástica” en E. Morillas Ventura, *op.cit*, pp.49-73, cita en p. 52.

que se revela en acciones equívocas, decisiones ilógicas e ideologías vacuas. Por eso la causalidad falla, y se genera la sensación de que el orden racional de las cosas ha sido alterado. Aunque lo que en realidad sucede es que existe un orden otro, subterráneo e implícito, que asoma sus lanzas a la superficie de vez en cuando y genera desconcierto y temor. Frente a esto, continúa Campra:

“la lectura oscila entonces entre la suposición de la nada y la sospecha de algo insondable, entre la reconstrucción de una causalidad oculta y la aceptación del sin sentido”.²⁴⁹

En esta narrativa la acción pierde el nexo con su significado; no es manifestación de nada; nada la explica en tanto causalidad de algo que la rebase y la trascienda. El silencio y los vacíos son los únicos vestigios de lo indecible; quizás la pieza que falta para armar el puzzle y recobrar la lógica y la normalidad perdidas. Según el análisis de Daniuska González:

“el silencio permea la estructura narrativa, la transforma desde su propia génesis. En cierto momento, luce lúdico, mas guarda revelaciones tremendas. Es un lugar de enunciación tan inmenso como cualquier palabra: deja de decir lo que, paradójicamente, logra argumentar. Pero aún aparece otra implicación sobre ésta: ese silencio encubre el mal, en la dirección que las ideas o los conflictos están sumergidos bajo una capa de ocultación y si emergen a la superficie, quedan a medias, son contados a *sotto voce* o murmurados”²⁵⁰

Es decir, esta escritura propicia la posibilidad de decir el mal a través del silencio, de la insinuación, de lo que permanece en entredicho, como un susurro. Al parecer no hay mejor manera (ni otra) de contar la abyección que dejar al lector en la reflexión de qué pudo suceder durante “ese” silencio. Veamos algunos ejemplos en la narrativa de Bolaño:

²⁴⁹ *Op.cit*, p.57.

²⁵⁰ D. González, “Roberto Bolaño. El silencio del mal” en Revista Quimera, 241, Barcelona, marzo 2004, pp.28-31, cita en p.28.

La historia de Wieder es una historia que se vuelve a contar. No sólo porque aparece en dos textos (*La literatura nazi en América* y *Estrella distante*), sino porque además se reescribe desde diversas visiones y en distintos momentos, emborronando la autoridad autenticadora del narrador. Ambos textos están llenos de señales de incertidumbre, lo que nos habla tanto de una confusión de hechos dentro de la diégesis del relato, como de una imposibilidad de generar a través de la narración una verdad única y definitiva. Asimismo, en *Los detectives salvajes* no es extraño encontrarnos con aclaraciones como las siguientes:

“Mi historia, sin embargo, no será todo lo coherente que yo quisiera. Y mi papel en ella oscilará, como una mota de polvo, entre la claridad y la oscuridad.” (284)

Y no será raro, tampoco, que los múltiples personajes-testigo de esta novela contradigan o hasta anulen las versiones de los otros, ya sea respecto a las propias personalidades de Belano y Lima como a sus andanzas por el mundo. ¿Son poetas incomprendidos, vendedores de droga, fantasmas alucinados, revolucionarios? ¿Viajaron para experimentar, para encontrar el amor, para huir de sí mismos? ¿El real visceralismo fue un movimiento verdadero, un intento concreto de renovar la poesía, o fue sólo el pavoneo demencial de un pavo real a la luz de la luna? El acceso restringido que cada personaje tiene a los hechos (dominan sólo parcelas de la realidad) y las distintas interpretaciones que hacen de ellos, provocan un efecto constante de emborronamiento narrativo y de incertidumbre en el lector.

Asimismo, en *Una novelita lumpen* se nos presenta una voz narrativa precipitada, insegura y nerviosa, que se relativiza cada vez más a medida que avanza el relato:

"Todo es difícil de relatar, ya lo he dicho. Lo que sucedió, lo que sentí, lo que vi. Lo que pudo suceder, lo que pude ver y lo que pude sentir. Lo que sintió él no lo sé, no lo sabré nunca." (77)

Del mismo modo, vemos en *Estrella distante* cómo las certidumbres del clásico narrador omnisciente se desvanecen, y cómo la voz narrativa asume esta precariedad de manera clara y directa:

"A partir de aquí mi relato se nutrirá básicamente de conjeturas." (29); "Se cuenta, en el triste folklore del exilio — en donde más de la mitad de las historias están falseadas o son sólo la sombra de la historia real [...]" (75); "Lo que sucedió a continuación es vago" (80); "Todo lo anterior tal vez ocurrió así. Tal vez no." (92)

Lo no dicho tiene en esta misma obra un contrapunto narrativo manifiesto: la casa de Wieder. En ella no sólo se respira un aire enrarecido, según los visitantes, sino que parece extrañamente escenografiada:

"la casa le pareció *preparada*, dispuesta para el ojo de los que llegaban, demasiado vacía, con espacios en donde claramente faltaba algo. (...) lo que faltaba era algo innombrable (...) pero presente, tangible." (17)

Todo ello lleva a Ezequiel de Rosso a plantear que:

"Todos los textos sobre Wieder pueden ser leídos como una reescritura constante, como si (...) se debiera corregir, abarcar los fragmentos, cubrir todo, porque algo siempre se escapa: el original, el sentido de los hechos, los sucesos, permanecen esquivos"²⁵¹

Más allá del caso particular de Wieder, todo el tejido narrativo crea una atmósfera de falta de certeza, tanto para los personajes como para el propio lector. Por ello no se trata de que el autor nos oculte información de forma deliberada, como lo exige el género de la novela policial, sino que se nos está insinuando que tras los huecos tal vez no hay nada más que se pueda *apalabrar*, no hay nada más

²⁵¹ E. De Rosso: "Tres tentativas en torno a un texto de Roberto Bolaño" en C. Manzoni: *Op.cit*, pp. 55-61, cita en p.59.

que se pueda *entender racionalmente*. Los silencios, en la narrativa de Bolaño adquieren así un potente valor semántico. En *Monsieur Pain*, por ejemplo, Pierre se encuentra en medio de una realidad cruzada por conspiraciones que no comprende, pero también somos nosotros, como lectores, quienes hallamos marcas que parecen indicar algo más, algo que nunca llega a decirse y que no puede ser explicitado.

Perdida la referencialidad, el lector ideal de Bolaño no puede ser sino un lector conjetural. La resolución de los hechos oscuros, de las lagunas de indeterminación, a fin de cuentas carece de importancia: lo que de verdad importa es saber que esos espacios vacíos *de por sí* están significando algo, algo que no podemos saber. En la literatura de Bolaño, "Todo relato no hace más que plantear un enigma que la más minuciosa reconstrucción de los hechos no contribuiría a despejar", afirma Echeverría,²⁵² refiriéndose a los cuentos de *Llamadas telefónicas*. Y es en este volumen donde encontramos uno de los relatos más perturbadores: "Enrique Martín". Allí los criptogramas, las combinaciones numéricas, los mapas y hasta un verso de Miguel Hernández se entraman para formar un lenguaje y un sentido imposibles de aprehender, y que una vez más serán los signos del mal innominado. Del mismo modo, el personaje de "Compañeros de celda" reflexiona: "(...) y aunque me daba cuenta de que ese hecho, esa casualidad, estaba llena de significados, no podía descifrar ni uno." (142). Porque como bien sabe Auxilio Lacouture, narradora de *Amuleto*:

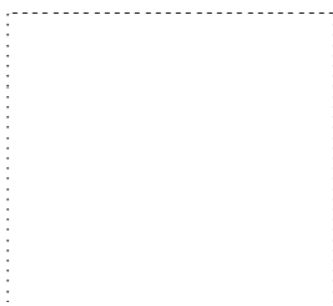
"Yo creo, y permítaseme este inciso, que la vida está cargada de cosas enigmáticas, pequeños acontecimientos que sólo están esperando el contacto epidérmico, nuestra mirada, para desencadenarse en una serie de hechos causales que luego, vistos a través del prisma del tiempo, no pueden sino producirnos asombro o espanto." (28)

²⁵² I. Echeverría: "Relatos de supervivientes" en C. Manzoni: *Op.cit*, pp. 53-54, cita p.54.

Esta imposibilidad de llenar de sentido todo el texto, de comprender a cabalidad los intersticios vacíos, hace de la lógica del ocultar/develar en Bolaño un proyecto narrativo, que viene a reproducir la mecánica del relato mítico. No es gratuito que en *Monsieur Pain* el mesmerismo que practica el protagonista sea también la mecánica que guía el relato: desfigurar, ocultar.

En *Una novelita lumpen* la fotografía y el cine — que funcionaban en *Estrella distante* como dispositivos de duplicación — actúan como mecanismos que así como revelan realidades, también mantienen zonas oscuras en sus negativos. Pero quizás el punto más evidente de esta imposibilidad de develar esté dado en la última página de *Los detectives salvajes* (609):

“¿Qué hay detrás de la ventana?”



Cristián Gómez se aventura a responder:

“Detrás de la ventana (...) detrás de este acertijo se esconde — creo — el sentido y el lugar de la literatura, una apuesta por la gratuidad de estos discursos que nos siguen hablando sin decirnos nada”.²⁵³

¿Nada que decir, nada que entender, nada que seamos capaces de soportar? Tal vez el mismo autor nos oriente en este último sentido, al hacer referencia en otra de sus obras al lecho de Procusto. La agonía que provoca el que llama el “artista del dolor”, dice, sólo podemos imaginarlo, “porque si lo viéramos seríamos incapaces de soportarlo”²⁵⁴ Pero en realidad no podemos asegurar las intenciones de Bolaño en este sentido. Sobre lo que sí tenemos certeza es que la omisión en nuestro autor, lejos de ser falencia narrativa, es estrategia premeditada que inscribe con más fuerza su obra dentro de los márgenes de la literatura postmoderna, rescatando la lógica mítica de estructurar un relato (la palabra en cuanto epifanía); reproduciendo en su textualidad lo incomprensible e ilógico de un entorno hostil, y reivindicando, finalmente, el derecho y el poder de la obra para cerrarse sobre sí misma.²⁵⁵

Aunando todos los aspectos ya mencionados, Nicasio Perera San Martín resume el postmodernismo de la obra bolañiana en los siguientes términos:

“Desde el rasgo central y definitorio del rescate y reapropiación de cuanto desecho cultural se pueda imaginar, hasta la celebración de la autodestrucción, del alcohol, del sexo, de la droga, de la violencia, pasando por la explotación de otras formas artísticas (el cine, la fotografía, la pintura) para conformar el mundo narrado, y por la reiterada preferencia por el relato de enigmas, por la forma narración/pesquisa”.²⁵⁶

²⁵³ C. Gómez “¿Qué hay detrás de la ventana? Roberto Bolaño y el lugar de la literatura” en P. Espinosa: *Op.cit*, pp. 177-186, cita en p. 186.

²⁵⁴ *El gaucho insufrible*. Barcelona, Anagrama, 2003, p. 154.

²⁵⁵ Resulta paradójica la referencia constante a la pornografía que encontramos en toda la obra de Bolaño, ya sea mediante historias de estrellas triple equis o por la simple afición de muchos de sus personajes a las películas de este corte. La pornografía opera precisamente en los términos opuestos a los de la narrativa de Bolaño: por saturación. No hay en ella ningún hueco que llenar, todo está dado.

²⁵⁶ Nicasio Perera San Martín: “Los narradores felisbertianos de Roberto Bolaño”, en Fernando Moreno (comp): *Op. cit*, pp. 87-100, cita p. 97.

6. La vida como leyenda: trayectos y estructuras míticas en la obra de Bolaño

En este capítulo analizaremos los textos de Roberto Bolaño bajo los parámetros del relato mítico. Para ello primero compararemos los núcleos argumentales y acciones narrativas de su literatura con el trayecto del héroe mítico elaborado por Campbell (ver capítulo 4). Luego inscribiremos este paralelismo dentro de los esquemas de la mitocrítica instaurados por Durand (ver capítulo 4), para entender desde este cruce el tipo de estructura y la naturaleza de la narración que laten bajo la literatura de este autor. Lo que encontraremos al final, y que planteamos como hipótesis de investigación, es que nos enfrentamos a una *narración mítica corrompida*, en tres sentidos:

- Aunque se asumen trayectos y núcleos narrativos propios del mito, éstos no tienen ligazón con su sentido último. Se han convertido, en esta literatura, en trazos y ritos vacíos, que no remiten a nada superior que los legitime ni les de trascendencia.
- La heroicidad de los personajes no radica en la realización de gestas o hazañas, sino en el simple hecho de perdurar.²⁵⁷

²⁵⁷ Es por ello que hemos planteado, en otro estudio, que el personaje bolañiano viene a encarnar un Sísifo postmoderno.

- Los hitos, peripecias y personajes que encontramos remiten constantemente a la mitología, pero de forma invertida: el ayudante no ayuda, el amuleto no sirve, la parábola no enseña. De la misma forma, la simbología aparece hueca, cuando no directamente parodizada.

Nos detendremos en el análisis narratológico de las obras para comprobar en detalle cómo se manifiesta esta corrupción de la narración mítica.

6.1. El trayecto del héroe

Al centrarnos en las peripecias de los distintos personajes, notaremos que, aunque con ciertas desviaciones y saltos, aquéllas revelan partes de las tres etapas de la gesta heroica apuntada por Joseph Campbell. En la mayoría de los casos eximiremos de este análisis a *Amberes*, dado su carácter fragmentario, lo nebuloso de los nudos argumentales y la falta de delineación de sus personajes.

Hacemos notar además la necesidad de ampliar el concepto de "héroe": antiguamente éste se limitaba al ámbito político. Más que como una excepcionalidad, hoy entendemos lo heroico como una forma de vivir auténtica. No es una gallardía hacia fuera sino íntima, que se comienza a vislumbrar en mitos como los de Sísifo o Dédalo. Desde aquí se diferencian el héroe estoico-romano y el griego. El primero es activo: si sucumbe bajo los embates del destino, es combatiendo y afirmándose contra él. En cambio el héroe griego se constituye como tal no necesariamente por su dinamismo, sino más bien por su capacidad para soportar el destino. Es esta última la concepción de héroe que hereda la novela moderna.

A esto tenemos que sumar el hecho de que antiguamente la conciencia trágica era colectiva, mientras que hoy es personal o restringida a minorías. El héroe de la tragedia actual se individualiza por medio de la negación del otro, y adquiere plena conciencia y posesión de sí mismo al decidirse contra la felicidad. De ahí que las gestas colectivas sean sólo un recuerdo del pasado y que el trayecto del héroe, como veremos en la mayoría de las obras analizadas, no se cumpla a cabalidad: el nuevo héroe es incapaz de encontrar las claves del destino necesarias para asentarse en una forma de vida más o menos estable y feliz.

I. Separación o partida

Lo que en las mitologías antiguas era un rechazo patente hacia la sociedad o viceversa,² en la obra de Bolaño se manifiesta como un extrañamiento o *spleen* en las grandes urbes. No es, por lo general, un acontecimiento concreto el que gatilla la conciencia del sí mismo en tal condición, sino una suma de hechos que entendemos producto del azar o de un orden desconocido. Los mitologemas en los que se deglosa este trazado, con sus correspondientes equivalencias en las obras de Bolaño, son las siguientes:

La llamada a la aventura

En *Los detectives salvajes* es posiblemente donde la identificamos con mayor claridad. Está dada por el impulso de Belano y Lima a revolucionar la poesía mexicana, al saberse (o creerse) los elegidos para tal proeza. La llamada a la aventura proviene del exiguo legado

² Como en los casos de Edipo, que deja Tebas en busca de redención, o de Dédalo, que debe abandonar la ciudad producto de su crimen.

de un grupo vanguardista de comienzos de siglo: los real visceralistas.

En *Estrella distante* opera un motivo similar: Carlos Wieder es el llamado a iniciar una nueva época en la poesía chilena. A través de *performances* aéreas que se pretenden culturales, Wieder ha de legitimar simbólicamente la supremacía del régimen militar imperante y crear una nueva conciencia nacional.

En *Monsieur Pain* observamos el impulso del protagonista para salir de su mediocre comodidad y salvar la vida de Vallejo. Así pretende redimir la culpa que siente por no haber podido evitar la muerte del marido de Mme. Reynaud:

“Puesto que no había salvado a su esposo, y ése era mi papel y mi misión cuando aparecí en su vida, debía salvar ahora al esposo de su amiga y dar fe con este acto de una realidad, de un orden lógico y superior dentro del cual podíamos seguir siendo quienes éramos. Tal vez llegar, finalmente, a reconocernos, y tras el reconocimiento cambiar, en mi caso aspirar a la felicidad.” (*Monsieur Pain*, 23)

El crítico Darío Osses interpreta en clave mitológica este motivo, en los siguientes términos:

“El viaje de Pain tiene algo de órfico. Desciende hasta los estratos profundos de un mundo extraño para rescatar de la muerte a Vallejo, pero impulsado por el amor que con pocas esperanzas, le profesa a Madame Reynaud”³

En *Nocturno de Chile* esta etapa cristaliza en el proceso de introspección y confesión que inicia Urrutia Lacroix, en las que cree las últimas horas de su vida. Este proceso da pie a toda la narración, que asume las características de un viaje interior.

³ D. Osses: “El viaje de Pain” en P. Espinosa: *Op.cit*, pp. 249-254, cita en p.251.

En *Amuleto* es el empeño de una uruguaya por entrometerse en los conflictos de un país ajeno y en unas historias que no corresponden con la suya. Al creerse “la madre de la poesía mexicana”, Auxilio Lacouture asume una omnipotencia tan imposible como absurda, que la lleva a enredarse en una serie de aventuras y peligros constantes.

En *La pista de hielo* es Enric Rosquelles quien, poseído por el amor hacia una joven patinadora, se siente heredero de Benvingut y planea revivir su palacio. Al igual que Auxilio Lacouture, Enric se cree capaz de todo, y revive en su persona el arquetipo del rey enamorado y el del fundador de ciudades.

En *La literatura nazi en América* este motivo adopta la forma de la excepcionalidad con la que cada autor plantea su vida y su obra, como si siempre hubieran sabido que algún día serían biografiados. Así, pareciera que desde su nacimiento cada uno vivió y moldeó su existencia de acuerdo a esa certeza.

En *El gaucho insufrible* es la incomodidad que comienza a sentir Héctor Pereda, un ejemplar abogado de Buenos Aires, cuando sus hijos ya se han ido de casa y estalla sobre Argentina la última crisis económica. Pereda, protagonista del segundo relato del libro, percibe que ha llegado el momento de marcharse.

En *Llamadas telefónicas* este mitologema se actualiza especialmente en los personajes de Clara, Joanna Silvestri y Anne Moore, quienes quieren hacer de sus vidas algo extraordinario sin tener conciencia siquiera de que eso es lo que buscan. No es algo concreto, sino una sensación lo que las empuja a dejar todo y errar por el mundo.

En *Putas asesinas*, el Ojo Silva (en el relato homónimo) se siente impelido a arriesgar la vida por salvar a dos niños de las garras de la secta del Dios Castrado, mientras que en *Gómez Palacio* un profesor de literatura es impulsado por la vacuidad de su vida a encerrarse en un pueblo perdido de México.

En *Una novelita lumpen*, finalmente, este llamado se siente como el impulso a romper con una vida insatisfactoria, rayana en la mendicidad, para mejorarla en términos materiales. Desde la óptica de los personajes, ésta es la única vía para la consecución de la felicidad, o al menos del bienestar. La idea de una narración mítica corrompida se refuerza aquí por el hecho de que la iniciación de esta empresa supone una degradación moral del sujeto, por cuanto implica su inmersión en la delincuencia y en lo socialmente reprobable.

La negativa al llamado

Aquí nos encontramos con la primera subversión del trayecto mítico en la obra de Bolaño ya que, con contadas excepciones, el llamado a la aventura o al deambular siempre es respondido, o hasta propiciado, por los personajes. Precisamos, a riesgo de ser reiterativos, que en nuestro corpus literario buscamos *trazos* de la narración mítica, y no su reproducción completa y exacta.

Como excepciones aparecen *Monsieur Pain*, donde su protagonista, intimidado por la presencia de dos inquietantes españoles, se siente en un comienzo reacio a ayudar a Vallejo. En *Nocturno de Chile*, Urrutia Lacroix también se resiste por un tiempo a colaborar con el régimen militar, hasta que finalmente se entrega al poderío de los vencedores. En *Estrella distante* el narrador no sabe si implicarse o

no en la búsqueda de Wieder, ya que para él supone un capítulo nebuloso y escondido en su memoria. Y en *Una novelita lumpen*, Bianca — implicada en un plan para robarle a su amante ocasional, Giovanni Dellacroce — tarda en dar el golpe definitivo, ya que se ha involucrado emocionalmente.

El salto de este mitologema nos habla de una actitud de arrojo en los personajes que, desesperados, lo hacen todo porque precisamente ya no queda nada por hacer, porque todo acabará en lo que *debe* acabar. El determinismo de la derrota es ineludible, y por lo mismo lo mejor parece ser rendirse a la evidencia, como vemos en un pasaje de *El gaucho insufrible*:

“si abro la boca tragaré agua. Si respiro tragaré agua. Si sigo vivo tragaré agua y mis pulmones se encharcarán por los siglos de los siglos.” (Dos cuentos católicos, *El gaucho insufrible*, 116)

La ayuda que facilita el camino

Este mitologema también aparece mutilado en gran parte del corpus literario. No porque no exista la figura del ayudante, sino más bien porque cuando se ésta se actualiza no aporta ni las herramientas ni la sabiduría necesarias para que los personajes lleven a buen término su aventura, sea ésta cual sea.

En *Monsieur Pain* no sólo no hay ayudantes, sino que existen únicamente oponentes (los dos españoles vestidos de negro, Plemeur-Bodou), que tratan a toda costa de impedir que el protagonista ayude a Vallejo a sanarse de su hipo. El mismo Pain, quien podría erigirse como ayudante, es incapaz de hacerlo. En *La pista de hielo* la soledad es la pauta de toda relación, por lo que cualquier tipo de ayuda externa está anulada. Sólo hay separaciones, rupturas de pareja, alejamientos geográficos. Toda acción

emprendida por los personajes se realiza siempre en solitario y la mayor parte de las veces a escondidas. En *Amuleto* intuimos esta imposibilidad del contacto efectivo ya desde el epígrafe, de Petronio: "Queríamos, pobres de nosotros, pedir auxilio; pero no había nadie para venir en nuestra ayuda." La indefensión se vive de la misma forma en la que el protagonista del relato "El gaucho insufrible" inicia su proceso de involución: despojado de todos los afectos y de todos los cobijos.

En *Nocturno de Chile* la figura del ayudante es débil. Está encarnada por Farewell, el *pope* de la crítica literaria chilena, quien da el espaldarazo a Urrutia Lacroix para su ingreso al mundo de las letras y lo aconseja en momentos de crisis. Pero es una imagen demasiado lejana y críptica como para convertirse en ayuda efectiva y concreta. Como referente para su seguidor, marca coordenadas móviles y engañosas: Urrutia Lacroix nunca puede comprenderlo del todo.

En *Putas asesinas*, el relato "Buba" contiene un personaje, de igual nombre, que podría caer en esta categoría si no fuera porque más que ayudar al protagonista a vencer los obstáculos, se los resuelve él mismo, mediante una mecánica desconocida, sin revelarles jamás los secretos para valérselas por sí solo. Lo mismo hace el policía Abel Romero en *Estrella distante*: no ayuda a solucionar los conflictos que el narrador arrastra con la memoria de Wieder, sino que simplemente ejecuta (suponemos) la orden de eliminar a este último. Por tanto, no hay experiencia de aprendizaje de por medio.

En *Los detectives salvajes*, como ya comentamos, Amadeo Salvatierra y Joaquín Font son los únicos vínculos con el pasado, con ese pasado al cual los real visceralistas quieren volver para desde ahí revolucionar la poesía mexicana. Pero el primero es un borracho

incapaz de comprender los poemas de Cesárea Tinajero, y el segundo está loco y termina encerrado en un psiquiátrico. Ninguno de los dos es guía propicio para indicar camino alguno.

En *Llamadas telefónicas* la voz de la experiencia, Sensini, no es sino un escritor en decadencia, incapaz de orientar al narrador en su incipiente carrera literaria. Sólo puede enseñarle un truco barato para ganar algún dinero: enviar el mismo cuento a varios concursos literarios simultáneamente. Del mismo modo, en *Una novelita lumpen* los ayudantes (el hermano de Bianca y sus dos amigos) son más bien parásitos antes que soporte efectivo. La protagonista se enfrenta sola al desafío de encontrar el supuesto tesoro de Dellacroce/Maciste, quien tampoco le facilita el camino:

“con el tiempo he llegado a rememorar cada palabra de Maciste como una llave o como un puente oscuro que necesariamente hubiera tenido que llevarme a otro sitio, como si él fuera una máquina de predicciones hecha exclusivamente para mí, algo que sé que no es verdad” (94)

El cruce del umbral

El paso de lo conocido a lo desconocido se plasma en dos momentos de *El gaucho insufrible*. El primero lo encontramos en el cuento homónimo, cuando Héctor Pereda abandona la ciudad y entra en la pampa. Con ello sale del límite de lo conocido, regido por reglas claras, para pasar a una zona donde lo extraño es él, en un movimiento que recuerda la dicotomía civilización/barbarie de Sarmiento. El segundo episodio está en el relato “El policía de las ratas”, cuando se vislumbra que dentro del ambiente subterráneo en que nos movemos hay fuerzas más soterradas aún. El narrador comprende entonces que incluso las alcantarillas tienen fronteras que separan el bien del mal.

En *Amuleto* hay un cruce constante de umbrales, representados por los múltiples saltos temporales que ejecuta la narradora, mezclando así realidad y ficción. De ello no hay más evidencia concreta que la luz de la luna reflejándose sobre las baldosas del baño de la facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En *Nocturno de Chile* este cruce es un poco más evidente: lo vemos cuando el sacerdote Urrutia Lacroix acepta colaborar con el régimen militar y se hace cómplice lateral de sus atrocidades. Pasa de lo trascendental y lo angélico a lo terreno y demoníaco, en un movimiento reversible, inconsciente e impune.

En *Los detectives salvajes* el umbral está dado por el abandono del DF y la inmersión en los desiertos de Sonora. No hay vuelta atrás: la normalidad urbana del DF, la rutina de las tertulias literarias, la insustancial experiencia del amor quedan olvidadas una vez que los personajes se suben al Impala de Quim y se lanzan a lo desconocido, que es tanto la geografía como el sentido último de las obras de Cesárea Tinajero. Lo que está en juego es la idea de la vida como literatura y la literatura como vida: la mezcla imposible que los *ismos* de comienzos del siglo XX no pudieron lograr. Se trata de un camino no sólo iniciático, sino también peligroso, ya que supone el choque frontal con una realidad que nos habla de la aparente inutilidad de la palabra poética.

En *Estrella distante*, al acceder a ir en búsqueda de Carlos Wieder, el narrador ya está abandonando el mundo de lo conocido (por muy mediocre y decadente que éste pueda ser) para enfrentarse a una fuerza superior, mitificada, cuanto más aterradora al ser espejo del sí mismo. Algo similar sucede en *Monsieur Pain*, donde Pierre, pese a las amenazas y a los chantajes, decide colaborar en la sanación de Vallejo. Entonces entra en un mundo desconocido, donde el mismo París se vuelve un entramado de sombras e intenciones no

declaradas. Mientras, en *Una novelita lumpen* el cruce el umbral se manifiesta con la entrada de Bianca al precario mundo de la delincuencia adolescente y *amateur*.

En *La pista de hielo* la decisión de Enric Rosquelles para construir un patio de patinaje, como modo de ganarse el amor de Nuria, marca el umbral sin retorno. La entrada al palacio de Benvingut simboliza el alejamiento del mundo de lo cotidiano para traspasar el límite de lo lícito, lo tolerable y lo conocido. Es un movimiento en descenso, como en *Nocturno de Chile*. "En ningún momento dejé de presentir que me encaminaba hacia el abismo y la ruina — dice Rosquelles — pero no me importó." (*La pista de hielo*, 27).

En *La literatura nazi en América* no hay umbral que se cruce, al menos no dentro de los límites de la narración. Junto con los personajes, siempre estamos *del otro lado*, con ellos ya hemos cruzado el límite entre lo razonable y lo grotesco; entre lo normal y lo enfermizo. Hablamos, más allá de caracteres particulares, del proyecto narrativo que se actualiza en esta diégesis.

En *Llamadas telefónicas*, Enrique Martín (en el cuento homónimo) franquea un portal a lo desconocido e innombrable, del que sólo quedan como huellas criptogramas imposibles de comprender. Producto de este paso, tanto él como el narrador no pueden sino huir, escapar con el secreto que nunca se nos revela. Y en "Últimos atardeceres de la tierra" (*Putas asesinas*), el narrador entrevé el límite entre lo cotidiano y lo horroroso, antes de sumergirse en la incomprendibilidad de este último:

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

El vientre de la ballena

La estadía y permanencia dentro de los límites de lo desconocido es casi una condición constante en la obra bolañiana. Los personajes de esta narrativa viven dentro de un orden que saben ilógico, librado al azar, que les es por completo desconocido. Su condición de existencia es, *en sí*, la etapa del vientre de la ballena. Con cada paso que dan, estos personajes penetran aún más en un territorio que los hace vulnerables, del cual no saldrán (si es que lo hacen) sin haber pagado el peaje del dolor o del extrañamiento. Y lo saben. Como se dice en "Prefiguración de Lalo Cura" (*Putas asesinas*): "En el equívoco vivimos y planeamos nuestros ciclos de vida" (123). En el equívoco porque siempre se vive en un paraje desconocido, sin guías ni protecciones válidas:

"la matriz de la historia particular es la historia secreta (...) ¿Y tú te preguntarás qué es la historia secreta?, dijo mi amigo. Pues la historia secreta es aquella que jamás conoceremos, la que vivimos día a día, pensando que vivimos, pensando que lo tenemos todo controlado, pensando que lo que se nos pasa por alto no tiene importancia. ¡Pero todo tiene importancia, buey! Lo que pasa es que no nos damos cuenta. Creemos que el arte discurre por esta acera y que la vida, nuestra vida, discurre por esta otra, y no nos damos cuenta de que es mentira."(Dentista, *Putas asesinas*, 179)

El vientre de la ballena es la historia de la humanidad una vez que las grandes razones han dejado de regirnos y los dioses han huido. Al retratar reiteradamente esta condición, la obra de Bolaño no sólo reproduce en forma cabal este mitologema, sino que parte su ciclo narrativo *desde* él. Es decir, en estricto orden cronológico, el trazado correspondiente a la Separación o Partida debe entenderse como iniciado aquí, en la etapa del vientre de la ballena. Luego se suscitan eventos como el Llamado, la Ayuda o la falta de ella, el Cruce del umbral. Lo que afirmamos es que el vientre de la ballena es el mitologema principal, al menos dentro del primer trazo mítico, en la

obra de Bolaño. El que da pie y potencia la acción narrativa, y propicia la actualización — en positivo o en su revés — de los mitologemas que le siguen.

II. Iniciación, pruebas y victorias

El trayecto de héroe mítico continúa con una serie de dificultades que debe sortear. La búsqueda de algo/alguien, asimismo, gatillan cambios en su personalidad y en su modo de ver la vida. El motivo preferente asociado a esta etapa es el viaje. Por supuesto, en la narrativa actual el viaje no necesariamente marca un desplazamiento geográfico, sino que puede asumir la forma del viaje de descubrimiento interior.

Las pruebas

Como señalamos en el capítulo 4, este mitologema simboliza el encuentro con el aspecto peligroso de los dioses y el hecho de asumir el mal como parte constitutiva del sí mismo. En *Monsieur Pain*, Pierre ve coartadas sus posibilidades de manifestar su heroicidad (morir en combate, salvar a Vallejo, defender a Mme. Reynaud) por la presencia constante de la pareja de españoles que lo persiguen, así como por la hostilidad de los médicos de la clínica Arago (donde está internado Vallejo), y por el retorno de su enigmático compañero de estudios Plemeur-Bodou. La propia circunstancia es un espacio lleno de pequeñas complejidades, retrasos e inconvenientes, que dada su lógica desconocida se ven magnificadas:

“Sin embargo había algo que no calzaba, que intuía en los silencios de madame Reynaud, en mi propio estado sensorial, alerta por razones que desconocía. Un malestar extraordinario subyacía detrás de las cosas

más nimias. Creo que vislumbraba el peligro, pero ignoraba su naturaleza." (23)

En *Nocturno de Chile* el protagonista parece absorber las pulsiones de lo perverso que están patentes en la historia nacional, y las manifiesta en su propia escritura. Cede, para decirlo en otras palabras, a la tentación del mal:

"De angélica mi poesía se tornó demoníaca. Tentado estuve, muchos atardeceres, de mostrarle mis versos a mi confesor, pero no lo hice. Escribía sobre mujeres a las que zahería sin piedad, escribía sobre invertidos, sobre niños perdidos en estaciones de trenes abandonadas. Mi poesía siempre había sido, para decirlo en una palabra, apolínea, y lo que ahora me salía más bien era, por llamarlo tentativamente de algún modo, dionisiaco." (101)

Es el mismo tipo de mal que cristaliza en el personaje de Ramírez Hoffman, en *La literatura nazi en América*, y en el de Carlos Wieder de *Estrella distante*. Ambos personajes, el mismo personaje, son agentes de un mal institucionalizado, asumido política y públicamente. De un modo similar, en "El policía de las ratas" (*El gaucho insufrible*), Pepe el tira descubre que sus congéneres están siendo sádicamente asesinados, y sus investigaciones le llevan a descubrir un hecho inédito y horroroso: los criminales son de su propia raza; su pueblo lleva en sí mismo el gen de la autodestrucción y él es incapaz de neutralizarlo.

El mal también se asume como prueba en *La pista de hielo*. En esta novela hace presa de El Recluta, personaje marginal que tras asesinar a su pareja, se pregunta horrorizado del porqué de su accionar, sin encontrar respuesta lógica:

"aunque probablemente la respuesta sea porque estoy enfermo. ¿Pero enfermo de qué? Nada me duele. ¿Qué demonio o diablo me ha poseído? (193)

En el relato "Putas asesinas" la protagonista también debe enfrentarse a su yo maligno y escondido. Este texto da cuenta de la transformación del amor en odio, producto de pulsiones internas ajenas al dominio de la razón. Al secuestrar a un cantante famoso y declararle su amor mientras lo amenaza con un cuchillo, la protagonista vive la impotencia de saber que sus palabras no son ni serán comprendidas.

Mientras, en *Los detectives salvajes* el mal permanece como una atmósfera innominada, que domina las calles oscuras del DF, las reuniones de los realvisceralistas y hasta el diario de Juan García Madero. Lo que apreciamos con mayor claridad es el camino de las pruebas que Belano y Lima deben sortear para, primero, encontrar a Cesárea Tinajero, y segundo para salvar la vida y vivirla como poetas. Así entendemos el vagabundeo por los desiertos de Sonora, y luego por Europa y África. La persecución de la que son objeto por parte de un cafiche y de un policía no hace sino remarcar las complejidades que les presentan las circunstancias. Asimismo en *Amuleto*, la persistencia de Auxilio tanto en el DF como en el baño de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM durante el allanamiento militar, nos hablan de una serie de pruebas que debe superar ("resistir", dice ella) para cumplir su anhelo de ser la madre de la poesía mexicana y vivir una vida como la de los poetas.

En *Llamadas telefónicas*, Anne Moore ("Vida de Anne Moore") experimenta su existencia, con sus pequeñas cotidianidades, como una serie interminable de obstáculos. Los cambios de residencia y de país, la sucesión de amantes, la lucha diaria por la subsistencia que no asegura nada más que un sobrevivir, son factores comunes en cada ciclo de vida que inaugura, dejando tras de sí otro capítulo inconcluso y deshilachado:

"Aparentemente las cosas iban bien, pero Anne sabía que estaba a punto de estallar. Lo percibía en sus sueños, cada vez más extraños, en su estado de ánimo que por entonces se hizo propenso a la melancolía, en su humor, cambiante, caprichoso." (186)

Luego de la etapa del Vientre de la ballena, el Camino de las pruebas es el que tiene mayor importancia narrativa y simbólica dentro de la literatura de Bolaño. El subsistir mismo, como acabamos de ver en el caso de Anne Moore, es ya la mayor prueba posible, y se hace condición natural de todos los personajes. Las peripecias que éstos atraviesan no necesariamente hablan de acciones radicales (salvo en el caso de *Los detectives salvajes*), sino más bien de salvar la cotidianidad y seguir viviendo, *durando*, con la conciencia de que todo está perdido.

El encuentro con la diosa femenina

Las mujeres en la obra de Bolaño nunca juegan un rol preponderante en tanto entes protectores o cobijadores. Suelen ser personajes a la deriva, psicológica y emocionalmente débiles, incapaces de dar respuestas o brindar consuelo. El aspecto magnífico de lo femenino está por completo anulado en esta literatura, por ello es raro que los varones integren, como los héroes retratados por Campbell, la feminidad a su esencia.

El mejor ejemplo de ello es Cesárea Tinajero, en *Los detectives salvajes*. Como indicamos, ella viene a ser una parodia o negación de la Diosa Madre: no cumple con las expectativas de ninguno de los real visceralistas; sus obras son incomprensibles; su vida no tiene nada de extraordinario ni ella nada de poética. Al contrario, su muerte no desampara a Belano y Lima, sino que los desata para que cada uno emprenda su camino. Como señala Grinor Rojo:

"Más que causa de una muerte, al balazo que le quita la vida [a Cesárea] tenemos que interpretarlo nosotros como el dispositivo eficaz de un ritual exorcístico. Lima/Belano/Bolaño quedan desde ahora en adelante libres para realizar su propia obra"⁴

Algo similar sucede en *Amuleto*, donde Auxilio, quien se autoproclama la Madre de los poetas mexicanos, viene a ser una inversión de los antiguos oráculos griegos, donde las sacerdotisas cantaban las verdades de los dioses. Auxilio es una versión degradada de ellas: es una indigente desdentada que alucina con el futuro de la literatura y pretende profetizar a partir de ello. Ni una verdad, ni una certeza, ni un conjuro salen de su boca. Auxilio, paradójicamente, no puede ayudar a nadie, ni siquiera a sí misma.

En *La literatura nazi en América*, *Estrella distante*, *Nocturno de Chile* y *Llamadas telefónicas* (en particular el relato "Sensini"), la divinización de la madre viene a revertirse al estar personificada en la nación como Madre Patria. Y al hablar de una nación desgarrada por las luchas internas y el asesinato colectivo, lo que tenemos aquí es el motivo de la madre ausente y desvalida, que por estar moribunda no puede alimentar a sus hijos. Leemos en *Nocturno de Chile*:

"Chile entero se había convertido en el árbol de Judas, un árbol sin hojas, aparentemente muerto, pero bien enraizado todavía en la tierra negra, nuestra fértil tierra negra donde los gusanos miden cuarenta centímetros." (138)

Asimismo, en el relato "El gaucho insufrible", del libro homónimo, el protagonista se retira a la pampa, activando el motivo modernista de la naturaleza como reflejo de lo femenino. Pero la tierra pampina le es hostil y no lo acoge; sus códigos le permanecen ocultos y vedados. Héctor Pereda es incapaz de integrarse a la vida rural y sentirse conectado con la naturaleza que anheló en algún momento.

⁴ G. Rojo: "Sobre los detectives salvajes" en P. Espinosa: *Op.cit*, pp.65-75, cita en p.72.

Su relación con ella se remite a la lucha, el sometimiento y la productividad.

En *La pista de hielo*, Carmen (la pareja de El Recluta) actualiza una madre errante, casi fantasmagórica, que termina asesinada, anulándose así sus posibilidades de transmitir algún valor. Su imagen es débil, vulnerable, precaria: no cobija, debe ser protegida o eliminada. La misma figura de madre ausente e incapaz de guiar a sus hijos por el camino de la vida aparece en "Prefiguración de Lalo Cura (*Putas asesinas*). En este relato, Connie Sánchez es una actriz porno soñadora y disparatada, que confía la crianza de su hijo a los camarógrafos y asistentes de dirección. Y la ausencia total de figura femenina la tenemos en *Monsieur Pain*, donde ni siquiera la Patria actúa en este sentido (Pain es un retirado de guerra sin honores y luego sin pensión: ni siquiera el país ha valorado sus servicios), y toda visión femenina resulta una entelequia para el protagonista. Lo mismo que *En una novelita lumpen*, donde la madre es una figura muerta literalmente, lo que según la narradora (su hija), justifica su propio desvarío por el mundo.

El hecho de que este mitologema no encuentre eco en la obra bolañiana habla no sólo de una pérdida del sentido del cobijo y la protección del sujeto postmoderno. Es sintomático, además, que cuando la figura femenina/materna aparece, lo hace en términos invertidos, mostrando una potencialidad negativa y amenazante, o bien dejándose ir en una languidez frágil que precisa contención externa para no sucumbir.

La mujer como tentación y/o derrota

Una de las pruebas del héroe mitológico consiste en superar lo meramente humano para así acceder a la trascendencia. Una

variante de esto es evitar el contacto con los pares, pero de los mitologemas más recurrentes de esta serie de obstáculos es el rechazo de la mujer, en cuanto objeto de la tentación y hasta del pecado, el que goza de mayor popularidad en las narraciones de todos los tiempos. Desde el episodio de Adán arrojado del paraíso por culpa de Eva, hasta el Ulises de la Odisea que pide a sus tripulantes que lo amarren a la embarcación para no sucumbir al canto de las sirenas, la mujer es vista en esta etapa — a diferencia de la anterior — como símbolo del mal que aleja al héroe de su cometido.

En la narrativa de Bolaño este mitologema se encuentra presente, pero con una desviación: a la fragilidad femenina que ya apuntáramos se suma el hecho de que en los tiempos de la postmodernidad el Otro y el Sí Mismo se diluyen, cancelándose así cualquier encuentro real y emocionalmente significativo. Al no poder reconocerse en el otro, el amor en la literatura de Bolaño es sexo, arrebató, aburrimiento, ejercicio de evasión o mera gimnástica. La mujer, entonces, no es símbolo de perdición, sino que ella misma se encuentra perdida, al igual que el varón, en un mundo de fantasmas.

En *Monsieur Pain* esto se ve plasmado en la imposibilidad de cualquier acercamiento romántico entre el protagonista y su amor secreto, Madame Reynaud. Más allá del trato formalmente cortés, Pain apenas logra el agradecimiento de su amada como modo de retribución a sus atenciones. Tal vez porque Pierre ve a Mme. Reynaud como oportunidad de redención y felicidad, *sabiendo que la felicidad es una quimera*, es que la figura de la mujer aparece tan inalcanzable como inofensiva.

En *La pista de hielo* el contacto con la mujer siempre es vago y casual, incluso en el sexo: la complicidad, el sentido de pareja y la

comuni3n son inexistentes. Un encuentro 3ntimo entre Caridad y Gaspar se retrata en esta novela en los siguientes t3rminos:

“[Caridad] entr3 a la tienda, se desnud3 e hicimos el amor. (...) Como si el asunto no fuera con nosotros y los amantes de verdad estuvieran muertos y enterrados.” (161)

En *Los detectives salvajes* los s3ntomas del amor se confunden con los arrebatos hormonales de la juventud y con la curiosidad que provoca la primera vez. Luego, saciado este 3mpetu inicial, el sexo se revela como una doble ausencia:

“Despu3s hicimos el amor pero fue como hacerlo con alguien que est3 y no est3, alguien que se est3 yendo muy despacio y cuyos gestos de despedida somos incapaces de descifrar.” (352-353)

En *Putas asesinas*, en el relato del mismo nombre, al no ser correspondido ni poder concretizarse, el amor se torna maldad y enajenaci3n. Es importante recalcar que la voz narrativa aqu3 es femenina: es una mujer la que siente y padece el amor, mientras que su objeto del deseo permanece ajeno a todo ese esc3ndalo de sentimientos encontrados. En *Llamadas telef3nicas*, en el cuento hom3nimo, el motivo del amor imposible es central. De hecho, el relato parte as3: “B est3 enamorado de X. Por supuesto, se trata de un amor desdichado.” (63)

Este mitologema cristaliza como alejamiento de los pares en el resto de la obra bolañiana. En *Amuleto* la mujer no es sino un espacio en blanco o un divertimento; noviecitas de adolescencia que por lo general no llegan a calar en las vidas de los protagonistas. Tal vez es en esta novela donde m3s se puede llegar a percibir la figura femenina como amenaza, en tanto las amigas o novias de los j3venes poetas mexicanos pueden apartarlos, seg3n la visi3n de Auxilio, de su cometido. Sin embargo, las muchachas nunca actualizan la latencia

del peligro que encarnan, y los futuros poetas quedan libres para crear. En *La literatura nazi en América*, *Nocturno de Chile*, *Estrella distante* y *El gaucho insufrible*, la mujer como motivo de desviación no está presente ya que no tiene cabida dentro de la línea narrativa: en estas obras los protagonistas van en pos de lo suyo en línea recta (un proyecto de vida o de literatura, que en Bolaño viene a ser lo mismo), sin desviarse de su camino.

Nótese que en estos últimos casos no necesariamente cabe hablar de superación de pruebas, ya que al ser inexistente o un personaje demasiado marginal, la mujer no alcanza a prefigurarse como amenaza real. Por ello, y en nombre de la meta que buscan, los personajes de estas obras optarán por el retiro voluntario del mundo de los "mortales" para concentrarse en sus objetivos, sin tentaciones de por medio.

Una excepción que confirma la regla es el caso de *Una novelita lumpen*. Aquí, ya que la protagonista es mujer, el desafío se plantea en términos de no ceder a la sexualidad con un hombre. Sin embargo Bianca cumple esta imposición sólo a medias: a la vez que mantiene relaciones anónimas con los amigos de su hermano (siempre a oscuras, negándose a saber la identidad de su amante), cede al peligro del amor, o a su ilusión, con Dellacroce.

La reconciliación con el padre

Este episodio es equivalente, en términos de simbología, con el encuentro con el dragón. Aquí el héroe asume al padre como figura humana y acepta el sufrimiento como parte constitutiva de su ser. Situados en la obra de Bolaño, la paternidad puede ser entendida como una filiación narrativa, como los antecesores de una generación o los íconos de ésta. En este sentido, y dado el ejercicio paródico que

leemos en esta literatura, la relación será ambigua y móvil: así como se reconocen ciertas figuras emblemáticas/paternas, se puede rechazar su legado o su carga histórica en los escritores que les sucedieron.

Así, aunque en *Putas asesinas* se ensalza la figura del poeta chileno Enrique Lihn (en "Encuentro con Enrique Lihn"), en el relato "Carnet de baile" también se reniega del peso de los antepasados en tanto figuras literarias canónicas: "hay que matar a los padres, el poeta es un huérfano nato." (210), afirma el narrador.

En *Estrella distante* y *La literatura nazi en América* también se intenta volver a fojas cero en términos de creación artística. Se quiere inventar la nueva poesía, inaugurar una nueva forma de practicarla y de entenderla. En otros términos: generar una nueva aurora en el panorama literario americano, tal como el nazismo quiso refundar una raza y una nación. La diferencia estriba en que mientras los autores de *La literatura nazi en América* vuelven al pasado para rescatar la herencia de sus ancestros y legitimar su proyecto desde allí, en *Estrella distante* se opta por la creación de un nuevo país al que le corresponde una nueva poesía, lo que supone generar una amnesia colectiva mediante el terror.

Aunque en *Los detectives salvajes* también se busca remecer la cultura con nuevas formas poéticas, aquí existe un claro tributo a la figura del padre en cuanto pasado. Desempolvar el realvisceralismo de comienzos de siglo para intentar revivirlo a fines del milenio es un homenaje y una reconciliación con las vertientes artísticas ya idas. En *Amuleto*, en cambio, hay un énfasis en el poder de negación y destrucción de los nuevos poetas:

"(...) lo que los poetas jóvenes o la nueva generación pretendía era mover el piso y llegado el momento destruir esas estatuas, salvo la de Pacheco, el único que parecía escribir de verdad, el único que no parecía funcionario. Pero en el fondo ellos también estaban contra Pacheco. En el fondo ellos *tenían* necesariamente que estar contra todos." (56)

Sólo en el relato "Sensini" (*Llamadas telefónicas*) se da cuenta de una admiración sin peros hacia un viejo ícono de la literatura: Antonio di Benedetto. Quizás porque su alter ego, Sensini, aparece como un hombre mayor y acabado, entristecido por el recuerdo de su hijo muerto, que se gana la vida participando en concursos literarios de tercer orden. La nostalgia e incluso hasta la lástima ganan terreno y se cumple a cabalidad este mitologema: el autor de este relato es capaz de reconocerse, efectivamente, a sí mismo en Sensini. Y en "Fotos" (*Putas asesinas*), Arturo Belano rinde un solitario y solapado homenaje a los poetas franceses surrealistas, todos ya muertos. Pero a diferencia de Sensini en el relato anterior, ninguno puede legarle nada a Belano: son sólo fotografías y palabras impresas en el papel.

En *El gaucho insufrible* la religión como supraconciencia institucional se ve resquebrajada en "Dos cuentos católicos"; el trono del Padre redentor y universal se agita sobre las aguas del fanatismo. Algo similar sucede en *La pista de hielo*, *Nocturno de Chile* y *Monsieur Pain*, salvo que en estas obras es el Super Yo, la conciencia personal última, la que se exhibe en su rol de padre normativizador y espejo ante los cuales los protagonistas deben expiar sus culpas y/o confesar sus pecados. Enric Rosquelles, Sebastián Urrutia Lacroix y Pierre Pain dialogan consigo mismos a falta de un interlocutor que los escuche y los redima. El diálogo no es fácil: como se sabe, el Super Ego suele ser feroz. Finalmente, en *Una novelita lumpen*, al igual como sucedía con la imagen materna, el arquetipo del padre no es ni una presencia tangible ni un recuerdo evocado, sino una ausencia fehaciente.

La apoteosis y La gracia última

Hemos puesto juntos los últimos dos mitologemas de este trazo ya que ninguno de los dos se cumple, en ninguna obra de Bolaño. Por esto, evidentemente su análisis no amerita mayor extensión. La apoteosis, indicamos, es el estadio donde gracias a sus actos heroicos, más allá de la hazaña concreta, el protagonista puede comprender que el mundo de las dualidades no existe: los contrarios, pues, desaparecen en un tercer término que los implica a ambos (idéntico a la lógica del símbolo). Nada de esto ocurre en los textos analizados. Como indica María Antonieta Flores:

“Ulises Lima remite a un degradado Odiseo, sin acciones heroicas salvo la defensa de una prostituta como un hecho circunstancial, sin Penélope que lo espere, tras un amor imposible que lo lleva a Israel (tierra prometida que se equipara a la fantasía del amor logrado). Y, finalmente, su Itaca será la ciudad de México, y sus viajes serán el olvido y los recorridos por el parque hundido”⁵

Por lo demás, la Itaca de Arturo Belano no puede ser sino su muerte casi segura. Soldado de guerras floridas, el alter ego del autor se pierde por la geografía africana para encontrar la muerte, o para que la muerte lo alcance a él: lo que suceda primero. Con ello el paralelismo entre Ulises Lima y Belano queda sellado:

“Por esta razón, uno regresa, el otro no: cumplen, de alguna manera, la ruta de los arquetipos con los cuales se pueden asociar (Odisea y el rey Arturo). Las pruebas enfrentadas no han traído la victoria sino el escepticismo y el engaño existencial, el cansancio, el tedio”⁶

En la obra de Bolaño, reiteramos, cualquier heroicidad está cancelada casi de antemano. El caso más claro es el de Pierre Pain

⁵ M. A. Flores: “Notas sobre los detectives salvajes” en C. Manzoni: *Op.cit*, pp. 91.96, cita en p. 93.

⁶ *Op.cit*, p.94.

(*Monsieur Pain*), que alguna vez tuvo su oportunidad de demostrar valor en la guerra, y salió de ella herido por una casualidad, no por arriesgar la vida en pos de la bandera o la patria. Es por tanto un héroe degradado, un pobre diablo en un laberinto demasiado grande para él,⁷ que cede a las circunstancias y finalmente se rinde:

“El laberinto, el gusto por el laberinto, se apoderó de mi: cada pasillo que surgía, cada escalera y ascensor eran una tentación a la que claudicaba, afiebrado, caminando a ciegas bajo la luz inconstante de las galerías.” (*Monsieur Pain*, 145)

La gracia última corresponde a la etapa en que el alma del sujeto se encuentra a salvo en un lugar apartado de lo mundano. Una superación de los límites de lo terrestre, aunque el cuerpo siga aquí. Pero, ¿cómo ha de darse esto en la literatura de Bolaño, que nos habla precisamente de un deambular constante en un mundo fosilizado? Ejemplo de ello es África, espacio terminal en *Los detectives salvajes* y “Fotos” (*Putas asesinas*). En ambos textos el continente negro es descrito como “una copia fiel del fin del mundo, de la locura de los hombres, del mal que anida en todos los corazones” (*Los detectives salvajes*, 532).

Los personajes siguen en la tierra, en cuerpo y alma, siempre concientes del Yo y de su circunstancia. Y esa es quizás su peor condena, el saber que:

“la felicidad desapareció en algún lugar de la tierra y sólo queda el asombro. Un asombro constante, hecho de cadáveres y de personas comunes y corrientes” (Prefiguración de Lalo Cura, *Putas asesinas*, 112)

¿Y después? “Después sólo resta el vacío”, asegura el narrador de *Amberes* (17) O como escribió Nicanor Parra, a modo de necrológica para Bolaño: “el resto es silencio”.

⁷ Es sintomático que los pasillos de la Clínica Arago, donde está internado Vallejo, sean circulares.

III. Retorno e integración a la sociedad

Continuamos con nuestra comparativa de los motivos de Campbell ya que la no concreción de los últimos dos mitologemas no indica, en modo alguno, que los que siguen tampoco han de actualizarse. Recordamos: son *trazos* de la narrativa mítica los que veremos reflejados en la literatura de Roberto Bolaño, no una repetición de ellos ni tampoco una transducción de sus motivos principales.

Este tercer estadio supone una reinserción del personaje/héroe en la sociedad que lo vio partir, para asentarse en una forma de vida más o menos establecida. Podemos observar este movimiento en un sentido estrictamente narratológico: personajes que vuelven a su ciudad de origen, pero en última instancia esto no es sino un traslado geográfico, que no se asocia necesariamente al sentido dado por Campbell al retorno.

Negativa al regreso

Los héroes míticos no siempre quieren regresar al mundo terreno una vez que han paladeado lo trascendente del mundo de los dioses. En este sentido, la primera reacción es quedarse ahí. En la narrativa moderna, y particularmente en la de Bolaño, este motivo es equiparable al de la locura o enajenación en la que muchos personajes permanecen.

En *La literatura nazi en América*, los autores siempre se mueven dentro de su propia lógica, trastocada o alucinada. Dentro de la diégesis se pueden identificar dos marcos de referencia: por un lado esta "otra dimensión", autónoma e intocable, donde se mueven los escritores reseñados. Por otro, el "mundo real", habitado por "personas normales". Este último espacio es constantemente resemantizado y esquivado por los escritores nazis, ya que no se ajusta a su ideología ni a su sensibilidad. A su vez, estos literatos suscitan, desde el segundo marco de referencia, comentarios como los siguientes:

"paleonazi, tarado, abanderado de la burguesía, títere del capitalismo, agente de la CIA, poetastro de intenciones cretinizantes, plagario de Eguren (...), esbirro de las cloacas, profeta de baratillo, violador de la lengua española, versificador de intenciones satánicas, producto de la educación de provincia, rastacuero, cholo alucinado, etc., etc." (72)

La alucinación también es característica de la narradora de *Amuleto*, que desvaría sobre los más diversos temas mezclando espacios y tiempos, realidad y ficción, indistintamente. La pintora Remedios Varo y Arturo Belano; septiembre del '68 y los poetas León Felipe y Pedro Garfías; un inmenso territorio nevado y las baldosas del lavabo; la poetisa Lilian Serpas y la mitología griega. Todo se funde en un relato acelerado y poco congruente. Asimismo, Urrutia Lacroix, narrador de *Nocturno de Chile*, enuncia desde el delirio de la fiebre, en las que cree serán las últimas horas de su vida. Su posición, como la de Auxilio, está más allá del mundo banal y cotidiano; su interpretación de la realidad lo mantiene eternamente del otro lado de la frontera de la normalidad. Cree ver a sus fantasmas y a sus demonios, todos ellos personificados en la figura del "joven envejecido", que también es su propio reflejo en la conciencia.

En "Fotos" (*Putas asesinas*) vemos a Arturo Belano solitario en un pueblo abandonado de África, hojeando un álbum donde la poesía en lengua francesa se conmemora a sí misma. Posible continuación del episodio final de *Los detectives salvajes*, donde Belano iba a una muerte segura junto a un grupo de guerrilleros, ambos pasajes nos muestran la negativa de Arturo a reincorporarse a las formas de vida cotidiana. Tampoco quiere regresar a México, ni a Chile. Prefiere quedarse allí donde la racionalidad no lo encuentre, como último intento de resistencia.

En *Estrella distante* Carlos Wieder es el astro que nunca baja; quien nunca estuvo del lado de los humanos y nunca aceptará ese lugar. El policía Abel Romero lo mata (suponemos) antes de que eso llegue a plantearse siquiera como posibilidad. Carlos Wieder no puede regresar al mundo de las personas comunes y corrientes porque nunca fue parte de él. En un plano más concreto, ya desde su título *Una novelita lumpen* nos anuncia una marginalidad respecto a lo social y a lo normal. La precariedad y la orfandad son aquí conducentes a la exclusión de lo público y a la reclusión en estrechos recintos privados. Salvo Dellacroce y Bianca, los personajes nunca toman contacto con nadie del mundo exterior. No se cruzan fronteras ni de ida ni de vuelta; no hay otra dimensión posible sino la de la estrecha morada de los hermanos huérfanos.

Huida y cruce del umbral de vuelta

La huida marca el camino de retorno, el paso de la estadía en el mundo de lo desconocido para volver al mundo de lo cotidiano. Como hemos visto, en la obra de Bolaño ambas circunstancias se entrelazan: en los marcos de referencia creados la lógica racional y el arbitrio del azar corren paralelos, ligándose en movimientos cuya expresión más visible es la maldad y la catástrofe. Por ser una

condición generalizada en estos mundos narrativos, no entraremos a detallar obra por obra, ya que este ejercicio implicaría repetir ideas y citas del capítulo anterior. Sólo remarcaremos aquí que la existencia misma en esta narrativa es un constante cruce de umbrales entre lo conocido y lo desconocido. Por supuesto, este último ámbito nunca se llega a vislumbrar del todo, al menos desde nuestra condición de lectores, pero se prefigura a través de los vacíos y lagunas de indeterminación.

Vuelta al mundo

Este proceso implica dar en el lenguaje del "mundo de la luz" los mensajes que vienen de las profundidades (del mundo, de la psique). Esto no siempre es posible en la literatura que analizamos: primero porque no hay enseñanza válida más allá de las fronteras que se han cruzado, y segundo porque en medio de la fragmentación y la dispersión, tanto de las identidades como de los discursos, la comunicación epifánica que este momento supone se hace imposible. "El lenguaje de los otros se hace ininteligible para mí", se lamenta el narrador de *Amberes* (22). Nos encontramos, nuevamente, con un mitologema invertido. En *Una novelita lumpen* esta imposibilidad se adivina en el rechazo de la sociedad y del contacto con los otros que caracteriza a los hermanos protagonistas. Dice la narradora:

"Ahora sé que la cercanía no existe. Siempre alguien tiene los ojos cerrados. Uno ve cuando el otro no ve. El otro ve cuando uno no ve. Sólo una madre puede estar cerca, pero eso entonces era lo desconocido. Inexistente. Sólo existía el espejismo de la cercanía." (36)

En *Amuleto* las profecías de Auxilio Lacouture son torcidas, producto del delirio, y resultan válidas sólo dentro de su propio marco de referencia. Porque aunque tuviera acceso a una verdad profunda y trascendente, ella es incapaz de actuar en el mundo siguiendo un

criterio de realidad común. Constituye, como diría Doležel, una voz narrativa no autenticada, pues carece de credibilidad. Asimismo, la enunciación de la verdad del padre Urrutia Lacroix (“la historia, la verdadera historia — asegura — sólo yo la conozco”, 124) no tiene oyentes ni espectadores: cae en el vacío. Al no tener eco ni sustento en hechos ni en otros personajes, la voz del sacerdote tampoco goza de autenticación.

En este mismo sentido operan los criptogramas indescifrables de “Enrique Martin” (*Llamadas telefónicas*), *Monsieur Pain*, *Estrella distante* y *Los detectives salvajes* (los poemas de Cesárea Tinajero): como claves de la realidad oculta, del azar subterráneo que los personajes son incapaces de descifrar. La narradora del relato “Putas asesinas” hace notar la diferencia capital que existe entre *percibir* estas claves y *comprenderlas*: “Tú no escuchaste mis palabras no supiste discernir de mis gemidos aquellas palabras, las últimas, que acaso te hubieran salvado”. (125)

En conclusión: aunque tengamos indicios para interpretar lo que existe más allá de las fronteras de lo real y de lo evidente; aunque se tengan huellas de ese orden *otro* que descontrola lo lógico y lo racional, no podemos entenderlo. Ningún personaje que regrese del “otro lado” es capaz de hacerse comprender en el lenguaje de los humanos. La prueba más rotunda de ello es también una parodia. En el relato “El retorno” (*Putas asesinas*) establecemos el vínculo con el “otro lado” mediante el protagonista, quien regresa tras la muerte a cohabitar con los vivos. Particularmente con uno, Jean Claude Villeneuve, famoso diseñador de modas y necrófilo. Pero el retorno no trae consigo enseñanza alguna: es movimiento hueco, sin ningún sentido más que el de la anécdota y la hilaridad que provoca la escena de un muerto que se sienta a conversar con su cuasi violador.

La posesión de los dos mundos

Este estadio se produce cuando el héroe ya ha traspasado la materialidad del mundo mundano y es capaz de reconocer en él los signos de lo trascendente. Lo que sabe, al final, es que ambos mundos son uno solo. Si bien no podemos encontrar huellas certeras de esta "anagnórisis" en la narrativa bolañiana, sí identificamos con facilidad sus efectos: el individuo pasa a ser un personaje anónimo, como el poeta, el vagabundo, el loco o el ermitaño. Y estos son los personajes que pueblan todas y cada una de las obras de nuestro autor. Aunque no se han abandonado a los vaivenes del mundo y de la vida precisamente por ser iluminados o elegidos de los dioses, se experimentan a sí mismos como distintos al común de la gente, en un *afuera* que les permite observar la realidad a la vez que son parte de ella. Poseen, según la terminología de Jünger, una segunda conciencia.

La tipología del poeta aparece en *Monsieur Pain* asociada a un César Vallejo moribundo y anónimo. *La literatura nazi en América* está llena de poetas, escritores y ensayistas desconocidos. El narrador fantasma de *Amberes* también se nos presenta como un juglar postmoderno y fragmentado. Álvaro Rousselot, en *El gaucho insufrible*, ve cómo su obra literaria alcanza la fama mientras él se mantiene en las sombras. En *Amuleto*, Auxilio Lacouture escribe versos en papel higiénico, que resultan tan desechables como su soporte material. El sacerdote Urrutia Lacroix, en *Nocturno de Chile*, es incapaz de sacar a la luz pública sus creaciones líricas. Carlos Wieder, en *Estrella distante*, permanece oculto tras su propio mito. En *Putas asesinas*, un tímido muchacho campesino es capaz de dejar helado al narrador con sus textos ("Dentista"). Henri Simon Leprince, en el cuento homónimo de *Llamadas telefónicas*, se queda fuera del

inventario de poetas relevantes, y debe ocultar sus poemas para que no reflejen su rostro. Y, cómo no, Arturo Belano y Ulises Lima en *Los detectives salvajes*, quienes por más que lo intentan no logran ni revolucionar la poesía mexicana ni posicionarse entre sus hijos ilustres.

Indigentes, vagabundos, genios incomprendidos, solitarios, locos, kamikazes, desesperados por vivir aunque no sea empresa fácil. Todo eso son los personajes de Bolaño, que parecen venir de vuelta del otro mundo; pero lo que en realidad sucede es que se han desengañado de éste.

Libertad para vivir

Este último estadio de la tercera etapa, y cierre del ciclo del héroe, lo vemos plasmado también en toda la obra bolañiana. Producto del estadio anterior, donde el individuo se refugia en el anonimato y la soledad, es que estos personajes tienen la libertad para vivir a su manera, "sin timón y en el delirio", como reza el epígrafe de *La pista de hielo*. Son caracteres que no se aferran a nada, que no poseen nada, que se vinculan en relaciones transitorias y que siempre dejan ir. Que el viaje sea motivo central de esta narrativa es ya sintomático de esta condición. No hay códigos de ética ni imperativos morales; no hay institucionalidad que coarte los pasos de nuestros protagonistas, que quieren "Ser beatniks, no estar atados a ningún lugar, hacer de nuestras vidas un arte." (*Amuleto*, 122). El mundo puede ser un lugar hostil y extraño, pero estos personajes lo resemantizan para poder seguir viviendo a su manera: "lo raro es lo normal, la fiebre es la salud, el veneno es la comida", dice Pepe el Tira en "El policía de la ratas" (*El gaucho insufrible*, 70).

Resulta paradójico que el final del camino, la consecución del fin último, sea también condición *sine qua non* de los personajes de esta narrativa. Pero si no han atravesado por toda la elipse del héroe mítico ¿cómo han llegado hasta la meta, y quizás antes que aquél? La respuesta radica en las nuevas concepciones ontológicas y de socialización, al alero de las cuales surge esta literatura. A diferencia de la noción mitológica tradicional, en la postmodernidad la libertad para vivir es concebida como un derecho, no como un premio que se gana. En un mundo que se ensalza a sí mismo a través del hedonismo, las formas particulares de vida y de expresión del otro no suscitan interés, *salvo que me atañan también a mí*. Se vive y se deja vivir, sin más. Uno de los realvisceralistas de *Los detectives salvajes* asume que el tiempo los ha borrado del mapa, porque la búsqueda frenética de un fin común ya no es factor aglutinante:

“en México ya no nos conoce nadie y los que nos conocen se ríen de nosotros (somos el ejemplo de lo que no se debe hacer) y tal vez no les falte razón” (345)

Resultado de todos los procesos que analizamos en el capítulo 3, si hay algo garantizado en la postmodernidad es esta libertad para vivir, independientemente del juicio o la aprobación de los demás; sean éstos terrenos o inmortales. Y la narrativa de Bolaño da buena cuenta de ello.

* * *

Como hemos visto en detalle, el trayecto del héroe se reproduce en la obra de Roberto Bolaño sólo en trazos, y muchas veces de forma invertida. Esto, sin embargo, no quiere decir que las estructuras mitológicas se excluyan de su narrativa. De forma apartada queremos situar aquí la atención en un curioso e importante fenómeno que se produce en la caracterización de los personajes bolañianos: muchos de ellos son elevados a categoría de mito en la

propia narración. En el caso de algunos, como Carlos Wieder en *Estrella distante*, este efecto se genera al ocultar parte de su biografía o su accionar.⁸ Jóvenes poetas salen en su busca, para darle rostro humano a su leyenda:

“Los años y las noticias adversas o la falta de noticias, contra lo que suele suceder, afirman la estatura mítica de Wieder, fortalecen sus pretendidas propuestas” (116)

Lo crucial en este punto es que lo “mítico”, la condición de tal, se da gracias al emborronamiento de las señas y/o a la incomprendibilidad de los hechos realizados, no a las gestas heroicas.

En otras ocasiones, el movimiento mitologizador es autogenerado. Muchos personajes sufren de lo que Chénétier llama “mitopsicosis”, que no es sino:

“esa necesidad aterradora de mitologizar la propia existencia, en detrimento de todo lo demás. Quien sufre de mitopsicosis busca relatos en todas partes, en el interior como en el exterior de sí mismo. No puede hacer un gesto sin transformarlo en narración.”⁹

Los mejores ejemplos de ello son Belano y Lima (*Los detectives salvajes*), Auxilio Lacouture (*Amuleto*) y Urrutia Lacroix (*Nocturno de Chile*). Los primeros son los dementes que quisieron hacer una revolución poética e intentaron secuestrar a Octavio Paz. La segunda es la mujer que se quedó encerrada en el lavabo de la facultad, para cuando los militares entraron en la universidad: un mito urbano que recorre el DF. Y Urrutia Lacroix desplaza poco a poco a su maestro Farewell para convertirse en el nuevo faro de la crítica literaria chilena.

⁸ El mismo Bolaño, desde hace algunos años, se convirtió para los lectores chilenos en un mito literario, cuya muerte no hizo sino acrecentar aún más su porte.

⁹ M. Chénétier. *Op.cit*, pp. 201-202.

Podemos identificar dos estrategias básicas que son características de esta narrativa mítica corrompida:

El recurso a lo onírico, que es constante en todas las obras. Sin embargo, el lenguaje del subconsciente no tiene conexión con su sentido último: no deja huellas factibles de interpretar en la conciencia. Es clara y significativa la presencia del mesmerismo como recurso narrativo en *Monsieur Pain*: la doctrina del magnetismo animal no ayuda a despejar dudas, sino que empaña aún más la realidad. Como sugiere Eco, en un universo laico y moderno, donde el símbolo ya no debe relevar y esconder el absoluto de las religiones, éste se convierte en un efecto de sentido producido por el texto.¹⁰

De lo anterior se deriva una simbología vacua, por la cual tampoco tenemos acceso a significado alguno. Abundan en esta narrativa los desiertos, las navajas, la luz de la luna, la noche cerrada, los laberintos, los espejos, los bosques. Por cierto que en una primera lectura estos elementos nos remitirán a su significado psicoanalítico, pero si analizamos con más detalle notaremos que no necesariamente se conectan con él. De hecho: *nunca* se conectan con él, a no ser que sea para parodiarlo.

En *Amuleto* el sacrificio del niño Juan de Dios a manos del Rey de los Putos aparece como un acto gratuito, tan torcido como degradado. Un episodio similar, en "El ojo Silva" (*Putas asesinas*), también nos habla de una pérdida del sentido sacro: la castración de los infantes es otro rito vacío, desligado de lo trascendente. Algo parecido a lo que sucede en *Nocturno de Chile*: para conservar de mejor forma las iglesias, las palomas — símbolos terrenales del

¹⁰ U. Eco: *Sobre literatura*. Barcelona, RqueR, 2002.

Espíritu Santo — son ahuyentadas o eliminadas. Con ello se preserva la construcción humana, pero se espanta su valor simbólico.

Los ritos de iniciación también se relativizan y son cuestionados. En *Los detectives salvajes*, uno de los personajes testigo asegura que las proezas de los realvisceralistas no eran más que “unas pruebas de valor ridículas, unas pruebas de iniciación a la vida aterrizadoras, inútiles” (167). En esta misma novela, la primera experiencia sexual no es sino una satisfacción de la curiosidad: Juan García Madero no deja de sentirse un muchacho tras perder su virginidad. Del mismo modo para Bianca, la protagonista de *Una novelita lumpen*, la iniciación sexual es un trámite ni doloroso ni placentero, que se realiza a escondidas y con la luz apagada.

Las referencias a la mitología griega tampoco logran hacernos percibir la revelación asociada a sus historias. En *Amuleto*, el extenso relato que Carlos Coffeen realiza de la historia de Erígone no remite a nada, se hace anécdota o modo de pasar el tiempo. Ninguna significación emana de ella, no encontramos allí ninguna razón capaz de explicar el presente o enrielar el futuro. Las hazañas de la mitología griega se presentan degradadas. “Sacrificio ritual, acto gratuito, aburrimiento”, como dice el narrador de “Vagabundo en Francia y Bélgica” (*Putas asesinas*, 81). Todos los términos, como se ve, son homologables.

Podemos entender estas estrategias como una parodización del discurso mitológico — en su vertiente antropológica y también psicoanalítica — que se hace cargo de sus estructuras pero no de sus significados explícitos ni latentes. Como leemos en el relato “Encuentro con Enrique Lihn”:

"mis ojos fueron a encontrarse con los ojos de Lihn que parecían decirme: sin comentarios, ya bastante tengo con tragarme este menjunje cada tres horas, no busque simbolismos, el agua, la cebolla, la lenta marcha de las estrellas." (*Putas asesinas*, 221)

Cuando no se parodia, la simbología (y con ella la narración mítica) se ponen al servicio de ese orden subterráneo y desconocido al que nos hemos referido a lo largo de todo este trabajo. Con ellas se trata de nominar lo innombrable, de levantar escudos invisibles, de conjurar "el miedo de oír aquello que no se puede oír, las palabras esenciales que no podemos escuchar y que con casi toda probabilidad no se pueden pronunciar" (*Nocturno de Chile*, 43).

Por ello el laberinto, construcción recurrente de esta narrativa (El palacio de Benvingut en *La pista de hielo*; la clínica Arago en *Monsieur Pain*, la casa de María Canales en *Nocturno de Chile*, etc) no cumple la función de *obstaculizar* un sentido que se esconde, sino que lo encierra herméticamente en sí mismo, cancelando toda posibilidad de hallazgo. Donde mejor vemos esta imagen es en el DF, que por cierto sigue siendo "la región más transparente", un laberinto de espejos y sombras. Pero mientras en Fuentes nos llevaba a la esencia de la mexicanidad, en Bolaño la ciudad es un escenario desconocido y amenazante, donde se representan trazos de lo incomprensible y lo horroroso del azar. La ciudad es aquí la encrucijada de calles oscuras, "como ríos condenados del infierno" (*Amuleto*, 78); la intersección de espectros y de muchos caminos que se perderán, más tarde, en el desierto.

Otro motivo que remite a la maldad en términos de simbología es el agua. Ésta siempre aparece oscura, turbia y/o contaminada: está en las alcantarillas de "El detective de las ratas" (*El gaucho insufrible*); en el río negro que bordea un cementerio en "El gusano" (*Llamadas telefónicas*); es escenario de catástrofes de juguete en *Monsieur Pain*; río contaminado en *Amberes*, y también es agua

congelada que se bebe la sangre de un cadáver en *La pista de hielo*. El agua ya no es elemento purificador sino síntoma de ese mal que late bajo la superficie. El mal, al fin de cuentas, siempre es en esta narrativa una presencia innominada, que se materializa en distintas personas, situaciones y lugares. Frente a ello, la evaluación de Abel Romero — uno de los personajes de *Estrella distante* resucitado en *Los detectives salvajes* — parece ser la más certera:

“el meollo de la cuestión es saber si el mal (o el delito o el crimen o como usted quiera llamarle) es casual o causal. Si es causal, podemos luchar contra él, es difícil de derrotar pero hay una posibilidad, más o menos como dos boxeadores del mismo peso. Si es casual, por el contrario, estamos jodidos. Que Dios, si existe, nos pille confesados. Y a eso se resume todo.” (*Los detectives salvajes*, 397)

Y a eso que se resume todo es de lo que da cuenta esta suerte de mitología degradada, observable desde la primera obra de Bolaño hasta la póstuma *2666*. Quizás por ello críticos como Álvaro Bisama contraponen Macondo, mito del origen latinoamericano, a Santa Teresa (donde ocurren los crímenes en *2666*) como mito del final. Al respecto, Gonzalo Garcés agrega:

“Macondo no es sólo mito del origen, sino de la totalidad. Su autor toma al pueblo pobre latinoamericano y, de simple momento en la historia, lo convierte en sentido, en morfología histórica: de barro y cañabrava fuimos en el comienzo, de barro y cañabrava somos cuando al último Buendía se lo comen las hormigas; nuestra verdad es, ella misma, de barro y cañabrava... Bolaño rehuye esa totalización. Santa Teresa no es una forma del destino; es un final que vuelve inteligible a una pluralidad infinita de destinos, y su campo de acción abarca todo el planeta.”¹¹

6.2. Esquemas y estructuras míticas

Utilizaremos para este análisis, basado en la metodología mitocrítica de Durand, los siguientes términos:¹²

¹¹ “El mito del final”, en diario “El Mercurio”, Artes & Letras, Santiago de Chile, 21/11/2004, p. 7.

¹² Ver capítulo 4. Ver además la tabla clasificatoria isotópica de las imágenes, en G. Durand: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, Taurus, 1981, pp.414-415.

REGIMENES	DIURNO	NOCTURNO	
Principios rectores	Exclusión, contradicción e identificación	Causalidad, analogía y similitud	
Esquema preponderante	<u>Distinguir</u> separar ≠ mezclar subir ≠ caer	<u>Unir</u> madurar→progresar volver←recontar	<u>Confundir</u> descender, poseer, penetrar
Arquetipos epítetos	puro ≠ mancillado claro ≠ sombrío alto ≠ bajo	hacia delante (futuro) hacia atrás (pasado) profundo, calmo, íntimo, oculto, caliente	
Arquetipos sustantivos	luz ≠ tinieblas, aire ≠ miasma, arma heroica ≠ lazo, bautismo ≠ mancilla, cima ≠ abismo, cielo ≠ infierno, jefe ≠ inferior, héroe ≠ monstruo, ángel ≠ animal, ala ≠ reptil	fuego, hijo, árbol, germen, rueda, cruz, luna, andrógino, microcosmos, color, noche, madre, recipiente, morada, centro, flor, mujer, alimento, sustancia	
Símbolos	sol, azul, ojo del padre, runas, armas, mantra, tapia, escala, campanario, águila, gaviota, paloma, etc.	iniciación, orgía, el Mesías, piedra filosofal, música, sacrificio, dragón, espiral, caracol, oso, rueda, vientre, gemas, velo, capa, copa, tumba, cuna, crisálida, isla, caverna, mandala, barca, laberinto, espejo, leche, miel, vino, oro, etc.	

Dentro de este esquema relacionaremos los tópicos/mitologemas detectados en la obra de Roberto Bolaño (la desesperanza y la derrota; la búsqueda y la huida, el mal y el doble), situándolos en núcleos narrativos específicos.

El gaucho insufrible

Aquí observamos una preponderancia del régimen nocturno de la imagen, aunque en algunas variables (como los arquetipos sustantivos y los símbolos) aparezcan mezclados con elementos propios de su régimen contrario.

Relato	Esquema	Arquetipos epítetos	Arquetipos sustantivos	Símbolos

Jim	Madurar→progresar	Hacia atrás (pasado)	El fuego, la rueda, la madre	Las runas, el mandala
El gaucho insufrible	Separar/mezclar	Hacia atrás (pasado)	La noche, la luna, la morada	Las armas, la biblioteca, el vientre.
El policía de las ratas	Descender	Puro/mancillado, Claro/sombrío	La luz/las tinieblas, el microcosmos	El sacrificio, la caverna
El viaje de Álvaro Rousselot	Volver ←recontar	Hacia atrás (pasado)	El fuego, el hijo, el alimento	El espejo, la tumba
Dos cuentos católicos	Separar/mezclar	Puro/mancillado Claro/sombrío	La cruz, el Dios, el centro	Las armas, la torre, la escalera

Amberes

Aquí también subyace un imperativo del régimen nocturno de la imagen, con la misma precisión del análisis anterior.

Núcleo Narrativo/ Personajes	Esquema	Arquetipos epítetos	Arquetipos sustantivos	Símbolos
El errar del policía	Descender	Profundo, oculto	El aire/el miasma	El tren, la música
Pelirroja misteriosa	Poseer	Profundo, oculto	El recipiente, el velo, la rueda	La carretera,
Vagabundo del bosque	Separar/mezclar	Hacia atrás (pasado)	El árbol, la luz/las tinieblas	La biblioteca, el mandala
Asesinato	Descender, penetrar	Profundo, calmo, oculto	La noche, la madre, la morada	Las armas, el sacrificio

Putas asesinas

Aunque en esta obra predomina igualmente el régimen nocturno de la imagen, es de notar que sus símbolos se encuentran muy ligados a los del régimen diurno, explicando así que la presencia de este último

es mayor que en las obras anteriores (notar sus arquetipos sustantivos).

Relato	Esquema	Arquetipos epítetos	Arquetipos sustantivos	Símbolos
El Ojo Silva	Subir/caer	Puro/mancillado	La luz/las tinieblas, el andrógino, la madre	El laberinto, el ojo del padre, el sacrificio, la espiral
Gómez Palacio	Madurar→ Progresar	Hacia atrás (pasado)	El aire/el miasma, la noche	El desierto, , la tumba
Últimos atardeceres de la tierra	Madurar→ progresar	Hacia atrás (pasado)	La luz/las tinieblas, el hijo	El ojo del padre, el velo, la tumba
Días de 1978	Volver ← recontar	Hacia atrás (pasado)	El arma heroica/el lazo, el árbol	El tren, el espejo, el campanario
Vagabundo en Francia y Bélgica	Descender	Hacia atrás (pasado)	El héroe/el monstruo	El tren, el espejo
Prefiguración de Lalo Cura	Subir/caer	Puro/mancillado	El cielo/el infierno	La iniciación, la barca
Putas asesinas	Subir/caer	Puro/mancillado	El bautismo/la mancilla	Las armas, el sacrificio
El retorno	Descender, poseer	Hacia atrás (pasado)	El recipiente	El segundo nacimiento
Buba	Descender	Profundo, oculto	La luz/las tinieblas	La sangre, la copa
Dentista	Descender	Hacia atrás (pasado)	La luz/las tinieblas	El velo, el sacrificio, la espiral
Fotos	Madurar → progresar	Hacia atrás (pasado)	El Dios plural, el microcosmos	La biblioteca, el desierto
Carnet de baile	Separar/mezclar	Puro/mancillado	El bautismo/la mancilla, El jefe/el inferior	El dragón, la iniciación, la caverna
Encuentro con Enrique Lihn	Madurar → progresar	Hacia atrás (pasado)	El hijo, el árbol	El ojo del padre, la piedra filosofal

Nocturno de Chile

Por el contrario, aquí vemos una preponderancia del régimen diurno de la imagen, que hace explícito a su contrario sólo en la variable de la simbología. Esta preponderancia la relacionamos con el hecho de que esta obra descansa sobre las articulaciones del mal institucionalizado, como obra de un Padre normativo superior, y todos sus resortes narrativos se mueven en torno a este eje. Las manifestaciones del régimen nocturno, sin embargo, son potentísimos en tanto arquetipos sustantivos, y operan como contrapunto latente del régimen imperante. Tal y como lo ha indicado el profesor Fernando Moreno:

“la confesión de Urrutia Lacroix, no sólo se desarrolla en la nocturnidad temporal, sino que de ella surgen, ella representa y ella pone en escena zonas de oscuridad, de indefinición, además de un conglomerado de sombras que son, en definitiva, elementos determinantes, cuando no motores, de gestos, palabras y silencios, de acontecimientos, de actos y decisiones.”¹³

Núcleo narrativo	Esquema	Arquetipos epítetos	Arquetipos sustantivos	Símbolos
Iniciación literaria	Madurar → progresar	Hacia atrás (pasado)	La noche, la luna	La iniciación, la música
Viaje a Europa	Separar/mezclar	Puro/mancillado	El hijo, el ángel/el animal	La paloma, el espiral
Odeim y Oido	Subir/caer	Puro/mancillado	El cielo/el infierno	El ojo del padre, la biblioteca, la música
Tertulias literarias	Volver ← recontar	Hacia atrás (pasado)	La luz/las tinieblas	Las armas, la escalera, el sacrificio
Final	Subir/caer	Alto/bajo	La cima/el abismo	La tormenta

¹³ Fernando Moreno: “Sombras... y algo más. En torno a Nocturno de Chile”, en Fernando Moreno (comp): *Roberto Bolaño. Una literatura infinita*. Poitiers, Centre de Recherches Latino-américaines/Archivos, 2005, pp. 199-210, cita p. 205.

Amuleto

Domina el régimen nocturno de la imagen, aunque en los arquetipos sustantivos encontramos también una fuerte presencia del régimen diurno.

Núcleo narrativo	Esquema	Arquetipos epítetos	Arquetipos sustantivos	Símbolos
La narración misma	Volver ← recontar	Hacia delante (futuro) y hacia atrás (pasado)	El aire/el miasma, la noche, la madre, la luna	La espiral, el espejo
Ocultamiento en el lavabo	Descender	Puro/mancillado	La morada, el centro, la luna	El sacrificio, la caverna
Lilian Serpas/Carlos Coffeen	Volver ← recontar	Hacia atrás (pasado)	El héroe/el monstruo	El sol, las armas
Descenso	Descender, poseer	Alto/bajo	La cima/el abismo, la madre	El sacrificio

Monsieur Pain

Encontramos en esta obra una equivalencia entre ambos regimenes. El texto oscila entre las manifestaciones de cada uno, dejando en claro con esto un equilibrio — al menos en su estructura interna — entre luz y sombra, entre ocultar y develar.

Núcleo Narrativo/ Personajes	Esquema	Arquetipos epítetos	Arquetipos sustantivos	Símbolos
Madame Reynaud	Separar/mezclar	Puro/mancillado	La mujer, la flor, el centro	La piedra filosofal, el mandala
Hipo de Vallejo	Descender	Claro/sombrío	La luz/las tinieblas	La escala, el laberinto

Bar verde y catástrofes submarinas	Descender	Profundo, oculto	La noche, el agua, el color	El pez, la tumba
Ocultamiento en el burdel	Descender	Claro/sombrío	La luz/las tinieblas	La tumba, la cuna
Plemeur-Bodou	Separar/mezclar	Puro/mancillado	La luz/las tinieblas	El renacimiento, el dragón
Mesmerismo	Descender, penetrar	Profundo, íntimo, oculto	La luz/las tinieblas	Las runas, el mantra, el mandala

Los detectives salvajes

Por una estrecha diferencia, aquí el que se impone es el régimen diurno de la imagen, aunque los símbolos de su opuesto tienen gran predominancia en la obra.

Núcleo Narrativo/ Personajes	Esquema	Arquetipos epítetos	Arquetipos sustantivos	Símbolos
Ingreso al real visceralismo	Separar/mezclar	Hacia adelante (futuro)	El poeta, el hijo	La iniciación
Vagabundeos por el DF	Descender	Claro/sombrío	La luz/las tinieblas, la noche, la luna	La tumba, el laberinto, el espejo.
Amadeo y Quim	Volver ← recontar	Hacia atrás (pasado)	La rueda, el germen	La tapia, el laberinto
Búsqueda de Cesárea	Subir/caer	Alto/bajo	La luz/las tinieblas, la madre, el centro	Las armas, el velo, el laberinto, el desierto
Periplo por Europa	Madurar → progresar	Hacia adelante (futuro)	La cima/el abismo	Las armas, el sacrificio, el espiral
Retorno de Ulises Lima	Subir/caer	Alto/bajo	La cima/el abismo	Las armas, el laberinto, el espejo
Belano suicida en África	Descender	Profundo, oculto	El cielo/el infierno	El sol, las armas, el sacrificio

Llamadas telefónicas

Aquí ambos regimenes están casi aparejados, lo que se evidencia en la combinación y mezcla impresionante de sus símbolos.

Relato	Esquema	Arquetipos epítetos	Arquetipos Sustantivos	Símbolos
Sensini	Subir/caer	Hacia atrás (pasado)	El hijo, el germen, la luna	La iniciación, el sacrificio
Henri Simon Leprince	Descender	Alto/bajo	El jefe/el inferior	La tumba, el espejo, la barca
Enrique Martin	Descender	Claro/sombrío	La luz/las tinieblas, la noche, la luna	La escala, las runas, la cueva
Una aventura literaria	Separar/mezclar	Puro/mancillado	El jefe/el inferior	Las armas, el espejo, el espiral
Llamadas telefónicas	Separar/mezclar	Claro/sombrío	La luna, la noche, la mujer	El sacrificio
El Gusano	Volver ← recontar	Hacia atrás (pasado)	El hijo, el centro	Las armas, el río
La nieve	Volver ← recontar	Alto/bajo	La mujer, la luna, el hielo	Las armas, la barca, la iniciación
Otro cuento ruso	Volver ← recontar	Hacia atrás (pasado)	El jefe/el inferior	El sacrificio, el mantra
William Burns	Volver ← recontar	Hacia atrás (pasado)	El héroe/el monstruo	Las armas, la espiral
Detectives	Separar/mezclar	Puro/mancillado	El arma heroica /el lazo	El ojo del padre, las armas
Compañeros de celda	Descender	Hacia atrás (pasado)	La mujer, el alimento	La tumba, el espejo, el espiral
Clara	Subir/caer	Alto/bajo	La cima/el abismo	La crisálida
Joanna Silvestri	Descender	Hacia atrás (pasado)	La rueda, la noche, la mujer	El vientre, la tumba
Vida de Anne Moore	Madurar → progresar	Hacia atrás (pasado)	El cielo/el infierno	La iniciación, la orgía

Estrella distante

La preponderancia del régimen diurno de la imagen la explicamos en términos similares al caso de *Nocturno de Chile*: la temática y el estilo de un terror que emana de la institucionalidad y que se hace eco en las personas y situaciones particulares.

Núcleo Narrativo	Esquema	Arquetipos epítetos	Arquetipos sustantivos	Símbolos
Asesinato hermanas Garmendia	Separar/mezclar	Claro/sombrío	La luz/las tinieblas	Las armas, el sacrificio
Poesía aérea	Subir/caer	Alto/bajo	La cima/el abismo	El azul, el campanario
Exposición de fotos	Descender	Profundo, oculto	La noche, la mujer	El sacrificio, el espejo
Mitificación	Subir/caer	Alto/bajo	El héroe/el monstruo	El renacimiento, el Mesías
Reencuentro	Madurar → progresar	Profundo, oculto	El héroe/el monstruo	El sacrificio, el espejo

La literatura nazi en América

Posiblemente por la misma temática ligada al horror y al fanatismo, encontramos aquí una preponderancia casi rotunda del régimen diurno de la imagen.

Núcleo Narrativo	Esquema	Arquetipos epítetos	Arquetipos sustantivos	Símbolos
Proyecto narrativo	Separar/mezclar	Puro/mancillado	El cielo/el infierno, la cruz, la sustancia	El ojo del padre, el águila, las runas
La multiplicación del sí mismo	Descender	Íntimo, oculto	El héroe/el monstruo	El renacimiento, la espiral, el espejo
Mistificación	Subir/caer	Alto/bajo	El héroe/el monstruo	El renacimiento, el Mesías

La pista de hielo

Una leve supremacía para el régimen diurno de la imagen, que se contrarresta hasta cierto punto con la cantidad de símbolos provenientes de su opuesto.

Núcleo Narrativo/ Personajes	Esquema	Arquetipos epítetos	Arquetipos sustantivos	Símbolos
Vida en el camping	Volver ← recontar	Alto/bajo	La noche, la luna, la morada	La cuna, la isla, la caverna
Caridad, Nuria	Subir/caer	Alto/bajo	La noche, la luna, la mujer	La tumba, el sacrificio
Reconstrucción de Benvingut	Subir/caer	Alto/bajo	El cielo/el infierno	La espiral, el laberinto, el espejo
Asesinato de Carmen	Separar/mezclar	Profundo, oculto	La cruz, la luna, la madre	La tumba, el laberinto
Encarcelamiento de Enric	Subir/caer	Alto/bajo	El jefe/el inferior	El campanario, la caverna, el vientre
Regreso a Z	Volver ← recontar	Claro/sombrío	La morada, el centro	La tapia, el espiral, la cuna.

Una novelita lumpen

Aquí tenemos un leve predominio del régimen nocturno de la imagen, derivado posiblemente de la orfandad como motivo y la recurrencia a los símbolos de contención asociados a la maternidad.

Núcleo Narrativo	Esquema	Arquetipos epítetos	Arquetipos sustantivos	Símbolos
Orfandad	Separar/mezclar	Claro/sombrío	La madre, la morada, el centro, la noche	La tumba, la cuna, la crisálida
Iniciación sexual	Separar/mezclar	Puro/mancillado	El bautismo/la mancilla	La iniciación, el sacrificio
Búsqueda del tesoro	Subir/caer	Hacia delante (futuro)	La cima/el abismo	El dragón, la tumba
Abandono	Descender	Profundo	La noche, la luna	El sacrificio, la caverna

Resumen

Obra	Régimen preponderante de la imagen		Equivalencia entre ambos regimenes
	Diurno	Nocturno	
Putas asesinas	X		
Nocturno de Chile	X		
Los detectives salvajes	X		
Estrella distante	X		
La literatura nazi en América	X		
La pista de hielo	X		
Nocturno de Chile		X	
Amberes		X	
El gaucho insufrible		X	
Amuleto		X	
Una novelita lumpen		X	
Monsieur Pain			X
Llamadas telefónicas			X

Resulta interesante notar cómo en la obra narrativa de Roberto Bolaño existe una oscilación entre ambos regímenes de la imagen. Incluso cuando hay una preponderancia clara del régimen diurno (*La pista de hielo*, *Los detectives salvajes*, *Nocturno de Chile*, *Estrella distante* y *La literatura nazi en América*), los símbolos del régimen nocturno siempre están presentes de modo casi rotundo. En una

primera instancia, esto se explica con el hecho de que, por definición, el régimen diurno es un régimen de la antítesis, y como tal necesita de su contrario para constituirse. En segundo término, encontramos que la narrativa de Bolaño hace una referencia directa a los contenidos mitológicos/simbólicos/oníricos, aunque éstos no necesariamente estén conectados con su sentido último. Incluso hemos hablado de una posibilidad de interpretación paródica de estos elementos, lo que sin embargo no los anula: su presencia sigue tangible en cada texto.

En términos generales, tomando las obras como totalidad, la narrativa de Bolaño se entiende en los siguientes términos dentro de los esquemas de la mitocrítica:

Obra	Esquema	Arquetipos epítetos	Arquetipos sustantivos	Símbolos
El gaucho insufrible	Separar/mezclar (ciudad/campo, alcantarillas/mundo exterior, etc)	Puro/mancillado Claro/sombrío	El jefe/ el inferior	La cuna, la cabaña, la tumba
Amberes	Volver ← recontar (historia que gira sobre sí misma)	Profundo, Oculto	El aire/ el miasma	El bosque, la luz, la tapia
Putas asesinas	Descender (como experiencia vital común)	Puro/mancillado Claro/sombrío	El ángel/el animal	Las armas, el sacrificio, la iniciación
Nocturno de Chile	Volver ← recontar (el <i>racconto</i>)	Hacia atrás (pasado)	La luz/ las tinieblas	El ojo del Padre, el dragón, la paloma
Amuleto	Descender (la caída suavizada)	Alto/bajo	La cima/el abismo	La luna, el Sacrificio
Monsieur Pain	Descender (la inmersión en lo desconocido)	Profundo, Oculto	El aire/el miasma	La escalera, la espiral, el velo

Los detectives salvajes	Subir/caer (trayecto y ciclos de vida)	Alto/bajo	El héroe/el monstruo	Las armas, la iniciación, la piedra filosofal
Llamadas telefónicas	Volver ← recontar (reduplicación de narradores)	Hacia atrás (pasado)	El jefe/el Inferior	La tapia, la iniciación, el vientre
Estrella distante	Volver ← recontar (el texto vampirizado)	Alto/bajo	La luz/las tinieblas	El ojo del padre, el Mesías, el águila
La literatura nazi en América	Separar/mezclar (nosotros y el resto)	Puro/mancillado Claro/sombrío	El cielo/el infierno	El sol, el mantra, el mandala
La pista de hielo	Subir/caer (como trayecto vital)	Puro/mancillado Claro/sombrío	La cima/el Abismo	La escalera, el sacrificio, la caverna
Una novelita lumpen	Subir/caer	Puro/mancillado	El cielo/el Infierno	La madre, el sacrificio

A diferencia del análisis que podría resultar de la suma de sus obras particulares, la totalidad de este proyecto narrativo nos habla de una supremacía del régimen diurno de la imagen. Esta preponderancia resulta comprensible por el hecho de que, al ser un régimen de la antítesis, necesita a su contrario para constituirse como tal. El régimen nocturno de la imagen está, por cierto, siempre presente ya sea a través de su negación (lo que permite la concreción de elementos propios del régimen diurno) o de su evocación. Es sintomático a este respecto que el espejo sea uno de los elementos/símbolos más recurrentes en las novelas y relatos de Bolaño, y que el doble sea un motivo que se repite. Lo "otro" que se está intentando excluir a través del régimen diurno, regresa reduplicado; su presencia de por sí está no sólo asegurada sino también remarcada.

Son estas contradicciones (el Yo y el Tú, Lo mismo y lo Otro, La Realidad y la Alucinación, el Mundo real y el Mundo de las sombras, el Bien y el Mal), las que dan al corpus analizado su pertenencia basal a este régimen. Al moverse en polaridades los principios de exclusión, contradicción e identificación actúan a tope. La significativa presencia del régimen nocturno de la imagen la comprendemos ahí donde los personajes comienzan a vislumbrar la presencia de algo innominado, la lógica del azar que guía sus caminos y cuya expresión última y más pura es el mal. De ahí también que encontremos tanta simbología asociada a este régimen: son sólo las manifestaciones esporádicas del horror, la punta del iceberg, el que se asoma por sobre la normalidad y que tiende a ratos a solaparse con el régimen diurno que predomina. Porque, como hemos visto con detención, los personajes de esta narrativa sólo se *asoman* a esa realidad otra, nunca llegan a contemplarla del todo. La sienten como alteraciones corporales, como aire enrarecido; la ven en imágenes como la cueva que aúlla en *Los detectives salvajes*; como el palacio de Benvingut en *La pista de hielo*; como el árbol de Judas en *Nocturno de Chile*. Incluso en *Una novelita lumpen* la narradora es consciente de que “el término real sólo designa otra irrealidad, una irrealidad al menos accidental, más armada.” (84) Pero nunca llegan a *distinguir*. Por eso además la trayectoria del héroe se hace tan errática y abunda en mitologemas vacíos o torcidos. El esquema que rige esta realidad otra, subyacente, es en esta narrativa el de la *confusión*: de ahí que ni los personajes ni el lector logren hacer calzar las piezas del puzzle para dar cumplimiento cabal al mundo ficcional trazado. De ahí que el héroe y su periplo no sean ni todo lo heroico — salvando las diferencias, por supuesto, con el héroe canónico — ni todo lo feliz que la tradición nos ha enseñado. El crítico Darío Osses lo plantea en los siguientes términos, a propósito de *Monsieur Pain*:

“Monsieur Pain tiene la estructura mítica del viaje del héroe solar, aún cuando hace tiempo dejó de ser héroe, y en el presente de la narración es sólo un veterano (...) De todas formas emprende un viaje hacia parajes y atmósferas extrañas, subterráneas, y luego vuelve a emerger a la realidad reconocible de todos los días. Al parecer este periplo por submundos no alcanza a convertirse en una experiencia que transforme de manera importante al personaje. Tampoco le entrega grandes revelaciones. La peregrinación de Pain es dolorosa, agotadora e inútil”¹⁴

Roger Caillois identificó una mitología de las situaciones (histórica) y una mitología de los héroes (psicológica).¹⁵ Ambas están imbricadas, ya que por lo general el individuo es presa de los conflictos psicológicos que varían según el tipo de sociedad a la que pertenece. En el caso de la narrativa bolañiana no cabría hablar sino de un héroe vencido y exhausto, al que no le queda sino la dignidad de la derrota. Y que se inscribe, por supuesto, en un contexto sociohistórico que no ayuda en nada a sanar las heridas de guerra.

¹⁴ D. Osses: “El viaje de Pain” en P. Espinosa: *Op.cit*, pp. 249-254, cita en p. 250.

¹⁵ Cfr. R. Caillois: *El mito y el hombre*. México, FCE, 1988.

SEGUNDA PARTE



7. Bolaño en la tradición literaria chilena

Antes de pasar a un estudio comparativo de la narrativa de Bolaño con la de Jaime Collyer, Carlos Franz y Gonzalo Contreras, indagaremos brevemente en los elementos de conjunción y disyunción de la obra bolañiana con la literatura que se desarrolló en la época dictatorial en Chile, y con la de sus congéneres.

7.1. Elementos comunes con la narrativa bajo la dictadura

Aunque sus personajes sostengan lo contrario, mucha de la literatura de Bolaño se asienta en el legado de sus antecesores. Aunque no sea en la obra de un autor específico; nos referimos a una herencia literaria signada por las particularidades de la historia anterior y reciente.¹ Esto es relevante de mencionar, ya que Bolaño permaneció la mayor parte de su vida fuera de Chile, y no participó desde dentro en ese proceso de reconstrucción del tejido simbólico nacional que se autoadjudicó la Nueva Narrativa. Las constantes y similitudes, que pueden verse reflejadas en unas temáticas recurrentes, se explican entonces a partir de la irrupción de arquetipos y símbolos arraigados en el inconsciente colectivo, que aparecen bajo distintos ropajes en determinados momentos históricos.

Así comprendemos que el ambiente de sordidez y maldad retratado por Bolaño no es nuevo dentro de la literatura chilena reciente. Bolaño lo plasma de forma distinta a sus congéneres, pero la irrupción dramática del horror en lo cotidiano se hizo

¹ Ver Capítulo 2.

común y generalizado desde 1973. Hernán Vidal² señala que una de las características predominantes de la literatura producida durante el régimen militar fue lo grotesco. En tanto género, indica Vidal, lo grotesco se caracteriza como:

“una agudización máxima de la paranoia melodramática, de manera que la persona percibe la realidad social absolutamente distorsionada por fuerzas que no puede explicar cabalmente”.³

Por supuesto, esta atmósfera nos remite a las narraciones de Bolaño, donde la cotidianidad es frecuentemente violada por situaciones límite o traumáticas, aunque no siempre comprensibles. Sin embargo, existe una diferencia sustancial. En la literatura contestataria la naturaleza de la incomprensión era de carácter moral y ético: se *entiende* que si un hombre va por cigarrillos a la esquina y no regresa es porque lo detuvo la policía; lo que no se *comprende* es cómo el prójimo puede dañarnos de esa manera. En cambio en la obra de Bolaño la incertidumbre, el asombro y la perplejidad apuntan a la mecánica de una realidad que permite que esas cosas sucedan, no al sujeto específico que causa el daño. A la literatura contestataria le interesa la concreción específica, histórica y mimética del mal. La literatura de Bolaño, en cambio, bordea los límites de la perversión como concepto y como estética. Así, en abstracto, aunque no por ello menos reconocible ni asociable a ciertas situaciones históricas.

En ambos casos la represión es vista como una alteración del balance entre las dimensiones racionales (disciplinarias) e irracionales (contestatarias), de lo cual resulta una liberación

² Hernán Vidal (ed): *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una recanonización*. Minnesota, Institute for the study of ideologies and literature, 1985.

³ *Op.cit*, p.40.

por la violencia: la perversidad. La literatura que se escribió durante el régimen militar se ocupó, preferentemente, de las encarnaciones concretas de ese mal; mientras que Bolaño el mal nunca termina de personificarse. Es demasiado abismante para caber en una sola persona, en un solo objeto. El mal, en Bolaño, es indecible.

Puesta al servicio de la reconstrucción de la realidad y del tejido social, el mismo Vidal señala que en la literatura contestataria chilena el motivo de la travesía tuvo una importancia capital. Los personajes emprendían extensos viajes a través del territorio nacional, aparentemente con el único motivo de observar la propia idiosincrasia. Pero mediante ese movimiento lo que en realidad hacían era unir zonas y certificar lo “verdadero” de acuerdo a sus sentimientos y emociones. La búsqueda de seres queridos, la peregrinación a lugares de importancia sentimental y los contactos entre clases sociales distantes fueron las tramas favorecidas en este tópico.

Si bien es cierto que Bolaño echa mano del viaje como recurso estructural de muchas de sus obras, en ellas el periplo no es travesía ni viaje de placer. Como hemos visto, sus personajes — en especial Arturo Belano y Ulises Lima — no buscan *re-unir* espacios que han sido divididos y sangrados: lo de ellos es más bien una huida. El viaje no los redime ni les da paz, ni les abre nuevos horizontes, sino más bien los va menguando. Cada lugar que visitan parece arrancarles algo de ellos mismos, de suerte que en cada escala están un poco más vacíos y un poco más desesperados.

Otra herencia de la literatura dictatorial reconocible en Bolaño es la omisión, las elipses. El poeta Raúl Zurita indica que

durante la dictadura lo no dicho se erigió como eje ordenador del lenguaje.⁴ Esto tanto para bordear la censura como por la desconfianza que generaba el lenguaje mismo en una sociedad altamente represora. Del mismo modo, en la narrativa de Bolaño nos encontramos con episodios sin referir, explicaciones omitidas, causalidades rotas. Por supuesto, en ambos casos lo no dicho obedece a razones e imperativos distintos: mayormente extratextuales en el primer caso; casi siempre diegéticos en el segundo. Con un mínimo de información sobre el marco de referencia externa, el lector podía completar sin dificultades las elipses que abundan en la literatura de los 80. En cambio para el lector de Bolaño lo no dicho permanece así: indecible. Podemos intuir lo que se omite, pero nunca tendremos su evidencia.

De aquí llegamos a otro eje de comparación: la confusión entre lo imaginario y lo real, que fue, para Manuel Alcides Jofré, otra de las características de la prosa de los 70 y 80 en Chile.⁵ Los personajes de la novela de estas décadas, sostiene Jofré, oscilan entre uno y otro ámbito porque sospechan que tras la realidad cotidiana operan otros mecanismos. Para los personajes de Bolaño esa sospecha es ya una certeza aterradora. Los primeros se mantienen siempre de este lado, del lado de lo racional y lo coherente. Se refugian en una pluralidad de verdades relativas, narradores múltiples y versiones que buscan encajar como piezas en un gran rompecabezas. La obra de Bolaño atraviesa también por todas esas estaciones (y la gran polifonía de *Los detectives salvajes* es el mejor ejemplo de ello), pero en su caso ninguna es terminal; las pasamos sólo camino al abismo, allí donde Belano y Lima y todos quienes los rodean

⁴ En H. Vidal: *Op. Cit* pp. 294-311.

⁵ *Op.cit.*

pueden atisbar, sólo atisbar, la naturaleza de ese mecanismo desconocido, de esa causalidad aleatoria y terrible.

La imagen agónica o apocalíptica del hombre fue otro de los sellos de la literatura dictatorial. En ella el hombre es retratado como un ser sufriente para el cual cada aspecto de su vida resulta problemático. Por cierto, el contexto sociopolítico no favoreció la humorización del drama que se vivía en Chile en esa época (particularmente en lo relacionado con violaciones a los derechos humanos). La gravedad del referente histórico impuso una seriedad extrema a esta literatura; el compromiso social, político y humano eclipsó casi por completo al humor.

El contexto en el cual Bolaño escribió no estuvo signado por este imperativo del compromiso con la circunstancia; aunque esto no necesariamente significa que el autor reniegue de él. Pero los personajes de Bolaño, por más que la suerte y la felicidad les sean esquivas, nunca aparecen como caracteres agónicos. Son suicidas, sí, pero si se mueren lo hacen sin preámbulo, sin lamentos y con determinación. También sufren, pero no piden compasión. Bolaño, por último, en un ejercicio lúdico y casi desacralizador, se da el gusto de verter ese humor suyo tan característico, irónico y corrosivo, sobre las nunca cicatrizadas heridas del Chile actual. La dictadura, en sus obras, puede aparecer como un juego de consola, como el delirio de un sacerdote agónico o bien, como él mismo ha dicho, "Como una película de los hermanos Marx, sólo que con muertos".⁶

Con todo, en la literatura de los 70 y 80 en Chile se vive un proceso arquetípico que también está presente en la narrativa

⁶ Javier Cercas: *Soldados de Salamina*. Barcelona, Tusquets, 2001. p.147.

de Bolaño: el proceso de la expulsión del paraíso. El fin de una época histórica, social y política como era el socialismo de Allende, fue para gran parte de la población “el fin del sueño”, la salida a una realidad áspera y represora. De ahí en adelante la experiencia estuvo marcada por premoniciones funestas, fuertes simbolizaciones y ritos de sufrimiento y expiación. La literatura de la época dio buena cuenta de ello, haciéndose cargo de la pesadumbre generalizada.

Mientras esta literatura se sitúa en esa coyuntura, la del paso del paraíso a la realidad, la obra de Bolaño se asienta claramente en esta última. Ya asumida como tal, heridos y desengañados por ella, los personajes siguen saldando la deuda que comenzaron a pagar sus antepasados (históricos, literarios). Ya no hay paraíso al cual regresar, pero tampoco añoranzas de él. En la narrativa de Bolaño la época socialista en Chile es apenas un flashback (un racconto, acaso), que se realiza con ternura y con ojo crítico. Porque instalados en el purgatorio de la realidad ya no se añora el paraíso, sino que se comienza a vislumbrar el infierno. Tal y como apunta Ricardo Cuadros:

“Este deambular entre el sueño y la pesadilla creo que corresponde plenamente, a la transición (latinoamericana) entre las fuerzas de nuestras culturas locales y las de la globalización de las comunicaciones y del capital trasnacional, la tradición entre modernidad y posmodernidad.”⁷

7.2. Elementos disímiles con la narrativa de la transición

Uno de los rasgos que más se ha alabado de la prosa de Bolaño es su cosmopolitismo. Los escenarios, los decorados y sobre todo el habla de sus personajes evidencian una

⁷ Ricardo Cuadros: *Op. cit*, p.163.

integración casi monstruosa de las distintas idiosincrasias de Hispanoamérica. Es quizás esta característica el principal punto de divergencia, y también el más evidente, entre nuestro autor y sus congéneres.

No podemos ignorar que la distancia geográfica explica en gran parte esta diferencia. Bolaño vivió más de la mitad de su vida fuera de Chile: casi diez años en México y el resto en España. Sus primeras novelas fueron editadas en este país: se comprende, entonces, que más allá de la integración cultural debían satisfacerse las necesidades interpretativas de un país que no era el suyo. A eso debemos sumarle la larga fila de hispanoamericanos tránsfugas que circulan por el mundo y por sus novelas. Por recordar sólo algunos; una uruguaya en el DF, argentinos en Israel y en Nicaragua; un chileno en África; mexicanos perdidos en un México donde parece no haber una lengua específica, sino miles de hablas. Los personajes bolañianos se mueven por el mundo con la misma naturalidad con la que habitan su país; pero también con la misma extrañeza y con el mismo desamparo.

En virtud de este carácter cosmopolita un suceso traumático para Chile, como el golpe militar, se integra dentro del contexto hispanoamericano y se lo entiende como un proceso global, conjunto, como un todo. La narrativa de Bolaño nos recuerda que las guerrillas y la represión, el sueño que tuvieron los jóvenes nacidos en la década del 50 de cambiar el mundo, fue un sueño común; no una particularidad de esa larga y angosta faja de tierra que es Chile.

A la hora de plasmar la derrota, los narradores de la Nueva Narrativa, en cambio, se mantienen siempre dentro de la

geografía nacional, ya sea en un sentido físico como en el emocional. Chile es el epicentro y el escenario preferente de sus historias, como si no hubiera tiempo ni cabida para ninguna tragedia más. Un paraje hostil, que ahoga y limita los anhelos (como la ciudad en *Santiago cero*, de Carlos Franz); un rincón donde reina el olvido y el subdesarrollo (la localidad de Estefanía en *Cien pájaros volando*, de Jaime Collyer), o un espacio aséptico y semivacío (el moderno y claustrofóbico edificio de *El Nadador*, de Gonzalo Contreras). Incluso cuando la acción se sitúa fuera de las fronteras de Chile, el país permanece como una sombra, como un constante contrapunto emocional de esa realidad otra (*El lugar donde estuvo el paraíso*, de Franz).

Salvo en las novelas del llamado Baby Boom, el golpe militar es referente obligado y explicación única de toda catástrofe, tanto social como individual. Un recuerdo lacerante que castra e inmoviliza, pero que no hace referencia sino a sí mismo y a la tragedia local que generó (*La ciudad anterior*, de Contreras; *Una casa vacía*, de Carlos Cerda; *Machos tristes*, de Darío Osses; *Nombre de torero*, de Luis Sepúlveda). La dictadura de Pinochet aparece en esta narrativa como *la* dictadura; como si el resto de Hispanoamérica no hubiese vivido situaciones semejantes o como si la conciencia no alcanzara para mirar más allá de las fronteras nacionales.

En cuanto al habla, es la chilena la que domina estas obras. Los constantes guiños, giros idiomáticos, modismos e incluso cierto *slang* solapado corresponden también a un modo de hablar único: el de Chile, que a lo más llega a neutralizarse en aras de la comercialización. En este último caso, se logra un estilo aséptico, plano y muchas veces sobreintelectualizado, que se corresponde con el afán escritural de desentrañar y

comprender las heridas individuales. Ha sido en gran parte esta suerte de egocentrismo literario y nacional no asumido el que ha impedido que esta narrativa leve anclas y se haga más universal.

La tendencia a la persuasión ideológica es muy nítida desde el crisol moral con que la literatura chilena de los 70 y 80 observó la realidad inmediata. El escritor y el poeta de la época no se encontraban en un plano de excepcionalidad, sino que eran combatientes dentro de un proceso que exigía de ellos una actitud ética y la adopción de una responsabilidad frente a sí mismo y frente a los otros. En rigor, esta inmersión de los artistas en la realidad sociopolítica fue una constante desde 1970, año que Salvador Allende asumió la Presidencia y convocó a todos los sectores de la sociedad a participar activamente en el proyecto del nuevo país. Un ejemplo muy claro de esta actitud es *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena*, de Pablo Neruda,⁸ donde el carácter panfletario de la poesía obedece a un impulso voluntario de practicar una "literatura misional".⁹ En una de las últimas entrevistas que concedió, Neruda explicaba:

"La vida política de mi país no me ha permitido limitarme de una manera idílica a temas que tanto me interesan. Qué vamos a hacer. Mi posición es conocida y mucho me hubiera gustado hablar largamente de tantos temas que son esenciales para nuestra vida cultural. Pero el momento de Chile es desgarrador y pasa a las puertas de mi casa, invade el recinto de mi trabajo y no me queda más remedio que participar en esta gran lucha."¹⁰

En la obra de Bolaño, en cambio, no hay proyecto social que amerite ningún proselitismo. Los grandes ideales conjuntos

⁸ Editada en febrero de 1973.

⁹ M. Coddou: *Op.cit*, p.123.

¹⁰ Margarita Aguirre: *Las vidas de Pablo Neruda*. Buenos Aires, Grijalbo, 1973. p.331.

fracasaron, las guerrillas son cosa del pasado, la política es la mafia a la que se venden los escritores de fama. El personaje de Bolaño, por definición, es amoral. Sabe que no puede salvar nada; ni siquiera intenta salvarse a sí mismo porque aún tiene la visión romántica del poeta incomprendido. Al contrario, como veremos en los siguientes capítulos, las obras de la Nueva Narrativa y en particular las de Collyer, Franz y Contreras, sí se hacen cargo de esa herencia histórica y política, por lo que pese a su marcado carácter individualista sus obras tienen un claro cariz sociológico. En su literatura el golpe militar sigue siendo *el* suceso traumático que se ha instalado en la conciencia de cada individuo, y desde ahí se entienden tanto las microtragedias como el rebote existencial de los protagonistas: la historia de un país y sus traumas se desplazan desde el ámbito público y social a la intimidad del yo psicológico.

En esta segunda parte veremos cómo la literatura de Bolaño, ampliamente analizada en las páginas precedentes, tiene un tono y un estilo muy distinto al de los tres autores indicados. Esto pese a que los cuatro integran dentro de su narrativa la cuestión central de la supervivencia del sujeto en los tiempos del postmodernismo. Notaremos cómo la actitud narrativa, la experiencia vital relatada, el uso del lenguaje y de la simbología, los motivos recurrentes y otros factores dan cuenta de un distanciamiento evidente entre el proyecto narrativo de Roberto Bolaño y la producción literaria de Carlos Franz, Jaime Collyer y Gonzalo Contreras.

8. La narrativa de Carlos Franz

Carlos Franz nació en Ginebra, Suiza. Es licenciado en Ciencias Jurídicas y Sociales. En 1990 publicó *Santiago Cero*, obra que dos años antes había recibido el primer premio del IV Concurso Latinoamericano de Novela, CICLA. Franz fue profesor de literatura en la Universidad Diego Portales (Santiago de Chile) y hasta el día de hoy colabora con las secciones de crítica literaria y cultural en *El Mercurio* (Santiago de Chile), *Clarín* (Buenos Aires) y *El País* (Montevideo). Por su parte, *El lugar donde estuvo el paraíso* fue primer finalista del Premio Planeta de Novela en 1996. Actualmente Carlos Franz oficia de profesor invitado en distintas universidades europeas.

Su obra, así como la de los restantes escritores, la analizaremos a partir de cinco ejes centrales: la experiencia vital de los personajes; la ciudad como espacio de representación; referencias sociales y políticas; motivos recurrentes, y estrategias y técnicas narrativas. Luego realizaremos el correspondiente análisis mitocrítico, tal y como efectuamos con la obra de Roberto Bolaño.

8.1. Sus obras

La primera novela de Franz, *Santiago cero*, aborda el tema de la desesperanza de toda una generación de jóvenes, a la que le tocó vivir el encierro y la represión de la época dictatorial chilena. El foco se centra en un grupo de amigos y estudiantes de derecho en la Universidad de Chile, desde sus años de facultad hasta la madurez. En

ese contexto, el trayecto de aprendizaje se ve corrompido por las circunstancias, y termina con la degradación moral y existencial del protagonista-narrador.

La segunda novela, *El lugar donde estuvo el paraíso*, narra desde una voz femenina en primera persona los episodios que se aglutinaron durante un verano de su adolescencia, cuando la protagonista fue a visitar a su padre, Cónsul de Chile en Iquitos. Al igual que en *Santiago cero*, en esta novela el recuerdo se plasma en escritura, que se hace veinte años después de los hechos. La evocación, nostálgica y condenatoria a la vez, se realiza a bordo de un avión en el cual la narradora regresa a Chile desde Estados Unidos, donde ha viajado para repatriar los restos de su padre fallecido.

8.1.1. Experiencia vital de los personajes

En *Santiago Cero* se delinea la inercia de toda una generación, que tiene su primer ejemplo en la incapacidad del narrador para concretar un romance juvenil con Raquel, una compañera de facultad. La falta de referentes concretos y de guías a seguir hace que el Yo se desconozca, se desfigure y desemboque en la desestabilización total (de valores, de certezas, de planes de vida): "Yo no soy yo; tú no eres él o ella; ellos no son ellos.", leemos en uno de los significativos epígrafes de este libro (11). Este Yo como Otro irreconocible lo identificamos también en *El lugar donde estuvo el paraíso*, donde lo propio (el Padre) es un extranjero, un extraño entre extraños, y la narradora, su hija, es incapaz de reconocerse frente al espejo.¹

¹ El recurso del espejo como elemento que nos confirma la desfiguración de la propia identidad es un recurso común a todos los autores analizados, incluso en Roberto Bolaño.

La vida de juventud en Santiago y en Chile en general se experimenta en la primera novela (y se recuerda desde la narración) como una existencia falsa, apagada, nula, como si la vida de verdad estuviera en otra parte. En este sentido la Dama Verde de la pileta de la Facultad de Derecho aparece como una diosa helada que rige la vida de los estudiantes, manteniéndolas tan inmóviles como ella. Antonio Avaria resume en los siguientes términos esta condición retratada en *Santiago cero*:

“Una juventud desencantada y resignada a la mediocridad, en una ciudad vacía, desamparada, fantasmagórica, que apenas vibra de noche con el Show de Toque en Toque. (...) Los muchachos tienen nostalgia de la juventud que vivieron sus padres; el miedo a la autoridad los envilece, los aísla y conforma, los deja contritos y propensos a la traición, la envidia, la delación.”²

En la Facultad donde se desarrolla gran parte de la acción narrativa, tenemos a un grupo de amigos se reúne en una mesa al final de la cafetería, bajo un enorme afiche turístico de Lufthansa. En él campea uno de los castillos del Rey loco Ludwig II de Baviera: el grupo del narrador se perfila entonces como una corte imaginaria y hermética, la de los desacatados, encerrados en un castillo de cristal desde donde sueñan otra vida, marcados quizás por la locura del rey del castillo. Frente al orden racional y despótico que opera (en un país bajo la dictadura, en una escuela de Leyes), se reivindica inconscientemente el principio del placer, que se constituye sólo como un castillo en el aire, literalmente, ya que nunca cuaja en nada concreto.

Es sintomático además que los entretechos de la universidad sean el lugar donde algunos personajes, como el carismático Sebastián, busquen escondite y refugio. Los entretechos se sitúan a medio camino entre las oficinas de las autoridades universitarias del último piso y los

² A. Avaria: “Los años sin excusa”, en *Revista Mensaje*, N° 388, mayo 1990, p.151

estudiantes que circulan por el primero. La jerarquía investida a quienes ocupan esta zona vedada proviene de un poder autoconferido, que se legitima desde una óptica positiva de la marginalidad. En una etapa en la cual los procesos de búsqueda de identidad y desarrollo de la socialización aún no están concluidos, estos personajes anhelan diferenciarse de la masa para asumir el rol de *outsiders*, cuestionando al sistema desde sus aristas. El Yo se asume públicamente como el Otro, el distinto al Tú. De ahí nace toda relación de interés, admiración y eventual proximidad.

Dentro de estos parámetros, los personajes intentan desesperadamente quitarse de encima el peso de su circunstancia y del imperativo de crecer, de hacerse adultos. El complejo de Peter Pan opera aquí torcido, ya que no se anhela la infancia como estadio ideal sino que por cobardía se prefiere el interregno sin certezas, sin definiciones; un limbo eterno donde nada muta, donde no se deben tomar decisiones ni mucho menos asumir las consecuencias de éstas. Tras ver la película *Casablanca* el protagonista asume, hablándose en tercera persona:

“En ese momento una parte de ti reconoció que tu deseo profundo habría sido vivir para siempre en ese territorio ambiguo, desértico como el del film, donde habías crecido. De hecho, jamás crecer, jamás abandonarlo. Nunca dejar ese país donde el amor perfecto sí era posible, a condición de que permaneciera irrealizado.” (43)

Este miedo a crecer se manifiesta con más fuerza aún en la tercera parte de la novela (“Pruebas finales”). La inminencia del egreso agudiza el terror de los muchachos, ya que supone una expulsión hacia la realidad inmediata que han intentado negar:

“Los exámenes finales de la carrera se venían encima. Pero tú sentías más miedo de aprobarlos y egresar, que de ser rechazado y continuar el la Escuela, ojalá para siempre.” (111)

La cómoda apatía del grupo es quebrada por la aparición de Sebastián, un muchacho de provincias que rápidamente asume la posición de líder. Pronto comienza a compartir con sus compañeros las cartas que le envía un supuesto amigo desde Europa, y estas lecturas colectivas logran prender la esperanza: los contertulios del castillo de Ludwig II comienzan a imaginar otros mundos; empiezan a pensar que “después de todo, es posible otra vida” (70). Así:

“Sentían que la verdadera vida empezaba mañana. Y mientras tanto habitaban la punta de un muelle, esperando el zarpe de un futuro que excusaría la nulidad del presente.” (71)

Inercia, aburrimiento, hastío, desesperación. Los personajes experimentan la vida como una película que pasa en ralenti, donde nada sucede y cuyo guión ya está escrito de antemano. Una situación similar a la que encontramos en la narrativa de Bolaño, con la diferencia de que en ésta los personajes sí se mueven pese a la inmovilidad circundante. Aunque las condiciones de vida sean igualmente inertes y desesperanzadoras, los personajes bolañianos se constituyen *en* el movimiento, quizás sin finalidad ni grandes objetivos, pero en el movimiento al fin y al cabo. Los personajes de Franz, en cambio, parecen mirar el lento devenir de los días acodados en una ventana. Imposibilitados de realizar sus sueños de juventud, se opta por la traición y la degradación moral: el narrador pasará a formar parte de la policía secreta, delatando a sus amigos y antiguos compañeros. Alfredo Jocelyn-Holt apunta que esta novela es fruto de la falta de nitidez, del vivir entre limbos de una generación que estaba vacía de esperanza. Y agrega:

“Éramos una generación que amanecía huérfana. Nos sabíamos huérfanos. De historia, de progenitores, de modelos. La historia era algo que ocurría definitivamente en otra parte. (...) En el fondo, nos ha tocado como destino mirar el escepticismo cara a cara. Quizás, por lo mismo, la única capacidad compensatoria de que entonces disponíamos, y a la que ojalá todavía podemos recurrir, tiene que ver con la amistad. En tiempos todavía peligrosos la lealtad era un capital de sobrevivencia; la peor traición no era con los principios o con las ideas sino con los amigos.”³

La traición en la que incurre el protagonista marca otro punto de quiebre entre el pasado efectivo, histórico, y el pasado que se evoca desde la narración. Pese a que *Santiago cero* se hace cargo de un malestar generacional, el enfoque utilizado no evita que el individualismo incipiente en los años de recuperación económica salga a flote. Porque si el protagonista de *Santiago cero* traiciona es tanto por el determinismo del medio como por ambición personal, por cumplir sus expectativas vitales más concretas: el amor de Raquel, estabilidad económica, estatus social. El dramaturgo, escritor y crítico Marco Antonio de la Parra señala que la juventud retratada en esta novela es una juventud que ha debido readecuar sus anhelos colectivos a los deseos personales inmediatos. Es, entonces:

“Una juventud donde sólo cupieron sueños narcisísticos, manifiestos de supervivencia y desarrollos a pasto de lo más individual de cada uno. No conocieron lo colectivo más que bajo banderas oficiales o militancias aceradas y escasas.”⁴

En *El lugar donde estuvo el paraíso* la experiencia del crecimiento esta marcada ya no por la traición directamente, sino por el desarraigo y la desposesión. Desde el mismo entorno, un pueblo fronterizo en medio de la selva, percibimos a los personajes en una actitud de sospecha constante del otro, por lo que son incapaces de establecer

³ A. Jocelyn- Holt: *Tras la lectura de Santiago cero*. Apéndice a la edición de 1997 de la novela, Santiago de Chile, Seix Barral, pp. 161-167. cita p. 164.

⁴ M. A. de la Parra: “Santiago cero o la generación de los 30”, en Revista Caras N° 147, 31/05/1990, p.73.

vínculos reales y profundos. Quizás la figura paradigmática de esta condición sea la del Cónsul, padre de la narradora:

“Él había tomado distancia para ver la vida desde donde uno no puede hacer ni recibir daño: desde el exterior. Desde el perímetro de esas cosas que la otra gente llama vida: la familia, la política, el propio país...” (59)

Rubiroza, encargado de supervisar la misión del Cónsul en Iquitos, irrumpe en la selva para sacar a la luz la verdadera naturaleza de las relaciones que allí se establecen. En este sentido, quiebra el equilibrio precario que los habitantes mantienen por medio de pequeños gestos y de grandes omisiones. En un pasaje revelador, Rubiroza le dice a Ana, la protagonista:

“El primer deber de un hombre destinado a los Asuntos Exteriores es convertirse en el representante de lo *otro*, ser distinto: extranjero entre extranjero, extraño entre extraños. ¿Te das cuenta? Y una vez que te has alterado, ya no puedes regresar. Te has vuelto un extraño. Nadie te reconocería si se te ocurriera retornar a tu tierra.” (173)

Por ello la llamada “inmunidad diplomática” se hace barrera afectiva hacia a los demás. Una barrera que en el caso del Cónsul comienza a derribarse con el amor de Julia, su joven amante. Esto constituye un triple peligro: para la misión del diplomático (porque para quedarse con Julia abusará del poder de su investidura); para su forma de vida independiente y viajera (porque “el amor tiende a echar raíces, a anclar la nave del viajero, a retener a Ulises fuera de su patria”, 175); y para su hija, que ve cómo el afecto del Cónsul se orienta hacia otra mujer. Conciente de todo ello, Ana reflexiona acerca de la encrucijada en la que se encuentra su padre, quien parece haber olvidado las renunciaciones que le impone su cargo:

“Conocía demasiado bien su ética, la naturaleza de su inmunidad diplomática. Siempre hay que estar preparados para perder la felicidad. De antemano a perderla. Nadie puede quitarnos lo que de antemano hemos dado por perdido.” (216)

Ana, adolescente aún, se esfuerza por recobrar la atención de su progenitor. Con ello se crea un triángulo de afectos y rencores, donde el Cónsul, Ana y Julia se mueven de forma errática, ignorantes de las motivaciones y los verdaderos deseos del otro. Esta dinámica desemboca en un alejamiento, emocional y geográfico. En el caso del Cónsul y Julia es inmediato y rotundo; en el de Ana y su padre es progresivo:

“Yo misma ya no recordaba a lo que había venido a este puerto fluvial. ¿A buscar a mi padre, a quedarme con él?... Al fin y al cabo, todos somos unos desconocidos que se tocan por un instante en una cabaña en penumbras; y antes del amanecer habremos partido.” (199)

La misma casa en la que habita el Cónsul es símbolo de esta falta de cimientos sobre los cuales afincarse: la casa es una construcción corroída por las termitas, que tarde o temprano terminarán por echarla abajo. Una morada transitoria e inestable, que no puede albergar sino unas vidas nómades y desapegadas, como la del Cónsul y como la de su propia hija. La única posibilidad de unión y seguridad radica en Julia, pero ésta es neutralizada por los celos de Ana. Tras la muerte de aquélla, padre e hija vuelven a disgregarse.

La distancia, el desamparo y la desposesión son condiciones contra las cuales los protagonistas tratan de rebelarse: Ana quiere recobrar a su padre, aferrándose — igual que los personajes de *Santiago Cerro* — a la adolescencia y a su inmadurez. El único modo en que puede asegurar la exclusividad del amor paterno es en la fuga, aunque ello suponga cancelar la perspectiva de la felicidad para el Cónsul. Porque su deseo se contrapone a las intenciones de su padre, quien busca establecerse como pareja con Julia. El choque de estos anhelos no puede sino acabar en tragedia: la concatenación desastrosa de los hechos, en gran parte propiciada por el rencor de Ana, deja a los protagonistas aún más solos que antes, con la impotencia transformada en tristeza y resignación:

“Entre otras cosas que aprendí ese verano, entendí ésta: no tiene caso disputarle su presa al destino; es un perro bravo, y al final siempre somos devorados por él” (60)

La palabra “destino” aquí se utiliza en un doble sentido. Ontológicamente se asume como la fuerza que nos lleva por un camino aunque nosotros elijamos ir por otro. De otra manera, ajustada a los marcos de la diplomacia en los que se mueve el Cónsul, el destino se equipara a destinación, un lugar donde ir a cumplir su misión que es representar a un país. En ambos casos, la corriente es más fuerte que nuestra voluntad, y no podemos sino abandonarnos a ella. Un breve racconto a 1969, cuando Ana y su padre veían por televisión las escenas del alunizaje, nos muestran más claramente las huellas de este sentimiento de lejanía y desamparo, que sin embargo la narradora no llega a comprender sino mucho más tarde, en el momento del recuerdo:

“Pero ahora, veinte años después, pienso que tal vez el Cónsul trataba de explicarme a mi algo más: el vacío sideral, el silencio absoluto que rodea al hombre que se ha alejado demasiado” (87)

Frente a ello tampoco hay lucha, sino una aceptación — rabiosa, por parte de Ana, resignada por parte de su padre — de las condiciones del entorno y del momento. Una conversación entre padre e hija, a propósito del insomnio que les produce el calor selvático, es reveladora en este sentido:

— ¿No puedes dormir? — preguntó el Cónsul desde su cama.
— No puedo respirar...
— Ya te acostumbrarás. Al principio yo también me ahogaba. Hasta que aprendí a no luchar, a no oponerle resistencia.
Me pregunté si a mi también me llegaría un momento en el que aprendería a no luchar...
— Te has entregado... — dije por fin.” (89)

En *El lugar donde estuvo el paraíso* vemos, tal y como en la narración bíblica, al individuo reducido a su más mínima expresión. Se mueve por motivos básicos y elementales, eternos: el amor, el sentido de pertenencia perdido, la felicidad. No hay grandes entrampes narrativos

que sostengan la historia. Por eso mismo, y porque en una tierra abandonada como es Iquitos cada quien debe procurarse su propia razón de vivir, a los personajes se les va el tiempo en causas perdidas o acciones ridículas: el Cónsul se empeña en importar aire acondicionado; el prefecto lucha contra la corrupción en una zona donde lo normal es ser corrupto; Ana se empeña en mantener con su padre lazos mucho más intensos y menos saludables que los filiales; Julia se sacrifica por un amor que de antemano sabe imposible. Los personajes se demoran en un *ahora* que quieren prolongar eternamente, cuando el tiempo de lo narrado (un verano en Iquitos) no es sino un pequeño oasis, o mejor aún: una despedida, un cierre de un ciclo o, como dice la misma Ana, el breve rozarse de manos en medio de la oscuridad.

8.1.2. La ciudad como espacio de representación

No es casual que *Santiago cero* se titule así. Puede comprenderse con facilidad que la urbe aparece como un espacio vacío, un punto muerto por el cual los pájaros pasan de largo. Una tierra baldía apta para nada, la cual debe soportarse o bien salir huyendo de ella, si se tiene esa posibilidad. Santiago es aquí una "ciudad muerta para los afectos" (45), que se hereda de esta forma y que no se puede cambiar. Los personajes de la novela tienen una angustiante lucidez sobre esta realidad:

"— Es que vivimos — te diría más tarde Sebastián, indicando el valle brumoso desde la torre de la Escuela — en una ciudad donde nada dura. Santiago tiene pinta de campamento... Un día vamos a amanecer en un pueblo fantasma." (71)

Como vimos en el capítulo 3, la ciudad en la época del tránsito de la Modernidad a la Postmodernidad dejó de ser un espacio de intercambio social, y con ello de asunción de roles públicos, para transformarse en un pasillo de regreso a la intimidad del hogar. En *Santiago cero* no se

nos muestra la vorágine de la vida postmoderna (hablamos de una ciudad saqueada que recién se está reconstituyendo), pero sí se nos deja entrever el otro Santiago, la ciudad que late de noche y a la que se tiene acceso con las claves y contactos adecuados. Es el Santiago clandestino, dominado por los represores, desde el cual emanan las órdenes y operativos necesarios para que la ciudad diurna mantenga su apariencia de normalidad. Y es ahí donde los individuos retoman sus contactos, sus roles y sus caretas sociales. Es ahí, en el Santiago subterráneo, donde la ciudad vive de veras, clausurándose con la luz del alba todas sus señas de identidad. Sólo unos pocos elegidos, entre ellos el protagonista, tienen acceso a esta realidad. Por supuesto, se puede intentar un paralelo entre la imagen de ciudad diurna que retrata Bolaño en sus obras (especialmente el DF) y su versión nocturna, oscura y laberíntica. Sin embargo, en la obra de Franz hablamos de dos Santiagos perfectamente reales, que tuvieron correlato más o menos similar en la historia reciente: el Santiago de los reprimidos y el Santiago de los represores. En la obra de Bolaño, en cambio y como hemos dicho, la ciudad subterránea es parte de un orden otro, presente pero tangible, al que nunca tendremos acceso total. Dice el crítico Antonio Avaria: "Santiago a su vez y casi sin decirlo es una prisión, un campo de maniobras para la policía política." ⁵

No sólo existieron centros de detención: Santiago entero se convirtió en un campo de concentración, parece decirnos el autor. Y en este orden de cosas, no es raro que nos encontremos con una suerte de declaración de principios generacional, una paráfrasis de Bob Dylan, en boca de Sebastián:

"este país, por mucho pino que le pongamos, está en punto muerto y tiene pena para rato. En Santiago: negro es la palabra, y el número..., yo sé por qué te lo digo, es cero." (92)

⁵ A. Avaria: *Op.cit*, p.151.

Esta pulsión negativa que emana de la ciudad toma cuerpo en cada uno de los personajes, sobre todo en el protagonista, quien pasa con los años a ser parte de la represión institucionalizada, degradándose moralmente desde la inocencia de la juventud a la corrupción de los traidores. Yolita, una vidente que el protagonista conoció en sus años universitarios, le hace una revelación tan tardía como significativa, cuando el narrador ya es la cabeza de la policía secreta:

“¿Se acuerda de la última vez que le leí la mano, tesoro? Bueno, tengo algo que confesarle... Me va a perdonar, pero le mentí: usted no tiene nada de eso escrito en la palma... — y agregó, cerrándole los dedos con suavidad —: Usted tiene la palma en blanco, mijito, como la mano de una estatua.”
(153)

Nuevamente, cero vuelve a ser el número. El destino no está escrito, pero nos lleva por sus caminos según su gusto y voluntad. El ambiente de corrupción y traición que rodea a estos personajes hace presa de ellos, dejándoles sólo dos alternativas: combatir desde los márgenes sin esperanza de victoria, o bien claudicar para sumarse al que alguna vez fue el enemigo. El destino en esta novela está representado en la ciudad de Santiago, cuyo determinismo histórico se enlaza y continúa con un ensayo que el mismo Franz escribió años más tarde: *La muralla enterrada*.⁶ En él, y basándose en 73 novelas santiaguinas, Franz realiza una cartografía de la capital a partir de siete barrios significativos.⁷ De su análisis se desprende que Santiago se presenta como una serie de núcleos apartados, a la vez que como una gran urbe separada del resto del país. De ahí el apelativo de la “muralla enterrada”: la muralla es lo que nos limita, pues defiende, separa y oculta; es a la vez ghetto y fortaleza. Tal y como aparece caracterizada en *Santiago cero*:

⁶ Santiago de Chile, Planeta, 2001.

⁷ Estos son: la Chimba, al norte del río Mapocho; el Centro Cívico, Estación Central o barrio chino; el Matadero y sus conventillos; San Diego o el zoco; la Alameda y los Barrios Altos.

"Recuerdas que ese año todos los vientos de la primavera no lograron levantar la nube de humo que tapaba el valle de Santiago. Después vino el verano más árido en mucho tiempo. Los atardeceres larguísimos dejaban el cielo en carne viva. Un polvo de sangre seca volaba sobre la ciudad." (113)

En *El lugar donde estuvo el paraíso* nos situamos fuera de los muros de la ciudad para ir a caer a un oasis que se diría idílico, de no ser por las pulsiones que se van generando en él. A semejanza del relato bíblico, son los mismos personajes los que corrompen el entorno con sus errores, sus angustias y sus ambiciones. Iquitos es, según la leyenda que se cita en el primer epígrafe de la novela, el lugar donde alguna vez estuvo situado en Edén. Pero en esta obra el único paraíso accesible, el único que va quedando, es el paraíso degradado, reducido a la geografía, a imágenes y a recuerdos:

"Abordamos el trasbordador detrás del camión militar. La balsa se hundía hasta los bordes. Una película del agua rancia del Napo nos mojaba los zapatos. Era como el milagro de la caminata de Jesús sobre las olas. Sólo que aquí no había apóstoles, ni fe alguna que nos sostuviera." (65)

La ausencia de ciudad nos habla además de una ausencia de normatividad institucional. Al situarse en un lugar lejano, fronterizo y cuyo clima no hace fácil la vida, son pocos quienes se arriesgan a vivir en Iquitos. Entre ellos encontramos un prefecto, un cónsul y dos supuestos representantes de Chile que han llegado para supervisar las labores del diplomático. La relación entre todos ellos es laxa y ambigua: en tierra de nadie la ley parece emanar de cada uno, tácita y acomodaticia. Se mantiene el juego de roles y caretas propios del espacio público, pero con ello lo que se hace en realidad es perpetuar una farsa: la farsa de la civilización, de la legalidad y de la normalidad. Todos saben que el resto oculta algo, pero nadie se atreve a descubrirlo públicamente, a riesgo de que los propios pecados sean también exhibidos. Cuando las verdades salen a la luz, la débil homeostasis de la comunidad se desbarata.

En esta novela nos situamos en un espacio abierto, la naturaleza aparece en estado casi salvaje ("la ciudad completamente aislada, a no ser por el aire", 13), lo que sin embargo no propicia en los personajes una liberación respecto a la vida en las grandes urbes (encierro, estrés, movimiento constante). El hecho de que Santiago opere siempre como referente (por los orígenes y por la labor de representación que realiza el Cónsul) desplaza la carga afectiva de esta ciudad a la selva, principalmente porque el eje narrativo se sitúa en la relación entre Ana y su padre. Aunque inmersos en la naturaleza, los personajes están encerrados en sus propias relaciones, marcadas por la historia pasada y por un destino que se desprende de los mismos trazos de vida que han elegido o que les han sido legados en la ciudad. Instalados en el desarraigo y en el desplazamiento constante, la ciudad o cualquier territorio determinado no son sino lugares de paso, que por lo mismo ayudan a deshacer un poco más, cada vez más en cada nuevo destino, los lazos afectivos y efectivos con los otros.

El paraíso, lo que se quiere o lo que se tuvo y se perdió, es ciclo y motivo explícito en esta segunda novela de Franz. En ella el Edén no sólo es un recuerdo del pasado, del *illo tempore*, sino además la posibilidad de ser felices que Ana misma destruye casi gratuitamente, producto de los impulsos inmaduros del amor filial desviado, la envidia y el narcisismo:

"En cierto modo habíamos estado a punto de ser una familia: habíamos tenidos sueños cruzados y esperanzas de felicidad. Y al final nos habíamos impedido unos a otros realizarlas." (237)

Ni la urbe ni la naturaleza virgen propician el reencuentro de la felicidad: ambos espacios de representación están demasiado cruzados por las miserias, los deseos y los fracasos humanos. Así, en *Santiago cero* el entorno se cierra amenazante sobre los personajes, ahogándolos en su precariedad, mientras que en *El lugar donde estuvo el paraíso* el

territorio abierto de la selva no logra encauzar las pulsiones contradictorias que emanan, salvajes, desde los distintos actantes.

8.1.3. Referencias sociales y políticas

En *Santiago cero* las condiciones del entorno parecen corromper al individuo desde dentro, para desde allí masificarse a lo social. El recurso al pasado como tabla de salvación, o en búsqueda de respuestas, es inútil. Los profesores no guían, las reglas no forman. Es significativo que en una galería del último piso de la universidad las antiguas generaciones miren impávidas e impotentes cómo la juventud se retuerce entre la angustia y la inmovilidad:

“Eran quizá la solemne galería de retratos de los decanos muertos, que observaban a las nuevas generaciones nostálgicos y envidiosos, asomados desde la eternidad.” (27)

Pero es sólo una condición la que en este caso es factible envidiar: la juventud. Toda la fuerza que ésta trae aparejada se ha fugado o bien permanece congelada. La implicación en el Nosotros social, que fue tan caro a la literatura escrita durante la dictadura, se ha disuelto en una serie de historias individuales. Estamos situados, claramente, en la época del fin de las utopías. Dice el narrador de *Santiago cero*:

“La gran memoria, los ideales, las causas, no valen la pena de incautarse. Se desmoronan solos. Es la pequeña historia del hombre, la de sus amores y amigos, la que es su única libertad.” (28)

Las taras individuales se explican y se excusan siempre por el entorno y la historia colectiva: “Al fracaso de un país entero le echaste la culpa de tu miedo” (39), se autoreprocha el protagonista. “La patria estaba en punto muerto, en panne, en la adolescencia donde la habían dejado”, recuerda luego (64). Y agrega Sebastián:

“Llegamos tarde, cuando ya se habían repartido todos los papeles. ¡Y tú, Rubén, tú y los de tu época no nos dejaron ser más que los acomodadores! Esa es la enfermedad de la Raquel, la mía, la nuestra, compadres. La tranca de mi generación es que nos vendieron erotismos de segunda mano. Nadie pensó en nosotros, en nuestra talla. Como esa ropa americana usada que nos ponemos todos y que siempre nos queda grande. Causas ajenas, parchadas, con los codos vencidos...” (135)

El diálogo entre el marco de referencia interno y los campos de referencia externos es directo y evidente. Por ello *Santiago cero* adquiere el estatus de novela colectiva, de grito generacional. Marco Antonio de la Parra, en un artículo donde analiza esta novela en el marco de la “generación de los 30”, escribe:

“Con todos los golpes que la historia nos dio en las últimas dos décadas quizás la generación más afectada ha sido la suya [la de Franz], los que hoy por hoy tienen treinta años y se vieron envueltos en el sándwich de los fracasos por todos lados, los que han debido reorientarse en medio de horizontes cerrados, con un futuro que no ofrecía en ese instante salidas y un pasado vapuleado hasta el cansancio por las decepciones y la crítica pública más despiadada.”⁸

En la época del derrumbe de los ideales, *Santiago cero* incluye la posibilidad de la participación cívica como paliativo a la inmovilidad. Pero ésta opera sólo en cuanto otra ilusión más, ya que en una época de represión, donde los partidos políticos están proscritos, la actividad cívica se remite únicamente a las protestas callejeras, tan precarias como inconducentes. La acción concreta y efectiva sobre el entorno es una utopía, al igual que el viaje a Europa que los personajes esperan emprender. Todo, comprendemos a poco andar, se revela como otra mentira más:

“[Sebastián] Se encontró con la política. Las docenas de partidos que se reorganizaban en la clandestinidad. Alguno de esos grupitos que se reunían en los rincones del patio, desconfiando hasta de sus sombras, debía tener el diamante, la verdad, la causa.” (33)

⁸ M. A. de la Parra, *Op.cit*, p. 73.

El diamante toma la forma de la posibilidad de una nueva vida en el extranjero; opción contenida en las cartas que Sebastián recibe de un inexistente amigo. Con la revelación del engaño, comienzan a caerse las frágiles esperanzas de todos quienes creyeron en Sebastián, incluso de Raquel, su pareja. Acongojado, Sebastián le confiesa al narrador las razones que tuvo para escribir esas misivas:

“Yo le escribí esas cartas por darle una ilusión para vivir, pero ella se fue más lejos, pasándose sus propias películas. Yo se las leía con mi voz, pero lo que ella escuchaba eran las palabras del otro, ¿te dai cuenta? Ese que canta y viaja y hace lo que los demás sueñan. De él se fue enamorando, en la otra vida... (...) lo que yo le había dado era solamente una ficción, no la posibilidad de realizarla.” (138)

La diferencia entre ficción y realidad también marca la brecha generacional entre los jóvenes y sus mayores. Desde la perspectiva de los primeros, sus padres y profesores les legaron un mundo marchito, haciéndoles creer que los sueños colectivos de antaño seguían vivos. De la misma forma en que Raquel oscila entre el Sebastián concreto y el imaginado a través de las cartas, las nuevas generaciones deben aprender a moverse entre lo real/individual y lo ficticio/colectivo. De ahí la rabia que sienten por sus antepasados, que se manifiesta en desdén y hasta en desprecio. Dice el narrador: “Los sarcófagos de los sabios son inútiles lecciones indescifrables” (54). En este sentido, la biblioteca adquiere una connotación negativa, de fósil inservible y de freno para el cambio. Años de estudio y conocimiento, nos insinúa el narrador, no sirven sino para terminar arrumbados en los pasillos de los entretechos, como la memoria perdida de cada generación:

“No eran textos desechados, sino algo peor: manuscritos que no habían llegado a ser libros, atados de a cuatro con cuerdas de cáñamo. Cada diez o veinte pasos, a la luz de un fósforo, unas borrosas tarjetas iban retrasando el tiempo: ‘Año 1943’, ‘Año 1916’, ‘Año 1898’...” (54)

El entorno, la historia reciente, es un impedimento claro para la realización de los sueños personales. La juventud se siente pagando una

culpa heredada, se siente maldita y estancada por una lucha de la que no fueron parte. Y ese referente histórico concreto, real, es el que da marcha a esta narración, que busca precisamente plasmar ese sentimiento de impotencia y desesperanza.

En *El lugar donde estuvo el paraíso* la imagen de Chile está presente a través de evocaciones; es un territorio ligado a la madre de la protagonista y por tanto no suscita en ella grandes simpatías. A través de mínimos indicios nos enteramos que el país aún está en dictadura y que se recupera de sus crisis económicas satisfactoriamente:

“Calculé que él [su padre] no había vuelto a pasar por el país desde hacía tres o cuatro años. Tal vez no se imaginaba lo segura que era su patria bajo el nuevo régimen: la calma eterna en Las Condes, la disciplina escolar, las pardas amigas de Leyla que ya me hacían programas de matrimonio con sus hijos rugbistas, y hasta las manos largas de mi padrastro, Lamarca, tecleando en su nueva alarma traída de Miami.” (18)

Chile es un territorio que se recuerda sólo por la representación que de él hace el Cónsul en Iquitos. Simbólicamente, allí Chile no es más que una oficina vieja y una bandera deslavada por los continuos y copiosos aguaceros tropicales. Es revelador, además, que el representante de un país, la imagen de éste en su destinación, sea un hombre acabado, desapegado de los afectos y alcohólico. Reflexiona su hija Ana: “En ese territorio de nadie el Cónsul ha bebido, está muy borracho, y se le caen las lágrimas dentro del vaso. ¿Será eso la patria?” (259). Desde esta perspectiva, Chile es la memoria de las relaciones rotas (institucionales, familiares), y por lo tanto pasa a ser tan tierra de nadie como Iquitos. Indica el crítico José Rodríguez Elizondo:

“la selva peruana es el olvidable observatorio de un Chile donde sucedieron cosas terribles... y novelescas. Un recurso de distanciamiento que permite

aludir, elípticamente, a fenómenos que por cercanos se callan, creyendo que así se olvidan.”⁹

Para Ana, tanto su madre biológica como su madre patria son entidades prescindibles. No tiene arraigo afectivo con ninguna de las dos; es un ser solitario y rebelde que busca el amor de forma incorrecta y allí donde no podrá encontrarlo. La adoración que siente por su padre es enfermiza, tanto por sus rasgos edípicos como por la exclusividad que reclama. Para ella Chile es sinónimo de una madre neurótica y del alejamiento del Cónsul: no hay nada que la haga querer a su país. Los recuerdos de éste son como espinas que se han incrustado en la piel y no se pueden quitar, al igual que los reproches de Leyla, su madre.

En otro orden de cosas, Iquitos se sitúa en una zona de conflicto explícito entre las guerrillas, los zares de la droga y el gobierno, factores todos que influyen sólo tangencialmente en el desarrollo de la historia. Es además una zona fronteriza, no ya el lugar donde se exagera el deseo, como en *Pantaleón y las visitadoras*, sino la fuente de donde emanan las pequeñeces individuales y los sentimientos más escondidos. Porque de eso es lo que trata esta novela: de los dobleces y de las microtragedias individuales a manos del destino. Las utopías caídas son sólo un telón de fondo que opera como localizador del tiempo del relato. Por eso lo que se nos presenta en teoría como el Paraíso, o lo que queda de él en versión terrenal, no puede ser sino el infierno que nosotros mismos hemos creado, como inferimos a partir del epígrafe de la segunda parte del libro:

“Y así, a veces me veo como un gran explorador que ha descubierto algún país extraordinario del que jamás podrá regresar para darlo a conocer al mundo: porque el nombre de esta tierra es el infierno.” (Malcolm Lowry, *Bajo el volcán*)

⁹ J. Rodríguez Elizondo: “Gran novela de Franz”, en diario “La Época”, 12/06/1998, p.7.

Suele decirse que la patria está en uno mismo. Pero los personajes de *Santiago cero* reniegan de ello como de una peste, asqueados de la inercia y la conspiración pero conscientes de la realidad. Y los protagonistas de *El lugar donde estuvo el paraíso* se empeñan en cortar lazos con su país, emborronando su recuerdo para convertirse en eternos tránsfugas.

8.1.4. Motivos recurrentes

El primer motivo recurrente que encontramos en esta narrativa es el del doble. En *Santiago cero* se plasma en la narración misma, que se inicia con el relato de un presidiario a la espera de su juicio en una isla. El tono es rememorativo y confesional ante el Sí mismo que se desdobra, transformándose en un Otro capaz de dar un juicio moral:

“es irremediable aficionarse a hablar solo, interrogarse, dirigirse a uno mismo como si todo el tiempo lo hiciéramos a un cómplice con el que vamos esposados.” (12) Y luego: “Tú no siempre fuiste tú. No siempre habitaste una isla. Tú fuiste una vez inocente.” (15).

A nivel de personajes, el motivo del doble se actualiza primero en Sebastián, como contraparte del narrador. Sebastián es un provinciano de mechón cano. Un afuerino: no está marcado por la historia particular de la capital. El mechón, a su vez, opera como distintivo evidente respecto a sus compañeros, remarcando una huella de madurez respecto de éstos. Sebastián es “una sombra abstraída” (52), y gran parte de su potencial amenazante para el narrador radica en su otredad y en su inaprehensibilidad. Sebastián y el protagonista son polos opuestos: el guerrillero colectivo y el artista individual; el que piensa en los grandes ideales y el que quiere asegurarse una buena vida; el romántico y el pragmático.

A nivel institucional y colectivo, el espionaje como la violación de la intimidad del Yo es la norma. Bajo esta lógica el narrador se convierte en un doble de sí mismo, que oscila entre sus aspectos positivos y malignos (el joven tímido/el delator, el marido ideal/el policía secreto). Ya instalado en la cúspide del poder represor, nuestro protagonista reduplica hasta el infinito la mecánica del doblaje:

“En un sistema de seguimientos y vigilancias en el que tú mismo terminarías acechado por otro y éste por uno más, hasta llegar quién sabe a qué vigilante central que los seguía a todos.” (76)

En *El lugar donde estuvo el paraíso* el Otro se actualiza en la relación de Ana con Julia, la mujer del Cónsul. Julia es una mujer de la zona, exuberantemente atractiva, ante la cual — y aunque le cueste trabajo reconocerlo — Ana se siente disminuida. La Otra constituye la amenaza concreta de arrebatarse lo que nunca tuvo de veras: su padre. Julia encarna la estabilidad que el Cónsul anhela; estabilidad que ni Ana ni su madre pudieron darle:

“Me pasaba siempre. Cada mujer hermosa que me presentaba me parecía que lo era mucho, mucho más que yo. Juzgándonos por el cuerpo nadie habría dicho cuál era la mayor. Pero aún sin zapatos ella era más alta, larga, felina y aceitada. Y en los serenos ojos oscuros, en la manera de sonreír con seriedad, sólo si le daban motivo, me sacaba toda la ventaja de su edad” (21)

Al igual que en *Santiago cero*, el doble opera aquí por una relación de separación y claro distanciamiento entre los personajes. El Otro es el Doble en cuanto encarna actitudes y características que se ansían poseer, pero que se saben ajenas. El mecanismo subyacente es el de la proyección: al ver las propias carencias y deseos insatisfechos actualizados en el Otro, éste se vuelve a la vez nuestro complemento y nuestro rival.

Otro motivo identificable en esta narrativa es la orfandad. En *Santiago cero* Raquel es huérfana de madre y el narrador es huérfano

de padre. Los jóvenes se sostienen entre ellos o por sí solos, no encuentran asideros en el pasado ni menos aún en el presente. Los profesores son figuras ajenas, que adivinamos represoras e impenetrables. El futuro, en tanto, se perfila como una quimera o como una serie de ilusiones plasmadas en el papel: las cartas falsas que reciben supuestamente desde Europa. La orfandad es, entonces, tanto individual y familiar, como colectiva y generacional.

Asimismo, en *El lugar donde estuvo el paraíso* la orfandad marca la vida de la protagonista. La relación que Ana mantiene con su madre es impersonal y distante: no existe aquí un patrón de referencia ni un ente cobijador. Por otro lado, la lejanía recurrente de su padre y su posterior fallecimiento terminan por dejar huérfana a la protagonista. Resulta significativo que ésta siempre se refiera a su progenitor como “el Cónsul”, y sólo una vez muerto pase a darle, para sí misma, el trato de “padre”. Más allá del asunto de la distancia geográfica, cuando ambos están juntos mantienen una relación aparentemente normal, hasta de cómplices, pero del lado de ella existe un componente de anormalidad, de perversión, que remite a un complejo de Electra mal resuelto. Por lo mismo, el otro doble negativo que se actualiza es la propia madre de Ana, Leyla. Por el amor que le tiene a su padre, Ana no quiere repetir la imagen de la mujer de la cual éste se desenamoró:

“prefería cualquier cosa con tal de no vestirme ni parecerme a la mujer que ella habría querido que fuera” (26); “Era un trato que siempre habíamos respetado. No hablábamos de ella. El Cónsul no la mencionaba y yo no se la traía a la memoria. Salvo, quizá. Con mi propia presencia. Aunque hacía lo imposible por no parecerme a ella.” (84)

Un tercer motivo de importancia es el desamor, entendido como la imposibilidad de entregarse y de poseer. En *Santiago cero* las huellas del amor no se reconocen y por lo mismo, cuando más tarde su evidencia sea insoslayable, ya será demasiado tarde para unirse verdaderamente al ser amado. Porque aunque el narrador se case con

Raquel, como siempre quiso, esa relación no es sino otra quimera, una frágil ilusión que habrá de romperse cuando la verdad termine, por fin, de salir a la luz:

“Esa intranquilidad cuando pasan dos días sin verla, ¿es amor? ¿Amor, ese vacío en el estómago cuando entré sin avisar y encontré sus pechos apuntándome? Subrayar un libro, dejando marcas al margen sólo para que al prestárselo sepa qué pensé, dónde reí, ¿es amor?” (38)

Las circunstancias de ahogo y represión también incidirán en el repliegue de los personajes sobre sí mismos. El amor, la promesa de la otra vida, sólo pueden manifestarse limpios fuera de los márgenes de la ciudad amurallada. Como apunta el crítico Marcelo Maturana:

“El amor que el narrador descubre en sí mismo no valdrá un pepino si no viene acompañado de una promesa que responda a los versos de Joan Manuel Serrat: ‘Escapad, gente tierna, que esta tierra está enferma...’ ”¹⁰

El desamor y la soledad que trae consigo también pueblan, como hemos visto, las páginas de *El lugar donde estuvo el paraíso*. Pero quizás en esta novela se hace más patente aún, por cuanto hablamos de personajes que pertenecen a un mismo núcleo familiar y sin embargo cada uno se mueve por su lado, como átomos libres y perdidos, incapaces de recuperar la unidad que alguna vez tuvieron. El matrimonio trizado de Leyla y el Cónsul toma diferentes rumbos geográficos: Leyla se queda en Chile y rehace su vida, mientras su ex marido vaga solitario por el mundo. Entre ambos, Ana añora la imagen paterna pero es incapaz de concretarla en gestos y en decisiones perdurables, pues carece de la madurez que ello requiere. Y la ilusión de tener a su padre se ve amenazada por la presencia de Julia, ya que con ella el hombre que jamás deshacía sus maletas parece sentar cabeza. “¿Habría encontrado el Cónsul, el peregrino, algún lugar donde detenerse finalmente?”, se pregunta Ana (94). Y frente a ese peligro

¹⁰ M. Maturana: “La verdadera vida” en *Revista Hoy*, N° 647, Santiago de Chile, 11/12/1989, p. 45.

prefiere la soledad de todos — la de su padre, la de Julia, la del aviador Enrico y hasta la suya — antes de claudicar:

“Así todo habría estado en orden. El Cónsul y yo, solos los dos, destinados a una ciudad flotante, bañada por un río circular, en el que navegaríamos siempre para volver al mismo punto.” (156)

El amor como imposibilidad se revela como terreno abonado y evidente prólogo para esta soledad. Amor, filial o de pareja: ambas formas remiten a la anhelada y perdida pertenencia:

“Sólo hay un dolor; me había enseñado el Cónsul en aquel remoto, sepultado verano de la selva. Sólo hay un dolor: descubrir que se puede seguir viviendo sin amor... Y que ése, precisamente, sea nuestro castigo.” (257)

Desde aquí se configura el motivo de la expulsión del paraíso, que en ambas novelas adopta la forma narrativa del fin de la adolescencia y el paso a la adultez. Pero mientras en *Santiago cero* este tránsito se asocia a la degradación mediante la traición, en *El lugar donde estuvo el paraíso* remite específicamente a un lugar geográfico, Iquitos, donde comienza de veras este pasaje hacia la adultez. Es interesante notar cómo muta este motivo, tan recurrente en la literatura escrita durante la dictadura. Mientras en ésta cristalizó como el fin del sueño socialista y de las utopías colectivas, en la obra de Franz marca el fin de la infancia individual, y el dolor y la confusión que este cierre trae aparejados en cada sujeto particular.

Las obras analizadas de Carlos Franz asumen la estructura de lo que conocemos como novela de formación. Sin embargo, en ambas novelas el paso por experiencias límite o desgarradoras no es signo de aprendizaje, sino que más bien conforman evidencias y excusas que sirven a los personajes para aferrarse aún más a los tiempos de despreocupación e irresponsabilidad. Porque los protagonistas de Franz crecen a la fuerza, a golpes contra una verdad tan tremenda como

evidente, pero que se niegan a aceptar. En *El lugar donde estuvo el paraíso*, el crecimiento efectivo no tiene lugar sino años más tarde del tiempo de lo narrado, cuando Ana regresa a Chile con el cadáver de su padre. Ni siquiera la iniciación sexual, como es común en este tipo de novelas, opera en tanto rito de transición hacia la adultez. En *Santiago cero*, la madurez no viene sino con la culpabilidad y con el castigo; con la revelación de la verdad y la reclusión del narrador en una isla para que realice trabajos forzados a la espera de su juicio.

También encontramos en estas obras el motivo de la realidad y la ficción. El narrador de *Santiago cero* pasa al mundo de lo desconocido, el del Santiago subterráneo y represor, cuando Blanco le franquea la entrada al "Traveler's Night Club". Desde ese momento, tiene el acceso y las claves de ambas realidades, la diurna y la nocturna, que en un comienzo experimenta como verdad y ficción, como vigilia y pesadilla:

"Habrías puesto en duda, feliz, la noche entera. Ya estabas dispuesto a olvidarla como un mal sueño, cuando al revisarte los bolsillos buscando la llave frente a la puerta del pensionado, te encontraste en la mano la tarjeta de Blanco" (108).

La tarjeta de Blanco opera aquí como la flor de Coleridge, que se trae del otro mundo como prueba de que se estuvo en él. Pero el "otro mundo" en *Santiago cero* no es un mundo onírico ni fantástico: es simplemente otra faceta de una ciudad que él conoce bien. No es, en modo alguno, la misma estrategia que utiliza Bolaño para hacernos vislumbrar la verdadera cara de la realidad, la del azar, el horror y la maldad en estado puro. Con Franz, en cambio, hablamos de maldad concreta, tangible e institucionalizada.

El viaje también opera como motivo recurrente. En *Santiago cero* es el anhelo nunca realizado, la promesa vana de una nueva existencia. Un trayecto imaginario que de alguna forma puede conducir a la felicidad, al crecimiento, a la liberación. En *El lugar donde estuvo el*

paraíso ya no es búsqueda sino huida en tanto destino eterno, como imperativo autoimpuesto y como distancia afectiva. El padre de la narradora es un diplomático de carrera que jamás aterriza para echar raíces en ningún lugar. “Lo único cierto — nos dice su hija sobre él — es que no pertenece a ese lugar, que va de paso, que no planea quedarse...” (14) No es un viaje del que se aprenda algo para luego llevar ese conocimiento de vuelta, internalizado, o bien para darlo a conocer. Es un escape constante, una forma que adopta la soledad:

“Dicen que quien consiguiera viajar cerca de la velocidad de la luz no envejecería. Permanecería él mismo, mientras el universo se fuga hacia el pasado. Tal vez por eso viajamos.” (35)

En esta novela el viaje puede apartar a los personajes, de forma transitoria, de la realidad y de sus carencias, pero a cambio cobra el precio del desarraigo y el olvido. Y en *Santiago cero*, cuando parece ser una tabla de salvación, la posibilidad del viaje se deshace, al igual que las esperanzas de toda una generación.

8.1.5. Estrategias y técnicas narrativas

El narrador de *Santiago cero* narra de forma retrospectiva, y desde el pasado referido hace pequeños saltos temporales al futuro, que operan como incisos cargados de pesar respecto a la forma de vida asociada a su juventud. Estas últimas son además pistas para vislumbrar tempranamente el vuelco existencial/moral del protagonista:

“— Ningún amor puede sostenerse sobre la traición — afirmaste. Lo afirmaste con demasiada claridad, como si el otro en ti ya supiera perfectamente de lo que hablabas.” (42)

El movimiento escritural es cíclico y recurrente. El narrador joven le escribe a un Yo futuro, que aún no acaba de configurarse, mientras que

ese Yo de adulto le escribe (el propio libro) al Yo pasado. El sistema de espejos se articula sobre la misma escritura. Correlato de este movimiento es un episodio en que el protagonista visita el "Traveler's Night Club" junto a Blanco. Allí las docenas de espejos enfrentados multiplican a la clientela, dando una sensación de saturación y hasta de asfixia.

La narración en *El lugar donde estuvo el paraíso* también es retrospectiva. El tiempo del relato comienza cuando Ana regresa a Chile con los restos de su padre, desde Estados Unidos. En ese punto se hace un extenso *racconto* al pasado, al verano que ella pasó con el Cónsul en Iquitos. La escritura se concibe y se asume como un paliativo ante el sufrimiento, en una estrategia parecida a la del narrador de *Santiago cero*. "El recuerdo es mil veces preferible al consuelo humano. Tal vez para eso he escrito, para darle la cara al dolor", reflexiona Ana.

En *Santiago cero* el habla coloquial de los personajes está muy trabajada; posiblemente porque se busca retratar un sector etéreo definido: la juventud chilena. Giros, modismos y desviaciones tienen amplia cabida en esta obra, ya que el habla grupal es uno de los principales elementos que marcan las precarias señas de identidad del colectivo al que pertenecen los jóvenes:

"Le conté de un amigo mío, *gallo* de nuestra edad que también estaba en la Escuela y que hace poco *se mandó cambiar* a Europa. *Vos sabís* de quién te *parlo*: el que nos escribe, mi amigo de Europa. *Un tipo a la pinta*, parecido a nosotros, a cualquiera de nosotros. O sea *un huevón válido* ciento por ciento que se atrevió a aprovechar su cuarto de hora." (92, las cursivas son nuestras)

Además se integran códigos y referencias extraliterarias, particularmente cinematográficas, que no sólo se heredan de la tradición narrativa del postboom, sino que además prefigurarán la recurrencia extrema a estos elementos que hará la generación más joven de la Nueva Narrativa, a partir de Alberto Fuguet. La estética del

cine y el video también se integran en *El lugar donde estuvo el paraíso*. Aquí, sin embargo, este recurso opera como estrategia de rememoración y análisis: “Congelo la imagen — dice Ana refiriéndose a su filmadora — Veo lo que éramos.” (142) La mirada a través del lente mediatiza el recuerdo y el dolor, haciendo menos traumático el vínculo entre el ayer (el verano en Iquitos, la cercanía del padre) y el hoy (el tiempo de la narración, el padre muerto).

Por otro lado, en esta última novela se rescata el resabio del motivo modernista de la lucha del hombre con la naturaleza (contra las víboras, las termitas, la vegetación). Esta exhuberancia selvática tiene su correlato en lo frondoso, florido e hiperbólico de la prosa, dando paso a través de ella al motivo de la regresión como producto de la expulsión del paraíso. Regresión que se plasma en su marco sociohistórico (el retraso tecnológico de Iquitos, los nombres antiguos de los pueblos, la utopía del oro que afiebra a sus habitantes), y también psicológico (el complejo de Edipo de Ana y su negativa a crecer). El mismo autor confirma esta propuesta, respecto a su segunda novela, en una entrevista realizada en 1997:

“En el proceso de globalización contemporánea y de pérdida de las raíces, esta fábula literaria que alude a personajes que han perdido su lugar en el mundo y que tratan de inventarse un paraíso, parece resultar pertinente.”¹¹

8.2. El trayecto del héroe

I. Separación o partida

La llamada a la aventura

¹¹ Ibacache, Javier: “El boom de Carlos Franz”, entrevista con el autor en diario *La Segunda*, Sección Libros, 30/10/1997, pp.8-9, cita p.9

En *Santiago cero* este mitologema se actualiza en el breve impulso por cambiar el orden de las cosas, a nivel social, y el propio destino a nivel individual. Su representación más clara es la posibilidad de salir del país y comenzar a *vivir* en el extranjero. Recordaremos que esta etapa del trayecto incluye el conocimiento de ser “el elegido”, quien posee las cualidades del héroe. En esta novela claramente es Sebastián quien asume este papel, apareciendo como el ángel salvador que viene a marcar el día del juicio final, a remecer conciencias y a despertar a sus congéneres a una nueva vida. Para hacerlo más explícito aún, en un episodio de carros alegóricos de la universidad, Sebastián “iba escondido en la cabeza del ángel plateado, que era el carro alegórico oficial de la Escuela en el desfile” (86). Con su osadía de soñar, este personaje es capaz de arrastrar consigo a toda la Facultad de Derecho.

En *El lugar donde estuvo el paraíso* el impulso a la partida es la propia disconformidad adolescente que siente Ana respecto a su vida, así como también su intento por recuperar a su padre. El colegio, las normativas maternas, el sopor de una ciudad emergente, se cambian por lo desconocido (la selva de Iquitos) y por la incertidumbre del amor de un padre ausente, que ha vivido convencido de que la única forma de mantener los afectos es guardando las distancias.

La negativa al llamado

La negación a la aventura está dada, en *Santiago cero*, por el propio estancamiento al que está condenado, casi generacionalmente, el grupo de amigos de la universidad. Pero es también la negativa al crecimiento, al abandono de la adolescencia y el consecuente paso a la adultez. En el caso particular del narrador, ese paso implica la traición y el cambio de

una escala valórica en un contexto en el cual “el único agravio imperdonable era el que se hacía a la amistad.” (45)

En *El lugar donde estuvo el paraíso* vemos esta negativa al llamado como una evasión encarnizada del proceso de crecimiento y madurez. Ana, la narradora-protagonista, se aferra a la figura del padre ausente como escudo para no hacerse cargo de su propia vida, para no echar raíces ni vivir la “normalidad” de la familia y de las responsabilidades cotidianas. Ana no quiere asumir los procesos que van marcando este tránsito (descubrimiento de nuevos mundos, secretos revelados, iniciación sexual), por lo que los despoja de su significación.

La ayuda que facilita el camino

El personaje de Blanco oficia como ayudante del narrador en *Santiago cero*, al abrirle las puertas de la ciudad subterránea y permitirle así cumplir sus fines inmediatos. Blanco es el guardián del Santiago nocturno y represor, a quien el protagonista sucederá en unos cuantos años, traicionándolo a él también.

En *El lugar donde estuvo el paraíso* este papel lo cumplen Rubiroza, el encargado de fiscalizar la labor del Cónsul, y Julia, la mujer de éste. Ambos intentarán abrirle los ojos a Ana, para que ella vea a su padre con un criterio de realidad. El primero le contará de las irregularidades en las que el Cónsul ha incurrido para justificar su presencia en Iquitos y así quedarse junto a Julia. Y esta última le hablará del alcoholismo crónico de su padre, en un intento por que Ana reconozca al hombre de carne y hueso que se esconde tras la fachada de Cónsul. Para su desgracia, Ana lo comprende demasiado tarde:

"Pude haberle dado esa oportunidad, haberla visto, haberme enterado de quién era realmente. Pero en ese caso, habría tenido también que darle una oportunidad al Cónsul, al hombre real; un hombre distinto, demasiado distinto, al que yo había decidido que era." (128)

El cruce del umbral

El paso de lo conocido a lo desconocido lo experimenta el narrador de *Santiago cero* en el "Traveler's night club", donde comienza a conocer los vericuetos de la represión. El miedo a perder a Raquel a manos de Sebastián es lo que impulsa al protagonista a dar el salto, finalmente:

"Para siempre te quedarías ahí fuera, del lado de acá. En tanto que tras los ventanales empañados de la cafetería, junto a los que fueron tus amigos, al calor de la mesa del Neuschwanstein, ellos soñaban, se amaban" (18)

En *El lugar donde estuvo el paraíso*, en tanto, este momento equivale a la llegada de Ana a Iquitos, tierra de nadie donde afloran sus confusiones y sus sentimientos más egoístas. Es también el correlato de la división geográfica entre los hemisferios, pues minutos antes de arribar Ana es consciente de que se encuentra "tres grados bajo aquella línea imaginaria que divide al mundo". (13)

El vientre de la ballena

La estadía y permanencia dentro de los límites de lo desconocido se produce, en *Santiago cero*, cuando el narrador pasa a engrosar las filas de la policía política. Ha dado el salto, ha pasado del otro lado y comienza a manejar los códigos de esa otra realidad. En *El lugar donde estuvo el paraíso* es el enfrentamiento que Ana debe hacer con sus

propias pulsiones de adolescente en la selva de Iquitos: el Edipo mal resuelto y los celos que Julia le provoca; el incipiente y errático amor con Enrico, el piloto extraviado; el rechazo hacia su madre y su estilo de vida; la incomodidad con su propio cuerpo y sus transformaciones, etc.

II. Iniciación, pruebas y victorias

Las pruebas

En *Santiago cero* el camino de las pruebas es ya la supervivencia en un campo minado como la capital. Se actualiza además, y de manera literal, en los exámenes de la universidad. Y finalmente adoptan forma concreta en la consecución del objeto del deseo (Raquel, el éxito material, la estabilidad). Mientras, en *El lugar donde estuvo el paraíso* las pruebas se aprecian en la serie de pistas que van apareciendo para que Ana asuma la condición humana, falible, de su padre. Estas pruebas, sin embargo, deben ser sorteadas para que Ana pueda continuar viéndolo como ella desea verlo.

El encuentro con la diosa femenina

El aspecto maternal de la diosa femenina está ausente de ambas novelas, como anunciáramos ya en el motivo de la orfandad. La patria, asimismo, no representa un cobijo efectivo, que reemplace a la madre real, para los protagonistas de *Santiago cero*. Y en *El lugar donde estuvo el paraíso* este aspecto está doblemente cancelado: en cuanto se

niega la maternidad real, biológica, en la figura (ausente) de Leyla, y en cuando Ana misma reniega de su propia femineidad, tal como ella misma asume: “‘Lo femenino’ y yo estábamos en guerra; ‘lo femenino’ me atacaba, y yo le devolvía golpe por golpe.” (25).

La mujer como tentación y/o derrota

Este mitologema aparece muy claramente en *Santiago cero*, donde Raquel es la razón última por la cual el narrador se convierte en un traidor y pasa a ser parte de la policía secreta: quiere conseguir su amor cualquier precio, o al menos casarse con ella. Raquel pasa a ser el motivo de su caída moral, y al “salvarse” de ella, Sebastián logra mantener su mística. El personaje de Blanco lo resume en los siguientes términos:

“Pero para conservar esa ciencia, el que aún la posee debe ser como un santo, o mejor: como un monje guerrero. ¿Te das cuenta, caro mío? No puede enamorarse. El enamorado idealiza al ser amado a cambio de relativizar todo lo demás.” (106)

En *El lugar donde estuvo el paraíso* el aspecto seductor y/o peligroso de la feminidad está representado por Julia, la mujer del Cónsul. Si bien ella es capaz de volverlo un hombre sedentario y feliz, desde la perspectiva de Ana, Julia aparece como una amenaza, como una de las sirenas de *La Odisea*:

“Era difícil no pensar en Julia. Evoqué el bulto sinuoso, boca abajo en la gran cama, esa madrugada. El olor dulzón, liviano y a un tiempo espeso, marino. Vi la larga cabellera negra, derramada como alguna clase de alga que la marea de las sábanas arrojaba sobre la almohada.” (58)

La reconciliación con el padre

La paternidad, en términos concretos, es una filiación inexistente en *Santiago cero*. Simbólicamente hablando, la normatividad del entorno pasa a tomar su papel (el padre como el deber-ser), y así es asumido por el narrador, quien se adhiere a esta institucionalidad hasta internalizarla:

“Jugabas al tenis en clubes abiertos a todo el mundo. Nunca pedías privilegios, ni veraneaste en los balnearios exclusivos del servicio. Comprabas la ropa guiándote por el gusto de tus vecinos. La multitud era el espejo frente al que te vestías, a propósito, de don nadie.” (150)

En *El lugar donde estuvo el paraíso* esta reconciliación es de carácter póstumo. Ana no hace las paces con su padre sino en el avión que los lleva de vuelta a Chile; ella en clase turista, los restos de él junto a las maletas:

“Ahora volveríamos a viajar juntos. Aunque lo hiciéramos así: él abajo, en una caja en la bodega; y yo en el asiento 12F, junto a la ventanilla enmarcada de hielo. De cualquier manera, por primera vez en tanto tiempo tendríamos toda una noche para hablar. Tendríamos el largo descenso hacia el Sur a través del cielo de muchos países (...) Tendríamos el vuelo nocturno de su definitiva repatriación, para intentar explicarnos.” (263-264)

La apoteosis

En *Santiago cero* el mundo de las dualidades desaparece desde el momento en que se revela toda la verdad: cuando Raquel se entera que su marido, el narrador de la historia, es parte de la represión política y ha estado engañándola durante años. Con esta certeza las categorías de traición y lealtad se disuelven en un acto expiatorio: la reclusión del narrador en una isla para prisioneros. En *El lugar donde estuvo el paraíso* este mitologema se produce cuando Ana, de regreso a Chile con

el cadáver de su padre, comienza a rememorar el verano que pasó en Iquitos y va dándole forma y sentido a todo lo que allí ocurrió.

La gracia última

Como vimos, la gracia última corresponde a una etapa en la que el alma del sujeto se encuentra a salvo en un lugar apartado de lo mundano. Aunque no podemos hablar de finales felices en ninguna de las dos novelas, el hecho de que ambas se constituyan a partir de la rememoración, nos habla de una permanencia de lo esencial a través de la escritura. Ya sea para pagar culpas como para saldar deudas con el pasado, mediante el ejercicio solitario de escribir los personajes preservan su identidad más allá de las omisiones, los errores, el dolor y el remordimiento.

III. Retorno e integración a la sociedad

Negativa al regreso

En *Santiago cero* esta negativa la podemos interpretar nuevamente como el intento de permanecer dentro de los límites de lo irreal: llámese adolescencia, universidad, la ficción del matrimonio del narrador con Raquel, etc. También lo vemos en el esfuerzo que realiza el narrador por mantener las apariencias, una vez casado con Raquel, para que ella no se entere de sus verdaderas ocupaciones. El protagonista ha creado un mundo propio y artificial, y lucha por permanecer en él.

En *El lugar donde estuvo el paraíso* esta etapa se identifica con la resistencia de Ana a regresar a Chile y perder nuevamente a su padre, esta vez de forma más definitiva, en manos de Julia:

"No deseaba que este viaje terminara. Por lo menos aquí me sentía más en mi elemento: con el Cónsul en una habitación de hotel. A esa edad nada me gustaba más, creía yo, que vivir en hoteles. Quizás podríamos quedarnos allí, en Tebas, a mitad de camino de ninguna parte. Colgaríamos el letrero de 'no molestar' en la manilla de afuera, y cuando volviera la electricidad, el porfiado ventilador giraría la cabeza cada tanto diciéndonos que no nos levantáramos..." (83)

Huida y cruce del umbral de vuelta

El camino de retorno adopta la forma de la regresión en *Santiago cero*, en cuanto el narrador debe volver al momento en que tomó la alternativa de la traición y comenzó a autodegradarse para, desde ahí, pagar las culpas que le corresponden. Esto implica salir del Santiago represor, para volver a ser parte de la "ciudad diurna" y someterse otra vez a los códigos y normativas de ésta:

"Corriste sin saber si la buscabas o estabas escapando. Tropezaste con maniqués que te acusaban en las veredas. Deambulaste por un Santiago que nunca habías visto. Las calles era grietas; de repente un parque, un río, la fachada solemne de la Escuela, pero rayada, chorreada de pintura y cubierta de lienzos." (156)

En *El lugar donde estuvo el paraíso* este mitologema se aprecia tanto en el escape frustrado del aviador Enrico con Julia, como en la separación definitiva del Cónsul y su hija; él con destino desconocido, y ella de regreso a Chile. Ana tiene la conciencia entonces de que:

"No podría volver sobre mis pasos, ni podría quedarme. A partir de ese instante, no había un solo lugar en el mundo que pudiera llamar mío." (145)

Vuelta al mundo

El dar en el lenguaje del "mundo de la luz" los mensajes que vienen de las profundidades es un proceso que se materializa, como hemos dicho, en la práctica misma de la escritura. Con ella se quieren limpiar las heridas del pasado para luego comprender a cabalidad lo que sucedió, lo que hizo que los destinos de los personajes adoptaran la forma que adoptaron y no otra. Como vemos en *Santiago cero*, en un pasaje donde el narrador se escribe a sí mismo:

"Anoche nevó en la isla. Como si hubiera hecho falta que el mundo quedara en blanco para que al fin me pudieras escribir, hoy me llegó después de tantos años una carta tuya. El hielo hará imposible que salgamos al trabajo. Podré aprovechar las cortas horas de esta luz gris, contestándote."
(157)

La posesión de los dos mundos

Pasados los años, en ambas novelas los protagonistas y narradores son capaces de reconocer en la cotidianidad pasada los signos de lo trascendente y de lo que habría de ocurrir. Los puntos en que pudieron cambiar el destino y andar otros rumbos; los hitos de sus vidas que sobre la marcha no pudieron distinguir. Pero esta rememoración no se hace con remordimientos, sino con una nostalgia resignada. El mundo "otro", el pasado, se conserva todavía en el presente y se resemantiza en la escritura, asumiéndolo al fin, como parte del propio ser.

Libertad para vivir

La libertad para vivir puede parecer inexistente en *Santiago cero*, donde el narrador termina preso en una isla a la espera de su juicio. Sin embargo, a través de la misma escritura, como mencionamos, las

culpas comienzan a expiarse y el personaje encuentra la serenidad dentro de su reclusión, en vías de quedar en paz con su pasado. Como el propio autor señala:

“Si se atiende a las últimas líneas de la página final, se deja entrever un mensaje de redención que, en este caso de destinos juveniles prematuramente cerrados, es la posibilidad de renacer”¹²

En *El lugar donde estuvo el paraíso* la muerte del padre revive en Ana el recuerdo de muchos episodios dolorosos, que una vez enfrentados y asumidos la liberan de los sentimientos negativos y hasta enfermos que le produjo la figura paterna. Paradójicamente, sólo una vez muerto el Cónsul Ana puede situarse a sí misma dentro de su propia vida y estructurarla en una narración coherente.

La narrativa de Franz parece trazar una línea imaginaria entre dos territorios: el de los anhelos realizados y el los sueños perdidos. Sus personajes pertenecen claramente al segundo grupo. Los del primero son los que aún viven con la carga histórica de las grandes utopías, y actúan de acuerdo a ella. Como Sebastián, el personaje de *Santiago cero*. Sobre él dice Blanco:

“[otros] ambicionan lo que a él le sobra: lo llaman mística. Esa capacidad de creer en algo con tanta potencia que llega a materializarse. No me mires así. No es magia. Tal vez alquimia... Sí, sí, podríamos llamarlo la alquimia de la juventud. Una ciencia olvidada, muerta hoy en día. Por eso es tan valiosa. Hay quienes serían capaces de matar por obtener unos gramos de esa piedra filosofal. A ambos lados del frente, te lo digo yo.” (107)

Estos, los excepcionales, también son los personajes de Bolaño. Puede que no cumplan los anhelos, pero sí se ponen en movimiento para materializarlos, aún teniendo conciencia de que no es posible. Y juegan, y pelean y dejan la sangre en la arena por ese sueño muerto,

¹² Rodolfo Gambetti: “En busca del Franz perdido”, entrevista con el autor en *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 19/12/1989, p. 36.

pero no renuncian jamás a realizar el gesto — aunque sea sólo el gesto — de alzar la mano para alcanzarlo.

Por todo ello la libertad, tanto en *Santiago cero* como en *El lugar donde estuvo el paraíso*, no es sino una posibilidad marcada dentro del texto; *del texto que los mismos personajes escriben*. Lo asume Ana en los siguientes términos:

“la vida me ha exigido que transcurrieran diez años, y tomar este último vuelo nocturno con el Cónsul, en el boeing que en la pantalla electrónica ya está por tañer la línea del ecuador, para empezar a desandar esta memoria.” (108)

Entonces, el ejercicio que realizan los narradores-protagonistas de ambas novelas es deshacer las amarras del pasado a través de la memoria y la escritura. Es la máxima liberación a la que pueden aspirar, pero a ellos pareciera bastarles, como si de verdad supieran que en realidad es un logro enorme.

8.3. Esquemas y estructuras míticas

La narrativa de Carlos Franz no asume en su estructura, en ningún momento, la lógica del mito (ocultar/desvelar). Lo que sí hace es ajustarse al trayecto del héroe, como acabamos de comprobar, e integrar en la historia algunos motivos míticos y bíblicos, de forma reiterativa y bastante evidente. Veamos algunos ejemplos:

En *Santiago cero*, al cambiar las llaves de paso y torcer las direcciones de los ductos ocultos, Sebastián exacerba el caos del laberinto de tuberías en la universidad. La metáfora es obvia: la porquería reventando por su propia presión, encerrada en estructuras antiguas que ya no la contienen, sale por fin, violentamente, a la

superficie. Lo que es agua contaminada en esta novela, símbolo de un estado de cosas y de una generación, en *El lugar donde estuvo el paraíso* aparece como elemento que aísla al individuo de las personas, de los afectos, de las responsabilidades. Esto porque Iquitos es un enclave rodeado de agua, donde las constantes y copiosas tormentas no son factor de purificación, sino de ahogo y estancamiento emocional.

Otro ejemplo: en *Santiago cero* hay una imagen que nos remite a la Divina Comedia — la que a su vez tiene evidentes huellas y rutas mitológicas — y que marca la caída al abismo:

“Bajaste como si descendieras no cinco pisos, sino cinco círculos concéntricos hasta el fondo mismo de la ciudad vacía. Su cero absoluto. El anillo en el cual vivía su demonio.” (141)

La ciudad, se nos dice claramente, equivale al laberinto del minotauro; el demonio que cada uno lleva dentro, y que puede salir a la superficie en cualquier momento. El protagonista de esta novela es la mejor muestra de ello.

En *El lugar donde estuvo el paraíso* se utiliza una situación/locación de leyenda para situar los personajes y las acciones narrativas, contrastándolas con supuestos asociados como la pureza de los orígenes o lo liberador de la selva. El paraíso, que según dicen estuvo alguna vez en Iquitos, aparece como un Edén degradado, del cual los personajes quieren huir pero están imposibilitados de hacerlo. Lo apreciamos en uno de los párrafos que abren el libro: “El paisaje podría haber sido el primer día del mundo; o el siguiente a la expulsión del paraíso” (17).

La recurrencia a motivos, imágenes y hasta nombres mitológicos o bíblicos es también reiterativa y evidente, sobre todo situados en un marco geográfico que nos remite al Edén. Pero lo que se muestra en esta novela es un paraíso consumido, demasiado humano y por lo

mismo mancillado y decadente, del que los nombres parecen ser los únicos e irónicos vestigios: los pueblos que rodean el lugar se llaman Tebas, Belén; el bar donde asisten se llama El Ángel, etc.

Otro ejemplo de esta transparencia: en un episodio el Prefecto Goncalves se refiere a Enrico, un aviador chileno extraviado y supuesto desertor, como "nuestro joven Ícaro" (187). El Cónsul le responde:

"Bien observado, Goncalves: es como el mito de Ícaro. Usted le quemó las alas al quitarle la licencia a Enrico y dejarlo arraigado aquí. Y ahora él se ha perdido en su laberinto..." (188)

Es decir hablamos de una *transducción* mitológica. Los mitos de los cuales se nutre este relato son evidentes no sólo en sus historias y personajes, sino que se los integra como explicación complementaria a los núcleos narrativos, deshaciendo toda mecánica simbólica: la correspondencia está desvelada, no queda nada por descubrir. Esta transducción nos queda clara también con el apego evidente y en estricto orden temporal a los distintos mitologemas que conforman el trayecto del héroe, que examinamos en el apartado anterior. No hay inversiones ni corrupciones del relato en su estructura, como en la obra de Bolaño; por lo mismo no hay cuestionamiento del orden y del sentido del relato clásico. El trayecto del héroe, aunque degradado por el entorno y la historia reciente, guía toda esta narrativa.

Predominio del régimen de la imagen

Santiago cero

Encontramos una supremacía del régimen diurno de la imagen, dado por el sistema de oposiciones que existe a lo largo de todo el relato,

principalmente en los núcleos narrativos y argumentales: el Yo/los Otros, la amistad/la traición, el Santiago diurno/el Santiago nocturno, etc. Al situarse el tiempo de lo narrado en la época de la dictadura, los esquemas son claramente delimitados, sosteniéndose sobre la lógica del separar y el excluir, que como hemos visto son propios del régimen diurno establecido por Durand:

Núcleo Narrativo/ Personajes	Esquema	Arquetipos epítetos	Arquetipos sustantivos	Símbolos
Soledad, desarraigo, aburrimiento	Separar/mezclar	Hacia delante (futuro) y hacia atrás (pasado)	El cielo/el infierno, El jefe/el inferior, El ala/el reptil	El ojo del padre, la tapia, el campanario
Las cartas desde Europa	Madurar → progresar	Alto/bajo	El alimento, la sustancia	La leche, la miel, el oro
La traición	Subir/caer	Puro/mancillado	La luz/las tinieblas, El héroe/el monstruo	El ojo del padre, las armas
La expiación de las culpas	Volver ← recontar	Hacia atrás (pasado)	La cima/el abismo	La isla, el espejo

El lugar donde estuvo el paraíso

Aquí también observamos un predominio del régimen diurno de la imagen. Sólo los símbolos parecen dar cuenta de su opuesto, al provenir

de la geografía agreste, no dominada aún por la lógica del dentro/fuera que rige las urbes, sus instituciones y sus reglamentos:

Núcleo Narrativo/ Personajes	Esquema	Arquetipos epítetos	Arquetipos sustantivos	Símbolos
El viaje	Separar/mezclar	Alto/bajo	El cielo/el infierno	El ojo del padre
La estadía en Iquitos	Separar/mezclar	Puro/mancillado	El aire/el miasma	La isla, la tumba
La iniciación sexual	Separar/mezclar	Puro/mancillado	El bautismo/la mancilla	La iniciación
La muerte del padre y la resignación	Madurar → progresar	Hacia atrás (pasado)	La noche, el recipiente, la mujer	El renacimiento

En suma, aquí la supremacía del régimen diurno está dando cuenta del trabajo casi literal que se hace en relación a los motivos y mitologemas del relato mítico. Lo que se reproduce aquí, como hemos indicado, no es la lógica de su estructura (ocultar/desvelar) sino que se desempolvan sus núcleos argumentales y se los reviste con los nuevos ropajes de la época. De hecho: el mismo narrador se encarga de dejar claros los nexos que existen entre ciertos episodios y sus “originales” mitológicos.

No hay trabajo para el lector en este sentido: ya desde los títulos las obras revelan su secreto abiertamente. Y lo hacen ajustándose sin reveses a los mitologemas del trazado del héroe mítico, aunque en estricto rigor no quepa hablar de heroicidades clásicas ni en estas novelas ni en la novela moderna en general.

9. La narrativa de Gonzalo Contreras

Gonzalo Contreras nació en Santiago de Chile, en 1958. En 1978 interrumpió sus estudios de periodismo para viajar por Europa, donde permaneció durante cinco años, principalmente en España y Francia. De regreso a Chile publicó un libro de cuentos: *La danza ejecutada* (1986). En 1991 su novela *La ciudad anterior* ganó el premio de la Revista de Libros de El Mercurio y fue publicada de inmediato. En 1992 esta misma novela ganó el Premio Municipal de Santiago. Su segunda novela, *El nadador*, obtuvo en 1996 el premio del Consejo Nacional del Libro y la Lectura. En tanto, *El gran mal* fue premiada por esta misma entidad como la mejor novela inédita de 1998.

9.1. Sus obras

La ciudad anterior (1991) narra el viaje que Carlos Feria, un anodino vendedor de armas por catálogo, realiza a una ciudad perdida en el sur de Chile. Allí se hospeda en la casa de una familia conformada por un paralítico, su sumisa mujer y el hijo deficiente mental de ambos, los que remedarán precariamente la ilusión familiar que Feria termina de perder al firmar los papeles de su divorcio. Cuando un lugareño asesina a un hombre con uno de los revólveres de Feria, éste es impedido de abandonar la ciudad y comienza a acariciar la idea de terminar su vagabundaje y asentarse definitivamente en ese lugar, pero la involuntaria vinculación con los

aspectos más oscuros y sórdidos de sus habitantes terminan por arrojarlo de nuevo a la carretera.

El nadador (1995) es protagonizada por Max Borda, un atribulado profesor de física que ve desmoronarse su mundo de precarias certezas cuando su mujer desaparece y su amante (Bibi) lo deja. Esta coyuntura precipita una crisis existencial de la que venía huyendo hacía tiempo, y que afecta desde su vocación profesional hasta sus afectos más escondidos y genuinos. El ambiente elitista y acaudalado que lo rodea cristaliza como un decorado necesario para la función de roles (sociales, familiares, laborales), pero reprime aún más los sentimientos mutuos que albergan Max y su cuñada Virginia, y dilata el momento en que el protagonista se enfrente cara a cara con sus culpas, sus errores y sus temores.

Finalmente *El gran mal* (1998) juega con los tópicos narrativos clásicos para presentarse como una novela dentro de otra novela. Ricardo Vila, sobrino de un pintor famoso y ya fallecido, inicia la tarea de escribir la biografía de su tío. Pero a poco andar el biógrafo termina cazado en las redes de su propia escritura, en los intersticios entre verdad y ficción, en la imposibilidad de ser objetivo, y la literatura se revelará como un ejercicio catártico del cual Vila no puede hacerse cargo.

9.1.1. Experiencia vital de los personajes

Con distintos énfasis y matices, en todas las novelas de Contreras se retrata la fragilidad, la pequeñez y la impotencia humana, en especial la masculina, ante lo que los personajes y narradores llaman destino. Las tres novelas de Contreras iluminan distintos modos y

momentos de la claudicación del sujeto ante un entorno poco amigable y un futuro incierto. Con ello se perfila un individuo guiado por la acrasia, que junto a Doležel podemos entender como una debilidad en la voluntad que acarrea un conflicto motivacional.²⁹⁴ Bajo este estado, pese a ser consciente de las vías racionales para resolver su situación, el individuo cede a las presiones del medio y opta o por las vías de acción incorrectas o bien simplemente por la inactividad.

No hablamos como en Bolaño de derrota, pues esta palabra implica que se ha asumido una opción y un riesgo, que se ha intentado cierto modo de acción con miras a conseguir algo. Los personajes de Contreras no logran dar el salto al vacío que hace tan reconocibles a Arturo Belano y a Ulises Lima. Muy por el contrario, son individuos atenazados por la duda, el miedo o las convenciones; que observan inmóviles la fragmentación de sus vidas sin hacer nada por evitarlo. Si hay algo que evitan efectivamente es tomar partido, asumir una posición definida y sobre todo aceptar las consecuencias de esa decisión. Son individuos pasivos, receptáculos de la acción y de las decisiones ajenas.

No cabe hablar tampoco de caída, ya que ésta requiere por lo menos la aspiración de elevarse por sobre lo terreno/lo humano/lo normal antes de comenzar el descenso, y el individuo que perfila Contreras en sus novelas no se atreve a soñar, no sea que el destino venga después a reírse en su cara. Los sujetos de estas novelas en general buscan el anonimato como una forma de protección contra dicho destino; no quieren resaltar para no tentar a la suerte: sólo buscan ser medianamente felices dentro de una cotidianidad banal.

²⁹⁴ En *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Doležel establece un cuadro de modos de acción para los mundos ficcionales, sobre la idea de que el carácter de la acción lo determina no tanto lo hecho sino su porqué. Creemos pertinente esta definición ya que la narrativa de Contreras es de carácter eminentemente psicológica.

Aún más que la de Collyer y la de Franz, la novelística de Contreras es profundamente psicológica. Más que acciones lo que encontramos aquí son abundantes consideraciones que podríamos llamar de filosofía cotidiana (“metafísica de segunda mano”, según el narrador de *El gran mal*, 84). Este constante cuestionamiento del cómo, del porqué y el para qué de acciones que no siempre se consuman, ligan de un modo sutil la narrativa de este autor a una sensibilidad existencialista. El “¿quién soy?” es una pregunta constante y explícita que marca el pulso de toda su obra. Como señala el crítico Camilo Marks a propósito de *El nadador*: “los actores son los ecos de una acción que pareciera existir para originar solamente una incesante actividad mental”.²⁹⁵

Esto se hace claro ya desde *La ciudad anterior*, donde su protagonista, Carlos Fera, exhibe desde el primer párrafo la conciencia que posee sobre sí mismo y sobre su entorno, dejando en claro que la suya es una posición marginal, “al borde del camino” (9). La primera imagen que tenemos de él — un hombre con una maleta que se aleja de la carretera para adentrarse en la noche, caminando hacia una ciudad desconocida — tiene la virtud de ser no sólo una circunstancia, sino una actitud vital completa. El hombre que camina “tan súbitamente absorbido por la noche que se diría que había caído a un precipicio” (10) no es sólo el vendedor viajero que debe realizar a pie el último trayecto de su camino, sino sobre todo el hombre que se ve a sí mismo en un descenso constante, porque éste permanece como movimiento referencial primario y consciente. Como un mal augurio que se expresa en los mismos términos:

²⁹⁵ C. Marks: “Retrato de varias damas” en *Literatura & Libros* de La Época, Santiago de Chile, 20/08/1995, p.3.

“Ningún ruido, ningún ser vivo fuera de esa silueta que camina con cierta dificultad por el talud que bordea la carretera, y esa sensación de no saber en qué momento va a caer el pájaro muerto a los pies de uno.”
(11)

Aunque más arriba apuntamos que en la narrativa de Contreras no cabe hablar de caída, esto no impide que sus protagonistas la experimenten como condición vital. El hipotético pájaro que cae a los pies de Feria es signo de mal augurio, pero también opera como un referente de la verticalidad en la cual el protagonista se sitúa (por supuesto en su punto inferior). Aquí lo decisivo, lo que nos impide hablar de caída, para expresarlo en los mismos términos gráficos, es que Feria nunca ha estado en un punto superior o sobresaliente, que posibilite y marque una caída.

La llegada a una ciudad desconocida y la interacción con sus habitantes gatillan en Feria un ejercicio de autoanálisis doloroso e inconducente. Los recuerdos de su pasado, sus errores, sus omisiones, y hasta su actual condición son a su pesar sacados a la luz y puestos en una balanza que sólo lo lleva hacia la autorecriminación. El protagonista realiza una revisión de su pasado en imágenes, tal y como se dice que ocurre antes de la muerte. La comparación deja de parecer gratuita en el momento en que comprendemos que el propio Carlos Feria es un muerto en vida, un fantasma, “una aparición” (24). Característica que comparte con otros personajes, como Matus, un hombre gris y solitario, ex soldado dado de baja cuando recién era cabo, quien tiene la particularidad de resumir su vida en unas cuantas líneas, como si fuera un epitafio. También Blas, el anfitrión de Feria, cabe en esta categoría, ya que debido a su enfermedad no es sino “el recuerdo de un hombre, no el hombre en cuestión.” (62). Y Luengo, quien asesina al amante de su mujer y por ello está condenado a dejar de existir en la ciudad, al menos para efectos prácticos y administrativos.

Otra de las características de los personajes de Contreras es la irresolución, la incapacidad de convertirse en actores de su propia historia. La pasividad es una marca de fábrica de los tiempos y de esta narrativa, que se encarna de manera similar en Carlos Fera, Max Borda y Ricardo Vila. Todos ellos son observadores de su propia vida, testigos que analizan y desmenuzan los acontecimientos tratando de establecer leyes generales o al menos un vínculo que explique y de coherencia a la fatalidad. Ninguno es capaz de luchar para imprimirle su propio sello a la existencia. Por el contrario, aceptan sin chistar cualquier circunstancia. “No dejaba de sentir que una fatal cuenta regresiva corría en mi contra. Yo sólo podía esperar.”, se justifica el protagonista de *La ciudad anterior* (197). “Sabía que no tenía fuerzas para enfrentar la prueba que el destino le había puesto delante”, asegura la voz narrativa de *El nadador* (62), para más tarde recalcar:

“una dosis concentrada de dolor, que había estado esperando su oportunidad, se cernía sobre él para cumplir con un designio que le estaba dado desde siempre y que hasta ahora sólo había sido aplazado.”
(63)

Esta rendición anticipada e incondicional ante un sino superior puede aportar cierto sosiego a unas vidas que, de mediar otra estrategia, quizás se sumirían en la desesperación. Pero es una actitud que también supone la irresponsabilidad frente a las propias acciones y decisiones. Así, por ejemplo, para Max Borda en *El nadador*, su relación extramarital con Bibi no es una decisión propia sino un “desarreglo del destino” (29). Fatalidad, mala suerte, el pájaro que cae a los pies de uno no son sino otros modos de nombrar las propias culpas y los propios errores. Este no hacerse cargo tiene un aspecto que también es común a todos los personajes de Gonzalo Contreras: el desapego emocional con los otros y con las circunstancias, la indolencia y la falta de pasión.

En *La ciudad anterior* ni la familia del narrador/protagonista, ni la posibilidad de reencontrar el amor, ni su trabajo lo impelen a tomar una actitud más resuelta ante la vida. Ser vendedor de armas es apenas una forma de ganarse el pan, ni peor ni mejor que otras, y ciertamente el oficio no lo define, aún cuando la soledad que trae aparejada se le adhiera con persistencia a la piel. De la misma forma en que comercializa aparatos mortíferos, sin inmutarse ni cuestionarse su trasfondo, Carlos Feria termina vendiéndole insulina, una oportunidad de vida, a uno de sus clientes. En otras palabras: por sus manos pasan herramientas de muerte e instrumentos de vida sin que su conciencia se altere por ello. Feria permanece impassible ante toda situación. En sus propias palabras, se encuentra “en esos estados de extrema esterilidad en que uno no espera nada particular de la vida” (133). Ni siquiera cuando Teresa, la esposa de su anfitrión, asume que hay “algo” entre ellos dos, Feria es capaz de sacarla de su error: simplemente se deja llevar por la ensoñación romántica de la mujer.

Frente a la soledad y al desengaño la actitud nuclear del protagonista es el cinismo y la ironía. Como tantos otros personajes del mismo Contreras y de la Nueva Narrativa en general, estas son las máscaras con las que el individuo combate los ataques de la cotidianidad, generando una pseudofilosofía de vida acomodaticia y hasta contradictoria. Explica Feria su oficio de vendedor de armas en los siguientes términos:

“Armas de todo tipo y calibre. Uno nunca sabe cuándo las va a necesitar. Son como la Biblia, no es bueno que no haya una en casa, a veces nos puede hacer falta, ¿no es cierto?”. (20)

La sinceridad y la franqueza son cualidades ajenas a la idiosincrasia de la ciudad a la que llega Feria; sus habitantes establecen sus precarias certezas sobre rumores y verdades a medias. Resulta

significativo que uno de los únicos diálogos francos, en los que los personajes se presentan tal y como son, se produzca sin que ellos se miren a la cara. Sucede cuando Carlos Feria saca de paseo a Blas. El diálogo tiene ribetes de confesión, y tal vez por ello se produce de esta forma: el narrador empujando la silla de ruedas sólo ve la nuca de Blas, mientras que éste nunca visualiza a su interlocutor. Del mismo modo, al mantener una conversación con el magnate de la ciudad, Araujo, la enigmática personalidad de éste sólo se reconstruye a partir de gestos mínimos que se le escapan. La mecánica de delación que opera aquí es similar a la confesión, con la diferencia de que no es consentida sino involuntaria. Araujo, así como los otros personajes, se delatan inconscientemente a través de gestos o miradas, que permiten avistar por algunos segundos lo que hay detrás (lo que puede haber detrás) del cerco que los rodea y preserva de la intimidad con los otros.

En su segunda novela, *El nadador*, Contreras ahonda en las facetas más anodinas del sujeto, encarnado en el protagonista: Max Borda, un físico hastiado de su vida holgada y mediocre, pero que sin embargo no hace nada por cambiarla. Carente de pasión y de metas, Max encuentra en la natación un escondite perfecto; un espacio aséptico donde la introspección fácilmente se transforma en egotismo, y donde se materializa a la perfección la distancia que el protagonista pone con su entorno. “Nadar, nadar sin miedo hasta la extenuación final, hasta desaparecer en el golfo de los muertos” (196), es la adaptación que hace Max de un poema de Shelley y que, aplicado a su propia vida, evidencia su afán por abstraerse del mundo cotidiano, de desembarazarse de sus problemas y de rehuir la necesidad cada vez más imperiosa de tomar decisiones. En este sentido las aguas de la piscina vienen a cumplir una función minimizada pero similar a la del letargo farmacológico en la que es sumida la esposa de Max, Alejandra, cada vez que es internada en

una clínica de reposo: le permite huir del mundo. El deseo de Max no se aleja mucho, pues, de la realidad de su mujer:

“absorto como siempre en un segundo pensamiento pero práctico en la superficie de las cosas. Todo en su exterior decía que las contingencias de la vida lo importunaban, que se veía constreñido a ocuparse de ellas pero que, si fuera por él, se encontrarían en otro lugar” (93)

Como Carlos Fera, Max Borda es un sujeto anodino y pusilánime, atenazado por el miedo. La única diferencia entre ambos, en este sentido, es que Max goza de estatus social y holgura económica. Al respecto comenta el crítico Tomás Soto:

“Debiera sorprendernos el hastío (que la literatura refleja a partir de nuestra sociedad) de una generación entre los treinta y cuarenta y cinco años gratificando en una vacuidad que no se rellena con nada (ni viajes, ni aventuras amorosas, ni bienes económicos).” ²⁹⁶

Cercano a la cincuentena, Max también se enfrenta con una crisis vocacional, pues ha descubierto que la misma excusa por la que ha desechado sus inclinaciones artísticas, la falta de arrojo y voluntad, es la razón por la cual su carrera como físico no prosperará más:

“Nadie mejor que él sabía que una parte de su voluntad se negaba a ir más allá, a dar el salto que lo sacara definitivamente de sí mismo y lo arrojara, con el fervor necesario, a una tarea que demandaría todo su ser. Estaba convencido de que en su caso no cabía hablar de fracaso sino, más bien, de su rechazo instintivo a una especificidad que se le hacía intolerable. El resultado era algo muy semejante al vacío.” (99)

De ahí que la metáfora del nadador — aquel sujeto que se sumerge en las aguas del inconsciente — opere en un comienzo por oposición a la praxis vital de los personajes, para luego revelarse como un tormentoso descenso a las profundidades del Yo. Así lo señala el narrador:

²⁹⁶ T. Soto: “El nadador”, en *El Trabajo de Aconcagua*, 29/09/1998, p.2.

"[Max] Tenía la certeza de haber sido arrojado a un infierno que maliciosamente se negaba por ahora a revelar la profundidad de su abismo." (62)

Los esquemas del protagonista comienzan a torcerse cuando es obligado a abandonar su máscara racional y académica para tomar posiciones afectivas concretas respecto a las personas que le rodean. Sin embargo, el afán de redención es de corte individualista y egótico. El hermano sacerdote de Max y el psicólogo de Alejandra operan en esta misma dirección: como sanadores de almas individuales. La desaparición de Alejandra, en palabras de su médico, cae dentro de esta misma categoría: es un acto de individualidad y autoafirmación, que a la vez permite que Max note lo poco que conoce a su mujer, y lo excesivamente gravitante que se considera para la vida de ella.

El único espacio en el cual Max puede quitarse el peso del ego y las convenciones para sacar honestamente sus sentimientos a la luz es en el del sopor alcohólico. Solamente borracho Max adquiere el valor para confesarle su amor a Virginia, la hermana de Alejandra. Pero incluso en medio de este exabrupto Max necesita justificar la posibilidad de ser feliz junto a ella; debe darle a los hechos un orden racional tan ajustado que no dejen otra posibilidad que la de abandonar a su mujer y quedarse con Virginia. Otra vez, el protagonista se niega a asumir para sí la responsabilidad del devenir, y opta por atribuírsela a las fuerzas del destino, personificadas en su desaparecida esposa:

"Las cosas se han conjurado para que estemos juntos. La desaparición de Alejandra es deliberada. Es obra de ella y por algo lo ha querido. Estaba cansada, y yo todavía más. He hecho demasiado ya, demasiado." (285)

El individuo que se va perfilando en este movimiento carece de referencias concretas que encaucen su vida presente y su futuro en

una dirección determinada. La fisonomía del sujeto se diluye junto con los parámetros del mundo, agudizando la desorientación y la inmovilidad:

“ese abismo al que convergían se volvía el único territorio común y conocido, donde se levantaba otra vez su exclusivo espejismo, que tantas veces habían visto y que siempre mostraba la misma prodigiosa virtud para desvanecerse.” (173)

En *El gran mal*, Ricardo aparece como un sujeto solitario, nimio, epiléptico y autocastrado, al que aparentemente no le sucede nada más que ser el sobrino del pintor Marcial Paz. Esta impresión se ve reforzada con sus constantes esfuerzos por hacerse invisible en la biografía de su tío, evitando comentarios personales e incluso eclipsándose de la acción narrativa. Esta necesidad, a medida que se involucra con una muchacha (Ágata), se extiende también a su vida presente, sobre todo cuando ella lo “traicione” con otro y Ricardo intente ignorar la evidencia de su desengaño.

Sin embargo este afán de desaparecer es artificioso: Ricardo busca, tímida pero fervientemente, constituirse como un referente válido para el resto. Desde pequeño asumió que su enfermedad (epilepsia, “el gran mal”) lo volvía interesante a los ojos de sus mayores; portador de unas fuerzas incontrolables que lo dominaban y lo hacían salir del olvido al que lo conminó su madre. Sin embargo, Ricardo convertirá esa enfermedad en su principal barrera con el mundo, escudándose en un altruismo ramplón y poco convincente. Ricardo, asegura, no quiere “ver involucrado a nadie en su propia circunstancia” (240), para evitar el dolor y el sufrimiento ajenos, negándose de plano a la experiencia del amor:

“¿Qué culpa tienen los demás? He estudiado a fondo el asunto, y entre otras cosas, puede ser hereditaria [la enfermedad]. Renuncié, renuncié, eso es lo que hice a sabiendas y en conciencia, a todo aquello que un hombre quisiera.” (240)

Aunque escondida detrás de esta claudicación, el ego es el eje que sigue guiando a los personajes de Contreras. Novela enmarcada dentro de los parámetros de la postmodernidad, *El gran mal* encierra una notable manifestación de narcisismo. La antigua "novela de escritores", tan cara al Modernismo, se transforma aquí en un ejercicio frenético de autorreferencia y búsqueda de identidad. El escritor que escribe de un escritor que escribe no puede ser síntoma más claro de esto último. "El solo hecho de escribir es un acto de arrogancia" (323), nos recalca el narrador. Comprendemos, al final, que en última instancia la obra plantea la imposibilidad de conocer a los demás como consecuencia de esta radical incapacidad de conocernos a nosotros mismos.

Y es que, al fin y al cabo, estamos situados en la época de la muerte de los grandes discursos totalizadores. El fin de los grandes relatos hace eco también, y posiblemente por sobre todo, en el campo del arte en esta tercera novela. Cada uno a su tiempo, Marcial y Ricardo comprenden que las pequeñas historias son las que verdaderamente importan; las únicas que tienen validez:

"Cuando el mundo se estrecha y las alternativas se agotan, las pocas certezas que maneja el artista se vuelven más asibles, más concretas, como una tabla de salvación en medio del océano cuando ya no se la avistaba; las grandes ideas no sirven de nada, más útiles son las pequeñas conclusiones a las que uno puede aferrarse." (280)

Ante los ojos de Ágata, el narrador busca hacer de su tío un caballero andante. Con su escrito Ricardo es mediador entre ambos, pero también receptor de la luz que arroja la biografía de Marcial. Sin embargo, en este afán de hacer brillar con luz propia a Paz lo que logra es anular su propio texto: Ágata se interesa por el pintor famoso que recorre el mundo, no por su biógrafo anónimo. En ese punto la mediación de Ricardo pierde fundamento y su relato

comienza a menguar. El protagonista entonces, regresa a su autocondenado ostracismo, terminando de perder la fe en el poder sanador del contacto con los otros y viendo derrotado su intento por plasmar unas vidas — la de su tío, la suya propia — en el papel.

9.1.2. La ciudad como espacio de representación

La ciudad tiene gran importancia en la novelística de Contreras. Como emplazamiento siempre aureola a sus habitantes, llegando a ser parte del destino que los encauza en tal o cual dirección. La ciudad que se habita viene a ser en esta narrativa un sino, la mayoría de las veces negativo, que remarca la condición existencial de los protagonistas, aún y pese a sí mismos. La lejanía o la ausencia de la ciudad sólo refuerzan por contrapunto el poder insoslayable que parece provenir de aquella.

De todas las novelas de Contreras, es *La ciudad anterior* la que evidencia con más nitidez esta relación enfermiza y compulsiva con la urbe. En ella la ciudad de Santiago aparece como centro neurálgico de la modernización y de sus desequilibrios (represión política incluida), que no por la distancia geográfica deja de ser un referente que toca cada vez más de cerca al anónimo pueblo sureño en el que el narrador se ha refugiado. Esta influencia tiene un ritmo creciente: comienza a sentirse ya en la construcción del primer edificio; se incrementa con la llegada de un gasoducto, con los movimientos huelguistas y con un nuevo canal de televisión, y hacia el final de la novela, con la visita del Presidente, el influjo de la capital terminará por hacerse irrecusable. Los desajustes y las revueltas que se generan en la ciudad sureña no son sólo el síntoma visible de un espacio convulsionado con la llegada de la modernización, sino

también la muestra colectiva de los conflictos individuales; como un campo eléctrico demasiado cargado que termina haciendo cortocircuito. En esta dirección podemos interpretar el apagón generalizado que tiene lugar hacia el final de la novela: como producto de la acumulación sostenida de microtragedias entre los personajes; como manifestación macro del apagón existencial y como muestra de una energía grupal que se extingue. Así también comprendemos que los asesinatos son una materialización en el plano individual de las corrientes negativas generalizadas, históricas y subterráneas, que hacen presa de la ciudad hasta que el estado de sitio y las bombas lacrimógenas llegan para reestablecer el orden perdido, en una función casi higiénica.

La ciudad de provincias, que en un primer momento puede parecernos un contrapunto a la vorágine santiaguina, a poco andar se revela como un emplazamiento que no por marginal deja de poseer ciertas tensiones internas, zonas de oscuridad y pulsiones que se corresponden con las de la capital, y que nos hablan de la memoria colectiva censurada. Hablamos pues, de la represión y de la fatalidad como un "espíritu de época", un denominador común a todo un pueblo; por el cual la antigua dicotomía entre ciudad-campo/contaminación-pureza queda abolida. El escritor Jorge Edwards lo plantea así:

"[La ciudad anterior] Transcurre en un escenario intermedio, ambiguo, situado entre las callejuelas de Kafka y los callejones de González Vera. ¿Expresión literaria de una vida nacional chata, sin horizontes? Puede que sí." ²⁹⁷

La ciudad del relato en *La ciudad anterior* es un emplazamiento sin nombre, lugar de tránsito, si consideramos las razones estrictamente

²⁹⁷ VV.AA: "El jurado comenta la novela ganadora", crítica a *La ciudad anterior* por José Donoso, Jorge Edwards e Ignacio Valente, en *Revista de Libros*, Santiago de Chile, 03/11/1991, pp. 3-4, cita en p.4.

laborales que llevan al protagonista a visitarla. También al estar en la línea de un futuro gasoducto, la ciudad se hace involuntario lugar de paso de materiales y elementos ajenos: no es ni centro generador ni urbe receptora de ellos. Esta transitoriedad entra en conflicto con el somnoliento costumbrismo de los pueblos pequeños, lo que en el marco del caos reinante en el país — hablamos del Chile dictatorial — da por resultado una ciudad sin orden ni leyes claras. En ella la diferenciación entre espacio público y espacio privado (así como sus garantías de sociabilización y privacidad, respectivamente) tienden a disolverse. La plaza pública, por ejemplo, deja de ser un lugar de reconocimiento y diálogo para convertirse en campo de batalla al paso de los huelguistas. El bar pierde su connotación gregaria para albergar individuos solitarios o a pequeños grupos herméticos. Lo único que parece enlazar las individualidades, aunque precaria y transitoriamente, es la manifestación visible de alguna desgracia, ya sea personal (la muerte) o colectiva (la huelga, los apagones). Del otro lado la casa, el hogar, no es un espacio capaz de preservar la intimidad ni la propia seguridad. El foco de un helicóptero que atraviesa el ventanal e ilumina a Blas en el salón de su casa, “radiografiándolo”, es una imagen elocuente de esta pérdida de la privacidad en el marco de la represión y de la modernidad.

La ciudad tiene aquí también ciertos ribetes de condena, que los personajes se traspasan unos a otros. Como hemos dicho, de ella parecen emanar fuerzas que son la suma de los pulsos individuales, lo que la dota de un aura subterránea y poderosa. Esta fuerza o pulsión une de alguna forma a la ciudad con sus habitantes, como lo nota el protagonista:

“[Humberto Luengo] había depositado en mi, sin quererlo, una parte de su alma, algún lastre que llevaba, un cargamento que le era innecesario,

que hasta entonces le había impedido huir y que, en adelante, me ataba a mi a la ciudad." (153)

Sin embargo la misma ciudad que lo condenaba a ella termina arrojándolo fuera de sus límites, poniéndolo en camino nuevamente. La condena, por tanto, no es otra que la prolongación de la fuga eterna en la que ha vivido Feria.

En la segunda novela de Contreras la relevancia de la ciudad no es tan evidente. A primera vista podríamos decir que es un telón de fondo sobre el cual se desarrollan los conflictos particulares de los personajes. Pero, en este mismo sentido, el edificio elegante y semivacío donde habitan Max y su esposa puede operar como metáfora de la vida moderna en las urbes tanto como de la relación de pareja que aquéllos mantienen: tras una fachada impecable las soledades siguen siendo sólo eso. Por lo demás, la falta de decorado se pone al servicio del afán psicologizante del autor. Al respecto opina el crítico Oscar Gacitúa:

"La ciudad de 'El nadador' aparece por omisión, es una ciudad interior y ello no sólo es funcional al relato sino que a la vez reconoce en el texto a una urbe crecientemente claustrofóbica, vacía, despersonalizada que la distancia del narrador establece para el hábitat de sus personajes tal cual un zoólogo construye un laberinto virtual para la observación del desplazamiento de sus conejillos." ²⁹⁸

En esta novela, salvo la angustiante individualidad de los personajes, Santiago produce "la sensación de una ciudad parcialmente evacuada" (14), y cuando aparece de refilón muestra su mejor cara: la más elegante, la más refinada, la más limpia. El ensayista y poeta Martín Hopenhayn lo plantea en los siguientes términos:

²⁹⁸ O. Gacitúa: "Escritura de Gonzalo Contreras", en *El Llanquihue*, Osorno, 15/06/1996, p.9.

“el autor se detiene en esa ciudad despersonalizada, donde el desencanto se ancla y se enrosca. Como telón de fondo, pero también como metáfora, el barrio alto de Santiago es más un escenario que una ciudad de verdad: signada por edificios de departamentos sin poblar y por un desarraigo que encarna en la mecánica trepanadora de otros tantos edificios en germen que borran la historia de la ciudad. Así, el enrarecimiento es tanto de la subjetividad del personaje como de la ciudad que pierde su perfil. En un sentido metafórico pero no desprovisto de intensidad, *El nadador* habla de este Santiago arrasado por una nueva oleada de modernidad que se haga palpable en el mapa urbano, pero también en la soledad de los personajes, su indolencia ante sus propios dramas, el sordo solipsismo que los encierra y les va secando los vasos comunicantes.”²⁹⁹

Pero casi siempre la acción se desarrolla en espacios cerrados: el citado edificio, las clínicas en que Alejandra es internada, la piscina donde Max va a nadar, el departamento de Virginia, el hotel donde se hospeda Bibi. Obviamente la sensación es de claustrofobia, tanto espacial como emocional. Como apunta Raquel Olea:

“En analogía con los personajes que pueblan el relato se crea una representación urbana y de relaciones humanas construidas de fragmentos inconexos y de formas de (in)comunicación que se yerguen sobre residuos y ruinas sin grandeza.”³⁰⁰

Las locaciones al aire libre, en contacto con la naturaleza (principalmente la playa) no aparecen aquí dotadas de un valor liberador para los personajes. Antes bien, son lugares donde siempre hay un tercero excluido (Alejandra), cuya ausencia contamina el ambiente e impide a Max disfrutar del paisaje y de su calma. Por ello, y por el ilícito que traen aparejadas, las visitas a la playa no son sino rápidos paseos, que exigen pronto regreso a la ciudad y a sus convenciones.

En *El gran mal* la ciudad de Santiago se muestra como una urbe sofocante, en un sentido poblacional y también ambiental, de la cual

²⁹⁹ M. Hopenhayn: “La escritura amuebla el mundo personal”, en *Artes & Letras* de El Mercurio, Santiago de Chile, 09/02/1997, p.6.

³⁰⁰ R. Olea: “El nadador”, en *Revista El Canelo*, 68, Santiago de Chile, octubre 1995, p.5.

el protagonista busca huir como sea, ya que a sus ojos la capital en verano es “el escenario ideal para el germen de la locura” (12). El refugio elegido es la cordillera: lo suficientemente lejos como para abstraerse del ajetreo ciudadano pero también convenientemente cerca como para no perder de vista, desde las alturas, la fisonomía de la ciudad: un hoyo cubierto por la densa nube de smog, de la que sólo sobresalen algunas cimas de cerros, como islas solitarias en “un oscuro lago de aguas tranquilas” (83). Del Santiago antiguo, ese que alcanzó a vivir su tío Marcial en todo su esplendor, ya no queda sino el recuerdo que Ricardo ensalza en su manuscrito:

“Santiago era por entonces una ciudad baja y llana, los edificios eran escasos, no pasaban los tres pisos de altura, la atmósfera era cristalina — nadie hablaba de smog —, las casas tenían todas un bien cuidado jardín, los prados lucían verdes y tersos, las fachadas bien pintadas, y uno suponía que quienes vivían dentro eran buenas personas.” (159)

París y Nueva York aparecen en esta novela en su calidad de mitos urbanos: son mecas artísticas hacia donde peregrinaron creadores de todas las latitudes durante la primera y la segunda parte del siglo pasado, respectivamente, y en ese sentido son rescatadas. París en particular tiene la pátina del mito degradado, el escenario con restos de una fiesta que ya ha concluido. Sus símbolos urbanos — Montmatre, Saint Germain des Près, el Louvre — conforman una geografía del cliché que alimenta el mito para mantener vivos a sus habitantes.

Tánger, por contraste, viene a ser una negación de las grandes urbes occidentales, de sus códigos y sus imperativos. Un emplazamiento misterioso y seductor, un territorio a medias civilizado, donde las fronteras entre lo propio y lo ajeno no terminan de delimitarse, y donde el exotismo, finalmente, hace asumir sin problemas y con más fuerzas que allí nadie sabe a ciencia cierta quién es el otro. Tánger es un paréntesis a la modernidad y al canon

occidental; un descanso prolongado para Marcial y para su sobrino, pero que ha de acabar, como todo sueño.

9.1.3. Referencias sociales y políticas

En esta narrativa de corte psicológico, si hay alguna alusión a los procesos globales y la situación general, es casi siempre por analogía a los estados internos de los protagonistas. Sin anular esta premisa, sólo en su primera novela Contreras enlaza de forma más directa el devenir de sus personajes con su circunstancia, que con un par de pinceladas coincide con el campo de referencia extratextual dado por el Chile de la dictadura. En *La ciudad anterior*, a diferencia de sus siguientes novelas, Contreras afinca su relato en la realidad de una clase social media-baja, donde el desencanto es más feroz que en las elites que pueblan *El nadador* y *El gran mal*. Por lo mismo la tristeza se asume como un dato a priori, como una condición contra la cual no se puede hacer nada.

En *La ciudad anterior* se integran elementos de referencia histórica como la dictadura militar y las primeras protestas de los años 80. Sin embargo la violencia social y su crueldad cristalizan mejor en episodios particulares, como en el que un joven mortifica a un viejo vagabundo, que en las escenas “neoépicas” de los huelguistas en la plaza. De hecho, la convergencia de los lugareños hacia la plaza y la posterior desbandada aparece como un remedo pobre, histérico e histriónico de una gesta multitudinaria, dejando en claro que los tiempos donde el pueblo era un protagonista único y cohesionado ha pasado a mejor vida: la del recuerdo.³⁰¹ Por ello hay quienes han

³⁰¹ Y con ello también la literatura que daba cuenta de ese espíritu, como *La insurrección*, de Antonio Skármeta.

visto en esta novela "una metáfora de la vacuidad existencial que impera en el Chile de los años 80".³⁰²

Esta novela integra en su atmósfera el miedo, la cautela y la sospecha que se instauraron como modos de sobrevivencia en esta época histórica. No es casual entonces que la actividad del narrador sea vender armas. A través de ellas los miedos y los deseos individuales se enlazan con las pulsiones de un lugar y de una época de forma brutal y explícita, aunque también ambivalente. En el plano individual, en tanto modo de defenderse de los otros, el arma proporciona seguridad a su dueño, pero en el plano social, enmarcado dentro de un contexto de represión al que se alude, el arma es signo claro de violencia institucionalizada y de muerte colectiva.

Dentro de un contexto de desconfianzas mutuas, uno de los personajes más enigmáticos y polivalentes de esta novela es Araujo. Además de ser propietario del edificio en construcción, Araujo es el hombre que hace llover con sus aviones, asegurando la cosecha de los campesinos. Este poder lo transforma en una suerte de dios moderno, en un poder fáctico dentro de la ciudad cuyo ambiente natural, por definición, son las alturas. Ya no del Olimpo, sino más acorde a los nuevos tiempos: ahora hablamos de edificios y de aviones. Pero esta faceta bondadosa tiene un reverso oscuro, que resulta de la ligazón del poder de Araujo con la muerte y sus funcionarios. Sus aviones no sólo son fuente de vida y abundancia, sino también vehículos del crimen, desde los cuales se arrojaron cadáveres de los presos políticos en 1973. Araujo adquiere así una faceta oculta que lo emparenta con el Ramírez Hoffman de Bolaño: a través de ellos el horror se universaliza, y no sólo brota de la tierra,

³⁰² Claudio Giaconi: "¿Post-post, o pre-pre?" Reseña a *La ciudad anterior*, de Gonzalo Contreras. En *Revista Reseña*, 5, 12. Santiago de Chile, 1992, p.27.

territorio humano por excelencia, sino también de los cielos una vez que los dioses han huido y los hombres han comenzado a colonizarlo.

En *El nadador* las referencias extratextuales de carácter sociopolítico están casi totalmente ausentes. Esta novela se desarrolla en espacios cerrados (el edificio de departamentos, la piscina), y sólo unos cuantos datos sueltos nos permiten situar la acción en el Chile de la transición que comienza a desarrollar sin mayores trabas una economía de mercado de corte liberal. El propio autor justifica esta opción en los siguientes términos:

“ya estamos en democracia y es importante que podamos deshacernos del trauma de la dictadura y podamos hacer una literatura sin referirnos a Pinochet. Yo no quiero referirme más a Pinochet. Me saturó.”³⁰³

El retrato de los personajes corresponde a un sector socioeconómico alto, donde el trabajo no es medio de subsistencia sino mero *hobby*. Es de notar que las mujeres de esta novela no poseen profesión alguna, ni tampoco trabajan, mientras que los varones se dedican a labores académico-intelectuales con una sorprendente libertad de horarios. El único asalariado “normal”, el psiquiatra, aparece constantemente en cócteles y otros eventos sociales.

El corte más psicológico de *El nadador* nos lleva a otro tipo de referencia social: el de las convenciones y delimitaciones. El tipo de individuo que se retrata en esta novela es el sujeto “light”, que se demora en los aspectos frívolos y superficiales de la vida por evitar un choque frontal con sus imágenes más profundas. Por ejemplo, Max Borda vive la infidelidad sin cuestionársela, porque sólo así puede situarla más allá del bien y del mal; sólo así puede salir ileso

³⁰³ Margarita Serrano: “Gonzalo Contreras, más inocente que su pluma” entrevista con el autor publicada en *La Tercera*, Santiago de Chile, 01/10/1995, pp. 18-19, cita p.19.

de la colisión con la ética y la moral. Por ello la traición a Alejandra con su propia hermana, el aborto de ésta, la aventura con Bibi y otras zonas de su vida permanecen dentro de lo impronunciable, de lo informulable y de lo incuestionable. No porque materialmente lo sean, sino porque la convención social y moral las arroja dentro del ámbito del tabú. En este contexto el presente y su decorado se presentan como la escenografía perfecta para la representación de los papeles sociales que a cada uno le corresponden (el marido estoico, la esposa frágil, la cuñada glamorosa); una utilería tan brillante como vacía, que se agota en sí misma:

“Si con el cambio Alejandra había pretendido deshacerse de alguna parte del pasado, lo había conseguido cambiándolo por un presente que en su apariencia carecía de significado y tenía la virtud de no referirse a nada.” (34)

El nadador es un texto paradójico: los personajes se sitúan en un espacio suspendido, sin conexión aparente con el entorno social, y a veces sin conexión tampoco entre la misma pareja. La comunicación entre Max y su mujer es nula, hasta que un día la depresiva y volátil Alejandra desaparece sin dejar rastro. No se trata, por cierto, de un asunto político. La novela se centra en los mundos individuales de sus personajes: sus lealtades, afectos y traiciones en un marco de triángulos amorosos y relaciones familiares gélidas. El autor reconstruye la atmósfera de las tensiones interiores de los mundos afectivos: se trata de seres asociales, incapaces de comprometerse con ningún proyecto intelectual o sentimental; habitantes de presentes perpetuos, sin miedos, esperanzas ni nostalgias. Metáfora de la condición humana postmoderna, ubicados en un contexto histórico atemporal, los personajes no pueden dejar de estar insertos en el desolado paraje del Chile contemporáneo: el sentimiento de comunidad aparece fracturado, el desapego los priva de un destino

común, la atomización los condena a un proyecto de país vacío y sin proyección. Su vacío interior refleja el espacio vital que los circunda. Separados de su ciclo natural, no reivindican nada. Seres fantasmales, sufren la errancia y el extravío; sombras de un mundo concluido, su entorno es un refugio mortuorio; el pasado, una pérdida y los signos que los rodean no remiten a nada.

El pasado como tiempo que se ha perdido moviliza también las referencias sociopolíticas presentes en *El gran mal*. En esta novela los años idos, que se rememoran a través de la biografía de Marcial Paz, se presentan como tiempos de esplendor, de alegría y de optimismo. Todo ello contrasta fuertemente con el entorno en el cual se mueve, años más tarde, Ricardo Vila. El protagonista es un ermitaño dentro de una ciudad gris, sofocante, que adivinamos sumida ya en su proceso de transición democrática. Sin embargo esta promesa social parece no rozar la epidermis del narrador, quien se mantiene dentro de su limbo de soledad e inseguridades. De todas las novelas de Contreras, ésta es la que menos referencias realiza al marco extratextual, particularmente en lo que toca a procesos sociales y políticos.

9.1.4. Motivos recurrentes

Así como en toda la Nueva Narrativa, uno de los principales motivos que articulan la obra de Gonzalo Contreras es la orfandad. La incapacidad para relacionarse afectivamente con los otros está presente desde la primera novela, donde su símbolo máximo es Blas Riera y su invalidez no sólo física sino también emocional. Como él, todos los personajes permanecen encerrados en sí mismos, incapaces de establecer una relación transparente con los otros. El mismo Blas

trata de disimular bajo una distante cordialidad el rechazo que le provoca su hijo deficiente; mientras obliga a su mujer a perpetuar una relación insatisfactoria y castradora para ambos. También Araujo, el hombre más poderoso de la ciudad, mantiene una relación de paternidad con dos adolescentes, Iván y Susana, que es tan falsa como ambivalente; así como falso y forzado es el acercamiento sexual entre esta última y el narrador; entre esta última y el hijo deficiente de Blas.

La zona en la que se sitúan los personajes, el ambiente que los rodea y los impregna, está signado por la soledad, los secretos y la mutua desconfianza. De ahí la importancia que adquiere Feria: "Todo el mundo se siente indefenso, o solo, que es casi lo mismo. Pienso si no es la soledad lo que los lleva a comprar un arma" (74). Quizás una de las muestras más claras de esto se revele con la confesión de Blas, en el sentido de que durante su noviazgo le ocultó su enfermedad a Teresa para asegurarse que ella se casara con él y lo cuidara durante su vejez. Con esta confesión, que Blas le realiza al narrador sin una pizca de remordimiento, vemos cómo se resquebraja el último bastión de fraternidad y compromiso: la familia. Ésta se presenta como un núcleo desintegrado, una unidad formal que sólo mantiene las apariencias; una frágil ilusión que hace aguas definitivamente cuando llega Arturo, el hijo retrasado mental, para pasar sus vacaciones en la casa paterna. La familia ya no es fuente de seguridad y contención, sino una carga generacional que se recibe en forma de tara física: el mal de Blas tiene su correlato y su continuidad en la deficiencia de su hijo Arturo.

La paternidad, en particular, aparece en esta novela como una herencia anómala (Blas-Arturo) o bien como un rol autoimpuesto y ambiguo (Araujo-Ivan y Susana). Ambos casos se perfilan al límite de la perversidad: mientras Blas busca formas de deshacerse o

desatenderse de Arturo, Araujo oscila entre el rol de padre normativo con Iván, y el papel de padre incestuoso con Susana. Así, el acercamiento sexual que se produce entre ésta y Arturo, por muy mecánico o animal que se presente, se entiende como la única unión posible entre una generación huérfana y desorientada.³⁰⁴ Por ello ambos se contemplan ensimismados, como un espejo generacional que les devuelve parte de su propia y desconocida imagen.

En *El nadador* la paternidad es un papel ya jugado. La hija de Max y Alejandra es una figura ausente: ya ha crecido y se ha marchado de casa. El conflicto nunca pasa por las relaciones filiales, aunque éstas no sean constantes ni limpias. Cristina, la hija de Max y Alejandra, es casi un dato anecdótico, la referencia a una figura lejana y difusa. Es de remarcar que aquí se produce el movimiento inverso al tradicionalmente retratado por la Nueva Narrativa chilena, donde son los jóvenes quienes rompen lazos y ataduras con sus mayores. En *El nadador* esta ruptura es un movimiento doble, realizado simultánea y sistemáticamente por padres e hijos a través de la ausencia, la indiferencia cordial o una preocupación formal y distante. La orfandad es asumida por unos padres que ya no son responsables de sus hijos, y que se sienten, ellos mismos, indefensos y a la deriva de un destino que desconocen, pero que se les aparece caprichoso y empeinado en moverles el piso. La orfandad se asume en esta novela con angustia, ya que no parecen existir asideros ni respuestas válidas que den seguridad a los personajes. Como afirma el crítico Mariano Aguirre, en esta obra subyace: “un pasado que muestra la apariencia de existencias acomodaticias a formas de vida vacías hasta la mediocridad”.³⁰⁵

³⁰⁴ Por lo disímil de la naturaleza de ambos, el acercamiento entre Susana y Arturo se asemeja a la cópula entre un gato y una perra en *El nadador*, del mismo autor.

³⁰⁵ M. Aguirre: “Nadar en aguas turbulentas”, en *La Nación*, 09/10/1995, p. 23.

En *El gran mal* la figura paterna también es un hueco en la biografía de los personajes. Deliberada o accidentalmente, Marcial y Ricardo se definen a sí mismos desde la orfandad más completa, ya sea renegando de un padre déspota o asumiendo el abandono de éste. Tío y sobrino cumplen del mejor modo posible y según las circunstancias, los papeles de padre e hijo, desde una posición de intimidad que no podría concebirse como una verdadera relación filial.

Emparejado con el motivo anterior está el de la ruptura o el quiebre de las relaciones. El narrador de *La ciudad anterior* firma por correspondencia los papeles del divorcio, asumiendo así que su familia está definitiva y legalmente rota. Sólo le queda evocar a la distancia, sin más evidencia que el calendario, la partida de sus hijos y de su ex mujer a un país lejano en compañía de otro hombre. Y transcurrido el tiempo, sumido en la realidad de una ciudad lejana, hasta el recuerdo de su ex esposa se le va haciendo borroso:

“Había sido un proceso progresivo e irremediable. El tiempo la había ido rompiendo en pedazos y, cuando lograba juntar las partes, cada vez más dispersas, aparecía una imagen de ella que no podía sino resultar injusta, por lo irreconocible y amarga.” (32)

En *El nadador*, dentro de este nuevo contexto de soledad, la familia tampoco se experimenta como un núcleo de apoyo y afecto, sino como fuente de continuos roces y desavenencias. La madre es una figura aristocrática y lejana, que muere sin que sus hijos (Max y su hermano Javier) den mayores muestras de dolor por ello. La propia familia del protagonista se desarticula cuando su hija emigra al extranjero y su esposa desaparece. La imposibilidad para Max de estar con Virginia, su cuñada, también remarca este motivo, así como el alejamiento y la traición de Bibi, su amante, nos remiten a la ruptura previa a todo “quedarse solo”.

En *El gran mal* los quiebres marcan toda la existencia del tío y su sobrino. Marcial Paz es un hombre contradictorio (lo comprendemos ya desde su propio nombre): sus inconsistencias lo convierten en un sujeto camaleónico, irreconocible en esencia, que cambia de humor y de temperamento según la geografía que lo acoja. El Marcial de Santiago tiene poco en común con el Marcial que vive en París. Este último es radicalmente distinto de su versión africana; a la vez que ésta difiere también de la imagen que tenemos del Marcial residente en Nueva York. Por cierto, la diferencia pasa hasta cierto punto por una cuestión de cronología y consiguiente madurez, pero ello no logra explicar del todo las verdaderas mutaciones que Marcial hace de sí mismo. El pintor se nos aparece como una versión moderna de Proteo, quien adoptaba una nueva forma en cada situación difícil o de riesgo. Sólo un rasgo permanece inmutable en todas las versiones que Marcial ha hecho de sí mismo: la impasibilidad, la lejanía, la incapacidad de mostrarse vulnerable. Marcial, recordamos, ha elegido el arte como esfera de acción y expresión, y la renuncia a la "humanidad" que tal elección cree que lleva aparejada es la única constante en su biografía. Un Ricardo adolescente, libre y solitario en Tánger, lo recuerda así:

"¿Qué era lo que atormentaba a Marcial y lo hacía distinto de todos los hombres que yo había conocido y que conocería?, me preguntaba en la oscuridad. Era como si llevara el pecado original en la palma de la mano, sopesándolo a cada instante, como de una piedra de la que no se pudiera deshacer. ¿Veía algo que no veían los demás, o le bastaba consigo mismo para darle forma a ese universo donde lo grave e importante se vuelve ingravido para su propio pesar, el drama cotidiano se disuelve en la risotada de un borracho y los afectos huyen, como un desconocido que se marcha de espaldas mientras él lo observa dejándolo ir?" (233)

Otro motivo recurrente es el de El Otro y el Doble. En *La ciudad anterior* resulta curiosa la imagen de Arturo, el hijo deficiente de Blas y Teresa; es llamativa la caracterización que su madre ha hecho de él, tratando de disfrazar su estupidez con una apariencia de príncipe.

Arturo reúne dos figuras remotas y hasta contradictorias: el idiota y el dandy, pero no para conciliarlas sino para hacer más evidente la distancia entre una y otra, así como la absurdidad de su yuxtaposición. La fuerte conciencia del Yo y la exacerbación del ego que caracterizan al dandy no pueden resultar más reñidas con la enajenación de Arturo, respecto a sí mismo y al mundo. El chico, pues, termina siendo una marioneta a la que se le notan las costuras. Mientras en su padre la enfermedad agudiza sus aspectos humanos (sobre todo sus bajezas), el mal de Arturo neutraliza cualquier atisbo de humanidad, dejándolo como un muñeco impasible. En este sentido lo único que parece diferenciarlo del narrador es el grado de autoconciencia que se maneja. El modo en que Feria define al idiota bien puede valer para sí mismo:

“La única sensación que emanaba de él era que experimentaba el transcurso del tiempo. Creo que resentía cada segundo en su alma, y sin embargo no parecía dejarse llevar por el tedio o la anarquía interior, no, cada minuto que pasaba a través de él era filtrado y experimentado en su extensión más dilatada. Su respiración era tan serena y profunda que se diría que absorbía el tiempo, lo paladeaba y lo devolvía ya neutralizado.” (137)

Los personajes de Susana e Iván revisten interés por el pequeño juego de espejos que activan al interior del relato. Sin ser gemelos se mueven como un solo ente, a la vez que son fieles reflejos de sus padres. En especial Susana, que lleva el mismo nombre de su madre y reproduce su fisonomía con tal exactitud que logra atormentar a Araujo, único espectador de esta duplicación.

En *El nadador* el motivo se actualiza en Max y su hermano Javier. Este último es un sacerdote que realiza una exitosa carrera en El Vaticano, y viene a ser la imagen reflejada en el espejo convexo de su hermano, tal y como se sugiere con la referencia a un cuadro del Parmigianino. Ciertas analogías que se establecen entre sus trazos vitales — y que hacen corresponder, por ejemplo, el “desesperado

sabático” de Max con el retiro de Javier a un convento — no hacen sino acentuar las diferencias entre ambos. La perspectiva espiritual de su hermano y la soberbia que emana de ella, el brillante futuro eclesiástico que éste tiene deparado, y la sabia serenidad que lo caracteriza irritan profundamente a Max, ya que patentan su propia inmovilidad. Si para Javier el retiro del mundo es la condición natural de su fe, para Max no es sino la incapacidad de enfrentarse a lo cotidiano.

En esta novela además, las relaciones se establecen, se mantienen y se concluyen por obsesión, poder, ego o culpabilidad, pero nunca por un sentimiento genuino. El atractivo del Otro permanece sólo en tanto éste sea capaz de mantener un halo de misterio, un reducto inaprensible dentro de su personalidad. Así, Bibi es la mujer que huye y regresa constantemente; a Alejandra su enfermedad la hace difusa e incomprensible; Virginia es un tabú social y familiar. La conexión emocional y el goce quedan abolidos; siempre es un privilegio de los otros al cual sólo se tiene acceso mediante sucedáneos. El placer retorcido que Max experimenta al contemplar la derrota de Bibi y su nuevo amante, o el premio de consuelo que es para Virginia saber a Max enamorado en silencio de ella, pese a Alejandra y sobre todo pese a sí mismo, no son sino tristes remedos de una felicidad siempre utópica: “Todo se reducía a una cuestión de dolores y agravios, mayores o menores, se decía Max observando casi con placer el estoicismo de sus reflexiones.” (240).

El espejo, que en la narrativa de Bolaño, de Collyer y de Franz sirve como contrapunto existencial entre lo que se fue y lo que se es; entre lo que se espera y lo que se obtiene, en la narrativa de Contreras asume la connotación del egotismo y la autorreferencia, en especial en *El nadador*. El autor explica la presencia de esta temática en su obra de la siguiente manera:

“La sociedad ha cambiado y de alguna manera los escritores nos hacemos cargo de esos cambios que tienen que ver, justamente, con el sistema de desarrollo. Hay una desolidarización, un individualismo, un consumismo. Esta es una sociedad de lo aparente, donde lo aparente es lo importante.”³⁰⁶

Para Ricardo Vila, en *El gran mal*, la figura de su tío siempre permanece como referencia. Los proyectos creativos de ambos establecen entre sí una relación de analogía precaria pero evidente. Marcial, desde la pintura, y Ricardo con su biografía, se abocan a la misma tarea: hacer un retrato vivo. Las desazones y los aciertos de ambas propuestas también se sitúan en planos convergentes; la diferencia estriba en que mientras Marcial hace uso de su voluntad y de su tesón para convertirse en un artista reconocido, su sobrino carece de estas virtudes y opta finalmente por no seguir arriesgándose en la tarea. Y mientras Marcial renuncia a la vida para consagrarse al arte, su sobrino hace lo mismo en pos de nada. Sin embargo, a fin de cuentas ambos terminarán con cifras similares en sus cuentas creativas: Marcial legándole a su sobrino un container vacío y Ricardo quemando su manuscrito antes de descender de las montañas, a cruzar a la inversa la línea divisoria del smog que lo separó durante un breve tiempo de Santiago. Tío y sobrino acaban asumiendo la quimera de su autosuficiencia: la vida de Marcial se desmorona una vez muerta su última mujer y entonces el artista comienza a secarse. Por su lado, al sentirse desengañado de Ágata y frustrado por su propio trabajo como biógrafo, Ricardo parece reconocer el sinsentido de vivir en las alturas y emprende su retorno a las pequeñas derrotas cotidianas de la ciudad.

Así como todo en Ricardo es mesura y autorepresión (“Está bien por hoy” es una de sus frases recurrentes, ya sea para marcar el fin de su escritura diaria como para refrenar sus incipientes sentimientos

³⁰⁶ Margarita Serrano: *Op.cit*, p.19.

hacia Ágata), en Marcial existe un factor de riesgo que fascina a su sobrino y a la vez lo intimida, ya que lo pone cara a cara con su propia mediocridad. Ricardo es un individuo que constantemente se pone límites a sí mismo; que tiene una pobre opinión de sí y que necesita la validación de los demás. Marcial, por el contrario, es un hombre autónomo, seguro de sí mismo y libre por sobre todas las cosas. No es casual que cuando el escritor frustrado que habita en Ricardo por fin se decide a salir, lo haga ejerciendo de biógrafo de una vida ajena, cómodamente limitado por los parámetros del género, renunciando no sólo a la imaginación, sino también a darle una estructura emocional antes que cronológica a su relato. En este sentido el recuerdo de una lectura de juventud (*Tristram Shandy*, de Sterne) opera como lejano contrapunto que desmiente la supuesta sobriedad de la biografía como género y cuestiona la misma vida plana de Ricardo.

Así como Max Borda en *El nadador*, para Ricardo la feminidad también se despliega como un sino misterioso y angustiante. La única forma de relacionarse con Ágata es a través de la lejana cordialidad. En lo que él mismo explica como una decisión premeditada, como una opción de vida, Ricardo rehuye cualquier atisbo de intimidad entre ambos, a la vez que Ágata permanece impassible ante la incipiente curiosidad de Ricardo:

“una extraña distancia la alejaba de mi, como si estuviera envuelta en una soledad donde yo, y quizás nadie, no podía penetrar. Su silencio, en el que no había ningún rastro de hostilidad y que ella parecía gozar inmensamente como el aire que respiraba, actuaba como un escolta, un yo masculino que la protegía del mundo.” (180)

La decepción del Otro (de *la Otra*) termina por fulminar las exiguas esperanzas de Ricardo, cuando descubre la faceta oculta en la biografía de la cándida Ágata. La visión del incesto entre ella y su hermano marca el final de una relación prematuramente truncada, a

la vez que da el espaldarazo que Ricardo requiere para reforzar su voluntario ostracismo. La virgen que creía ver encarnada en Ágata se transforma en una diosa pagana y peligrosa; una medusa fascinante y horrible a la vez. Porque el incesto no es aquí prueba de intimidad, sino remarcación de los límites individuales. Al igual que los antiguos griegos, Ágata y su hermano parecen ceder a un designio del destino, caminar por un camino trazado de antemano y del cual no tienen la fuerza ni la voluntad para huir.

En las tres novelas analizadas vemos también el motivo del viaje. En *La ciudad anterior* se presenta como una huida, un constante e inútil esfuerzo por perder entre los recovecos de la geografía la memoria de los afectos malogrados. Si Carlos Fera va de ciudad en ciudad no es, en estricto rigor, porque su trabajo se lo imponga, sino más bien al revés: él eligió ser vendedor viajero porque resulta lo más cómodo a su situación. Así rehuye la evidencia de su fracaso matrimonial, la indiferencia de sus hijos, la rutina diaria, la exigencia de mirarse al espejo. Por eso la recurrencia al anonimato y al afán de pasar desapercibido por los lugares que transita; por eso recién se anima a dar su nombre, previa consulta de un tercero, hacia el final del relato. La huida es aquí una condena a la vez que un periplo circular; un vagabundeo eterno que despoja de todo lo que eventualmente se puede poseer, y un rizo que pone al protagonista en el mismo lugar donde comenzó: en el camino. Un movimiento que puede entenderse, como sugiere Cristián Cisternas, en tanto proceso de des-aprendizaje, que consiste en repetir una y otra vez un acto de desprendimiento creciente y radical.³⁰⁷

³⁰⁷ C. Cisternas: "Narrador, espacio urbano y des-aprendizaje en *La ciudad anterior*, de Gonzalo Contreras" en *Revista Chilena de Literatura*, 45. Santiago, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Chile, Noviembre 1994, pp.39-52.

En *El nadador* el viaje asume las características del autoanálisis, de la evaluación de proyectos y necesidades existenciales. Tal y como Max se sumerge en las aguas de una piscina, debe además bucear en su interior para encontrar las respuestas al puzzle que se le presenta una vez que su mujer ha desaparecido, su amante lo ha dejado y su cuñada lo presiona para que se quede con ella. La exploración minuciosa de las prioridades, sentimientos, deberes y esperanzas, así como la mirada retrospectiva a su pasado, son aquí el verdadero viaje de autodescubrimiento.

En *El gran mal* tenemos los dos tipos de viaje: el geográfico y el psicológico. El primero toma forma con el vagabundeo de Marcial Paz por distintos países, en pos de su formación artística. Es un viaje que no tiene retorno, al menos no en vida. En el caso de su sobrino hablamos de una introspección hacia las profundidades de su psique, que se hace inevitable desde el momento en que Ricardo decide escribir la biografía de su tío. Esta inmersión en su inconsciente resulta un movimiento inverso al que el narrador realiza al subir a las montañas para huir del sopor santiaguino. La cordillera no sólo es un refugio sino también un escape, una huida controlada hacia las alturas, con su evidente referencia simbólica.³⁰⁸ Además de alejarse de la ciudad, Ricardo busca escapar de una vida rutinaria y gris, y el relieve de las cumbres es la locación más contrapuesta que se puede concebir a su situación vital. Por esto es significativo que allí conozca a Ágata, ya que la muchacha lo pone en contacto con las zonas que el protagonista ha relegado voluntariamente de su vida: la curiosidad, el entusiasmo, el riesgo. La aparente transparencia de Ágata contrasta con la sombría personalidad de Ricardo. No es casual, entonces, que la joven lleve el nombre de una piedra semipreciosa, pues Ágata añadirá luz y brillo a una existencia triste y oscura.

³⁰⁸ Encontramos este mismo motivo en *Cien pájaros volando*, de Jaime Collyer.

Finalmente, en esta tercera novela tenemos el motivo de El arte, entendido como producción simbólica y como modo de vida. Marcial encarna en su trayectoria vital la imagen del artista hispanoamericano de comienzos del siglo XX, quien fascinado con los movimientos de vanguardia viaja a Europa para empaparse del nuevo arte y abrirse camino en este campo. Es tal la importancia de este personaje (en forma autónoma o como contrapunto de su sobrino/narrador) que el crítico literario Ignacio Valente rotuló la novela como “un intento de *portrait of an artist*”: “El gran mal apunta y acierta de lleno en el conflicto existencial del artista.”³⁰⁹ El conflicto de Paz reside no sólo en las atribulaciones del genio singular, sino también en las tensiones entre su obra y el canon imperante. Su perspectiva es individualista y está mediatizada por el éxito, lo que lo diferencia de Arturo Belano y Ulises Lima, protagonistas de *Los detectives salvajes*. Estos últimos hacen de la derrota un estilo de vida y una poética, un crisol desde el cual miran el mundo; en cambio Marcial Paz busca el reconocimiento para luego descansar en él. Todos los personajes de Contreras que tienen inquietudes artísticas son espíritus cansados, como — para decirlo en palabras de Ricardo — “si hubiesen regresado extenuados de una gran batalla que ni siquiera han dado aún” (49). Existencial y artísticamente estos personajes miran las luchas cotidianas desde las alturas, tanto físicas como intelectuales, sin decidirse a dar el salto y tomar parte en ellas.

³⁰⁹ I. Valente: “La narrativa inteligente de Gonzalo Contreras” en *Revista de Libros*, Santiago de Chile, 26/12/1998, p.2

9.1.5. Estrategias y técnicas narrativas relevantes

La novelística de Contreras constituye un ejercicio de lectura y escritura complejo e interesante. En sus obras observamos una constante recurrencia a las corrientes del pensamiento, que a ratos eclipsan la acción narrativa; un uso excesivo de frases subordinadas; una prosa de carácter poético (incluso en los diálogos), y quiebres permanentes del relato con *flashbacks* y *raccontos*. Pero estas mismas acrobacias narrativas muestran sus huellas al interior del texto, de modo que para el lector atento la técnica se revela a poco andar. El peligro de ello es que cada novela puede aparecer como un acto de malabarismo, cuya complejidad a ratos se hace excesiva e innecesaria. Este aspecto de su narrativa es uno de los puntos que más han sido cuestionados por los críticos: “La construcción literaria y estilística de *El nadador* — señala Camilo Marks — es admirable, pero también extremadamente artificiosa.”³¹⁰

A falta de acciones narrativas contundentes, y a fuerza de mantener una mirada casi microscópica dentro de la psique de sus protagonistas, el verdadero gancho de *El nadador* está dado por los conflictos existenciales de Max y, en menor medida, de las mujeres que lo rodean. Como sostiene el crítico Eduardo Guerrero, el principal interés de esta novela se centra:

“..en torno a unos personajes que se debaten entre un pesimismo a flor de piel y una necesidad de encontrar motivos suficientes para que la vida tenga un sentido mayor que el simple acto de nadar a la deriva.”³¹¹

³¹⁰ C. Marks: “Retrato de varias damas” en *Literatura & Libros de La Época*, Santiago de Chile, 20/08/1995, p.3.

³¹¹ E. Guerrero: “Consolidación de un oficio: novela de carácter introspectivo” en *La Segunda*. Santiago de Chile, 08/09/1995, p.41.

La ciudad anterior es una narración que se presenta como remembranza; un gran *racconto* que a ratos se permite pequeños *flash backs* para apuntar a un pasado aún más remoto. El narrador, protagonista y en primera persona con breves lapsos apelativos, utiliza indistintamente los tiempos verbales del pasado y el presente, remarcando con ello la calidad de recuerdo que posee su relato. La inseguridad que lo signa suele plasmarse en la narración en tanto retórica existencialista, y en menor grado como vacilaciones sobre lo referido (“Las cosas tienen que haber pasado más o menos así”, 93). De este modo, la prosa que domina esta obra es indiscutidamente funcional a la naturaleza de su protagonista: parca, aséptica, mínima y opaca. El crítico Ignacio Valente lo expresa en estos términos:

“[el protagonista] se lleva la palma en materia de opacidad. Es tal la distancia que crea respecto a sí mismo, en virtud de su neutralidad afectiva, de su indiferencia, de su apatía, que nada de cuanto le suceda — o le haya sucedido en los flashbacks — parece afectar al lector.”³¹²

Desde esta primera novela Contreras comienza a exhibir uno de sus mayores pecados narrativos: subestimar al lector. El tejido de sus textos es apretado y compacto, dejando poco espacio a la duda. Todo es explicado en términos claros y lógicos, en especial lo referido a los móviles de la acción y a la psicología de los personajes. Dice Carlos Fera de sí mismo:

“Un vendedor viajero sabe mejor que nadie lo que es la soledad. La conoce de una manera técnica. La soledad está conjurada de antemano. Yo no estoy para dejarme llevar por la obligada melancolía de la noche.” (13)

En *El nadador* la voz narrativa corresponde a una tercera persona, es de carácter omnisciente, y su lenguaje académico la solapa peligrosamente con una inexistente voz de Max Borda. Aunque la

³¹² VV.AA: “El jurado comenta la novela ganadora”, crítica a *La ciudad anterior* por José Donoso, Jorge Edwards e Ignacio Valente, en *Revista de Libros*, Santiago de Chile, 03/11/1991, pp. 3-4, cita p.4.

figura del narrador no es idéntica a la del protagonista, la voz de aquél bien puede considerarse propia también de Borda, en cuanto se hace cómplice y solidaria de la perspectiva de este último. Aunque el narrador es consciente de la existencia de otras versiones de los hechos, sólo nos proporciona la perspectiva de Max.

La narración es secuencial, con breves *flash backs* y escuetas frases que anticipan los acontecimientos ("Esa noche un nuevo orden comenzaba a imponerse y a modelar a su gusto la maleable materia de sus protagonistas.", 61).

Encontramos en *El nadador* unas cuantas frases donde podemos adivinar el germen de la tercera novela de Contreras: *El gran mal*. Se trata de la referencia a López, un pintor retirado, y a su sobrino que hace las veces de *marchand* de los restos de su obra. En estos personajes, que en *El nadador* son absolutamente secundarios, se presiente la embrionaria fisonomía de Marcial Paz y Ricardo Vila.

En términos gruesos, *El gran mal* contiene una novela dentro de otra. Ricardo Vila, su protagonista, escribe en ella una biografía sobre su tío Marcial Paz. La obra de Contreras integra ambas corrientes narrativas: el relato que escribe Ricardo (la vida de Marcial) y el relato de Ricardo escribiendo la biografía. Entre ambas narraciones se establece una clara relación de contrapunto: la vida del tío no viene a ser sino el espejo en el cual el sobrino se mira y se juzga a sí mismo. Por ello la pretensión de objetividad de Ricardo al escribir la biografía no puede ser sino una quimera: el protagonista es incapaz de desdoblarse y separar al experto en estética que acomete el estudio de la vida de un artista, del sobrino obnubilado por la figura de su tío. A fin de cuentas, al igual que Marcial, Ricardo fue también un joven

aprendiz de pintor, en cuanto admiró por sobre todas las cosas a su tío:

“Es que mis gustos pictóricos habían tomado el rumbo del propio trabajo de Marcial, al que yo adhería. Se debían más a un acto de fe (con la esperanza de que no se derrumbara ese edificio que yo sentía que estaba en camino de construirse) que a una convicción sincera” (292).

Los dos relatos se encuentran conectados a tal punto que muchas veces, ante los constantes apuntes técnicos que realiza Ricardo (“Exceso de material, ordenar”, “Escapar del lugar común”, “ya está dicho, borrar”, “¡Basta! ¡basta! No hay que ser un genio para darse cuenta de que esto es una mierda”) el lector tiene la impresión de estar ante un ejercicio de autocrítica del propio autor. En efecto, en algunos puntos la novela de Contreras cae en los mismos errores de factura que Ricardo nota en su propia obra, como lo han hecho notar varios críticos:

“La prosa adolece de descuidos de sintaxis, de sonido y aún de léxico. ¿Apresuramiento, falta de corrección?”³¹³

“en diversos pasajes el lenguaje me ha parecido descuidado. He tenido la impresión de que algo que se podría llamar raíz lingüística es un tanto débil, como si el autor se alimentara de traducciones y de pocas ediciones originales.”³¹⁴

“Hay un desperfilamiento de los personajes [...] Por otro lado, lo poco verosímil de algunos hechos [...] junto a algunos motivos demasiado visitados en la literatura [...] deja ver demasiado las costuras del texto, un armado forzoso.”³¹⁵

Por lo anterior, la tercera novela de Contreras se articula no sólo sobre los supuestos apuntes para una biografía, sino también sobre las tachaduras que dicho texto hace de sí mismo.

³¹³ Ignacio Valente: “La narrativa inteligente de Gonzalo Contreras”, en *Revista de Libros*, Santiago de Chile, 26/12/1998, p.2.

³¹⁴ Jorge Edwards: “El uso del pasado”, en *La Segunda*, Santiago de Chile, 15/01/1999, p.19.

³¹⁵ Andrés Aguirre: “El gran mal” en *Revista El Sábado*. Santiago de Chile, 16/01/1999, p.8.

Semejante a la de Collyer, la prosa de Contreras abunda en adjetivos y frases subordinadas. A ratos demasiado enrevesado, el texto es hiperconsciente de su condición de tal, relegando el habla a un segundo y olvidado plano. Veamos un ejemplo de ello:

“Lo que sí estaba claro es que exhibía su abandono del arte como una aristocracia del espíritu con la que desafiaba a sus interlocutores a probar su fuerza y su convicción contra el concepto superior del despojo voluntario” (*El gran mal*, 69)

Sin embargo, el escritor Jorge Edwards ha puesto atención sobre la capacidad del Contreras de *El gran mal* para moverse con gracia y percepción fina en los escenarios internacionales más variados. Este rasgo tiende a emparentarlo con Roberto Bolaño, como recalca Edwards:

“Ambos conservan amarras chilenas profundas y que serían dignas de estudiarse. Ambos arrancan, quizás, de algunos intentos chilenos muy anteriores de hacer prosa narrativa de vanguardia, aún cuando Contreras es más clásico, menos rupturista que el autor de *Los detectives salvajes*.”³¹⁶

9.2. El trayecto del héroe

I. Separación o partida

En la narrativa de Contreras este trazado se corresponde con una forma de vida marcada por la soledad. De haber movimiento

³¹⁶ J. Edwards: *Ibidem*.

concreto, éste no hace sino subrayar la separación que siempre signa a los personajes.

La llamada a la aventura

En *La ciudad anterior* vemos este mitologema travestido de azar: el azar que lleva a Carlos Feria a visitar tal ciudad y no otra. Más globalmente, es el hecho de que el protagonista decida abandonar la capital, con sus convenciones y sus dolores, para cambiar así el sedentarismo por un vagabundeo constante.

En *El nadador* la llamada se gatilla con la enfermedad de Alejandra y su posterior desaparición, que obligan a Max a abandonar su cómodo letargo para analizar sus procesos internos: por ejemplo su frustrada vocación artística. La enfermedad de Alejandra es, según explicita el narrador, “como el ruido subterráneo de un volcán que va a salir de su reposo” (165), y que tiene la virtud de sacar a relucir las falsas convenciones de la pareja y del propio Max:

“Max tenía la incómoda sensación de haberse vuelto casi transparente para ella, como si su mujer hubiera regresado de un lugar incontaminado y virgen que le otorgaba una mirada distante que seguía de largo a través de él.” (177)

En *El gran mal*, la frustración del protagonista explica en parte su intento por escribir la biografía de su tío. La necesidad de redención también se hace parte del porqué de la llamada: para sobrevivir Ricardo ha vendido varios de los cuadros que su tío le legó en vida, y se siente culpable tanto de ese desprendimiento como de sus motivaciones:

“Se podrá decir que la biografía es un género menor [sigue justificándose Ricardo], pero debía bajar ese peldaño en nombre de la

gratitud y la contrición por el miserable acto que había cometido con Faccioli [el *marchand*]." (20)

En Marcial — que nos recuerda al *Fausto* de Goethe; surcado por la sed de conocimientos, de experiencias y de gloria — el llamado se adivina en la ambición por participar de un poder divino o superior. Como Fausto, Marcial siempre está insatisfecho, siempre inquieto en la búsqueda de un poder creativo mayor: por esto se resiste a aceptar su condición humana. Por esto, y por la importancia capital que tiene dentro de la novela, la faceta artística es un componente de su personalidad que debemos mencionar. Al definirse como artistas — consumado Marcial; en ciernes Ricardo — ambos adquieren ante sus propios ojos un matiz y una responsabilidad que marca toda la vida. O se es hombre o se es artista, parecen decirnos las decisiones de Marcial y de su sobrino; aunar arte y vida, ese proyecto tan caro a los realvisceralistas de Bolaño, es ya desde el epígrafe de *El gran mal* una tarea imposible:

"El intelecto del hombre está forzado a elegir
la perfección de la vida o de la obra,
y el que escoja la segunda debe rehusar
la mansión celeste, furioso en las sombras"

W.B. Yeats. *The choice*

La negativa al llamado

En *La ciudad anterior* la negativa al llamado se produce cuando el protagonista intenta retomar la ilusión de la unidad familiar y del amor perdido. Al recuperar a su mujer y a sus hijos, el asentamiento y la inmovilidad geográfica se instalarán como su forma de vida, cancelando así las posibilidades de continuar este periplo del héroe. Pero el viaje de su familia, la aparición de otra pareja para su mujer,

y la pérdida definitiva que implica el divorcio deshacen todo intento de negativa al llamado.

En *El nadador* la negativa se plasma en las constantes dudas y contradicciones de Max respecto a su mujer y a la relación que Virginia le ofrece. Dar por perdida a Alejandra y comenzar una nueva vida con su cuñada, o seguir fiel al recuerdo de su mujer y esperar que regrese; retomar su aventura con Bibi o darla definitivamente por perdida. El cuestionamiento y la inmovilidad son los principales factores que aquí marcan este mitologema.

También son las dudas y las inseguridades respecto de sí mismo lo que caracterizan, en *El gran mal*, la negativa al llamado. La poca fe que Ricardo se tiene como persona y como escritor son los bastiones que esgrime ante el llamado a escribir la biografía de su tío y a romper la barrera emocional que él mismo ha levantado, particularmente con las mujeres.

La ayuda que facilita el camino

En *La ciudad anterior* el papel de ayudante corresponde a Iván, hermano de Susana, quien orienta a Feria en los mapas, códigos y costumbres de la ciudad. Papel ambivalente, ya que al mismo tiempo que lo guía lo conduce hacia la confusión que representa su propia hermana.

En *El nadador* la ayuda está dada por una repetición del mitologema del aspecto divino de la mujer. Es Virginia quien, con su apoyo incondicional, le proporciona las fuerzas necesarias a Max para resolver sus dudas existenciales, para cortar con el pasado y dejar ir, finalmente, a Alejandra.

En *El gran mal* el personaje de Ágata revela como un autoengaño el supuesto deseo de invisibilidad de Ricardo Vila, y en este sentido representa un soporte para él. Con sus lecturas del manuscrito, la joven refuerza y apuntala el trabajo del protagonista, así como su propia humanidad: "Frente a esa muchacha no podía sino llevar a cabo una gran obra", se dice Vila a sí mismo (107). De este modo, mientras en un comienzo el frustrado escritor se siente apenas un amanuense novato del fantasma de su tío, poco a poco va forjándose una voz más independiente, que si bien nunca llega a ser propia por lo menos le da algo más de confianza.

El cruce del umbral

El paso de lo conocido a lo desconocido se actualiza en *La ciudad anterior* como la inmersión en la cotidianidad de la ciudad sureña que Carlos Fera visita. En este sentido es revelador que a poco llegar el protagonista se envenene al beber el agua del lugar, que está contaminada con arsénico. El episodio viene a ser una suerte de bautismo o de iniciación en las rutinas de la localidad.

En *El nadador* observamos este mitologema en el momento en que Max decide buscar a su mujer, para así cerrar un capítulo de su vida y comenzar otro. Lo desconocido está dado tanto por las pulsiones internas y reprimidas del protagonista, como por la verdadera naturaleza del carácter y de la huida de Alejandra.

En *El gran mal* este movimiento se presenta en dos fases. La primera es la inmersión en los detalles ocultos de la biografía de

Marcial: sus motivaciones, el porqué de sus actos. Y la segunda es el encuentro y la cercanía con Ágata, por cuanto las relaciones interpersonales con cierto grado de intimidad son un territorio desconocido e inexplorado para Vila.

El vientre de la ballena

En *La ciudad anterior* la estadía y permanencia dentro de los límites de lo desconocido se corresponde con la imposición de permanecer en la ciudad, luego de un crimen. Cuando Feria cambia su situación de viajante de paso a residente obligado, comienzan a revelársele nuevos detalles y conexiones dentro de una ciudad que, esta vez y contra su voluntad, *habita*.

El vientre de la ballena está simbolizado en *El nadador* con la piscina, temperada y aséptica, en la que Max Borda se sumerge cada día. A la vez, esta piscina nos remite al movimiento de introspección y autoexamen de las zonas más oscuras y escondidas de su personalidad. Es el momento en el que afloran las preguntas cruciales: ¿quién soy? ¿qué quiero?, ¿dónde voy?, ¿qué he hecho con mi vida?, ¿a quien amo realmente?, etc.

En *El gran mal* este episodio es muy similar, en cuanto a introspección, aunque se manifiesta propiamente en la escritura. El hecho de escribir significa arrojarse a un terreno que fascina y a la vez atemoriza al protagonista, ya que lo pone cara a cara con su propio Yo.

II. Iniciación, pruebas y victorias

Las pruebas

El encuentro con el aspecto peligroso de los dioses, hemos dicho, implica también el hecho de asumir el mal como parte constitutiva del sí mismo. En *La ciudad anterior* lo advertimos en el “bautismo negro” del envenenamiento por arsénico en el agua; suerte de iniciación que el protagonista debe padecer para ser aceptado entre los habitantes del lugar.

En *El nadador* esta etapa exagera la inmovilidad de Max ante su propia vida. Su frágil quietud es reemplazada por un cuestionamiento angustiante, por la presencia de múltiples encrucijadas y por la necesidad de tomar decisiones. La cómoda posición de víctima sufriente se resquebraja, y el protagonista debe comenzar a asumir su parte de responsabilidad en los hechos:

“Asaltado por los peores presagios, con el mundo derrumbándose a su alrededor y seguro de no ser una mera víctima de esa hecatombe, se sentía absolutamente desamparado” (261)

En *El gran mal*, el periplo del héroe quiere ser materializado en Marcial Paz y su viaje iniciático a Europa. El viaje, sin embargo, es singular y hasta truncado, pero por la filiación directa que une a Marcial con su biógrafo, la heroicidad del pintor nos es impuesta; nunca demostrada. Con ello mismo, también se comienza a derribar la débil seguridad de Vila:

“Creí que podía escribir una vida plena, llena de grandes gestos, de emociones puras, una epopeya vital que desgraciadamente no existe, no existe para nadie, ni siquiera para Marcial Paz. Somos todos más o menos buenos y malos a la vez, lo que me ha descorazonado. He constatado, con la misma escritura, que desde luego no soy el mejor, estaba fuera de cuestión, y tampoco el peor de todos. ¿Qué queda?” (321)

Pero la gran explicación, la única que Ricardo Vila no asume, remite necesariamente al propio narrador: escribir la biografía de Marcial Paz es en cierta forma encontrarse con sus propias zonas oscuras, con sus miedos velados y sus deseos ocultos. Ágata, la lectora de su manuscrito, observa:

“Muchas veces, mientras escribías pensé que no estabas haciendo nada por él, sino por ti mismo. Puedes poner todas las coartadas de admiración y de deuda con tu tío, pero el arreglo de cuentas no era más que contigo.” (322)

El encuentro con la diosa femenina

En lo que se refiere a este mitologema, los protagonistas de Contreras actualizan el arquetipo de Peer Gynt, que ha sido identificado por May como el mito masculino del siglo XX.³¹⁷ Su identidad se pierde en la contradicción entre dos deseos: ser admirado por las mujeres y que éstas cuiden de él. La primera tendencia puede llevar a actitudes machistas y de autosuficiencia, pero por la segunda son las mujeres las que ejercen real poder sobre los varones. Éstos, en las obras de Contreras, jamás llegan a concretizar nada porque siempre están reflexionando, y su validación como individuos siempre depende de factores externos a ellos mismos. Parecen experimentar grandes sentimientos amorosos, que sin embargo se agotan en el proceso de conquista y los atormentan en la posterior huida.

De hecho, en general los personajes femeninos de Contreras se caracterizan por tener una capacidad de resolución mayor a la de los protagonistas masculinos. Si éstos son pasivos, las mujeres son

³¹⁷ Cfr. Rollo May, *Op.cit.*

quienes toman iniciativas (Ágata, en *El gran mal*); quiebran esquemas caducos (Alejandra, en *El nadador*); luchan por el amor (Eve, en *El gran mal*; Virginia, en *El nadador*) o se arriesgan aún sabiendo que ese gesto es un salto al vacío (Teresa, en *La ciudad anterior*). Los varones no pueden sino observar con espanto y maravilla a la vez a estas criaturas inaprensibles. Desde la perspectiva de Araujo, en *La ciudad anterior*, es Susana quien a fuerza de lejanía, se convierte en un ser casi celestial:

“La niña, con su inocencia y su vitalidad, era como un mensaje del más allá, un ángel que me decía que esa belleza que yo había amado me sería siempre inaccesible.” (194)

Incluso cuando se hace hincapié en la fragilidad femenina (Alejandra, Teresa), el desconcierto de los varones ante sus síntomas y ante su propia incapacidad de contenerlos remarcan la pusilanimidad de los protagonistas. Los hombres de esta narrativa siempre se definen sobre el eje de una mujer, la mayoría de las veces sus parejas, en quienes depositan la esperanza de salvación y redención. Inevitablemente, el poder y la fortaleza son los tópicos sobre los cuales se origina esta dependencia, lo que queda claro con el epígrafe de Henry James que abre *El nadador*:

“Y ello no podía deberse, por nada del mundo, a una cuestión de sexo, pues los hombres, entre los dolientes sin esperanza, sufren en general más abierta y groseramente que las mujeres y resisten el mal con una estrategia más rudimentaria e inferior.”

Pese a ello, la mujer se mueve dentro de los esquemas arquetípicos tradicionales, sin mayores matices, amoldada a roles sociales o clichés artísticos. En *La ciudad anterior*, Teresa corresponde al tipo de santa o mártir: es la madre abnegada y la esposa fiel que aunque incuba el deseo de traicionar a su esposo jamás llega a materializarlo. En *El nadador*, Virginia es la que toma la capacidad resolutiva que a Max le hace falta:

“Comprendió entonces, cuando él se disponía a marcharse, que era su destino darle a Max esas certidumbres que tan tempranamente él debió renunciar a encontrar en Alejandra. Si así lo entendió, no fue porque nunca antes Max hubiera mostrado su derrota — no hacía falta que lo hiciera —, sino porque ahora la suma de las cosas decía que había llegado su turno para cumplir ese destino.” (288)

Finalmente, en *El gran mal* es Ágata, apenas una muchacha, quien personifica el aspecto magnificante de lo femenino, al darle certezas al protagonista respecto a su trabajo y a sí mismo. Desde aquí, perfilada como la mujer inasible, Ricardo comienza a divinizarla: “una mujer como Ágata se hallaba por encima de la tosca existencia del común de los seres.”, asegura (182). Paralelamente tenemos a Eve, la última pareja de Marcial, quien logró darle estabilidad y amor al pintor. Sin embargo al poco tiempo de casados Eve muere, ultimando con ello cualquier posibilidad de reconciliar en la mujer los aspectos de amante, madre y esposa. La función que Eve cumple es tan universal que hasta Ricardo, autoexiliado de las vicisitudes de lo humano, la reconoce como la mujer ideal, la que él habría elegido para su vida de haber tenido esa opción. Con ella se actualiza la concepción romántica y modernista de la mujer, desde la cual ésta permanece perfecta y adorada sólo si la muerte la aleja de la ruindad de lo cotidiano.

La mujer como tentación y/o derrota

Este mitologema aparece triplemente actualizado en *La ciudad anterior*. Primero, como lejanía respecto a los pares y reclusión en la soledad. Segundo, en Susana, la niña-mujer que causa estragos con su precoz sexualidad, aunque sin ser demasiado conciente de ello. Su inmadurez corporal incorpora un rasgo de androginia que a ratos la indiferencia de su hermano, y ella que completa con una actitud fría y distante incluso durante los acercamientos sexuales con Fera. Por

último, Teresa aparece como una opción de amor concreto, maduro y sin sobresaltos, pero a costa de amarrar al protagonista a la ciudad. Es en este tercer punto donde el narrador parece remecerse y opta, finalmente, por desechar esta posibilidad y regresar a la carretera.

El mundo narrativo de *El nadador* está signado por tres mujeres, cuyo comportamiento puede parecer absurdo o caprichoso. Aquí la mujer es vista casi exclusivamente como compañera y/o amante, lo que explica las cadenas triangulares (Boris/Alejandra-Virginia-Max-Bibi/Salman), y los principales móviles actanciales: celos, abandono, traición, etc. Alejandra es un cliché de la mujer bella y frágil, poseedora de un aura espiritual intensa, y cuya enajenación la hace por completo inasible. El libro que aparece sobre su mesa de luz, *Retrato de una dama*, la sitúa con un fácil y rápido brochazo en la galería de las féminas modernistas, haciéndola con ello una figura anacrónica y por lo mismo desadaptada, incapaz de soportar el dolor. Bibi, por su parte, personifica el motivo de la *femme fatale*, camaleónica e igualmente incomprensible, que seduce y abandona con igual rapidez. Entre ambos extremos Virginia es un personaje conciliador, un puente entre la racionalidad masculina y la emocionalidad disparada de lo femenino.

En *El gran mal* hay una visión maniquea de la mujer, que se condice con cada ciudad citada. Evangelina, la pareja de Marcial en París, es la imagen de la *femme fatale*, que le proporciona al pintor bienestar material pero también una relación enfermiza, llena de silencios y pequeñas crueldades. En esa lógica, Evangelina termina reducida a “un divertido objeto decorativo, una muñeca en movimiento que mientras más se agitaba, más se desarticulaba.” (141). Como para corroborar que arte y vida no pueden aunarse, y que la mujer siempre será otro inasible, están Jama en Marruecos y Eve en Nueva York. La primera oscila entre los roles de criada y de

amante, sin que llegue a identificarse plenamente con ninguno de los dos. Su sumisión, su silencio y su actitud escurridiza no hacen sino ahondar la brecha que la separa de Marcial y de cualquier otro hombre. Pese a que posa desnuda para el pintor, pese a que le es entregada a Ricardo como regalo y prueba iniciática a la vez, Jama es una perfecta desconocida. El alejamiento de la mujer es también la distancia ante los otros. En tanto, Eve pasa a confundirse con el ambiente y el éxtasis de una ciudad: “Eve *era* Nueva York”, asegura el protagonista (318, las cursivas son nuestras).

En esta novela tío y sobrino se mueven respecto al sexo opuesto en una órbita de miedo, fascinación y rechazo. Las mujeres que los rodearon, con quienes establecieron una relación de cercanía casi cómplice, indefectiblemente terminan cayendo, revelando su cara oculta o maligna, y abriendo con ello las puertas para la huida masculina. Para Ricardo la proximidad entre la mujer y el peligro se acentúa durante su iniciación sexual, cuando experimenta el clímax de la misma forma en la que padece sus ataques de epilepsia. El amor se descubre, pues, como otro de sus grandes males:

“Quedé solo, latiendo en silencio un pequeño corazón aterrorizado, como luego de mis crisis convulsivas en que mi cerebro y su anarquía eléctrica escapaban aullando hacia un lugar desconocido del que sólo regresaba a medias, largos minutos después, con la sensación de haber visitado un punto incierto en el espacio, donde nadie más que yo había estado. No había sido tan diferente.” (223)

La reconciliación con el padre

Como vimos, en *La ciudad anterior* la paternidad es una herencia anómala o una filiación impostada. Blas reniega de Arturo; Susana y su hermano son huérfanos adoptados por Araujo; Feria está a punto de perder a sus hijos para siempre. El pasado, que pudiera ser fuente

de certezas para el presente y el futuro, se muestra como un fósil perdido. Literalmente: aunque Luego encuentra una reliquia antropológica, carece de las fuerzas y de la determinación para sacarla a la luz. En cuanto a la institucionalidad como encarnación social del padre, la dictadura imperante en el país se acepta sin más, sin grandes cuestionamientos ni tampoco rebeliones.

En *El nadador*, Cristina es una joven lúcida que interpone tempranamente una distancia geográfica y afectiva con sus progenitores, para evitar así repetir sus patrones de conducta. Sin embargo en su relación de pareja observamos el mismo modelo paterno, con lo que se establece un sutil y no asumido complejo de Electra. Beltrán Jerez, el novio de Cristina, ha sido ayudante de cátedra de Max para luego independizarse y buscar sus propios caminos en el extranjero, con lo que repite el ciclo profesional y vital que Max siguió durante su juventud. La autonomía y la rebelión respecto a su mentor se manifiesta en la búsqueda de otras líneas de investigación, de nuevas teorías y de maestros nuevos. Cristina y Beltrán se han desembarazado de la herencia de sus mayores pero, aunque con otros rostros y otros métodos, no han podido dejar de repetir los esquemas inculcados por aquéllos.

Finalmente, en *El gran mal* para Ricardo la figura paterna la constituye, sin duda, su tío Marcial. Avanzado ya en su escritura, el protagonista comprueba que los mitos subsisten sólo en la teoría, ya que la ambivalencia propia de cualquier vida le impide dar un brillo immaculado a la biografía de Marcial Paz sin caer en el engaño. Tras el pintor reconocido permanece el hombre que ha debido negarse a sí mismo para que el artista prevalezca; tras una vida transparente siempre hay episodios desconocidos y motivaciones inconfesables, que terminan relevando la verdadera naturaleza humana.

La apoteosis

Aunque parezca desproporcionado hablar de apoteosis en *La ciudad anterior*, podemos identificar esta etapa con la lucidez que tiene el protagonista, hacia el final del texto, para comprender que las oportunidades que le brinda el destino, a través de Teresa, no puede tomarlas en esta vida. Fera entiende que la opción de la pareja no es posible para él, ya que su trayecto está signado por la soledad. "Nunca más volvería a sentir todo lo solo que estaba en el mundo como en los brazos de esa mujer" (177), asume al recordar la despedida con Teresa.

En *El nadador*, la apoteosis se apareja al encuentro de Alejandra, que ha iniciado otra vida, completamente distinta a la que tenía, junto a otro hombre. Esto disuelve las contradicciones internas de Max y lo deja libre para emprender nuevos rumbos.

Finalmente, en la descripción que hace Ricardo de sus ataques de epilepsia, en *El gran mal*, encontramos elementos que se asocian a la disolución de los dos mundos a los que refiere este mitologema:

"Todo comienza cuando sientes el aura. Aura viene del latín y se traduciría como brisa, pero en verdad es como si sintieras que viene un tifón y que no puedes hacer nada para evitarlo. Aparecen los fosfenos, esos pequeños estallidos de luz multicolores en tus ojos, y puedes ver tu propio cuerpo alejándose de ti como si fueras un segundo observador. Pero uno sabe lo que está ocurriendo, lo que viene. Cuando tienes la certeza, y cuando llega nunca te equivocas, sientes pánico, terror a la muerte, tristeza, soledad. Eso en mi caso, yo padezco generalmente de 'ilusión laberíntica', como se ha descrito. Cuando te sientes lejos de ti mismo y sin embargo estás consciente de la escena presente, y ves cómo las cosas pierden su proporción, se agigantan y se empequeñecen y te sientes remoto, tu conciencia se desdobra y sientes que en el instante siguiente desaparecerás en la nada, qué importa cómo se llame." (242)

La gracia última

Como hemos indicado, este estadio no siempre se asocia a un final feliz en la narrativa moderna. De las tres novelas analizadas sólo una la integra en términos de *posibilidad* de júbilo y alegría (*El nadador*). Las otras dos la presentan como un movimiento que a primera vista puede aparecer como derrota, pero dada la forma en la que los protagonistas la asumen, no es sino paz y resignación ante los hechos.

La superación de los límites de lo terrestre se plasma en el momento mismo en que Carlos Feria se hace cargo con entereza de su condición de soledad, en *La ciudad anterior*. Esta es la fuerza que lo empuja a seguir viajando, errante y sin un sentido fijo. En *El nadador* apreciamos este mitologema en circunstancias ligadas a dos personajes: Alejandra, sumida en el letargo de su enfermedad y ajena a todo lo relacionado con el mundo tangible; y Max, una vez que ha ganado la energía y la decisión para rehacer su vida. Por último, en *El gran mal* la gracia última es la aceptación del fracaso, tanto artístico como romántico. Una vez asumidos los hechos, Vila puede regresar a su vida normal, que aunque aislada y monótona, es la que más le acomoda.

III. Retorno e integración a la sociedad

Negativa al regreso

En *La ciudad anterior* esta negativa acompaña la posibilidad de asentarse en la ciudad perdida del sur; posibilidad que Feria empieza a acariciar al poco tiempo de su llegada. Es la esperanza de una vida

nueva y de la felicidad, que se desvanece antes de tomar forma de proyecto.

En *El nadador* el mitologema se actualiza en el cambio de actitud de Alejandra, quien se niega a regresar junto a su marido y elige quedarse del otro lado: en su depresión, sus ausencias mentales y en el mundo de la clase media baja al que la llevó su amante. Asimismo, percibimos esta etapa en el propio Max, quien rechaza volver a la cotidianidad de sus ocupaciones como académico para quedarse primero en el limbo de la duda, y luego en el nuevo proyecto de vida junto a su cuñada.

En *El gran mal* esta negativa opera para el protagonista como la ilusión de acceder a una forma de vida más satisfactoria, asociada a la escritura y a la compañía de Ágata. Sin embargo, al igual que Carlos Feria en *La ciudad anterior*, Ricardo Vila debe renunciar a sus precarias esperanzas y resignarse al regreso.

Huida y cruce del umbral de vuelta

Pese a que el narrador de *La ciudad anterior* ve abrirse ante sus ojos la oportunidad de reencontrar el amor y quizás ser feliz, debe dejarla ir en nombre de un destino que sabe ya configurado. El tránsito entre la negativa al regreso y la huida no dura más de un par de segundos, en los que Feria observa a Teresa esperándolo en el cementerio:

“Iba a dejar la maleta en ese lugar e ir hacia ella cuando supe que no, que no era eso lo que estaba escrito. Yo ya había partido y sólo me era dado contemplar desde lejos, y todavía vivo, ese trozo de mi pasado que no había recorrido.” (201)

En *El nadador* percibimos este regreso luego de que Max comprueba que Alejandra lo ha dejado por otro hombre, el paseador de perros, con quien vive en un añoso departamento del centro de Santiago. En ese momento Max acepta dar marcha atrás, y regresar a la rutina de su cotidianidad perdida. Mientras, en *El gran mal* esta etapa se inicia cuando Ricardo quema el manuscrito de la biografía y renuncia a toda ilusión con Ágata; las expectativas de otra vida se desvanecen y decide regresar a la ciudad. En el caso de su tío este mitologema no se presenta, ya que Marcial no regresa nunca: prefiere quedarse del otro lado, en Tánger, como tantos otros artistas que renunciaron a las grandes urbes para recluirse y cobijarse en lo remoto de la geografía.

Vuelta al mundo

Dar en el lenguaje del “mundo de la luz” los mensajes que vienen de las profundidades es un mitologema que no se actualiza en *La ciudad anterior*. Principalmente porque no hay aprendizaje, pero también porque las razones del destino le son desconocidas hasta al mismo narrador: Fera sólo sabe que debe rendirse ante su evidencia. En *El nadador* esta etapa se corresponde con la racionalización constante y reiterada que Max realiza de los episodios vividos. El hablar, el compartir sus sentimientos y pensamientos con Virginia, le ayuda a limpiar el pasado y comprender los derroteros que su vida tomó. Finalmente, el regreso al mundo lo alcanzamos a vislumbrar en *El gran mal* con el descenso de Ricardo hacia la ciudad de Santiago. Ya que no hay más acción narrativa luego de ello, resulta imposible explayarnos en este sentido. Salvo apuntar que, como en *La ciudad anterior*, no hay aprendizaje y por lo tanto tampoco hay nada que enseñar.

La posesión de los dos mundos

La posesión de ambos mundos, el material y el trascendente, es una ilusión que los protagonistas de *La ciudad anterior* y *El gran mal* alcanzan a abrazar sólo por un período de tiempo muy corto. La felicidad, el desapego de lo vacuo y el alzamiento del propio Yo por encima de sus posibilidades terrenas se revelan pronto como una fantasía imposible de realizar. Devueltos al mundo real, todo aquello será un recuerdo, una visión a través del cristal de la memoria.

En *El nadador*, en cambio, este mitologema sí está presente, y adopta la forma de la comprensión final y retrospectiva de todos los sucesos vividos. Con esta lógica los años de amor reprimido entre Max y Virginia adquieren sentido y pueden entenderse como "hitos de un necesario sacrificio propiciatorio" (289), sin los cuales la felicidad que vislumbran al final de la novela no hubiese sido posible. De este modo no se hace necesario comenzar de nuevo, sino que los trayectos vitales se resemantizan y adquieren otro valor. Se mantienen, sin embargo, los esquemas y las precarias certezas, ya que "dado que no podemos volver atrás para enmendar nada, sólo nos queda seguir adelante." (93).

Libertad para vivir

Tanto en *La ciudad anterior* como en *El gran mal*, la libertad para vivir está asociada a formas precarias de vida. Carlos Feria y Ricardo Vila regresan de su periplo remarcando su condición de ermitaños a la fuerza o por voluntad propia, respectivamente. Dentro de esos límites, la libertad para vivir es entendida en un sentido negativo como el desapego radical y categórico de los afectos y de las

personas, pero que sin embargo es la forma de vida que más les acomoda a estos personajes.

En cambio, en *El nadador* la perspectiva de la felicidad por la vía del amor reactiva al protagonista. El anillo que Max le regala a Virginia funciona no sólo como símbolo tradicional del compromiso afectivo, sino también como un nuevo crisol desde el cual el mundo se ve más grande y luminoso; una especie de aleph al que los personajes tienen acceso mediante su unión: “— Míralo contra la luz y cierra un ojo, se pueden ver en su interior ciudades enteras, catedrales, lagos, cascadas...”, invita Max (298). El amor, en este caso, deja a nuestro protagonista libre para recomenzar a vivir.

9.3. Esquemas y estructuras míticas

Desde la condición existencial de sus personajes, podemos proponer que la narrativa de Contreras configura el motivo del *Prometeo Encadenado*, que preside toda relación actancial. Como la figura del mito griego, los personajes de Contreras se pliegan ante la superioridad de un poder invisible (el destino), aceptándolo sin resistencias. Cuando pretenden torcerlo, como el protagonista de *La ciudad anterior*, el afán sólo queda en eso, ya que las circunstancias se encargan de recomponer el orden preexistente. Sin embargo, y a diferencia de Prometeo, estos personajes no han quebrado ningún orden en pos de un hecho heroico; no han burlado ni ofendido a los dioses planeando por sobre el eje humano. Difícilmente podrían hacerlo, ya que como hemos dicho, estos individuos *padecen* su

historia en vez de ser motor de ella. Por lo mismo en su resistencia no hay heroísmo alguno, sino más bien una actitud acomodaticia. Mientras no varíen las circunstancias lo menos conflictivo es soportar los avatares del destino hasta que los vientos se tornen más favorables. Esta inmovilidad crónica hace de los personajes de Contreras héroes degradados, seres pusilánimes que esconden la cabeza ante las pruebas del camino. No son sino simples sombras, como señala el crítico Rodrigo Pinto a propósito de *El nadador*:

“Pero a pesar de esa sensación de objetividad, es como si todo ocurriera detrás de un tupido velo que arroja las siluetas y los movimientos sin sentido de personajes que son apenas más que una sombra”³¹⁸

Al igual que en la narrativa de Franz y de Collyer, como veremos en el próximo capítulo, el uso de los recursos simbólicos en estas obras es bastante evidente. La lectura arquetípica del agua y la natación, por ejemplo, saltan a la vista. Mientras en *La ciudad anterior* el líquido vital se convierte en fuente de envenenamiento, el significado que adquiere en *El nadador* ha sido rescatado con lucidez por la crítica y académica Raquel Olea:

“Los vapores del agua que envuelven al protagonista en la piscina son la metáfora de sus dudas y soportes emocionales en medio de una vida ligada a escenas del pasado, que no le permiten despejar su presente. ‘El nadador’ se propone como una novela que abarca la complejidad de los espacios síquicos en los que se juegan las contradicciones que movilizan la afectividad.”³¹⁹

Como ya señalamos, la narrativa de Contreras subestima al lector, ya que a cada escena le sigue una explicación minuciosa de su significado y de sus alcances simbólicos. Tal y como Adèle, la muchacha francesa que Marcial Paz conoce al llegar a París, los narradores de Contreras van traduciéndole los mundos referidos al

³¹⁸ R. Pinto: “El nadador” en *Revista Caras*, 194. Santiago de Chile, 15/09/1995, p.111.

³¹⁹ R. Olea: *Op.cit*, p.5.

lector, palabra a palabra, acto a acto, sin dejar pie ni espacio para establecer nexos y significados independientes.³²⁰ La lectura de estas novelas, pues, se consume en ellas mismas y su dirección está celosamente señalizada por las marcas de la escritura. Se comprende entonces que aquí tampoco existe dinámica mítica ni propiamente simbólica, en cuanto al ocultar/desvelar.

Esta evidencia se plasma en la forma del mito vacío, que aparece explícita y específicamente en *El gran mal*, ligado a su manifestación moderna del artista atormentado. Como señalan Barthes y García Canclini,³²¹ este mito no es sino un retazo de los antiguos relatos, que la sociedad actual construye para mantener la ilusión de seguir adorando ídolos. El narrador de *El gran mal* quiere perfilarnos a Marcial Paz como un individuo tan genial como desesperado. El calificativo, sin embargo, no pasa de ser una palabra, el cliché del artista conciente de que debe hacer de sí mismo una imagen; un mito reactualizado. Opina la crítica Patricia Espinosa:

“Contreras adopta un esquema narrativo basado en el esquematismo del reconocimiento, es decir, la reiteración de clichés culturales. Encontramos así la figura del escritor maldito, por ende, desadaptado, bohemio y con un incierto futuro artístico. Paz viaja, obviamente, a París, Tánger, Nueva York y México. El sobrino por su parte, como una sombra, en el pasado sigue sus pasos, y desde el futuro le rinde culto por medio de la escritura.”³²²

Así comprendemos el episodio en que Marcial quema parte de sus cuadros. Ese “partir de cero” no es sólo un rito purificador de su arte, sino también signo de la capacidad y la claridad que el pintor posee

³²⁰ Un pequeño detalle que se repite en la novelística de Contreras y en la de Collyer es el de la disección. Tanto en *El nadador* como en *El infiltrado* circulan personajes que son entomólogos aficionados, remarcando consciente o inconscientemente la voluntad escritural de diseccionar milimétricamente la psique humana.

³²¹ Cfr. R. Barthes: *Mitologías*. México, Siglo XXI, 1988, y N. García Canclini, *Op.cit.*

³²² P. Espinosa: “Memoria y búsqueda”, en Revista *Rocinante*, N° 5, Santiago de Chile, marzo 1999, p.43.

para ir escribiendo sobre la marcha su propia historia, para forjar día a día el mito de sí mismo que tomará cuerpo en el futuro. En el mejor de los casos, y en contraste con Belano y Lima, la desesperación de Marcial aparece deslavada y carente de arrojo; premeditada y muy bien administrada. Una estética autoimpuesta o la identidad intercambiable de un hombre que goza, al decir de su propio biógrafo, de "la pantomima del 'artista despatriado' " (208). Los años de Marcial en París tienen poco de la mendicidad iniciática del artista: mantenido por una cubana millonaria, Paz tuvo acceso a un mundo brillante y glorioso aún antes de concretar su proyecto pictórico.

Toda referencia que pueda existir a la simbología inconsciente, pierde fuerza significativa al racionalizarse y mostrar su juego. No es fortuito que en *El gran mal* Ricardo elija la cordillera como refugio para escribir la biografía de su tío. Lejos del mundo y de los hombres, cerca del cielo y de los dioses: el mismo motivo se presenta en *Cien pájaros volando*, de Collyer, y en ambos casos los narradores creen necesario remarcar el contrapunto que con ello realizan entre la vastedad de las alturas y la insignificancia del individuo. El abismo entre las estrellas y el ser humano se hace insondable, y la cercanía física con el cielo pierde su carácter de elevación para pasar a ser sólo un intento de remontar la propia pequeñez. Un intento tan vano como manifiesto, ya que la inmensidad de la cordillera no hace sino subrayar la intrascendencia de Ricardo.

Tal y como en la novelística de Franz y de Collyer, aquí el poder del simbolismo se neutraliza al recurrir a sus significados más evidentes y al desvelar su conexión. Producto de ello se tacha el símbolo, anulando su poder significador y la lógica mítica que le es propia. Existe una sola imagen que mantiene la hierofanía del símbolo immaculado; que mantiene el velo delante de sí y nos oculta su significado último. Se trata de un cuadro de Jackson Pollock, descrito

con inquietante efectividad en *El gran mal*: "Eran las pesadillas de un animal, como el inconsciente de un perro, pero organizadas por una mente que conocía el secreto." (305).

Por todos los medios los narradores de Contreras buscan lo imposible: nombrar lo innombrable. Sin embargo sólo se llega a explicitar, mediante un aparente ejercicio de autocrítica, la mecánica de esta imposibilidad:

"Las imágenes estaban ahí, a mi disposición, podía tomar cualquiera, pero una vez en la página no eran más que el unidimensional y estático dibujo al carboncillo, torpes contornos de un principiante poco dotado, cuando lo que buscaba era la gran escena rodando en cinemascope, con todos sus detalles y matices, sus claroscuros, un relato, en fin, que reflejara todo el movimiento" (*El gran mal*, 28).

Como el protagonista de *El gran mal*, frustrado ante su incapacidad de pintar cuadros vivos, las voces narrativas de estas obras presienten que hay algo más detrás del velo. Pero a diferencia de Ricardo Vila, quien renuncia a la pintura cuando entiende que no podrá plasmar en la tela la epifanía que busca, la narrativa de Contreras se empeña en robar el secreto, y a fuerza de arrancarlo termina despojándolo de toda su sutil magnificencia.

Predominio del régimen de la imagen

La ciudad anterior

Más claramente que en ninguna de las novelas analizadas, *La ciudad anterior* se estructura sobre una red de oposiciones fijas, en torno a las cuales se definen los personajes y sus acciones. Como en las narraciones tradicionales, la dialéctica rectora está dada por el

deseo y la pérdida, así como por sus variantes. Bajo ellas se subordinan todas las demás: lo social/lo individual, la mujer/la niña, los padres/la orfandad, la capital/la provincia. Por eso entendemos que el régimen que predomina es el diurno.

Núcleo Narrativo/ Personajes	Esquema	Arquetipos epítetos	Arquetipos sustantivos	Símbolos
El viaje constante	Separar/mezclar	Hacia atrás (pasado)	La noche, la luna	Las armas, la tapia, la escalera
Arturo, el deficiente	Descender	Íntimo, oculto	El ángel/el animal	La crisálida
Susana	Separar/mezclar	Puro/mancillado	El ángel/el animal	La orgía
Teresa	Descender, poseer	Hacia delante (futuro)	La mujer, la madre, el alimento	La caverna, la leche, la miel
Los asesinatos	Separar/mezclar	Claro/sombrío	El arma heroica/el lazo	Las armas, el mantra
La huida	Descender	Alto/bajo	La cima/el abismo	Las armas, la escalera, la tapia

El nadador

Pese a que en este texto también encontramos una línea de oposiciones que van armando el tejido narrativo, a medida que se desarrollan las acciones dichas oposiciones dejan de ser rígidas para relativizarse y teñirse de los arquetipos y de la simbología del régimen nocturno de la imagen. Por ello, y por el movimiento de descenso literal y psíquico que realiza el protagonista, observamos una equivalencia entre ambos regimenes.

Núcleo Narrativo/ Personajes	Esquema	Arquetipos epítetos	Arquetipos sustantivos	Símbolos
Desaparición de Alejandra	Subir/caer	Claro/sombrío	La luz/las tinieblas	La tapia, el vientre
Edificio en las alturas	Subir/caer	Alto/bajo	La cima/el abismo	El campanario, la caverna
La piscina	Descender	Profundo, calmo, oculto	La luz/las tinieblas	El sacrificio
Virginia	Descender, poseer	Hacia delante (futuro)	La noche, la mujer, la madre	El vientre, la cuna
Bibi	Separar/mezclar	Puro/mancillado	El ángel/el animal	El águila, la orgía
Encuentro de Alejandra	Separar/mezclar	Hacia atrás (pasado)	El cielo/el infierno	Las runas, el mantra
Max y Virginia	Madurar → progresar	Hacia delante (futuro)	El microcosmos, la morada	El renacimiento

El gran mal

Por contraste, en esta novela existe una clara supremacía del régimen diurno de la imagen, que se explica por la gran cantidad de oposiciones a nivel de arquetipos y símbolos; no ya de estructuras como sucedía en *La ciudad anterior*.

Núcleo Narrativo/ Personajes	Esquema	Arquetipos epítetos	Arquetipos sustantivos	Símbolos
Ascensión a la cordillera	Subir/caer	Alto/bajo	El cielo/el infierno	El sol, el azul, el campanario
El ejercicio de escribir	Volver ← recontar	Hacia atrás (pasado)	La cima/el abismo	La iniciación, la crisálida
El "gran mal"	Separar/mezclar	Puro/mancillado	El héroe/el monstruo	El sacrificio, la tumba
Ágata	Separar/mezclar	Claro/sombrío	El ángel/el animal	La orgía, la caverna
Renuncia	Subir/caer	Profundo, oculto	La cima/el abismo	El ojo del padre, la tapia
Descenso a la ciudad	Subir/caer	Alto/bajo	El aire/el miasma	La tumba, la espiral

En resumen, en esta narrativa la supremacía del régimen diurno de la imagen se explica no tanto desde la estructura del relato, sino a partir de sus componentes intradieгéticos (personajes, situaciones, decorado, procesos). Estos elementos configuran una simbología explícita, que no respeta la lógica mítica del ocultar/desvelar. Por ello no hablamos de un relato mítico corrompido, como en Bolaño, sino de una degradación de sus articulaciones y de un rescate de sus mitologemas clásicos para adecuarlos a las características del relato actual. Tal como en la narrativa de Franz, aquí encontramos la transducción de una serie de motivos mitológicos que son integrados en tanto refuerzan los ejes argumentales, pero que no remiten más que a los mismos episodios que buscan, concientemente, subrayar.

10. La narrativa de Jaime Collyer

Jaime Collyer nació en Santiago de Chile, en 1955. Tras titularse como psicólogo, en 1981 partió a Madrid, ciudad donde residió durante diez años. Allí cursó estudios de postgrado en Sociología del Desarrollo, Relaciones Internacionales y Ciencias Políticas. En España trabajó también como redactor editorial y como traductor. Entre 1987 y 1990 ofició como lector para la editorial Mondadori. De regreso en Chile se hizo cargo de la edición en Editorial Planeta, durante los años 1991 y 1992. Ha publicado *Hacia el nuevo mundo* (Madrid, Ediciones Urbión, 1985), novela infantil en coautoría; *Los años perdidos* (Madrid, Editorial Almaburú, 1986), *nouvelle* incluida en su primer libro de cuentos, *Gente al acecho* (Planeta de Chile, 1992). Este libro recibió en 1992 el Premio Municipal de Cuento de la Municipalidad de Santiago y el Premio del Consejo Nacional del Libro y la Lectura. Su novela *El infiltrado* se publicó por primera vez en Madrid, en 1989, y se reeditó en Chile en 1997. Su segunda novela, *Cien pájaros volando*, fue publicada en 1995.

10.1. Sus obras

Simón Fabres, protagonista de *El infiltrado*, lleva una vida gris y mediocre hasta que responde a un aviso de empleo y comienza a trabajar en el aparato propagandístico de la dictadura militar chilena. Aunque no comulga con el ideario del régimen, tampoco lo hace con la causa de su mujer, Natalia, que milita en un grupo de guerrilleros

subversivos. Inerte entre dos fuegos, Fabres cae doblemente en la traición: por un lado se hace cómplice de la muerte de su jefe, y por el otro abandona a Natalia a una muerte estúpida y kamikaze.

Cien pájaros volando reproduce en clave irónica la vieja oposición civilización/barbarie, situando en un valle cordillerano el contrapunto entre el antropólogo Hugo Fischer y una primitiva comunidad de pastores ovejeros. La tranquilidad y el letargo del lugar se trizan cuando un destacamento guerrillero maoísta se instala en el terreno, trastocando el orden de las cosas y el sentido de las historias.

10.1.1. Experiencia vital de los personajes

¿Se puede traicionar algo o a alguien si ya no se cree en nada? Ésta parece ser la cuestión central en *El Infiltrado*. Simón Fabres se encuentra entre la espada y la pared: entre la velada pero evidente filiación gubernamental de su trabajo, y las actividades revolucionarias de su mujer, Natalia. Fabres se mueve entre ambos polos sin remordimientos, sin convicciones y sobre todo sin pasión. Es un hombre en una cámara refrigerante, como anuncia por extensión el título de la primera parte de la novela. No toma partido por nada, se mantiene siempre al margen; son los demás — su jefe de un lado, Natalia del otro — quienes definen sus posiciones y lo exhortan a asumir la suya. Pero no hay nada más lejano a Simón Fabres que el heroísmo, aunque se escuda y se autojustifica con consideraciones de orden doméstico como las siguientes:

“Hay valor, y heroísmo, en abordar cada día el metro y resistir a la tentación de saltar a las vías; se requiere paciencia y estoicismo al aguardar nuestro turno para pagar la factura de luz en el banco” (57)

Lo que Fabres entiende por heroísmo es una condición circunstancial y acomodaticia, siempre supeditada a su propia subjetividad. "Siempre tangente, nunca en el centro" (105), le dice su ex amante María Elisa, graficando su principal defecto: la irresolución. Su jefe, Morán, es más directo al recriminarle: "Es una guerra, Fabres. No puedes permanecer indefinidamente al margen" (184). En este sentido, el propio escritor ha dicho que su intención narrativa siempre ha sido retratar "al ciudadano común y corriente, al pobre ave que se vuelve épico en sus pequeñas frustraciones cotidianas."³²³

La tercera parte de la novela nos confirma que el trayecto vital de Simón no se corresponde con el pulso de la heroicidad. Ya desde el título de este apartado ("Debilidad de la carne") se manifiesta la naturaleza de su condición. Esto no sólo porque aquí se profundizan las traiciones al interior de la pareja, sino sobre todo porque, a diferencia del héroe tradicional, en Simón no hay espíritu ni voluntad que le permitan sobreponerse a su circunstancia inmediata; a sus instintos más irracionales ni a los límites de su corporeidad. Por último, con esto se termina de asentar tanto la fragilidad del sujeto ante el poder como la ineficacia de cualquier sacrificio.

Claramente y como veremos en los puntos que siguen, estamos situados en la época postmoderna. En un Chile sumido en las contradicciones de su dictadura, donde la muerte "orbita aún del lado de los sueños, sigue siendo un dato anecdótico en la sección pertinente del periódico" (*El infiltrado*, 27). Ante el debilitamiento del universo simbólico que daba sentido a la historia cultural del país, la Nueva Narrativa chilena crea personajes traslapados, sin continuidad entre los tiempos idos y el presente, que se definen desde las

³²³ M.O.R: "A casi una década del 'mareo de Gente al acecho', vuelve Jaime Collyer", entrevista con el autor en Diario *La Segunda*, Santiago de Chile, 11/07/2002, p.34.

contradicciones existenciales e ideológicas de una nación en crisis. Máscaras paradójicas que juegan infinitos ritos de suplantación, construyen su vida como simulacro en el trazado ambiguo de la realidad. Conminados a asumir vidas cruzadas en mundos terminales, se las apañan para sobrevivir en el entorno que les ha sido dado. Uno de estos personajes, paradigmático, es Simón Fabres.

Haciéndose eco de un malestar generalizado, Fabres se nos muestra como un individuo anodino y pusilánime; incapaz de comprometerse con nada. A la luz de su biografía anterior podemos asumir que este desapego guarda tanta relación con su carácter como con las condiciones del entorno. Simón es psiquiatra pero desechó su ejercicio, según relata, "a tiempo". ¿A tiempo para qué, si no hay ninguna alternativa que lo seduzca, que lo ponga en marcha, que explique el abandono de su profesión? Fabres se justifica en la locura, asegurando que comenzó a "tomar partido por los que estaban del otro lado, en la esfera de Napoleón y opciones análogas" (23). Sin embargo, esta decisión de dejarse caer del otro lado parece más bien una castración emocional, que no tarda en desembocar en la autodestrucción. Prueba de ello es la ironía muy poco sutil, casi grotesca, de la que hace gala el protagonista. Su humor es negro, amargo y corrosivo: "Éramos, antes de la ruptura, tan trascendentales y graves" (89), recuerda Simón, incapaz de notar que su tono, pese a los años o precisamente por ellos, sigue siendo rimbombante y funesto.

No queda del todo clara la motivación del personaje para escribir su historia. "Hablo ahora del mal, me apropio tardíamente de sus palabras cuando ya es tarde para contradecirlo, ahora que ni siquiera merece la pena" (22), señala. ¿Para qué escribe Fabres entonces? La respuesta más plausible, a la luz de su psicología y su actitud vital es: para torturarse. Fabres sabe que no hay verdades ni respuestas

definitivas; sabe que no encontrará certeza alguna y sin embargo escribe porque quiere expiar culpas y ordenar lo ocurrido. En su relato Simón explica cómo llegó a convertirse en el infiltrado de dos bandos irreconciliables: el de la dictadura, a través de su trabajo; y el de la resistencia, por medio de la intimidad con Natalia. Fabres no accede a dejar sus actividades pese a los ruegos de su esposa, pero es capaz de poner una bomba para destruir los archivos de su jefe, "un producto decididamente inflamable" (16). En ambos casos, colabora con personas e ideales que no lo convencen; en ambos, también, hace suyas las opciones que se había negado a aceptar. Cómplice de las dos trincheras, Fabres termina instalando una bomba no por convencimiento ideológico, sino para vengar la muerte de su esposa a manos de funcionarios militares.

Simón recuerda el idealismo de su juventud no con nostalgia, sino con la rabia de quien ha sido engañado impunemente. Su desencanto da cuenta de un malestar generacional, desde el cual el destino ya no se concibe como una máquina impulsada por el hombre, sino como por las olas que lo empujan día a día:

"esa vida, incapaz de cuajar en futuro. Una suerte colectiva de desazón, encubierta por los lazos maltrechos que todos habíamos forjado, o preservado, a través de esos años, tras el alzamiento militar y la debacle en el palacio de gobierno. Vivíamos pendientes del pasado, velando su cadáver, acatando de paso el gastado oráculo de quienes habían sido arrojados al exilio." (32)

Sin trabajo e incorporado al flujo sin sentido de las circunstancias durante los años más álgidos del régimen militar, Simón se emplea en un organismo encargado de justificar ideológicamente a la dictadura. Descreído de los propósitos de su tarea, su autoimagen desciende de forma proporcional al incremento de su rabia: "Yo, en cambio, era un mero asalariado sin convicciones; por ahora el único, el auténtico mercenario" (53), recuerda. Aunque tampoco confía en los afanes mesiánicos de su esposa, pues las considera "utopías

tambaleantes y añejas" (52). En el fondo, la cruz de Fabres es la encrucijada ética en la que se encuentra: ¿qué lógica puede reivindicar ante la ausencia de valores trascendentes? ¿Cómo demostrar su inocencia en un mundo que escapa a todo orden? ¿Hay algún ser inocente cuando ni paraíso ni infierno existen de modo absoluto?:

"Los monjes y su rebaño, los narcoadictos y mercenarios estábamos todos del mismo lado, en precario equilibrio sobre la balanza de las bondades y miserias colectivas." (92)

Así configurada, la novela no puede desembocar sino en una desalentadora conclusión, que da título a su quinta y última parte: "Nadie es inocente". No hay buenos ni malos: la línea de la moral se ha perdido. Nadie es inocente, pero hay una gran diferencia entre no serlo y convertirse en traidor; entre luchar por una causa en la que se cree y dejarse matar por desidia; entre vivir un amor hasta las últimas consecuencias o malgastarlo por omisión. Si al comienzo de esta obra Fabres parece traicionar sus simpatías políticas al colaborar con el aparato propagandístico de la dictadura, al final, y tras tomarle confianza y hasta cierto cariño a su jefe, Simón termina apuñalándolo por la espalda, aliándose con el hombre que le arrebató a su mujer para terminar con Morán calcinado en su escritorio. El heroísmo, nos queda claro tras el cierre de la novela, no es aquí sino un concepto, y en el forzado intento de encajar con él, el protagonista se hace a cada página más anodino, patético e incongruente.

Fabres, el infiltrado, no es quien se arroja con una bomba bajo el coche del enemigo (como el personaje de *La condición humana*, de Malraux, a quien se hace referencia explícita); sino un sujeto común y corriente situado en el lugar incorrecto, en el momento menos propicio. Un desengañado que tampoco sabe aprovechar las circunstancias que se le presentan: cuando su propio jefe le insinúa

que utilice el poder que le da la propaganda para destruir a sus enemigos desde dentro, Simón es incapaz de hacerlo. Fabres no reacciona ni siquiera ante los gritos de Morán, que tratan de sacarlo de su marasmo. Hasta que en la cuarta parte, tal y como anuncia su título, "Alguien llama a la puerta" y la muerte deja de ser un anuncio en el periódico para enseñorearse con el cuerpo de Natalia.

Una de las constantes de la novelística de Collyer que asoma con fuerza ya en esta primera novela es la imposibilidad de encontrar la verdad; el vano intento de establecer parámetros dentro de los cuales interpretar unívocamente lo real. En *El infiltrado*, por ejemplo, Simón Fabres moldea la información según los intereses de su jefe, en lo que constituye un precario y orwelliano ministerio de propaganda que tiene por misión "corregir" las versiones de la Historia. Esta idea se retoma en *Cien pájaros volando*, donde la verdad no es sino uno de los pájaros que podemos tener entre las manos mientras el cielo se estría de otros cien que continúan el vuelo:

"el universo sensible es como un cielo lleno de pájaros y una versión cualquiera de los hechos apenas uno de esos pájaros, como el pájaro de la mano del refrán, pero siempre que siempre quedan otros cien volando, fuera de nuestro alcance." (*Cien pájaros volando*, 15-16)

En *El Infiltrado* es Morán quien busca razones frenéticamente, en un intento por justificar hechos y motivos históricos. Más allá de un trabajo, su pasión es ligar fenómenos, explicarlos, reducirlos, aunque sabe que es imposible comprender todo el tejido que conforma la realidad. Así le asegura a Simón:

"Sólo estamos en posición de pesquisar, a lo más, uno o dos puntos de vista, en el mejor de los casos (...) La difusión racional del caos es la vía, el instrumento que puede salvarnos de sus consecuencias." (48)

Si en *El infiltrado* Simón Fabres personifica la voz colectiva del desencanto y la laxitud moral generada por la dictadura, en *Cien pájaros volando* el eje se vuelca sobre las particularidades de su protagonista, el antropólogo Hugo Fischer. Para huir de una vida “vacía y a la intemperie” (107), de una ruptura matrimonial y de la apatía que le produce la docencia luego de décadas dedicado a ella, Hugo Fischer parte a la precordillera chilena con la excusa de realizar una investigación en terreno sobre las comunidades rurales. Paradójicamente, el estudio de Fischer lo lleva a descubrir cosas de sí mismo antes que de la comunidad. Los patrones de conducta de ésta le generan preguntas sobre su propio modo de enfrentarse al mundo y a la vida. El asunto crucial termina siendo *cómo reacciona él* ante los lugareños, cómo se siente, cómo piensa, y no cómo ellos viven. En vez de descubrir generalidades, Fischer queda atrapado en su propia condición de visitante, perdido; es un hombre que no acaba de entender ni termina de encajar en el lugar. Un hombre que cree en Dios sólo cuando está en problemas: la condición de Fischer se parece bastante a la de una historia que se narra dentro de la misma novela. Se trata de un escrito del siglo XVI, obra de un misionero español de la época, que describe cómo los indios se fugaban a las montañas para lamentarse allí de “algo que no lograban explicarse” (138). De forma similar, más tarde el propio Fischer termina por catalogar su viaje en estos términos: “Una gran fuga a ninguna parte la de todos, incluso la mía” (216).

Si en *El infiltrado* era Morán quien bogaba por la racionalidad al servicio de la verdad, aquí es Fischer quien personifica este afán obsoleto por los relatos omnicomprensivos, por la verdad única. Por ejemplo, el destino de Brueghel, su ídolo académico, se configura por medio de una serie de versiones poco creíbles y contradictorias. Luego, el papel que el propio Fischer juega en las alturas de la localidad de Estefanía se revela a través de la prensa de un modo

errático y absolutamente distinto al que él cree es el verdadero. A poco andar su nuevo proyecto, su formación científica y sus ilusiones profesionales se ven resquebrajadas, debilitando sus creencias y sus métodos: “Imposible ya dejar constancia ‘objetiva’ de nada. Todo era como las mil versiones que aún circulaban en torno a la muerte de Brueghel.” (72), asume Fischer.

El protagonista llega a Estefanía como un Lévi-Strauss criollo — o más bien como una prolongación de su héroe, el desaparecido Brueghel — y busca empecinadamente evidencias que hagan calzar la cotidianidad de los lugareños con las teorías de sus libros:

“Quería ver en el viejo Cebrián a un chamán, pero sólo era un anciano raquítico meciéndose en su silla; quería recobrar allí, en esos parajes olvidados, el paraíso perdido, pero ya no había paraíso sino un montón de campesinos rudimentarios que gustaban en exceso de sus animalitos mejor domesticados. Y ahora esa manga de cretinos con barba que había instalado su cuartel general al fondo de la explanada, para debatir el pensamiento de Mao luego del almuerzo.” (72)

La “manga de cretinos” es un grupo de guerrilleros que llega a Estefanía para asentar ahí su trinchera, con la idea de llevar la revolución del campo a la ciudad. Sin darse cuenta Fischer va creando lazos de amistad con el caudillo, Teodoro, y aunque no comulga con su ideario, a último minuto le ayuda en su empresa y termina en prisión por ello. Por ello y por la acción de los medios de comunicación masivos, que en su tarea de ordenar el mundo y explicarlo lógicamente, lo toman por el cerebro teórico de la penúltima guerrilla conocida de Occidente. Todo esto envuelto en la inconsciencia que tiene Fischer de su propio accionar: “No conseguía entender, yo mismo, mi afán indeliberado de encubrir a Teodoro y su gente.” (101). Sin embargo, pese a que no encontramos el eco de una colectividad en el protagonista, la incertidumbre frente al destino luego del cambio en la configuración del mundo sí permanece como un telón de fondo gravitante, sobre el cual se juegan los destinos de

los guerrilleros, de la comunidad de Estefanía y hasta del propio Fischer, quien se pregunta:

“¿Qué destino oculto pendía ahora sobre nosotros, sobre esos individuos adormilados en los andenes, sobre los perros en los huesos y las vendedoras ambulantes que voceaban sus ofertas junto a las ventanillas, entre esa gente habituada a los horarios fijos de los trenes y la indiferencia de los pasajeros tras los cristales?” (129-130)

Es decir, se deja constancia de la pérdida de fe en los metarrelatos y en las acciones emancipadoras. La guerrilla de Teodoro aparece como un afán tan anacrónico como engañoso, en tanto no hace sino reproducir nuevamente las estructuras del poder que buscó alguna vez derribar:³²⁴

“Lejos del trazado ferroviario, en aquel fondo azulado a mi izquierda, se tejía a esas horas un destino sin su autorización. Alguien cuyo rostro ni siquiera adivinaban, de nombre político ‘Teodoro’, había decidido rescatarlos de los andenes y a otros de los sembrados, para reconducirlos a todos al asalto de la urbe y repartirse con ellos los ministerios, las subsecretarías y consejos vecinales, y quizás edificarles su propio muro, también un muro para ellos. ¿Sería ése el destino secreto que los aguardaba, que esperaba por todos nosotros?” (130)

Los guerrilleros liderados por Teodoro, que luchan ciegamente por una causa perdida, se acercan en su caracterización al sujeto bolañiano, kamikaze por excelencia. En este sentido, y al menos en el corpus analizado, los personajes combatientes que aparecen en *Cien pájaros volando* son los que más afinidad mantienen con los poetas desesperados de Bolaño, como se desprende de este extracto de la novela:

“(…) su causa era un enigma, por no decir un absurdo. Una causa perdida como tantas, pero es en las causas perdidas donde se prueba la mejor gente, cuando toca jugarse por cosas sin destino, inconducentes, bajo la mirada indolente de un dios también indolente que se niega a aconsejarnos. Que se niega siquiera a hablarnos y nos tienta a cada

³²⁴ La alusión al mito de la horda primitiva de Freud es directa y reconocible. Como se recordará, esta historia cuenta cómo una comunidad mata al padre déspota para luego volver a poner en práctica su mismo esquema de dominación.

paso con su redención falaz, eso apenas: una redención que nunca llega. O que siempre llega a destiempo." (168)

Una vez que las operaciones guerrilleras son descubiertas y la comunidad de Estefanía es atacada por las fuerzas militares, Fischer relee una de las citas al diario de Brueghel. Su simpleza es el bastonazo final que termina de derribar la formación académica del narrador, sus explicaciones estructuralistas y su pensamiento racional:

"La fatalidad es algo que elegimos nosotros de vez en cuando, igual que elegimos una marca de desodorante. A veces resolvemos ser fatales, eso es todo." (251) ³²⁵

Una vez preso y condenado a cadena perpetua, Fischer parece aplicar esta filosofía de vida con resignación. Una serie de hechos equívocos y otro cúmulo de versiones distorsionadas lo ha llevado hasta ahí; de haber decidido dejar Estefanía antes la historia sería distinta. Y es que la fatalidad, descubre, también puede tomar claros tintes de necesidad:

"Junto a los militares auténticos, estamos los cretinos y los despistados, los que pasaban casualmente por el lugar del atraco, los que levantaron por pura curiosidad un arma tirada a la vereda y ya no consiguieron que nadie les creyera. Los que andaban investigando cualquier cosa y luego hubieron de conformarse con su papel, no más relevante que el de un buzón en una esquina. Pero en fin: hacen falta buzones en cualquier esquina." (269-270)

³²⁵ Una similitud cristalina tanto de este pensamiento como del fondo de la novela lo encontramos en un análisis que el escritor Carlos Franz realizó sobre el Chile actual: "Cuando somos utopistas somos fatalistas. Nuestro utopismo es fundacional y nuestro fatalismo es violento". Cfr. Pablo Marín: "La agonía y el éxtasis", Revista Qué Pasa, N° 1629, Santiago de Chile, 28/06/2002, pp. 64-66, cita p. 65.

10.1.2. La ciudad como espacio de representación

Al igual que Franz en *Santiago cero*, en su primera novela Collyer retrata la gris y macabra monotonía de la capital chilena. Santiago aparece como una ciudad cercada, acechada por enemigos camuflados. Un espacio hostil, el epicentro donde el horror se hace rutina; escenario de un "Apocalipsis al alcance de la mano" (52), como lo llama Morán. Una ciudad en cuyo tiempo dominan los "días de incertidumbre" (13) y cuyo ambiente propicia la degradación del sujeto, como indica el narrador: "La ciudad está infestada de soplones y matones autorizados, deseosos de encontrar un chivo expiatorio y llevárselo a las mazmorras." (71).

En una urbe sitiada, de fuegos cruzados y cadáveres errantes, sus moradores no son sino víctimas de una desazón colectiva, rehenes de las circunstancias, que como Fabres muchas veces deben negociar su propia libertad a cambio de un crimen. El hecho de poner una bomba y matar personas con ello, como hace el protagonista, pasa a ser un delito más entre otros, algo "nada infrecuente por aquellos días de secuestros y acechanzas, de ofensivas y bajas a la vuelta de la esquina" (13).

Desde otra perspectiva, la de Morán, la ciudad aparece como una construcción racional, capaz de restituir en algún grado las certezas perdidas. Explica así su trabajo de propaganda ideológica a favor del régimen militar:

"Me proponía edificar algo nuevo, ¿comprendes? Mucho más que un piojoso archivo documental. Una ciudad de palabras, como decía Platón. Precisamente eso, Fabres, un tejido verbal capaz de abolir por un tiempo la rabia, o cuando menos encauzarla" (201)

Si en *Santiago cero* Franz perfila las dos ciudades que conviven en la capital (la de los reprimidos y la de los represores), en *El infiltrado* Collyer da cuenta de la primera, que con los años y la costumbre ha mutado en la ciudad de la resignación, que pretende autolegitimarse a través del razocinio y la palabra. Pero la urbe que Morán pretende reconstruir es sólo una entelequia, papeles amontonados en archivos que nadie verá nunca, y que terminarán ardiendo junto al cuerpo de su creador. La verdadera ciudad, la que Fabres padece, es un Santiago dividido entre dos bandos: el de los que resisten afincados en la coherencia de sus convicciones, y el de los que ceden a las pulsiones negativas de una época y de un entorno. Aquí la traición ya no es medio para un fin, como en *Santiago cero*, sino un modo de vida.

En *Cien pájaros volando*, la comunidad de Estefanía se presenta en un comienzo como una clara oposición a Santiago. Una tierra perdida y anacrónica, donde subsisten modos de convivencia como la poligamia, el trueque y hasta la zoofilia. Pero a poco andar encontramos en ella elementos que no la alejan tanto de una descripción de la misma asolada capital:

“Era un poblado sin niños o adolescentes — luego lo corroboré, en boca de mis anfitriones —, quizás porque nadie se esmeraba ya en procrearlos o porque los adolescentes lo abandonaban con presteza desde hacía unos años. Un lugar sin nombre u otras señas de identidad”
(27)

Sin embargo, sumido en el mundo de las teorías y las oposiciones binarias, Fisher se empeña en creer en la dicotomía campo/ciudad y en la inocencia del “buen salvaje”. Por ello, cuando regresa a Santiago por un breve tiempo, se pregunta:

“¿Cómo volver a habitar con alegría el lugar donde vinimos al mundo, una ciudad carente de prestancia, que en mi caso particular jamás

coincidía con mis mejores recuerdos? Un sitio donde nada era jamás como debía ser y tan solo quedaba, para reorientarme, mi propia nostalgia o la memoria desdibujada de mi infancia en aquella ciudad, que se había transformado poco a poco en una encarnación asfaltada de la fealdad: una entidad informe y vociferante, agazapada en la estación de término, dispuesta a saltarme al cuello y diluir, en pocos segundos, la alegría de volver." (93)

Su ilusión dura poco. A su regreso a Estefanía encuentra que el mismo orden racional que impera en la ciudad ha sido aplicado por Teodoro en la montaña, reproduciendo inconscientemente los esquemas de dominación heredados:

"Era un orden nuevo, de funcionarios eventuales, impuesto al orden natural del poblado, que era ahora un campamento, una *polis*, una ciudad-estado, como una versión a escala del gobierno y sus lacras: el gran poder en estado larvario, el monstruo bíblico desperezándose, volviendo de su prolongado letargo, al acecho de sus víctimas, que esperaban en fila junto al fogón para ser digeridas..." (136)

Esta última imagen no se diferencia mucho de la idea que Fischer tiene de la muerte de Brueghel, quien supuestamente fue devorado por los aborígenes. Aquí recordamos una frase de la novela anterior, una cita a Aristóteles, que disuelve la oposición civilización/barbarie a la vez que liga ambas novelas: "El hombre es un animal como los demás, idéntico a los demás, sólo que habla" (*El infiltrado*, 18). La teoría roussoniana que afirmaba que el hombre despliega sus mejores cualidades en un estado natural y alejado de la sociedad, queda abolida, de la misma forma en que los postulados de Brueghel y otros científicos pierden credibilidad al intentar ser adaptadas al mundo real.

Cuando Teodoro le enseña a leer a Salazar, el mandamás de Estefanía, y éste comienza a instalar carteles que nadie puede comprender (ya que todos los habitantes de la comunidad son analfabetos), el orden simbólico de lo racional empieza a enseñorearse de la aparente inocencia rural. Con este nuevo régimen, que reproduce en el microcosmos el orden global, el poder

lo ostenta quien posee el *logos*, la palabra escrita. Y la palabra escrita aparece como primer paso hacia la violencia, una vez que Salazar y su gente tienen acceso a libros como *El manifiesto comunista*. Por eso el cambio. Por eso, como asegura uno de los lugareños: “Los que saben leer andan todos armados ahora” (151).

10.1.3. Referencias sociales y políticas

En las dos novelas de Collyer la referencia a la realidad social y política de Chile es no sólo evidente, sino crucial. En torno a ella es que sus personajes se definen: la represión dictatorial en *El Infiltrado* y luego el cambio que supuso la transición democrática chilena y la reconfiguración del orden mundial tras la caída del muro de Berlín, en *Cien pájaros volando*.

De hecho, la situación nacional se inserta dentro de un contexto global: el del fin de los socialismos reales y la consecuente disolución de la utopía del hombre nuevo. Los grandes ideales han perdido valor, frente a lo cual el sujeto se refugia en su propia intimidad. Como hemos visto, esta es una constante en las obras de toda la Nueva Narrativa chilena, que se *trasluce* en Bolaño y se hace *discurso explícito* en Contreras, Franz y Collyer. Este último abre su primera novela con un epígrafe de Enrico Malatesta, que da cuenta de este desencanto y el posterior repliegue del individuo sobre sí mismo: “Por mi parte, violaría todos los principios del mundo con tal de salvar a un hombre”. El sentido es inequívoco: los grandes relatos son letra muerta; la salvación depende de cada uno, a su manera personal e incuestionable.

Al igual que en la narrativa de Bolaño, en *El Infiltrado* se hace referencia al halo de maldad que proporciona el contexto sociopolítico inmediato. Pero, a diferencia de aquél, lo que en un primer momento se refiere como la "certeza de algo impronunciable" (*El infiltrado*, 17) con el correr de las páginas toma cuerpo y víctimas. El poder siempre es un aparato oscuro y ambiguo, pero que cristaliza en sicarios uniformados y, sobre todo, en el cadáver de Natalia. Además, la obra de Collyer abunda en teorías acerca de la realidad circundante, remarcando una y otra vez el pesar y el abatimiento que fueron comunes a toda una generación. Un sentimiento parecido al que explicita Sebastián en *Santiago cero*, pero expresado en boca de adultos:

"Soñábamos a mover las piezas, pero el propietario del tablero era otro, un espectro omnipotente, con el rostro agusanado, y nosotros los verdaderos peones. Era, por cierto, el más triste fin de siglo, con agujeros negros en la estratosfera y la incerteza al alcance de la mano, todo pura incertidumbre y claudicaciones." (*El infiltrado*, 90)

Es significativo que, no obstante el narrador se hace cargo del descontento generacional, lo que en términos teóricos aparece como una tragedia *colectiva*, en los hechos se plasma como pequeñas miserias *individuales*. La empatía, el vínculo estrecho y la solidaridad son actitudes ausentes; el único centro del sujeto es el Sí Mismo: no hay lugar para las acciones realizadas en nombre de metas sociales. Sólo se reserva espacio para cierta especie de heroísmo en dos personajes: Morán, quien muere en su propia ley y a conciencia de lo que viene, y Mauro, el amigo de juventud capturado y escarnecido por la dictadura, pero que logra sobrevivir. Sin embargo este último, el único que al decir de Fabres tenía madera de kamikaze y de mártir, no es más que un recuerdo borroso; puesto en el papel de héroe porque en su minuto fue el más indicado para *escenificarlo*. El verbo "escenificar" es textual, y nos hace pensar en un gran concierto orquestado de antemano, donde no se es heroico por designio o

vocación, sino por razones circunstanciales que atañen más a una representación transitoria, a una identidad desechable, que a un estilo de vida. Todo parece reducirse a una frase de Morán: “No hay héroes, tan sólo pequeños gestos” (111).

Asimismo resulta significativo que del lado de la insurgencia los personajes nunca utilicen su verdadero nombre. Esto podemos entenderlo no sólo como un dispositivo de seguridad interna, sino además como una progresiva despersonalización de los individuos producto de las condiciones del entorno. Un baile de máscaras. Collyer lo tiene en mente, y no deja dudas de su intención al apelar a este recurso en *El infiltrado*:

“Nadie tiene ya un nombre. Tú no eres siquiera Gastón, tu fachada habitual, sino otra cifra, mientras dure la operación, y lo mismo vale para mí. Y el *Uno* es sólo eso, un número impar que nos ha asignado el armamento y las órdenes, un blanco en movimiento y múltiples razones para tirar contra él... Más de alguno de nosotros tendrá que abandonar luego el país, siempre pasa, con un nombre falso y un pasaporte a elección, otra cifra improvisada entre bambalinas. Apenas eso, Gastón, un ejército de sombras y números.” (61)

En *Cien pájaros volando* la acción narrativa se sitúa en 1989, poco antes de la elección presidencial que sacó a Pinochet del poder. La irrupción de Teodoro y sus guerrilleros maoístas en el valle de Estefanía viene a ser un exabrupto a destiempo, o bien un último y disparatado intento por cambiar el mundo:

“Un foco insurgente que brotó en la precordillera y en una zona equivocada, cuando ya no era tiempo, cuando hasta el muro de Berlín comenzaba a resquebrajarse y a nadie le importaba mayormente lo que pudiera ocurrir con los escombros.” (56)

“El mundo había saltado por los aires, ya no tenía remedio.” (20), leemos. Y de hecho, al bajar de Estefanía por una semana a la capital, Fischer compra un periódico y se entera de las últimas novedades en el planeta:

"El mundo había cambiado en esos dos meses. La gente andaba cada vez más descontenta en Rusia y en la Europa del Este (...) Varios centenares de germano-orientales esperaban ese mismo día, a esa misma hora, en la frontera austro-húngara, con sus crios envueltos en pañales algo menos eficaces que los de Occidente, con el abuelo superviviente de la guerra y el perro, todos subidos al Traban de cuatro puertas, para ir hasta la frontera en cuestión y arrojarlos juntos por el pasadizo que acababa de abrirse en el corazón de Europa, una rendija en el gran murallón de acero, la grieta conducente a la incertidumbre y el sueño dorado, a su libertad ineludible, postergada durante tantos años." (90)

Esta alusión casi poética a la caída del muro de Berlín luego se convierte en referencia explícita: "Era el miércoles 9 de noviembre. Esa noche cambió el mundo" (124). Si *El infiltrado* se cerraba sobre el campo de referencia dado por la realidad chilena, esta segunda obra sitúa el comienzo del proceso democrático dentro de un contexto global de cambios y mutaciones, donde la postmodernidad se cuela entre los intersticios de la reestructuración para instalarse en el alma misma del individuo. La certeza del horror de *El infiltrado* se cambia por la imprecisión y el escepticismo de los nuevos tiempos en *Cien pájaros volando*. Ya desde su epígrafe, un verso de Ezra Pound que reza "La revolución ocurrió en la imaginación el pueblo", la novela pretende hacerse cargo de la crisis global que vive la izquierda política. Como explica el propio autor:

"La frase de Pound tiene una doble lectura: por un lado se puede entender que la revolución fue un gran delirio colectivo, que en realidad nunca hubo revolución. (...) Pero hay una lectura positiva, de que quizás hubo una revolución en el nivel de la imaginación, un intento vital de hacer una revolución de las costumbres y hábitos de la gente en su propia vida." ³²⁶

³²⁶ I.I: "El sueño de Dalila", entrevista con el autor en Diario *La Nación*, Santiago de Chile, 12/09/1995, p.29.

10.1.4. Motivos recurrentes

El primer motivo que identificamos en la narrativa de Collyer es el del Sacrificio. Al igual que en la gran mayoría de las obras escritas bajo la dictadura, el sacrificio se presenta como forma de vida y destino común. En *El infiltrado*, Morán y Natalia asumen una función redentora y ambos terminan sacrificados en nombre de sus respectivas causas. “Lo había conseguido el gran hijo de puta: acababa de encaramarse finalmente en su cruz.” (18), dice Fabres refiriéndose a su jefe muerto. Pero lo que en *El infiltrado* es sacrificio *por algo*, en *Cien pájaros volando* se hace acto gratuito, un rito absurdo que no se acaba de comprender y que se padece por fatalidad. Así, Fischer termina pagando las cuentas de una guerra ridícula, de una causa perdida que nunca fue la suya.

El siguiente motivo reconocible, común también a toda la Nueva Narrativa, es el de El Otro como desconocido. En *El infiltrado* esto se deriva del hecho de que el poder rige todas las relaciones, incluso las afectivas. Lo vemos claramente en el matrimonio de Simón y Natalia, donde no hay complicidad sino un enfrentamiento constante. Aunque desde la insurgencia ella lucha contra la dictadura, reproduce el esquema represivo de ésta en su propia relación de pareja. Más aún cuando descubre la labor de su marido como redactor del aparato propagandístico del régimen militar: “En adelante — dice Fabres, refiriéndose a su matrimonio — la batalla habría de discurrir sin treguas ni concesiones” (38). Lo mismo sucede en los encuentros de Simón con su amante María Elisa: para él ella es su “antagonista” (103), incluso cuando están en la cama, a la que se refieren como “el cuadrilátero” (102). El amor, como se ve, ya no es punto de unión sino marco de enfrentamiento entre dos personas.

En este contexto la pareja viene a ser una reproducción a escala de la red de relaciones surcadas por el poder que marca el pulso de la nación; a ello apela el título de la segunda parte del libro: "Bajas en combate". Se hace referencia así no sólo al operativo en el que participa Natalia, donde ultima a un personero de gobierno, sino también a la traición que se instala en el centro de la pareja cuando Natalia comienza a engañar a su marido con Gastón. Simón, por su parte, devuelve la mano "refugiándose" en María Elisa. Resulta significativo notar cómo el nuevo contexto resemantiza las relaciones. Un triángulo amoroso, durante la juventud, era una experiencia de crecimiento, un episodio de formación que se rememora con nostalgia (Simón-María Elisa-Mauro). Esa misma situación, años después, adquiere el rango de traición; es otro polvorín más en medio de una catástrofe cotidiana (Simón-Natalia-Gastón). El *statu quo* general y particular se perfila como un Apocalipsis: todos somos bajas, voluntarias o no, de un combate desigual. En esos términos el amor no es ya un refugio, ni siquiera una posibilidad: al nutrirse de lo clandestino, del engaño, de lo prohibido y de las ausencias, no puede sino provocar cicatrices en el individuo, que va inmunizándose así ante la presencia del Otro.

El motivo del otro como desconocido se retoma en *Cien pájaros volando*, donde también asume las características de la ruptura y la precariedad de la pareja. Del matrimonio de Fischer lo único que queda es un niño, su hijo, que no se entera de nada y permanece como un dato anecdótico. Y las nuevas relaciones amorosas se constituyen siempre sobre las ruinas de otras. Asimismo, el sexo se hace arma de sumisión, como sucede con Rosaura, la mujer de Salazar. Reflexiona el narrador luego de un encuentro íntimo con ella:

"Deduje, así, la finalidad de su entrega: con su cuerpo agreste, acababa de adquirir ciertos derechos inciertos sobre mí, cuando menos la hegemonía en lo doméstico y al interior de la choza" (47)

O bien el sexo se practica como descarga de los impulsos carnales que provoca Dalila, la oveja preferida del rebaño de Salazar. Con la zoofilia el Otro es propia y expresamente eso: un Otro que pertenece a otra raza, con quien no existe comunicación alguna y por lo tanto se constituye sólo como un *objeto* del deseo. Mero instrumento de satisfacción personal que no pide nada, que no tiene necesidades afectivas y que por lo tanto no demanda compromiso alguno. Al mismo tiempo, los libros de antropología no le sirven a Fischer para comprender las leyes de las relaciones interpersonales en la montaña: puede dominar la teoría, pero la práctica lo deja perplejo y hace de él un ser torpe e incompetente en esta materia:

“Quizás porque no había, allí arriba, nada parecido a los vínculos habituales o porque no eran precisos y nada tenía un rótulo que lo encasillara de manera definitiva.” (71)

Producto de estas desvinculaciones vuelve a salir a flote el motivo de la Orfandad. En *El infiltrado* la hegemonía del poder se evidencia también en la figura paterna, que es reemplazada por el absolutismo de un patriarca todopoderoso. No es casual que el propio padre de Natalia muera a manos de los represores: además de una condición familiar la orfandad es una trinchera desde la cual se lucha por derribar al Padre Social, al Padre Déspota. Y esa lucha, precisamente porque emana desde la orfandad, no puede sino plantearse en términos individuales. Tras reconocer el cuerpo de su padre en la morgue, recuerda Fabres, Natalia utilizó por última vez el plural en referencia a ella y a su futuro esposo. El “Nosotros” es reemplazado por el “Yo”; la comunidad se tacha para ser sustituida por un individualismo que si bien puede no ser narcisista, sí se asume como el único refugio posible.

En *Cien pájaros volando* este motivo es menos manifiesto. Lo percibimos en la relación que Fischer mantiene con su hijo, la cual es más distante y aséptica que la que establece con sus propios objetos de estudio. De hecho, se refiere al niño como “el crío” (106), y su lejanía afectiva parece no inmutarlo en lo más mínimo. Las nostalgias del protagonista van más por el lado de la madre, del amor perdido, que del lazo filial que se ha roto. Asimismo es decidor que en Estefanía no existan hijos (jóvenes, niños), ya que todos han emigrado a las ciudades en busca de mejores expectativas de vida. La orfandad, aquí, opera a la inversa: son los padres quienes han quedado solos, dolientes de los hijos que partieron un día y no regresaron jamás.

Finalmente, tenemos el motivo de El pasado. En la primera novela de Collyer éste tiene un carácter ambivalente: representa los años de juventud y del gobierno socialista, pero también implica la promesa incumplida del proyecto de nuevo país que lideró Salvador Allende. Mientras, en *Cien pájaros volando* el pasado aparece como campo de observación donde se creen encontrar pistas para comprender el presente. Cuando regresa a Estefanía, Fischer reflexiona: “tuve la sensación atrozante de estar yendo hacia atrás, al pasado, a una época estancada junto a la línea férrea.” (129) El pasado, en ambos casos, no entrega soluciones ni guías efectivas; el pasado es letra muerta en *El manifiesto comunista* que lee Teodoro; es realidad disecada en *La rama dorada* y en los diarios de Brueghel que consulta Fischer. Pero no existe una continuidad entre los tiempos idos y los que se viven en el presente del relato. Percibimos un quiebre, una trizadura evidente que deja a los personajes a la intemperie, a ciegas en búsqueda de certezas.

10.1.5. Estrategias y técnicas narrativas relevantes

"Pesadilla", "fragmentación", "horror", "incertezas", son palabras recurrentes en *El Infiltrado*. Y aunque no son ajenas a la narrativa de Bolaño, en ésta se funden en el propio accionar de los personajes, cuajando en sus más pequeñas acciones. En cambio en las novelas de Collyer, particularmente en la primera, estos términos aparecen más como conceptos; ideas abstractas que son utilizadas por Fabres en una suerte de arenga eterna, pero desvinculada de cualquier praxis. Por eso se hacen teoría manoseada, filosofía barata, otro credo del que hay que desconfiar. Sólo existe un episodio, evocado como historia oída en la niñez, que alcanza a vislumbrar esa diferencia entre el *decir* y el *hacer ver*. Se trata de la historia de un anciano polaco, afincado en Chile tras la Segunda Guerra Mundial. En sus recuerdos no existe ninguna referencia a su prolongado paso por Auschwitz, sino la desolación de su ganado abandonado, sin ordeñar; sólo el peso de la labor inconclusa. El narrador, pues, comprende en esta escena que el horror se plasma más efectivamente en las situaciones y en los objetos que rehuyen lo obvio, aunque parece olvidarlo en el resto de esta novela.

La estructura de esta primera novela es bastante simple. *El infiltrado* contiene dos voces narrativas. La primera es la del protagonista, Simón Fabres. Su relato oscila entre la evocación del pasado y el uso del tiempo presente, donde se superponen el tiempo de la narración y el tiempo de lo narrado. En general utiliza la primera persona, pero la cambia por una voz apelativa cuando se dirige al cadáver de su esposa. La segunda voz tiene una presencia menor en el relato, es de carácter omnisciente y principalmente apelativa, que se sirve de los tiempos verbales del futuro y el condicional para anticiparse a los hechos.

La narración es esencialmente retrospectiva. Se abre con el final de la historia (la explosión en las oficinas de Morán) para luego dar paso a la serie de hechos que desencadenaron la tragedia y concluir en el mismo punto de partida. Dentro de estos parámetros, en general el relato sigue una cronología única y lineal, salvo por un episodio de acciones paralelas que establecen entre sí una relación especular. Se trata del momento en que Natalia abandona a Simón: el escenario de la ruptura se intercala con la referencia a un atentado producido a miles de kilómetros de distancia, en Saigón, donde un chico instala un explosivo en unos grandes almacenes. La comparación es obvia: al igual que en el caso de la bomba, la relación entre Simón y Natalia ha llegado a un punto en el que no puede sino explotar:

— Está terminado. Me marchó, Simón, ahora mismo.

Y es un solo, único movimiento el del adolescente de ojos rasgados que introduce de golpe la carga en el mortero, un solo gesto el de recogerte instintivamente en el asiento del vehículo y echar una última ojeada a la acera desierta y el portal metálico de los almacenes.

— Me voy con Gastón.

Y es un solo, único estallido el que remece la vegetación y la calle, robando abruptamente de su sueño a los pájaros de la arboleda, lanzando por los aires los escaparates y bisagras..." (123)

La prosa de *El Infiltrado* es de carácter poético. En ella se advierte una sobreadjetivación constante y un uso reiterado de frases subordinadas. El hecho de que estas características sean comunes al habla de todos los personajes propicia que éstos formen un solo cuerpo, homogéneo y monocorde: su tristeza y su desesperanza se aglutinan en una misma habla.

Remarcando la naturaleza irónica de su protagonista, *El infiltrado* está llena de contrapuntos tan agrios como explícitos. Una corte de vendedores de seguros pulula por Santiago como un mal chiste en medio de un tiempo de incertidumbres. Un misionero incita a buscar la salvación en Dios en pleno Paseo Ahumada, una de las principales calles del centro de la capital. La Virgen se aparece en la

Panamericana Norte, justo en medio de un país que se desangra. En el departamento contiguo al de Simón una placa reza "Cristo habita en este hogar", cuando todas las evidencias le gritan en la cara al protagonista que los dioses han huido hace tiempo.

Hay también en *El Infiltrado* ciertos elementos repetitivos que operan como guiños cómplices y autorreferentes; símbolos vacíos que no cumplen sino una función estética o decorativa: una hipotética maceta de geranios que cae sobre distintas cabezas; un juego de cortinas azuladas, con dibujos de gaviotas, que cuelgan de las ventanas de varios hoteles baratos. La novela es pródiga también en metáforas evidentes y hasta grotescas: el cautiverio de los peces como expresión microcósmica de una situación generalizada ("todos nosotros los peces y el hogar de Morán un acuario", 132); un coronel del Ejército ensartando con deleite trozos de carne en un asador; Sarah Vaughan cantando en el tocadiscos "*I'm afraid the masquerade is over and so is love*" una vez que Natalia ha engañado a Simón y la vida del matrimonio comienza a desbaratarse.

En su segunda novela, la narración también es de carácter evocativo. Fischer escribe desde la cárcel, rememorando los días previos a su viaje a Estefanía y todo lo que allí ocurrió. Es un recuerdo mediatizado por el tiempo y las distintas versiones de los hechos:

"Difícil referir ahora el episodio, la escaramuza aquella en la montaña, desdibujada en mi memoria por la versión periodística y las pruebas aducidas en mi contra en el tribunal, que todo se mezcla al final. Decir que hubo una secuencia es un equívoco, una concesión engañosa a quienes requieren del orden como un paliativo a medias de lo que no se consigue ordenar. Visto en perspectiva, fue más estético que una secuencia en línea recta, parecido, más bien, a una de esas películas mudas de antaño" (260)

La narración lineal es intercalada con citas constantes al diario de Brueghel, así como con largos párrafos y notas al pie de página; sin embargo no existen los apuntes en terreno del propio Fisher. La búsqueda de protagonista es de carácter textual, realizada a través de otros textos: las publicaciones de Brueghel, el diario inconcluso de su estadía en la Amazonia, el telegrama dando cuenta de su desaparición, los discursos oficiales del círculo académico, las noticias sensacionalistas de una publicación alemana y, por último, los contradictorios testimonios orales de Mamani, un boliviano que compartió con el antropólogo durante los últimos meses de su vida.

En esta dicotomía civilización/barbarie, al alternarse discursos paralelos se acentúa y desvirtúa a la vez la visión del "buen salvaje", una de las tantas certezas de Fischer que se va desdibujando. La verdad, leemos desde un comienzo, es sólo un pájaro que tenemos en la mano, mientras en el cielo vuelan muchos otros. De ahí la irresolución narrativa de los hechos y del propio narrador, quien vacila entre las distintas versiones disponibles. El mejor ejemplo de esto es el propio destino de Brueghel: ¿se lo comieron los chilpas en la Amazonia? ¿O fue una farsa montada por *Der Spiegel*? ¿La idea fue del propio Brueghel? ¿Era Brueghel un científico entregado a sus estudios o un viejo vividor que se jactaba de sus proezas sexuales con las aborígenes? Nada de eso se resuelve. Y con ello Collyer da cuenta, de manera directa e inequívoca, de que el tiempo de la incerteza y la multiplicidad de relatos, perspectivas y verdades a medias, es propiamente el tiempo que nos ha tocado vivir.

10.2. El trayecto del héroe

I. Separación o partida

La llamada a la aventura

Lo que podemos llamar "la aventura" en *El infiltrado* no es sino el primer paso al engaño y la traición. Se corresponde con la oportunidad que se le presenta a Simón Fabres para trabajar en el aparato ideológico del régimen militar, donde tendrá la alternativa de socavar los cimientos del mismo. En *Cien pájaros volando* la llamada a la aventura es más explícita, y se marca con el secreto anhelo del protagonista de reencarnar el espíritu de Brueghel, retirándose de la civilización para convertirse en un observador participante de la realidad de un grupo de pastores analfabetos.

La negativa al llamado

En la primera novela de Collyer la negativa al llamado está dada por la irresolución y la falta de convicciones que son características del protagonista y narrador. Fabres no está de acuerdo con el régimen dictatorial, pero tampoco está convencido de militar en las filas insurgentes. La tibieza o la inexistencia de sus lealtades es el primer y principal factor que dificulta la respuesta al llamado. En *Cien pájaros volando* este mitologema apenas si se deja entrever en la nostalgia que Fischer siente de Mariana, su ex esposa. Sin embargo la ilusión de recobrar el amor es tan precaria y remota, que no logra detener al protagonista en la ciudad para intentar una reconciliación.

La ayuda que facilita el camino

Morán, el jefe de Simón Fabres, es quien le allana el camino al protagonista de *El Infiltrado*. Morán le entrega las claves adecuadas para moverse en un mundo clandestino y oscuro, y lo guía a través del proyecto “racionalizador” que tiene en mente. Asimismo Morán inicia a su funcionario en lo que podríamos llamar una “filosofía de subsistencia”, que resulta imprescindible para encarar la realidad. En *Cien pájaros volando* la ayuda es más tangencial: la figura mitificada de Brueghel opera como estímulo para la labor investigadora de Fischer. La lejanía de esta ayuda se observa en el hecho de que el discípulo no es orientado directamente por su maestro, sino por una de sus obras, *Diario de la Amazonia*. Del mismo modo en que el guerrillero Teodoro se guía por el *Manifiesto Comunista*: en este mundo la instrucción se basa en letras, palabras y teorías muertas.

El cruce del umbral

En *El Infiltrado* Simón abandona el mundo conocido una vez que firma el contrato de trabajo que lo pone a las órdenes de Morán. Desde ese momento no sólo la realidad circundante se le desfigura, sino que él mismo comienza a desdibujarse, deslizándose paulatinamente hacia la traición. En la siguiente novela, el cruce del umbral está dado por la disolución de vínculos con la ciudad, sus costumbres y sus habitantes, lo que facilita el traslado del protagonista al pueblo de Estefanía.

El vientre de la ballena

En *El infiltrado* la inmersión en lo desconocido es una continuación lógica del mitologema anterior. Producto de su filiación con el aparato ideológico de la dictadura, Fabres tiene acceso a un mundo que hasta entonces intuía, pero que estaba lejos de conocer. De hecho, nunca llega a conocerlo del todo; nunca tampoco adquiere una visión global de lo que Morán quiere inteligibilizar. Su labor consiste en recortar periódicos y archivar documentos: trabaja a ciegas, cumpliendo órdenes, sin tener conciencia exacta del puzzle del cual forma parte.

En *Cien pájaros volando* la etapa del vientre de la ballena tiene una doble lectura. Primero, es la inmersión en el mundo del Otro, de los campesinos de Estefanía. Un mundo que Fischer, al igual que Fabres en *El infiltrado*, nunca llega a comprender del todo. Segundo, es el cruce de realidades y versiones encontradas que no logran formar una verdad única y definitiva: es el mundo del caos, de las contradicciones y de las ficciones personales.

II. Iniciación, pruebas y victorias

Las pruebas

Cuando no aparece como una abstracción, el heroísmo adquiere ribetes de franca estupidez en *El infiltrado*. Sólo así podemos entender el jugueteo de Natalia con un reloj que activará un mecanismo de propaganda rebelde, provocando con ello su propia muerte. En esta novela ninguna masacre, ninguna "baja" se justifica; el sacrificio de una persona en nombre de una causa no reporta utilidad alguna. Al ser propiciada por el entorno y las circunstancias,

la muerte se hace parte de la cotidianidad o bien se convierte en un acto impulsivo e irracional. Las pruebas que se autoimponen los personajes nunca son salvadas, ya que el heroísmo que reivindica Fabres, y que consiste en resistir la rutina de lo cotidiano, tampoco es una barrera que se pueda saltar fácilmente.

Mientras, la principal odisea de *Cien pájaros volando* es de carácter textual: el protagonista busca en las propias obras de Brueghel las pistas que le permitan reconstruir el sentido de su trabajo a la vez que inferir el verdadero destino de su maestro. Es fácil notar que la observación de las costumbres en Estefanía no es sino una excusa que facilita el retiro de Fischer. Las pruebas reales que le impone la vida, como su separación, su paternidad mal asumida o los embistes de Rosaura, son baches en el camino que se rehuyen con desidia.

El encuentro con la diosa femenina

En la narrativa de Jaime Collyer las mujeres parecen poseer una fuerza que a los varones les falta. En *El Infiltrado* es Natalia quien asume un papel activo, casi masculino, mientras que Simón se refugia en una pasividad insulsa. Es Natalia quien, metafóricamente hablando, se arroja con la bomba en las manos bajo el coche del enemigo, mientras Simón se mantiene inerte ante sus escritos propagandísticos.

En *Cien pájaros volando* el encuentro con los aspectos femeninos no se deriva del influjo de una mujer, sino más bien de una *hembra*: la oveja Dalila. Convertida en objeto del deseo para Salazar y Fischer, la oveja es la única y precaria fuente de afecto que estos hombres reciben. La ex esposa del protagonista es una imagen ausente

mientras que Rosaura, la mujer de Salazar, opera sólo como un ama de casa que de cuando en cuando comparte la cama con ambos hombres. Puestas en comparación Dalila y Rosaura, "la otra" es esta última.

La mujer como tentación y/o derrota

A primera vista puede parecer que en *El infiltrado* la razón del hundimiento final de Fabres es Natalia: él destruye las oficinas de Morán como modo de vengar la muerte de su ex esposa. Pero la explicación última de la ruina de Simón no se encuentra en Natalia ni en ninguna otra mujer. Por el contrario, la mujer aquí es vista como posible cobijo frente a la hostilidad del medio, como un refugio. Lo que sucede es que ese consuelo está ausente o del otro lado de la trinchera (Natalia), o bien es demasiado esporádico como para ser efectivo (María Elisa). A fin de cuentas la única feminidad mancillada y torcida, a través de la cual se experimenta el fracaso, es la propia patria. Como dice Simón: "la patria que se niega a acogerte (...) es como una mujer que ya no te ama, aunque tu propio amor sigue intacto y en pie" (32).

En *Cien pájaros volando* la mujer también aparece como una referencia lejana e inasible. Mariana se ha ido con otro; Rosaura es hosca y violenta, y Dalila finalmente prefiere a un macho de su especie antes que a Salazar o a Fischer. Aquí este mitologema se identifica con el anhelo del complemento femenino; anhelo no saciado o irremediablemente perdido. Al igual que en la novela anterior, en esta obra la mujer reactiva la ilusión de la totalidad, y en tanto esta promesa no se cumple, su *ausencia* es lo que propiamente se experimenta como derrota.

La reconciliación con el padre

El motivo de la orfandad domina toda la primera novela de Collyer. Las paternidades efectivas son recuerdos del pasado (el padre de Natalia ha muerto, el de Simón no se menciona). Y el pasado, a su vez, también se constituye como una pérdida; es un eslabón perdido con el cual no existe continuidad. Por lo tanto este trazo estructural no tiene cabida en *El infiltrado*: la reconciliación con el Padre Social implica una reconstitución nacional que aún no se produce en el Chile retratado en esta obra. En *Cien pájaros volando* la imagen paterna es la figura del hombre divinizado: Brueghel, “el último héroe surgido de los claustros académicos en la era moderna” (18). Gran parte de su gloria reside en el hecho de que ha desaparecido, posiblemente devorado por los aborígenes. Pero cuando este mito se revela como falacia, el semidiós se cae de las alturas. Asume Fischer:

“Me había pasado largo tiempo, toda una vida, idolatrando a un espectro, venerando a un anciano promiscuo que golpeaba a las mujeres, pero no estaba decepcionado. Más bien a la inversa: lo que sentía era alivio, un gran alivio. La verdad — esa verdad siempre a medias, que es como un rumor de la sangre en nuestras venas — acababa de hacerme libre” (274)

La apoteosis

En ninguna de las dos novelas esta etapa se corresponde con un final feliz, tampoco con su posibilidad futura. Más que de apoteosis, cabe hablar de una anagnórisis, en tanto las revelaciones y evidencias marcan un antes y un después para los protagonistas, reorientando sus vidas. En *El infiltrado* esto significa rendirse a la tristeza de lo cotidiano, en medio de la represión política. Simón claudica y se entrega, inmovilizado frente un monstruo infinitamente

más grande y poderoso que él. Como describe: “Quedé fascinado, de cara al abismo y lo irremediable, doblegado por esa fascinación involuntaria que nos sobreviene ante el mal.” (64). En *Cien pájaros volando* la apoteosis se liga al hecho de asumir la imposibilidad de acceder a una verdad única. De esto se sigue la resignación ante la pluralidad de versiones y perspectivas, que resultan incapaces de proporcionar alguna certeza: “La vida corre paralelamente a las versiones oficiales, que son como las fachadas de la vida” (37), cede Fischer, admitiendo que la verdad es tan opaca como múltiple.

La gracia última

Si tuviésemos que cronometrar la extensión de cada mitologema al interior de una obra, la gracia última ocuparía apenas una milésima de segundo en las novelas de Collyer. En *El infiltrado* es la opción que tiene Fabres de vengar la muerte de Natalia, aunque eso implique una nueva traición en su biografía. En *Cien pájaros volando* es el instante en el cual, bajo el ataque de los militares, Fischer se ve con un arma en las manos y sin saber por qué, comienza a disparar. Se hace parte de una guerrilla absurda, anacrónica y ajena, pero por primera y última vez dentro del relato realiza una acción radical, convirtiéndose por obra y gracia de los medios de comunicación en un líder revolucionario.

III. Retorno e integración a la sociedad

Negativa al regreso

En *El infiltrado* este mitologema adopta la forma de la negativa a hacerse parte del mundo real, dividido en dos bandos, y a tomar parte activa por uno de ellos. En *Cien pájaros volando* la negativa al regreso es claramente la decisión de Hugo Fischer de quedarse en Estefanía. O mejor dicho: su irresolución, ya que como él mismo asume, “había permanecido allí en la montaña sin saber muy bien para qué, ni adónde ir, si volver ya mismo a la ciudad o seguir allí indefinidamente.” (216).

Huida y cruce del umbral de vuelta

El cruce del umbral de vuelta es, en ambas novelas, el ejercicio narrativo que los protagonistas realizan. Las formas del recuerdo y de la confesión se utilizan para buscar las explicaciones que hicieron falta en su momento o la redención que nunca llegó. La huida es hacia el tiempo pretérito, escapando de la muerte en *El infiltrado*, y del enajenamiento carcelario en *Cien pájaros volando*.

Vuelta al mundo

El regreso al mundo “real” y cotidiano sucede en *El infiltrado* cuando Simón se decide a vengar la muerte de su ex esposa e incendia las oficinas de Morán. Esta acción lo sitúa nuevamente del lado de los vivos, de las personas que se mueven y que sienten la sangre corriéndole por las venas. En *Cien pájaros volando* la vuelta al

mundo tiene lugar en el momento que la oveja Dalila elige a su compañero Sansón, prefiriéndolo antes que a Fischer. Allí se gatilla el cambio, como lo intuye el propio narrador: "Algo acababa de romperse, de manera definitiva, en mi interior, pero nunca supe qué fue. Tan sólo que ya no volvió a recomponerse." (219).

La posesión de los dos mundos

Luego de conocer bien ambos mundos — el represor y el reprimido, el del amor y el de la soledad — éstos ya no aparecen tan irreconciliables a los ojos de Simón, pues comienza a asumir que tanto la realidad como las personas están llenas de contradicciones:

"El bien y el mal — pensé, en deliberado ejercicio de mala conciencia — oscilan de una trinchera a otra, según quien sea el encargado de contabilizar los muertos." (*El infiltrado*, 57)

De un modo similar, en *Cien pájaros volando* Hugo Fischer disuelve sus oposiciones entre civilización y barbarie para comprender que todos los individuos son simplemente *humanos*. La realidad, entonces, se le vuelve mucho más sencilla y evidente que como él la concebía a través de las teorías antropológicas.

Libertad para vivir

En ambas novelas este mitologema aparece revertido o en el mejor de los casos apenas enunciado. Como hemos dicho, para estos personajes la escritura constituye un acto expiatorio al que recurren en situaciones de angustia o de claudicación. Fabres lo hace luego de

la muerte de su jefe y de su esposa, cuando se ve solo y atormentado. Fischer narra desde la cárcel, privado de su libertad de por vida. Por medio de sus respectivos textos, ambos protagonistas buscan saldar cuentas con el pasado y con sus propias conciencias.

10.3. Esquemas y estructuras míticas

Al igual que en la obra de los otros dos autores previamente analizados, en esta narrativa encontramos una constante transducción de motivos mitológicos, que operan en tanto metáforas o pequeñas alegorías de la situación vital de los personajes. La relación, cabe remarcarlo, es en todos los casos evidente y explícita.

Lo mitológico se articula con una recurrencia constante a imágenes oníricas, las que tienen un sentido bastante transparente. Por ejemplo: situado su zozobra existencial, Fabres sueña con un río caudaloso y negro, en medio del cual una barcaza se mueve “vapuleada por la corriente entre las rocas filosas del caudal, hasta dar al fin contra un promontorio y partirse en dos” (58). La referencia aquí es tan clara que se sitúa en la epidermis misma del texto; no es necesario, pues, remontarse hasta las estructuras subyacentes. El río negro y caudaloso opera como una actualización del Estigia, por cuyas aguas el barquero Queronte llevaba las almas de los muertos al Hades. La barca, sin embargo, se parte en dos cuando colisiona con una roca, tal como la vida de Fabres se desintegra entre una moral impracticable y una realidad atroz. En un pasaje posterior, el protagonista narra:

“Soñé un aeropuerto desconocido: un individuo calvo y de gafas me aguardaba a la salida y me señalaba una limousine en las cercanías: yo acataba su invitación a ocupar el asiento trasero, él se instalaba en el del conductor y enfilaba el vehículo hacia una carretera interminable. Al preguntarle cuánto faltaba aún para llegar a la ciudad, él esbozaba una única frase: ‘La ciudad está en ruinas, señor. Esta carretera nos lleva de vuelta al aeropuerto’. La misma escena repetida una y mil veces.” (58)

La circularidad de este sueño remite a un camino que conduce siempre al aeropuerto, epicentro del tráfuga ya que es plataforma de llegadas y salidas pero nunca de permanencias. La escena también remarca el hecho de que Simón no es dueño del rumbo de su vida ni tampoco de su destino final, ya que *es conducido*. Tanto en el sueño como en su realidad, Fabres se deja llevar sin oponer resistencia.

Luego sueña un tribunal donde un juez indolente alza el pulgar y lo hace descender en el aire para condenar a un hombre a la guillotina. Esta última — símbolo preferencial de la Nueva Narrativa, según Darío Osses³²⁷ — cae sobre el acusado del mismo modo en que los remordimientos se abalanzan sobre Fabres. Explícito hasta en sus sueños, el protagonista de *El Infiltrado* visualiza también una montaña rocosa y escarpada que debe trepar incansablemente, cual Sísifo. Obviamente, junto a él se sitúa el abismo, al que se asocian el vértigo, la caída y el grito.

La figura de Ícaro, encarnado en un niño pequeño, aparece como contrapunto del propio Fabres. El hijo de Morán se ha lanzado al vacío desde un árbol y su padre, encantado con la hazaña de su retoño, increpa a Simón: “¡Esa es precisamente la idea, Fabres! ¡Cuestión de arrojar al vacío, aunque sea para partirse el cráneo!” (110). Psicólogo al fin y al cabo, a Collyer no se le escapan ni los mundos oníricos ni el recurso del inconsciente colectivo para explicar un sacrificio multitudinario:

³²⁷ Cfr. D. Osses: *El cuento en Chile desde 1970*. Madrid, UCM, 1991.

“un instinto colectivo alojado en la sombría frontera de la vida y la muerte, como un dragón mitológico de fauces incandescentes, que abrasara desde tiempos inmemoriales los campos de labranza durante la noche, para que más tarde, a la mañana siguiente, otros pudieran sembrar allí y cosechar.” (75)

Resulta significativo que este poder arquetípico se sitúe fuera de las fronteras del país. Los poderes atávicos y aglutinantes que residen “en el corazón ancestral del Asia” parecen no llegar al territorio chileno. Con Fabres podemos intuir que en un Chile despedazado el inconsciente ya no puede ser sino individual. Esto se remarca con el hecho de que el narrador prefiere ignorar la serie de cambios vertiginosos que enfrenta la situación mundial, para centrarse en la especificidad del conflicto chileno.

En *Cien pájaros volando* el recurso a lo mitológico se justifica fácilmente con la profesión del protagonista: Hugo Fischer es antropólogo. Quizás por ello la atención cae más sobre la estructura social que fomenta una narración de características míticas, que sobre contenidos imaginarios inconscientes. La oposición civilización/barbarie genera una fe en el buen salvaje como fuente de un saber y de un vivir incontaminado. Dentro de esta dicotomía la naturaleza, lo agreste y lo rudimentario tienen un valor mayor al de la ciudad, ya que esta última ha perdido su pureza. No es fortuito que para llegar a Estefanía la ruta sea *ascendente*. La imagen de un águila que cae en picada a la caza de su presa confirma esta base de relaciones de oposición y dicotomía, a la usanza estructuralista de Levi-Strauss.

Sin embargo Fischer descubrirá que las tesis de los grandes maestros no siempre se ajustan a la realidad, y que ésta se resiste a ser encajada en moldes preestablecidos. Cebrián, el hombre más viejo de Estefanía, quien cada tarde se instala en su mecedora a

orillas del abismo a ver el atardecer, parece encarnar la figura del Merlín. Pero pronto Fischer debe asumir que el anciano sólo es la imagen del arquetipo, no su personificación:

“En ocasiones, subía a solas hasta la choza del viejo para rondarlo o quedarme en las cercanías, a la espera de algo, alguna revelación inesperada. Como sugería Lineker en su estudio del África Sudoccidental, ‘siempre hay, tras la mecedora de turno, un anciano que recopila el saber del clan y nos habla del becerro fundacional...’ No era el caso del viejo Cebrián y jamás la hubo, esa revelación que anhelaba.” (71)

Pero aunque no es chamán ni hechicero, Cebrián posee un don quizás superior al de la adivinación: el de la permanencia. Tras la balacera en el enfrentamiento con los militares, el viejo es el único ileso:

“En la parte alta estaba aún el viejo Cebrián balanceándose suavemente, en estricta concordancia con los cuerpos celestes, fiel a la marcha inmutable del cosmos. Se movía, aún entonces, como el péndulo eterno de Foucault sobre la tierra.” (267)

La perspectiva antropológica de la mitología se complementa y actualiza con los mitos degradados del pasado reciente, particularmente con los de orden político. Tras el llamado “fin de la historia”,³²⁸ el insurgente se nos muestra no sólo como un ser anacrónico, sino además como un impostor. Uno de los guerrilleros de Teodoro indica: “Es de *suponer* que somos una amenaza para el orden burgués y hay que *actuar como tales*.” (166, las cursivas son nuestras). Más tarde Fischer recalca esta idea al referirse a Teodoro en los siguientes términos:

“Era un actor consumado, el único de su ejército que utilizaba aún entonces su nombre político, quizás por su vocación histriónica, y entendía todo eso como lo que era en realidad: una *mise en scène* deliberada.” (250)

³²⁸ Cfr. Francis Fukuyama: *El fin de la historia y el último hombre*. Barcelona, Planeta, 1992.

Si bien es cierto que los afanes de Teodoro aparecen desfasados respecto al momento histórico que se vive (la caída del muro de Berlín, el retorno de la democracia a Chile), no por ello dejan de hacer referencia a un deseo atávico del hombre:

“¡Es como resurgir de nuestras propias cenizas y volver a los orígenes, lo que aquí nos hemos propuesto! Como arrojarse de nuevo por el cuello del útero con la alegría del comienzo, al vernos enfrentados a esa nueva vida” (167)

Pero a fuerza de buscarlo, el retorno deja de ser posibilidad cierta de recomenzar para volverse una *repetición* constante. De ahí la mueca, el gesto vacío, el rizo eterno en la Historia:

“su ejército escaso y desorganizado comenzó a parecerme una encarnación fortuita de alguna epopeya anterior; como una reproducción al azar de los grandes hitos revolucionarios de la centuria. Como si cada uno de sus miembros se hubiera propuesto repetir con sus propios gestos los de esas figuras grandiosas de los libros de historia. Así, el botánico Neira era, cuando contemplaba largamente su huerto decepcionante, una reiteración de Gramsci en la cárcel, deprimido allí entre rejas. Y Pavese el veterinario, cuando iba a impartir instrucciones en la fábrica de roquefort, parecía repetir en algún sentido a Lenin, era como una versión actualizada del líder bolchevique a punto de irse a vociferar al Instituto Smolny. Y la insuficiencia respiratoria de Gibbons remitía, por qué no, al asma solitaria del mítico Che Guevara en la Sierra Maestra o las alturas de Ñancahuazú, ni más ni menos. Cada nuevo gesto de todos ellos parecía deberle algo a la historia previa, usufrutuaba graciosamente de esa historia con mayúsculas, en la que casi todos anhelaban inscribir su nombre.” (196-197)

Si la tradición filosófica nos dice que la linealidad de la Historia nos libera de la circularidad del mito, esa idea se ve relativizada en esta obra, donde con sus manifiestos y libros académicos los personajes revisitan el pasado para intentar reproducirlo. Así lo entiende Fischer, ya encarcelado: “Hace falta la reiteración en nuestras vidas, un ciclo, algo que vuelva sobre sí mismo, una y otra vez...” (239). Pero ese eterno retorno no es sino una “senda al despeñadero colectivo” (234), producto de una Historia que ya se escribió y que no puede ser

modificada ni revivida sin pagar un precio por ello. Como explica Robles, uno de los habitantes de Estefanía:

“Es la fatalidad de nuestro origen, el de todos nosotros, los hijos de la violencia. Por eso, quizás, hemos venido todos aquí, a repetir nuestro destino colectivo y morirnos de tristeza.” (139)

Si en *El infiltrado* Collyer refiere las mitologías colectivas que caducaron en el Chile de los 70, en *Cien pájaros volando* el autor muestra los intentos, vanos e inconducentes, por revivir esa utopía olvidada, llámese paraíso perdido, buen salvaje o guerrilla.

Predominio del régimen de la imagen

El Infiltrado

Ya que el campo de referencia externo se integra a la diégesis de esta novela, su esquema de oposiciones claras y tajantes propicia el dominio del régimen diurno de la imagen.

Núcleo Narrativo/ Personajes	Esquema	Arquetipos epítetos	Arquetipos sustantivos	Símbolos
Trabajo con Morán	Subir/caer	Puro/mancillado	El aire/el miasma	El ojo del padre, el dragón
Matrimonio desgastado	Separar/mezclar	Puro/mancillado	La luz/las tinieblas	La escala, el espiral
Relación con Maria Elisa	Volver ← recontar	Hacia atrás (pasado)	La mujer, la madre, el recipiente	La cuna, la caverna

Muerte de Alejandra	Descender	Claro/sombrío	La cima/el abismo	El sacrificio
Explosión y muerte de Morán	Subir/caer	Alto/bajo	El héroe/el monstruo	El sacrificio

Cien pájaros volando

La supremacía del régimen diurno de la imagen también se establece sobre un mundo de oposiciones claras (civilización/barbarie, corrupción/inocencia, cemento/naturaleza, pasado/presente, etc).

Núcleo Narrativo/ Personajes	Esquema	Arquetipos epítetos	Arquetipos sustantivos	Símbolos
Abandono de la ciudad	Separar/mezclar	Claro/sombrío	El aire/el miasma	El sol, el azul, la escalera
Vida en Estefanía	Descender, penetrar	Alto/bajo	El cielo/el infierno	La iniciación, la cabaña, la leche
Matrimonio deshecho	Separar/mezclar	Puro/mancillado	La mujer, la luna, la noche	La tapia
Guerrilla anacrónica	Volver ← recontar	Hacia atrás (pasado)	La cima/el abismo	El ojo del padre, el mantra, las armas
La aventura de Brueghel	Volver ← recontar	Hacia atrás (pasado)	El héroe/el monstruo	El ojo del padre, Júpiter
La prisión	Volver ← recontar	Hacia atrás (pasado)	El héroe/el monstruo	La tumba

La mediocridad y la apatía propiciadas por el entorno condenan a los personajes de Collyer a la mediocridad actancial. No se trata de acrasia, como en el caso de los protagonistas de las novelas de Contreras; Simón Fabres y Hugo Fischer actúan, pero siempre empujados por las circunstancias y de forma reactiva. Esto además los diferencia de los personajes de Bolaño, quienes si bien tampoco se constituyen en el heroísmo sí son generadores de acción, tanto propia como ajena. En estas condiciones, el trayecto del héroe aparece fragmentado y reducido a pequeños episodios, tanto en *El infiltrado* como en *Cien pájaros volando*. Por otro lado, la lógica del ocultar/desvelar propia de toda estructura mítica está completamente ausente en ambas obras, ya que el tejido narrativo de éstas es tan estrecho que no deja espacio para los huecos semánticos o las lagunas de indeterminación. El abuso del recurso onírico no hace sino degradar la valencia del símbolo, despojándolo de su polivalencia y asignándole un sentido único, lo que junto a la intención racionalizadora que poseen los relatos de los protagonistas, terminan de explicarnos el hecho de que las obras analizadas se construyan sobre el régimen diurno de la imagen.

11. Conclusiones

Después de este largo análisis, trataremos de exponer nuestras conclusiones de la forma más esquemática posible, ya que muchas de ellas se desprenden directamente de la exposición anterior.

Primero, entendemos que tanto Bolaño como Contreras, Franz y Collyer se hacen cargo en sus obras de la crisis existencial propia de un sujeto que hemos llamado postmoderno. Esta crisis se manifiesta en fenómenos como el individualismo y el desapego emocional, la orfandad dilatada, el consumismo, el narcisismo, etc. Todo ello enmarcado — con más o menos énfasis, según el autor — en una época que señala el fin de los relatos omnicomprensivos y la caída de las utopías colectivas. Hablamos, en todos los casos, de una literatura de la postmodernidad, que surge bajo su alero y la reproduce en sí misma, con todos los huecos y contradicciones que aquélla adopta en los países en vías de desarrollo. El escritor Gonzalo Contreras lo plantea en los siguientes términos:

“Escribir en los '90 — al borde del segundo milenio — pareciera un acto más utópico, más ingenuo, que la esperanza que se puso en la revolución en los años 50. (...) el acto de escribir es una búsqueda de sentido donde no lo hay, es volver inteligible la anarquía de nuestra sensibilidad ante el complejo panorama de la existencia, nuestras emociones, nuestros temores. Con ella la experiencia se vuelve legible y de algún modo, expiatoria.”³²⁹

Segundo, en la obra de todos los autores analizados esta sensibilidad postmoderna se plasma a través de una serie de motivos

³²⁹ G. Contreras: “Precisión y arquitectura”, en *Artes & Letras* de El Mercurio, Santiago de Chile, 09/02/1997, p.6.

recurrentes como la orfandad; el quiebre y la separación; el Otro como doble y como desconocido; el viaje en tanto búsqueda y huida. Todos estos motivos se heredaron de las generaciones literarias precedentes, así como de la narrativa producida bajo la dictadura, y buscan hacerse cargo del pulso de la sociedad chilena en un período determinado. En este sentido las novelas de la postmodernidad en América Latina, tal y como explica Julio Ortega:

“cuestionan el sentido de la vida en sociedad y (...) exploran el sentido de la novela en tanto espacio de representaciones sintomático; en tanto repertorio referencial de un mundo que, al borde de sus límites, parece sucumbir sin solución de continuidad. Irónicamente, hoy como ayer, la novela que delata esa fractura de la fábrica social y de la racionalidad política, es al mismo tiempo el discurso que busca sostener la dispersión del sentido”³³⁰

En ese discurso que busca sostener la dispersión del sentido es donde encontramos nuestro tercer punto de conclusión, y es también donde comienzan a aflorar las diferencias entre la narrativa de Bolaño, de un lado, y la de Collyer, Contreras y Franz, del otro. Porque estos últimos tres se hacen cargo explícita y directamente de una crisis de orden social y político, que plasman sin mediar cuestionamiento alguno en cuanto a la *forma* de referirla. Desde novelas de referencia política clara, como *Santiago cero* o *El Infiltrado*, hasta narraciones asépticas como *El nadador*, todas estas obras remiten a un hito fundacional en el Chile reciente: el golpe de Estado, con el consecuente régimen dictatorial y la posterior recuperación económica de los años 80.

La obra de Bolaño, en cambio, da cuenta de una crisis expresiva que es resultado tanto de la herencia de la literatura bajo represión como de la literatura de la postmodernidad. Sus obras exhiben la inadecuación de las palabras a la hora de expresar los interrogantes humanos fundamentales. El lenguaje en su narrativa ya no aparece

³³⁰ J. Ortega: *El principio radical de lo nuevo*. México, FCE, 1997, pp. 95-96.

como un camino hacia la verdad demostrable o hacia el pasado que puede redimirnos, sino más bien como una espiral o una galería de espejos. El lenguaje, que en Collyer, Contreras y Franz es vehículo de presencia y testimonio, en la obra de Bolaño se emborrona por las mismas señales de vacío que va dejando en el texto. Se trata de un vacío semántico, que da cuenta de la imposibilidad de nombrar el extrañamiento de las experiencias vitales y de su esencia.

La metáfora más exacta de esto la encontramos en *Los detectives salvajes*, donde se presenta el proyecto de una poesía realvisceralista que prescinde de las palabras, pero compete un procesamiento metafórico, márguico, de la cognición visual. Por tanto, tal y como la obra de Bolaño, es una poesía que debe ser completada por el lector/receptor de acuerdo con sus propios conocimientos y ejes referenciales. Como indica Ricardo Martínez:

“Es además una poesía que invita a la flexibilización de los marcos previos y con ello al aprendizaje y a la internalización de marcos nuevos. Una poesía que, finalmente, debe ser hecha por todos.”³³¹

Así, mientras Collyer, Contreras y Franz escriben la nostalgia de los tiempos idos (llámese juventud, gobierno socialista, inocencia perdida, etc), el proyecto narrativo de Bolaño se ubica en los intersticios de una postmodernidad que recusa cualquier teleologismo o modernización como utopía, y que recoge en cambio el proyecto de la vanguardia histórica en tanto elemento importante para establecer una micropolítica de lo cotidiano, no ya de la gran transformación social. El proyecto literario de Bolaño asume la propia literatura como eje irrecusable de todos sus textos, sean novelas o relatos cortos, y desde ahí hace guiños cómplices, paródicos incluso, a la historia reciente. Pero es *en y desde* el oficio literario que se resemantiza

³³¹ R. Martínez: “Los detectives salvajes desde la poética cognitiva”, en P. Espinosa: *Op.cit*, pp. 187-200, cita en p.199.

toda inclusión de los elementos extratextuales, para hacer de la vida misma una leyenda o una parodia de ella. Porque se parodia más fácilmente aquello que mejor se conoce, y la parodia es una forma sibilina de dar rostro público a lo que de otro modo nos avergonzaría o nos dejaría en evidencia.

Una cuarta conclusión habla también de diferencias. Bolaño nació con los primeros albores de la postmodernidad y la asumió fuera de Chile, de modo que sus claves narrativas están en un universo empírico y literario más amplio que el nacional. Por lo mismo su literatura es más universal y cosmopolita que la de sus congéneres. El ejemplo más claro de ello radica en el modo que los autores retratan la maldad. En las obras de Collyer, Franz y en menor medida de Contreras, el mal se asocia siempre al Chile dictatorial, mientras que en Bolaño se universaliza al apuntar a la esencia, ancestral y desconocida, del horror. Para los narradores de la Nueva Narrativa el mal tuvo su tiempo (Chile, 1973-1989) y su rostro (Pinochet), frente a lo cual al país no le quedó más remedio que dividirse entre malos y buenos; torturadores y torturados; vencedores y vencidos. Y así lo explicitan en sus obras, sin mayores matices. Bolaño, en cambio, integró el mal en su narrativa como la expresión de un orden subterráneo, que a veces aflora a la superficie dándonos sus indicios en forma de azar; pequeñas evidencias que no podemos decodificar. Y que vislumbramos en la conversación aparentemente banal de dos policías chilenos; en un pobre francés perdido en una clínica laberíntica de París; en la cueva que aúlla en un camping español; en las *vendettas* de la mafia rusa; en la dictadura argentina que le ha quitado un hijo a un escritor acabado, y un largo etcétera. De ahí la también universalidad de su propuesta narrativa: del saber que no es preciso mostrar todo el telón, todas las razones ni todas las consecuencias para dar a entender algo que ya se tiene asumido en la memoria colectiva. Los críticos literarios han alabado esta lógica

del desvelar ocultando que singulariza la obra de nuestro autor, y que logra armar con pinceladas escuetas pero certeras el fresco de un país, de un mundo, y de una generación que se caen a pedazos y luego deben volver a reconstruirse. Dice Rodrigo Pinto:

"Estrella distante, algunos cuentos de Llamadas telefónicas y otros de Putas asesinas y Nocturno de Chile son, de lejos, lo mejor que se ha escrito sobre la traumática experiencia de la dictadura chilena. (...) [A Bolaño] podemos asumirlo como el bardo de Chile, aquel escritor que supo hablarnos de lo que somos, de lo que hemos vivido, de nuestro destino, sin querer hacerlo, sin ninguna pretensión mesiánica, sólo con la constatación del término de las utopías y de los proyectos comunes, sólo con su obra magnífica, tejida con su biografía y con la nuestra" ³³²

El homenaje que Bolaño realiza en su obra para los caídos de su generación es el canto de los desesperados, de los que van al matadero con clara conciencia de ello. Una quinta conclusión y diferencia nos habla de esta poética de la derrota, que se asume y se verbaliza desde distintas perspectivas. Contreras y Franz la plasman como una condición coercitiva y eterna, que inmoviliza y condena a sus personajes a la acrasia constante. Collyer alcanza a vislumbrarla como una posibilidad de salida y de redención, en *Cien pájaros volando*, pero la expresa sólo en cuanto posibilidad teórica. En cambio Bolaño, desde su biografía tanto como desde su proyecto narrativo, la utiliza como un último grito de guerra, emancipatorio en sí mismo a falta de posibilidades concretas y reales. Como él mismo señaló en una entrevista concedida a un periódico chileno:

"Yo soy de los que creen que el ser humano está condenado de antemano a la derrota, a la derrota sin apelaciones, pero que hay que salir y dar la pelea y darla, además, de la mejor forma posible, de cara y limpiamente, sin pedir cuartel (porque además no te lo darán), e intentar caer como un valiente, y que eso es nuestra victoria". ³³³

³³² R. Pinto: "Bolaño y la generación perdida de América Latina" en diario *La Nación*, Santiago de Chile, 20/07/2003, pp. 44-45, cita p.45.

³³³ Pedro Donoso: "Hay que dar la pelea y caer como un valiente". Entrevista a Roberto Bolaño en *Artes & Letras* de El Mercurio, Santiago de Chile, 20/07/2003, pp.1-3, cita en p.3.

Por eso vida y literatura son homologables en Bolaño. Por eso su literatura habla de libros y éstos a su vez remiten al trayecto vital del propio autor y de los jóvenes de su generación. Por eso se asume, con Bolaño mismo, que la literatura no es sólo un divertimento o una forma de ganarse la fama y la vida, sino que por sobre todo es un periplo lleno de obstáculos y de derrotas, pero también de buenos momentos. Bolaño mismo, por todo eso, es autor y protagonista, juez y parte en las historias que narra:

“¿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 y al otro lado las caras que uno quiere, y los libros, y los amigos y la comida”.³³⁴

Un sexto punto de diferenciación nos remite a la estructura de los textos analizados. En la obra de Bolaño identificamos huecos o lagunas de indeterminación que, lejos de mermar el sentido del texto, lo superan y lo desbordan, dándonos pistas para su comprensión pero nunca revelando el secreto totalmente. Son vacíos que adquieren, como decíamos, valor semántico. Así se actualiza la lógica del ocultar/desvelar propia de las narraciones míticas. El lector de Bolaño no sólo debe ser un lector cómplice y activo, sino además debe estar implicado en esta poética de la indeterminación para así interpretar sus señas, y sobre todo para entender estos vacíos como parte estructural y semántica del relato. Sólo así se comprende el proyecto narrativo global de este autor; sólo de esta manera bajamos desde la epidermis de la anécdota a la realidad última que la sustenta y *que no se puede narrar*. Y es entonces, cuando la vislumbramos, que podemos reencontrarnos con las estructuras arquetípicas de un relato de carácter mítico que trasciende las particularidades geográficas y los vaivenes de la historia, sean éstas reales o ficticiales.

³³⁴ Discurso de Caracas, pronunciado por el autor al recibir el Premio Rómulo Gallegos, en C. Manzoni: *Op.cit.* pp. 207-214, cita en p.211.

En cambio, cuando está presente en las obras de Collyer, Contreras y Franz, la mecánica del ocultar/desvelar se encuentra sólo a nivel de núcleos narrativos. Esto es: zonas oscuras del pasado de los personajes que se van revelando a medida que avanzamos el relato; motivaciones poco claras que al final logran su explicación; episodios que los narradores prefieren no referir para evitar así el dolor del recuerdo. Pero no hay, *en la estructura interna de estos relatos*, una estrategia narrativa asimilable a la que unifica toda la obra de Bolaño: esa que muestra y emborrona a la vez; que cede y da certezas precarias para luego volver a relativizarlas.

Por ello en las estructuras míticas subyacentes en la narrativa de Bolaño existe una mezcla más o menos homogénea entre los esquemas, arquetipos y símbolos diurnos y nocturnos. Esto nos habla de una integración global de las pulsiones, colectivas e individuales, de una época. Las contradicciones, dicotomías y diferencias se mezclan en una amalgama de hechos que nunca se aclaran del todo, porque el propio trazo estructural del texto impide su completa explicación. Lo onírico, lo oculto y lo subterráneo se integran en la experiencia de los personajes como parte de la cotidianidad: no existe aquí un mundo de separaciones tajantes e irreconciliables, como sí lo hay en la narrativa de Franz, Contreras y Collyer. Las obras de éstos se encuentran demasiado moduladas por el marco de referencia externo y la Historia nacional reciente, por lo que reproducen las separaciones radicales propias de una sociedad dividida: por esto es tan característico que sus personajes se muevan en bandos antagónicos y tiendan a dividir la realidad que viven o padecen. Por todo ello el régimen diurno de la imagen se instala con holgura como principio rector de estas obras, mientras que en la narrativa de Bolaño lo diurno y lo nocturno parecen entablar un diálogo secreto, que se nos insinúa en la combinación constante de

elementos de uno y otro régimen, sin llegar jamás a revelársenos del todo.

“Pero todo llega. Los hijos llegan. Los libros llegan. La enfermedad llega. El fin del viaje llega.”,³³⁵ escribió Bolaño cuando ya sabía que sus días estaban contados. Su vida la vivió como leyenda, y la dejó plasmada en toda su obra. Y a través de ella su vida continúa, ya no como el vecino de Blanes que camina por sus calles de adoquín, sino como la oveja negra que bala, funesta, apartada del rebaño. Como el Arturo Belano que trató, rabioso y adolescente, de renovar la poesía latinoamericana. Como el escritor maldito que quiso hacer de su vida una novela, y de esa novela un mito que recién comienza a forjarse.

³³⁵ “Literatura + enfermedad = enfermedad”, *El gaucho insufrible*, p. 148

12. Bibliografía

i. Analítica

- BOLAÑO, Roberto: *El gaucho insufrible*. Barcelona, Anagrama, 2003.
- _____: *Amberes*. Barcelona, Anagrama, 2002.
- _____: *Una novelita lumpen*. Barcelona, Mondadori, 2002.
- _____: *Putas asesinas*. Barcelona, Anagrama, 2001.
- _____: *Nocturno de Chile*. Barcelona, Anagrama, 2000.
- _____: *Amuleto*. Barcelona, Anagrama, 1999.
- _____: *Monsieur Pain*. Barcelona, Anagrama, 1999.
- _____: *Los detectives salvajes*. Barcelona, Anagrama, 1998.
- _____ : *Llamadas telefónicas*. Barcelona, Anagrama, 1997.
- _____ : *Estrella distante*. Barcelona, Anagrama, 1996
- _____ : *La literatura nazi en América*. Barcelona, Seix Barral, 1996.
- _____: *La pista de hielo*. Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey, 1993.

- COLLYER, Jaime: *El infiltrado*. Santiago de Chile, Sudamericana, 1996.
- _____: *Cien pájaros volando*. Santiago de Chile, Planeta, 1995.
- CONTRERAS, Gonzalo: *La ciudad anterior*. Santiago de Chile, Planeta, 1991.
- _____: *El nadador*. Santiago de Chile, Alfaguara, 1995.
- _____: *El gran mal*. Santiago de Chile, Alfaguara, 1998.
- FRANZ, Carlos: *Santiago Cero*. Santiago de Chile, Seix Barral, 1997.
- _____: *El lugar donde estuvo el paraíso*. Buenos Aires, Planeta, 1996.

ii. Teoría literaria

- ALAZRAKI, Jaime: *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid, Gredos, 1983.
- ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz: *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires, Hachette, 1983.
- ANDERSON IMBERT, Enrique: *La crítica literaria. Sus métodos y problemas*. Madrid, Alianza, 1984.

- BAL, Mieke: *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid, Cátedra, 1990.
- BALLART, Pere: "La ironía como último recurso", en *Revista Quimera*, n° 232-233, Barcelona, julio-agosto 2003, pp.12-18.
- BAJTIN, Mijail: *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989.
- BARTHES, Roland, et.al: *Aproximación al estructuralismo*. Buenos Aires, Galerna, 1970.
- _____: *Análisis estructural del relato*. Puebla, Premiá Editores, 1988.
- BONET, Carmelo: *La crítica literaria*. Buenos Aires, Nova, 1959.
- BOOTH, Wayne: *The rhetoric of fiction*. Chicago, University of Chicago Press, 1961.
- BOZAL, Valeriano: *La necesidad de la ironía*. Madrid, Machado Libros, 1999.
- BRAVO, Víctor: *Los poderes de la ficción*. Caracas, Monte Avila, 1987.
- _____: *La irrupción y el límite. Hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción*. México DF, Ediciones de la UNAM, 1988.
- BREMOND, Claude: *Logique du récit*. París, Éditions du Seuil, 1973.
- CAILLOIS, Roger: *Imágenes, imágenes... (sobre los poderes de la imaginación)*. Barcelona, Edhasa, 1970.

- CLAIR, Jean: *La responsabilidad del artista. Las vanguardias, entre el terror y la razón*. Barcelona, Machado Libros, 2000.
- DERRIDA, Jacques et.al: *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid, Arcolibros, 1990.
- DÍAZ-MIGOYO, Gonzalo: *La diferencia novelesca. Lectura irónica de la ficción*. Madrid, Visor, 1990.
- DOLEŽEL, Lubomir: *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid, ArcoLibros, 1998.
- ECO, Umberto: *Sobre literatura*. Barcelona, RqueR, 2002.
- _____: *Obra abierta*. Barcelona, Ariel, 1990.
- _____: *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen, 1977.
- FOKKEMA, D.F: *Literary history, modernism and postmodernism*. Amsterdam, John Benjamins, 1984.
- FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas*. México DF, Siglo XXI, 1971.
- FRYE, Northrop: *Anatomía de la crítica*. Caracas, Monteávila, 1991.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio: *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arcolibros, 1997.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel: *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arcolibros, 1988.
- GENETTE, Gérard: *Figuras. Retórica y Estructuralismo*. Córdoba, Nagelkop, 1970.
- _____: *Ficción y dicción*. Barcelona, Lumen, 1993.

- GOLDMANN, Lucien: *Para una sociología de la novela*. Madrid, Ciencia Nueva, 1964.
- GOODMAN, Nelson: *Ways of worldmaking*. Indianápolis, Hackett, 1978.
- GOMBRICH, E.H et.al : *Arte, percepción y realidad*. Barcelona, Paidós, 1983.
- GREIMAS, A.J: *Semántica estructural*. Madrid, Gredos, 1971.
- _____: *En torno al sentido*. Madrid, Fragua, 1973.
- HARSHAW, Benjamín: "Fictionality and fields of referents. Remarks on a theoretical framework", en Revista *Poetics Today*, 5, 2, pp.227-251.
- HUSSERL, Edmund: *La idea de la fenomenología. Cinco lecciones*. México, FCE, 1982.
- INGARDEN, Roman: *L'oeuvre d'art littéraire*. Lausanne, L'Age d'Homme, 1983.
- ISER, Wolfgang: *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid, Taurus, 1987.
- JACKSON, Rosemary: *Fantasy. The literature of subversión*. Nueva York, Routledge, 1988.
- JAMESON, Fredric: *La narrativa como acto social simbólico*. Madrid, Visor, 1988.
- JAUSS, Hans Robert: *La literatura como provocación*. Barcelona, Península, 1976.

- _____: *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid, Taurus, 1987.
- KAYSER, Wolfgang: *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos, 1970.
- KERMODE, Frank: *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Gedisa, Barcelona, 1983.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix: *La estructura de la obra literaria. Una investigación de filosofía del lenguaje y estética*. Barcelona, Ariel, 1960.
- _____: *La ficción narrativa*. Murcia, Universidad, 1993.
- MAYORAL, José Antonio (comp.): *Estética de la recepción*. Madrid, Arcolibros, 1987.
- MORILLAS VENTURA, Enriqueta (ed): *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid, Siruela, 1991.
- MUKAROVSKY, J: "El arte como hecho semiológico" en Llovet, Jordi (comp), *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona, 1977, pp. 35-43.
- NARBONA, Rafael: "Palabras en libertad (el humor en las vanguardias históricas)", en *Revista Quimera*, nº 232-233, Barcelona, julio-agosto 2003, pp.36-41.
- PAVEL, Thomas: "Possible worlds in literary semantics" en *The journal of aesthetics and art criticism*, XXXIV, 2, pp. 165-176.

- _____: "The borders of fiction" en Revista *Poetics Today*, 4, 1, pp.83-88.
- _____: *Fictional worlds*. Cambridge/Londres, Harvard University Press, 1986.
- PETERSEN, Julius: *Filosofía de la ciencia literaria*. México DF, FCE, 1984.
- PONTÓN, Gonzalo: "Los equívocos de la parodia", en *Revista Quimera*, nº 232-233, Barcelona, julio-agosto 2003, pp. 19-24
- PROPP, Vladimir: *Morfología del cuento*. Madrid, Akal, 1998.
- _____: *Las raíces históricas del cuento*. Madrid, Fundamentos, 1974.
- SÁINZ DE RIVAROLA, Susana: "Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria" en *Lexis*, 3, 2, pp. 99-170.
- RONEN, Ruth: *Possible worlds in literary theory*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- RICOEUR, Paul: *La metáfora viva*. Madrid, Ediciones Europa, 1980.
- _____: *Tiempo y narración*. 2 vols. Madrid, Cristiandad, 1987.
- RISCO, Antonio: *Literatura y fantasía*. Madrid, Taurus, 1982.
- _____: *Literatura fantástica de lengua española*. Madrid, Taurus, 1987.
- RYAN, Marie-Laure: *Possible worlds, artificial intelligence and narrative theory*. Bloomington, Indiana University Press, 1991.

- SCHMIDT, S.J: "Fictionality in literary and non-literary discourse" en *Poetics*, 9, 1980, pp.525-546.
- _____: "On the construction of fiction and the invention of facts" en Revista *Poetics*, 18, 1989, pp.319-335.
- SEARLE, John: *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*. Madrid, Cátedra, 1980.
- SELDEN, Raman: *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona, Ariel, 2000.
- SONTAG, Susan: *Contra la interpretación*. Barcelona, Seix Barral, 1969.
- TALÉNS, Jenaro: "El análisis textual: estrategias discursivas y producción de sentido" en *Eutopías*, 2,1, pp. 9-26, 1986.
- TODOROV, Tzvetan: *Crítica de la crítica*. Caracas, Monteavila, 1991.
- _____: *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona, Ed. Buenos Aires, 1982.
- VAX, Louis: *La séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*. París, PUF, 1965.
- VILLANUEVA, Darío: *Teorías del realismo literario*. Madrid, Espasa Calpe, 1992.
- VAN DIJK, Teun A: *Estructuras y funciones del discurso*. México DF, Siglo XXI, 1990.

iii. Mito y mitología

- ADLER, Alfred: *El sentido de la vida*. Madrid, Espasa Calpe, 1975.
- ALVAREZ VILLAR, Alfonso: "El tema del paraíso", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 170, febrero 1964, pp. 337-344.
- ARGULLOL, R: *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Barcelona, Destino, 1990.
- BACHELARD, Gaston: *La intuición del instante*. México DF, FCE, 1986.
- _____: *La poética del espacio*. México, FCE, 1965.
- BARRY, John: "Tiempo mítico en la novela contemporánea", en *Explicación de textos literarios*, 2, 1982, pp.56-59.
- BARTHES, Roland: *Mitologías*. México, Siglo XXI, 1988.
- BASTIDE, Roger: *Antropología aplicada*. Buenos Aires, Amorrortu, 1977.
- BOAS, F: *Cuestiones fundamentales de antropología cultural*. Buenos Aires, Hachette, 1964.
- BRUNER, Jerome: "Myth and identity" en *Myth and mythmaking*, Henry Murray (comp), Nueva York, George Braziller, 1960, pp.246-285.
- CAILLOIS, Roger: *El mito y el hombre*. México, FCE, 1988.
- CAMPBELL, Joseph: *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México D.F, FCE, 1959.
- _____: *El poder del mito*. Barcelona, Emecé, 1991.

- _____: *Las máscaras de Dios*. 4 vols. Madrid, Alianza, 1991-1993.
- CAMUS, Albert: *El mito de Sísifo*. Madrid, Alianza, 1999.
- CASSIRER, E.: *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. México, FCE, 1951.
- _____: *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. México, FCE, 1989.
- COULSON, Graciela: "Orfeo y orfismo en la obra de Cortázar", en *Revista Chilena de Literatura*, 25, Santiago de Chile, abril 1985, pp.101-113.
- CREUZER, F: *Idea y validez del simbolismo antiguo*. Barcelona, Odós, 1991.
- CUNNINGHAM, A. (ed): *The theory of myth. Six studies*. Londres, Sheed and Ward, 1973.
- DE CUENCA, Luis Alberto: *El héroe y sus máscaras*. Madrid, Mondadori, 1991.
- _____: "Mitología griega y condición humana", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 496, octubre 1991, pp.109-120.
- DETIENNE, Marcel: *La invención de la mitología*. Barcelona, Península, 1985.
- DIEZ DEL CORRAL, Luis: *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*. Madrid, Gredos, 1974.
- DUCH, Lluís: *Mito, interpretación y cultura. Aproximación a la logomítica*. Barcelona, Ed. Herder, 1998.

- DUNDES, A (ed): *Sacred Narrative. Readings in the theory of myth*. Berkeley, University of California Press, 1984.
- DURAND, Gilbert: *La imaginación simbólica*. Buenos Aires, Amorrortu, 1968.
- _____: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, Taurus, 1981.
- _____: *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona, Antrophos, 1993.
- _____: *Lo imaginario*. Barcelona, Ediciones del Bronce, 2000.
- ELIADE, Mircea: *Aspectos del mito*. Barcelona, Paidós, 2000.
- _____: *El mito del eterno retorno*. Madrid, Alianza, 2000.
- _____: *Tratado de historia de las religiones*. 2 vols. Madrid, Cristiandad, 1974.
- _____: *Iniciaciones místicas*. Madrid, Taurus, 1975.
- _____: *Lo sagrado y lo profano*. Madrid, Guadarrama, 1979.
- _____: *Mefistófeles y el andrógino*. Barcelona, Labor, 1984.
- _____: *Imágenes y símbolos*. Madrid, Taurus, 1999.
- ELIAS, N: *Teoría del símbolo. Un ensayo de antropología cultural*. Barcelona, Península, 1994.
- FALCK, Colin: *Myth, truth, literature. Towards a true postmodernism*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

- FRAZER, J: *La rama dorada*. Magia y religión. México, FCE, 1991.
- FREUD, Sigmund: *Tótem y tabú*. Madrid, Alianza, 1967.
- _____: *El yo y el ello*. Madrid, Alianza, 1973.
- _____: *La interpretación de los sueños*. 3 vols. Madrid, Alianza, 1981.
- _____: *El malestar de la cultura y otros ensayos*. Madrid, Alianza, 1986.
- _____: *Esquema del psicoanálisis*. Madrid, Debate, 1998.
- GADAMER, H: *Mito y razón*. Barcelona, Paidós, 1997.
- GARCÍA GUAL, Carlos: "Interpretaciones actuales de la mitología antigua" en *Cuadernos Hispanoamericanos* nº 313, julio 1976, pp. 123-140.
- GEERTZ, C: *La interpretación de las culturas*. Barcelona, Gedisa, 1987.
- GIRARD, René: *La ruta antigua de los hombres perversos*. Barcelona, Anagrama, 1989.
- _____: *La violencia y lo sagrado*. Barcelona, Anagrama, 1983.
- GRAVINA, Alfredo: "Los mitos en la literatura", *Revista Foro literario*, 18, 1989, pp. 28-33.
- HINTERHAUSER, Hans: *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid, Taurus, 1998.

- HONKO, Lauri: "The problem of defining myth" en Dundes (ed) *Sacred narrative*, pp. 41-52.
- HOSTIE, R: *El mito y la religión. La psicología analítica de C.G. Jung y la religión*. Madrid, Razón y Fe, 1961.
- JAMES, E: *Introducción a la historia comparada de las religiones*. Madrid, Cristiandad, 1973.
- JENSEN, A: *Mito y culto entre los pueblos primitivos*. México, FCE, 1960.
- JESI, Furio: *Literatura y mito*. Barcelona, Barral, 1972.
- _____: *Mito*. Barcelona, Labor, 1976.
- JUNG, Carl Gustav: *El hombre y sus símbolos*. Barcelona, Luis de Caralt, 1977.
- _____: *Simbología del espíritu. Estudios sobre fenomenología psíquica*. México, FCE, 1962.
- KERÉNYI, K: *La religión antigua*. Madrid, Revista de Occidente, 1972.
- KIRK, G: "On defining myths" en Dundes (ed) *Sacred Narrative*, pp. 53-61.
- _____: *La naturaleza de los mitos griegos*. Barcelona, Argos Vergara, 1984.
- _____: *El mito. Su significado y funciones en la antigüedad y otras culturas*. Barcelona, Paidós, 1990.
- KOLAKOWSKI, Leszek: *La presencia del mito*. Madrid, Cátedra, 1990.

- LANFIELD, Martha: "Julio Cortázar: del mito del minotauro a la imagen arquetípica del laberinto", en *Nuevo Texto Crítico*, 5, enero-junio 1990, pp.133-142.
- LANGER, S: *Nueva clave de la filosofía. Un estudio acerca del simbolismo de la razón, del rito y del arte*. Buenos Aires, Sur, 1958.
- LASCH, Christopher: *The culture of narcissism*. Nueva York, Norton, 1991.
- LEVI-STRAUSS, Claude: *Antropología estructural*. Buenos Aires, Eudeba, 1968.
- _____: *Mito y significado*. Madrid, Alianza, 1987.
- MALINOWSKI, Bronislaw: *Magia, ciencia, religión*. Barcelona, Ariel, 1974.
- MARDONES, José María: *El retorno del mito. La racionalidad mito-simbólica*. Madrid, Síntesis, 2000.
- MARTIN VELASCO, J: "El mito y sus interpretaciones" en *Revelación y pensar mítico*. XXVII Semana Bíblica Española. Madrid, CSIC, 1970, pp.7-43.
- MAY, Rollo: *La necesidad del mito*. Barcelona, Paidós, 1992.
- MATAMORO, Blas: "Historia, mito y personaje", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 467, mayo 1989, pp. 41-56.
- MAYR, F: *La mitología occidental*. Barcelona, Anthropos, 1989.
- MURRAY, Henry (comp): *Myth and mythmaking*. Nueva York, George Braziller, 1960.

- RANK, Otto: *El doble*. Buenos Aires, Ediciones Orión, 1976.
- _____: *El mito del nacimiento del héroe*. Barcelona, Paidós, 1981.
- SPENGLER, Oswald: *La decadencia de Occidente: bosquejo de una morfología de la historia universal*. Madrid, Espasa, 2002.
- STEINER, G: *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona, Gedisa, 1990.
- VILLEGAS, Juan: *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona, Planeta, 1978.
- TACCONI DE GÓMEZ, M^a del Carmen: *Categorías de lo fantástico y constituyentes del mito*. Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1995.
- THOMAS, Eduardo: "El héroe mítico y la imagen del narrador en la novela hispanoamericana contemporánea", en *Revista Chilena de Literatura*, 29, Santiago de Chile, abril 1987, pp.69-80.
- TODOROV, Tzvetan: *Teorías del símbolo*. Caracas, Monte Avila, 1981.
- TURNER, V: *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid, Taurus, 1988.
- VALDIVIESO, Jaime: "Significación del mito en la literatura latinoamericana", en *Revista de estudios públicos*, 39, Santiago de Chile, invierno 1990, pp.275-281.
- VÁSQUEZ, A: *Psicología de la personalidad en C. G. Jung*. Salamanca, Sígueme, 1981.

- _____: *Freud y Jung. Dos modelos antropológicos*. Salamanca, Sígueme, 1981.
- VERNANT, J.P: *Mito y sociedad en la Grecia antigua*. Madrid, Siglo XXI, 1982.

iv. Literatura chilena e hispanoamericana

- ACHUGAR, Hugo: "Literatura / literaturas y la nueva producción literaria latinoamericana", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 29, Lima, s/d, pp.153-165.
- ALEGRÍA, Fernando: "La literatura chilena en el contexto latinoamericano", en *Araucaria de Chile*, 19, Madrid, 1982, pp.13-19.
- AGOSIN, Marjorie: "Aproximaciones a la novelística chilena: 1970 hasta la época actual", en *Revista Interamericana de Bibliografía*, v.33, 2, 1983, pp.198-206.
- BELLO, Hugo: *Una sombra ya pronto serás: novela de la posmodernidad*. Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, 1994.
- BIANCHI, Soledad: *La memoria: modelo para armar*. Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1995.

- BRAVO, Ricardo et.al: *Imágenes y textos post-dictadura y modernidad en Chile* (tesis inédita). Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1997. 2 vols.
- BRITO, Eugenia: *Campo minado: literatura postgolpe en Chile*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1990.
- BRÜNNER, José Joaquín: "Chile en la encrucijada de su cultura", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 482-483, Madrid, agosto-septiembre 1990. pp.23-30.
- BRUSHWOOD, John: *La novela hispanoamericana del siglo XX*. México, FCE, 1984.
- BURGOS, Fernando: *La novela moderna hispanoamericana*. Madrid, Orígenes, 1985.
- CALDERÓN, Teresa: "La literatura chilena de los últimos 20 años", en *Revista de Humanidades*, 2. Santiago de Chile, 1994, pp.103-113
- CAMPOS, Javier: "Arte alternativo y dictadura", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 482-483, Madrid, agosto-septiembre 1990, pp.55-60.
- CÁNOVAS, Rodrigo: "Una reflexión sobre la novelística chilena de los 80", en *Revista chilena de literatura*, 38, Santiago de Chile, mayo 1991, pp.101-108.
- _____: "Los límpidos caminos de la orfandad: señales de vida de la novela chilena de las nuevas generaciones", en *Taller*

de Letras, 24, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, noviembre 1996, pp. 31-49.

- _____: *Novela chilena de nuevas generaciones: al abordaje de los huérfanos*. Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1997.
- CODDOU, Marcelo: *Veinte estudios sobre la literatura chilena del siglo XX*. Santiago de Chile, Ed. del Maitén, 1989.
- COLLAZOS, Oscar: *Los vanguardismos en la América Latina*. Barcelona, Península, 1977.
- COLLYER, Jaime: "De las hogueras a la imprenta. El arduo renacer de la narrativa chilena", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 482-483, Madrid, agosto-septiembre 1990, pp.123-135.
- _____: "Casus Belli: todo el poder para nosotros", en *Revista Apsi*, Santiago de Chile, 8/03/1992.
- CHÉNETIER, Marc: *Más allá de la sospecha. La nueva ficción americana desde 1960 hasta nuestros días*. Madrid, Machado Libros, 1997.
- DAUS, Ronald: "La literatura novísima de América Latina", en revista *Eco*, vol. 44, 267, 1984, pp.305-320.
- DE TORO, Alfonso: "Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)", en *Acta Literaria*, 15, Concepción, 1990, pp. 71-99.
- DEL RIO, Ana María: "Juglares renovados", en diario *La Época*, Santiago de Chile, 22/01/95, p.24.

- DOMÍNGUEZ, Mignon: *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires, Corregidor, 1996.
- DONOSO, José: *Historia personal del Boom*. Santiago de Chile, Andrés Bello, 1987.
- DORFMAN, Ariel: "Temas y problemas de la narrativa chilena actual", en *Chile hoy*, Santiago de Chile, Siglo XXI, 1971, pp. 385-407.
- EPPLÉ, Juan Armando: "El tema del exilio en los narradores chilenos", en *Revista Apsi*, 100, Santiago de Chile, s/d, pp.18-20.
- EYZAGUIRRE, Luis: *El héroe en la novela hispanoamericana del siglo XX*. Santiago de Chile, Universitaria, 1973.
- FERNÁNDEZ, Teodosio: "Narrativa hispanoamericana de fin de siglo. Propuesta para la configuración de un proceso", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 604, Madrid, octubre 2000, pp. 7-13.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto: *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. México, Nuestro Tiempo, 1977.
- FONTAINE, Arturo: "La nueva narrativa chilena: historias de Chile", en suplemento *Primer Plano*, Buenos Aires, 02/05/93, p.8.
- FRANCO, Jean: "Narrador, autor, superestrella: la narrativa latinoamericana en la época de la cultura de masas", *Revista Iberoamericana*, 114-115, Pittsburg, enero-junio 1981, pp.13-30.
- GIORDANO, Jaime: "Transformaciones formales en la literatura chilena después de 1973", en revista *Areíto*, 35, s/d, pp.29-32.

- GOIC, Cedomil: *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso, Universitarias, 1972.
- _____: *La novela chilena: los mitos degradados*. Santiago de Chile, Universitaria, 1991.
- GUERRA-CUNNINGHAM, Lucía y VILLEGAS, Juan (comp): *Tradición y marginalidad en la literatura chilena del siglo XX*. California, Eds. de la Frontera, 1984.
- GUERRERO, Gustavo: "La novela hispanoamericana en los años noventa: apuntes para un paisaje inacabado", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 599, Madrid, mayo 2000, pp.71-88.
- HERNÁNDEZ DE LÓPEZ, Ana María (ed): *Narrativa hispanoamericana contemporánea: entre la vanguardia y el posboom*. Madrid, Pliegos, 1996.
- JARA, René: *Los límites de la representación, la novela chilena del Golpe*. Madrid, Hiperión, 1985.
- _____: *El revés de la arpillera: perfil literario de Chile*. Madrid, Hiperión, 1988.
- JIMÉNEZ, José Olivio y MORALES, Carlos Javier (eds): *La prosa modernista hispanoamericana*. Madrid, Alianza, 1998.
- JITRIK, Noé: "Papeles de trabajo: notas sobre vanguardismo latinoamericano", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 15, año VIII. Lima, primer semestre 1982, pp. 13-24.

- KONG, Luis: *Nueva Narrativa chilena y postmodernidad, pronósticos de fin de siglo*. Tesis inédita. Santiago de Chile, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Letras, 2001.
- LOVELUCK, Juan: *El cuento chileno*. Buenos Aires, Eudeba, 1964.
- _____ (ed): *La novela hispanoamericana*. Santiago de Chile, Universitaria, 1969.
- MILLARES, Selena y MADRID, Alberto: "Última narrativa chilena: la escritura del desencanto", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 482-483, Madrid, agosto-septiembre 1990, pp. 113-122.
- MORENO, Fernando: "Notas sobre la novela chilena actual", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 386, Madrid, agosto 1982, pp.381-395.
- NOEMI, Daniel: *Nueva narrativa chilena y postmodernidad*. Tesis inédita. Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1998.
- OLIVAREZ, Carlos (ed): *Nueva Narrativa Chilena*. Santiago de Chile, LOM, 1997.
- ORELLANA, Carlos: "La cultura chilena en el momento del cambio", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 482-483, Madrid, agosto-septiembre 1990, pp.49-54.
- ORTEGA, Julio: "La literatura latinoamericana en la década del '80", en revista *Eco*, 251, s/d, pp. 535-540.
- _____: *El principio radical de lo nuevo: postmodernidad, identidad y novela en América Latina*. México, FCE, 1997.

- OSORIO, Nelson: "Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano", en *Revista Iberoamericana*, 114-115, II, Pittsburgh, University of Pittsburgh, enero-junio 1981, pp. 227-254.
- _____ (ed): *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas, Ayacucho, 1988.
- OSSES, Mario: "Nosotros, los finiseculares", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 482-483, Madrid, agosto-septiembre 1990, pp.137-148.
- _____: *El cuento en Chile desde 1970*. Madrid, Universidad Complutense, 1991.
- PAZ, Octavio: *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral, 1974.
- PINEDO, Javier: "Ni identidad ni modernidad. Novela chilena y contingencia histórica en los últimos veinte años", en *Revista Mapocho*, 41, Santiago de Chile, primer semestre 1997, pp. 55-93.
- PIZARRO, Ana: "Vanguardismo literario y vanguardia política en América Latina", en *Araucaria de Chile* n° 13, Madrid, 1981, pp. 81-96.
- POLLMANN, Leo: "Función del cuento latinoamericano", en *Revista Iberoamericana*, 118-119, enero-junio 1982. University of Pittsburg, pp.134-165.
- _____: "La nueva novela hispanoamericana: un balance definitorio", en *Revista chilena de literatura*, 34, Santiago de Chile, abril 1989, pp.77-93.

- PONS, María Cristina: "La novela histórica de fin del siglo XX: de inflexión literaria y gesto político a retórica de consumo", en *Perfiles latinoamericanos*, 01/12/1999.
- PROMIS, José: "Balance de la novela en Chile: 1973-1990", en revista *Hispanamérica*, 55, pp.15-26.
- _____: *La novela chilena del último siglo*. Santiago de Chile, La Noria, 1993.
- RAMA, Ángel: *La novela en América Latina: panoramas 1920-1980*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- _____: *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha (1964-1980)*. México D.F, Marcha Editores, 1987.
- RODRIGUEZ ELIZONDO, José: "La segunda fase", en revista *Qué Pasa*, 1282, Santiago de Chile, 04/11/95, p.96.
- SHAW, Donald: *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid, Cátedra, 1999.
- SCHOPF, Federico: "Figura de la vanguardia", en *Revista Chilena de Literatura*, 33, Santiago de Chile, abril 1989, pp. 133-138.
- SILVA CASTRO, Raúl: *Panorama de la novela chilena (1843-1953)*. México, FCE, 1955.
- SKÁRMETA, Antonio: "Narrativa chilena después del golpe", en *Casa de las Américas*, 112, La Habana, enero-febrero 1979, pp.83-94.
- _____: "Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano", en Ángel

- Rama (ed) *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires, Folios, 1984. pp.263-285.
- SUBERCASEAUX, Bernardo: *Historia, literatura y sociedad: ensayos de hermenéutica cultural*. Santiago de Chile, Documentas, 1991.
 - VALDIVIESO, Jaime: *Realidad y ficción en Latinoamérica*. México, Joaquín Mortiz, 1975.
 - VERANI, Hugo (ed): *Narrativa vanguardista Hispanoamericana*. México, UNAM, 1996.
 - VERGARA, Sergio: *Vanguardia literaria. Ruptura y restauración en los años 30*. Santiago de Chile, Aramis Cortés, 1994.
 - VIDAL, Hernán (ed): *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una recanonización*. Minnesota, Institute for the study of ideologies, 1985.
 - _____: *Testimonio y literatura*. Minnesota, Institute for the study of ideologies, 1986.
 - VILLANUEVA, Darío y VIÑA LISTE, José María: *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual: del realismo mágico a los años ochenta*. Madrid, Espasa Calpe, 1991.
 - VIÑAS, David et.al: *Más allá del boom*. Buenos Aires, Folios, 1984.
 - WALDMAN, Gilda: "Memoria y política. Consideraciones en torno a la Nueva Narrativa chilena" en Revista *Hispanamérica*, diciembre 2000, pp.45-61.

- YURKIEVICH, Saúl: "Los avatares de la vanguardia", *Revista Iberoamericana*, 118-119, enero-junio 1982. Pittsburgh, University of Pittsburgh, pp. 351-366.

v. Modernidad y Postmodernidad

- ANDERSON, Perry: *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona, Anagrama, 1998.
- _____: "Modernidad y Revolución" en Nicolás Casullo, *El debate modernidad-posmodernidad*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1993, pp. 31-66.
- BAUDRILLARD, Jean: *El otro por sí mismo*. Barcelona, Anagrama, 1988.
- _____: *La ilusión del fin: o la huelga de los acontecimientos*. Barcelona, Anagrama, 1993.
- _____: *Crítica de la economía política del signo*. México D.F, Siglo XXI, 2002.
- BELL, Daniel: *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid, Alianza, 1992.
- BERMAN, Marshall: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid, Siglo XXI, 1991.
- BRÜNNER, José Joaquín: *Un espejo trizado*. Santiago de Chile, Flacso, 1988.

- BÜRGER, Peter: *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 2000.
- CALINESCU, Matei: *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernidad*. Madrid, Tecnos, 1991.
- CALLINICOS, Alex: *Contra el postmodernismo: una crítica marxista*. Bogotá, Ancora, 1994.
- _____: "¿Postmodernidad, postestructuralismo, postmarxismo?" en Josep Picó, *Modernidad y postmodernidad*, pp. 263-292.
- EAGLETON, Terry: *Las ilusiones del postmodernismo*. Buenos Aires, Paidós, 1997.
- FERNÁNDEZ, Teodosio: "Postmodernidad y narrativa hispanoamericana actual", en RUIZ BARRIONUEVO, Carmen y REAL-RAMOS, César (eds): *Modernidad literaria en España e Hispanoamérica*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1995, pp.105-110.
- FOSTER, Hal, et.al: *La postmodernidad*. Barcelona, Kairós, 1985.
- _____: "Polémicas (post)modernas" en Josep Picó, *Modernidad y postmodernidad*, pp. 249-262.
- _____: *La cultura moderna en América Latina*. México, Grijalbo, 1985.

- FRISBY, David: "Georg Simmel, el primer sociólogo de la modernidad" en Joseph Picó, *Modernidad y Postmodernidad*, pp. 51-84.
- FUKUYAMA, Francis: *El fin de la historia y el último hombre*. Barcelona, Planeta, 1992.
- GARCIA CANCLINI, Néstor: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo, 1990.
- GUGLIELMI, Angelo: *Avanguardia e sperimentalismo*. Milán, Feltrinelli, 1964.
- HABERMAS, Jürgen: "La modernidad, un proyecto incompleto", en Foster, Hal. et.al: *La postmodernidad*. Barcelona, Kairós, 1985.
- _____: "Modernidad versus postmodernidad" en Josep Picó, *Modernidad y postmodernidad*, pp. 85-102.
- HARVEY, David: *The condition of posmodernity*. Oxford, Basil Blackwell, 1990.
- HOPENHAYN, Martin: *Ni apocalípticos ni integrados. Aventuras de la modernidad en América Latina*. Santiago de Chile, FCE, 1994.
- HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor: *Dialéctica de la ilustración*. Madrid, Trotta, 1994.
- HUYSEN, Andreas: "En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70" en Josep Picó, *Modernidad y postmodernidad*, pp. 141-164.
- _____: "Cartografía del postmodernismo" en Josep Picó, *Modernidad y postmodernidad*, pp. 189-248.

- JAMESON, Fredric: *El posmodernismo o la lógica del capitalismo tardío*. Barcelona, Paidós, 1991.
- JÜNGER, Ernst: *Acerca del nihilismo*. Barcelona, Paidós, 1994.
- KROKER, Arthur: "El Marx de Baudrillard" en Josep Picó, *Modernidad y postmodernidad*, pp. 293-319.
- LECHNER, Albert: *Un desencanto llamado posmoderno*. Santiago de Chile, FLACSO, doc. de trabajo n° 369, enero 1988.
- LIPOVETSKY, Gilles: *La era del vacío*. Barcelona, Anagrama, 1996.
- LYOTARD, Jean-Francoise: *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Madrid, Cátedra, 1984.
- _____: *La postmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona, Gedisa, 1990.
- MAZZEI, Norma: *Postmodernidad y narrativa latinoamericana*. Buenos Aires, Filofalsia, 1990.
- NIETZSCHE, Friedrich: *El nihilismo: escritos póstumos*. Barcelona, Península, 1998.
- OLEZA, Joan: "Un realismo posmoderno", en *Revista Insula*, 589-590, enero-febrero 1996, pp. 39-42.
- OÑATE, Teresa: *El retorno griego de lo divino en la postmodernidad*. Madrid, Alderabán, 2000.
- MOULIAN, Tomás: *Chile actual, anatomía de un mito*. Santiago de Chile, LOM, 1997.
- PICÓ, Josep (comp): *Modernidad y Postmodernidad*. Madrid, Alianza, 1988.

- RAULET, Gérard: "De la modernidad como calle de dirección única a la postmodernidad como callejón sin salida" en Josep Picó, *Modernidad y postmodernidad*, pp.321-347.
- ROA, Armando: *Modernidad y Posmodernidad. Coincidencias y diferencias fundamentales*. Santiago de Chile, Andrés Bello, 1985.
- ROBERTS, David: "Marat/Sade, o el nacimiento de la postmodernidad a partir del espíritu de la vanguardia" en Josep Picó, *Modernidad y postmodernidad*, pp. 165-187.
- SCHERPE, Klaus: "Dramatización y des-dramatización de 'El fin': la conciencia apocalíptica de la modernidad y la postmodernidad" en Josep Picó, *Modernidad y postmodernidad*, pp. 349-385.
- SENNETT, Richard: *El declive del hombre público*. Barcelona, Península, 2002.
- SIMMEL, Georg: *Filosofía del dinero*. Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1977.
- SOTO, Margot: *Posmodernidad y literatura*. Tesis inédita. Santiago de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 1994.
- VATTIMO, Gianni: *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. México D.F, Gedisa, 1986.
- _____: *La sociedad transparente*. Barcelona, Paidós, 1990.
- WEBER, Max: *Ensayos de sociología contemporánea*. Barcelona, Planeta-Agostini, 1985.

- WELLMER, Albrecht: "La dialéctica entre modernidad y postmodernidad" en Josep Picó, *Modernidad y postmodernidad*, pp. 103-140.
- VV.AA: *Posmodernidad y Latinoamérica*. Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1994.

vi. Referencias críticas y entrevistas a Roberto Bolaño, Carlos Franz, Jaime Collyer y Gonzalo Contreras

- AGUILAR, Gonzalo: "Los amuletos salvajes de un novelista", entrevista a Roberto Bolaño en diario *Clarín*, Suplemento Cultura y Nación, Buenos Aires, 25/03/2001, pp.4-5.
- AGUIRRE, Andrés: "El gran mal", en *Revista El Sábado*. Santiago de Chile, 16/01/1999, p.8.
- AGUIRRE, Mariano: "Nadar en aguas turbulentas". Crítica a *El nadador*, en diario *La Nación*, Santiago de Chile, 09/10/1995, p.23.
- AMARO, Roberto: "Roberto Bolaño: Un canto de amor y venganza", en diario *La Nación*, Santiago de Chile, 11/07/1999, p. 7.
- AMPUERO, Roberto: "El padre de MacOndo", en diario *La Tercera*, Santiago de Chile, 27/07/2003, p.20.
- ARENAS, Roberto: "Crimen a tres voces", crítica a *La pista de hielo* en diario *La Tercera*, Santiago de Chile, 27/12/98, p.47.

- ASPURÚA, Javier: "El primer Bolaño", en diario *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 30/01/2000, p. 9.
- AVARIA, Antonio: "Los años sin excusa", en *Revista Mensaje*, N° 388, Santiago de Chile, mayo 1990, p. 151.
- AZANCOT, Nuria: "La literatura está repleta de falsos prestigios, pavos hinchados y mafias", entrevista a Roberto Bolaño en revista *El Cultural*, Santiago de Chile, 20/12/1998, p.22.
- BERGER, Beatriz: "Del juego al humor negro", entrevista a Roberto Bolaño en *Revista de Libros*, Santiago de Chile, 28/2/1998, pp.2-3.
- BRODSKY, Roberto: "Chilenos perdidos en Bolaño", en diario *El Mercurio*, Artes & Letras, Santiago de Chile, 20/07/2003, pp.4-5.
- _____: "El año de la muerte de Roberto Bolaño", en diario *La Nación*, Santiago de Chile, 28/12/2003, p. 15.
- BURGOS, Carlos: "Bolaño y el boom" en *Revista Quimera*, 241, Barcelona, marzo 2004, pp.38-39.
- CÁNOVAS, Rodrigo: "Novelas de una ciudad imaginaria", en *Revista de Libros*, Santiago de Chile, 15/09/2001, p. 3.
- CÁRDENAS, María Teresa: "Gonzalo Contreras: no soy escritor de temas", entrevista con el autor en *Revista de Libros*, Santiago de Chile, 12/06/1994, p.8.
- CÁRDENAS, María Teresa y DÍAZ, Erwin: "Bolaño y sus circunstancias", en *Revista de Libros*, Santiago de Chile, 25/10/2003, pp.8-9.

- CASTILLO, Rafael: "Monsieur Pain: Una revelación mesmérica", en diario *El Universal*, Caracas, 30/09/00, p.23.
- CEA, Margarita: "Gonzalo Contreras: la escritura es una apuesta de libertad", en *Revista Análisis*, N° 407, Santiago de Chile, 06/01/1992, pp.42-43.
- CISTERNAS, Cristian: "Narrador, espacio urbano y des-aprendizaje en La ciudad anterior, de Gonzalo Contreras", en *Revista Chilena de Literatura*, 45. Santiago de Chile, noviembre 1994, pp.39-52.
- COLLYER, Jaime: "El hígado de Bolaño (In memoriam)", en diario *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 20/07/2003, p. 34.
- _____: "Playa de los ahogados", en *Revista APSI*, N° 393, Santiago de Chile, 29/07/1991, p.78.
- CONTRERAS, Gonzalo: "Precisión y arquitectura" en diario *El Mercurio*, Artes & Letras, Santiago de Chile, 09/02/1997, p.6.
- CORVALÁN, Patricio: "El fantasma salvaje de Blanes", entrevista a Roberto Bolaño en diario *La Tercera*, Santiago de Chile, 17/07/2003, pp. 22-23.
- CORRAL, Wilfredo: "Lo que sobrevivirá del segundo boom. Bolaño, el bolañismo", en *Revista Quimera*, 241, Barcelona, marzo 2004, pp.32-37.
- COSTAMAGNA, Alejandra: "Las leyes del hielo", crítica a *La pista de hielo* en *Revista del Lector*, n°1, Santiago de Chile, noviembre 1998, p.21.

- DE LA PARRA, Marco Antonio: "Santiago cero o la generación de los 30", en *Revista Caras*, N° 147, Santiago de Chile, 31/05/1990, p.73.
- DÉES, Mihály: "Entrevista a Roberto Bolaño" en Revista *Lateral*, N° 40, consultado en www.escritores.cl/bolanoentrev.htm
- _____: "Al final no tuvimos ninguna pared donde apoyarnos", entrevista a Roberto Bolaño en *Lateral*, Barcelona, N° 40, abril 1998, pp. 34-41.
- DÍAZ, Edison: "Gonzalo Contreras: Chile está leyendo a sus escritores", en diario *La Tercera*, Santiago de Chile, 21/03/1996, p.66.
- DÍAZ, Hernán: "Gonzalo Contreras: Soy cualquier cosa menos un tonto grave", en *Revista Caras*, N° 191, Santiago de Chile, 07/08/1995, pp. 108-110.
- DONOSO, Pedro: "Hay que dar la pelea y caer como un valiente", entrevista a Roberto Bolaño en diario *El Mercurio*, Artes & Letras, Santiago de Chile, 20/07/2003, pp. 1-3.
- EDWARDS, Javier: "Esos imprevistos actos de Dios", en *Revista de Libros*, Santiago de Chile, 13/06/1998, p. 3.
- _____: "Roberto Bolaño, a otro nivel", en *Revista de Libros*, Santiago de Chile, 10/07/1999, p.3.
- _____: "Gracias por la rabia", reseña a Roberto Bolaño en *Revista de Libros*, Santiago de Chile, 25/10/2003, p. 9.

- EDWARDS, Jorge: "Los detectives salvajes", diario *La Segunda*, Santiago de Chile, 08/01/1999, p. 13.
- _____: "Sombras y apariciones", en diario *La Segunda*, Santiago de Chile, 18/08/2003, p.14.
- _____: "El uso del pasado" en diario *La Segunda*, Santiago de Chile, 15/01/1999, p.19.
- ESCOBAR, Paula: "Gonzalo Contreras: soy un escritor en serio", en *Revista Caras*, N° 88, Santiago de Chile, 13/01/1992, pp. 46-47
- ESPINOSA, Patricia: "Nace una estrella", crítica a *Estrella distante* en diario *La Época*, Literatura & Libros, Santiago de Chile, 11/05/1997, p.4.
- _____: "Memoria y búsqueda", crítica a *El gran mal*, en *Revista Rocinante*, N° 5, Santiago de Chile, 18/07/1999, p.43.
- _____: "Una novela dislocada", crítica a *Monsieur Pain* en diario *El Metropolitano*, Santiago de Chile, 23/02/2000, p.8.
- _____: "Roberto Bolaño. Metaficción y posmodernidad periférica" en *Revista Quimera*, 241, Barcelona, marzo 2004, pp.21-23.
- _____ (ed): *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile, Frasis Editores, 2003.

- FERNÁNDEZ, Elsa: "El chileno de la calle del loro". Entrevista a Roberto Bolaño, en *Revista Paula*, 782, Santiago de Chile, agosto 1998, pp. 86-89.
- FRANZ, Carlos: "Roberto Bolaño: una pasión helada", en diario *La Tercera*, Santiago de Chile, 22/07/2003, p. 14.
- FRESÁN, Rodrigo: "Roberto Bolaño cabalga de nuevo", en diario *La Tercera*, Santiago de Chile, 20/06/2004, pp. 24-25.
- GACITÚA, Oscar: "Escritura de Gonzalo Contreras", en diario *El Llanquihue*, Osorno, 15/06/1996, p.9.
- GAMBETTI, Rodolfo: "En busca del Franz perdido", entrevista a Carlos Franz en diario *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 19/12/1989, p. 36.
- GARCÉS, Gonzalo: "Nocturno de Chile, el sueño de la historia", en *Revista Quimera*, 241, Barcelona, marzo 2004, pp. 15-17.
- _____: "El mito del final", crítica a *2666* en diario *El Mercurio*, Artes & Letras, Santiago de Chile, 21/11/2004, p. 7.
- GARCÍA, Salvador: "Un texto inquietante", crítica a *Nocturno de Chile*, consultado en www.literateworld.com/spanish/2002/portada/jan03/w01/mas1.html
- GARCÍA-POSADA, Miguel: "Amuleto", consultado en www.tentaciones.elpais.es/t/d/exe/Libros.asp?codigo=498
- GIACONI, Claudio: "¿Post-post, o pre-pre?" Reseña a *La ciudad anterior*, de Gonzalo Contreras. En *Revista Reseña*, 5, 12. Santiago de Chile, 1992, p.27.

- GÓMEZ, Andrés: "Roberto Bolaño: Me emparento con la novela negra rural", en diario *La Tercera*, Santiago de Chile, 21/11/1998, p.53.
- _____: "Roberto Bolaño llegó disparando", en diario *La Tercera*, Santiago de Chile, 03/11/1999, p.46.
- _____: "Roberto Bolaño: 'Le debo a Parra toda mi obra literaria' ", en diario *La Tercera*, Santiago de Chile, 14/04/2000, p.41.
- _____: "Muere Roberto Bolaño, el más terrible y talentoso de los escritores chilenos", en diario *La Tercera*, Santiago de Chile, 15/07/2003, pp.36-38.
- GONZÁLEZ, Daniuska: "Roberto Bolaño. El silencio del mal", en *Revista Quimera*, 241, Barcelona, marzo 2004, pp.28-31.
- GRAS MIRAVET, Dunia: "Entrevista con Roberto Bolaño", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 604, Madrid, octubre 2000, pp. 53-65.
- GUERRERO, Eduardo: "Un narrador por excelencia: Historias para todos los gustos e imaginación", crítica a *El nadador* en diario *La Segunda*, Santiago de Chile, 24/02/1994, p. 43.
- _____: "Entre la civilización y la barbarie: una novela de desiguales méritos", comentario a *Cien pájaros volando* en diario *La Segunda*, Santiago de Chile, 27/09/1995, p. 43.

- _____: "Consolidación de un oficio: novela de carácter introspectivo" en diario *La Segunda*. Santiago de Chile, 08/09/1995, p.41.
- GUMUCIO, Rafael: "Roberto Bolaño entre los muertos", en *Revista Fibra*, Santiago de Chile, agosto 2003, p.17.
- HALTENHOFF, Willy: "O viva Chile m...", reseña a Roberto Bolaño en diario *La Nación*, Santiago de Chile, 11/02/2001, p.5.
- HOPENHAYN, Martín: "La escritura amuebla el mundo personal", crítica a *El nadador*, en diario *El Mercurio*, Artes & Letras, Santiago de Chile, 09/02/1997, p.6.
- I.I: "El sueño de Dalila", entrevista a Jaime Collyer en diario *La Nación*, Santiago de Chile, 12/09/1995, p. 29
- IBACACHE, Javier: "El boom de Carlos Franz", en diario *La Segunda*, Santiago de Chile, 30/10/1997, pp.8-9.
- ÍÑIGO-MADRIGAL, Luis: "Una novelita lumpen", en diario *La Nación*, Santiago de Chile, 20/07/2003, pp.42-43.
- IRIBARREN, Mónica: "El detective salvaje descansa en paz", en diario *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 17/07/2003, pp. 34-35.
- JARA, Patricio: "Obras públicas. Lo único que faltaba", en diario *El Mercurio de Antofagasta*, Antofagasta, 12/12/1998, p.8.
- JÖSCH, Melanie: "Roberto Bolaño: 'Esta vez iré con las manos en la nuca'", en diario *La Tercera*, 25/02/00, p. 46.

- _____: "Roberto Bolaño: 'Si viviera en Chile nadie me perdonaría esta novela'", en revista *Primera Línea*, Buenos Aires, diciembre 2000, pp. 59.
- JURADO, María Cristina: "La muerte, esa puta asesina...", homenaje a Roberto Bolaño en *Revista Caras*, Santiago de Chile, 18/07/2003, p. 24.
- KOHAN, Silvia: "Sobre el juego y el olvido". Entrevista con Roberto Bolaño, en diario *La Nación*, Buenos Aires, 25/04/01, p.36.
- LAFOURCADE, Enrique: "Rabia y literatura", en diario *El Mercurio*, Artes & Letras, Santiago de Chile, 27/07/2003, p. 56.
- LIRA, Sonia: "Con el diablo en el cuerpo", entrevista a Jaime Collyer en Revista *Qué Pasa*, N° 1422, Santiago de Chile, 11/07/1998, pp.84-85.
- MANZONI, Celina (ed): *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires, Corregidor, 2002.
- MARIN, Pablo: "La agonía y el éxtasis", entrevista a Carlos Franz en Revista *Qué Pasa*, N° 1629, Santiago de Chile, 28/06/2002, pp.64-66.
- MARISTAIN, Mónica: "Roberto Bolaño, Estrella distante", en revista *Playboy*, N° 9, Ciudad de México, julio 2003, pp.22-30.
- MAROJEVIC, Igor: "La economía intertextual de los cuentos de Roberto Bolaño", en *Revista Quimera*, 241, Barcelona, marzo 2004, pp.24-27.

- MARKS, Camilo: "Libros: la mentira de lo real" en Revista *Qué Pasa*, Santiago de Chile, 02/07/2000, p.47.
- _____: "Resplandor oscuro", crítica a *El gran mal*, en Revista *Qué Pasa*, N° 1456, Santiago de Chile, 06/03/1999, p. 86.
- _____: "Extravagantes vidas paralelas", crítica a *Llamadas telefónicas* en diario *La Época*, Literatura & Libros, Santiago de Chile, 06/10/1996, p.3.
- _____ : "Una marginalidad cultivada", crítica a *La literatura nazi en América* en diario *La Época*, Literatura & Libros, Santiago de Chile, 31/05/1998, p.3
- _____: "Retrato de varias damas", crítica a *El nadador*, en diario *La Época*, Literatura & Libros, Santiago de Chile, 20/08/1995, p.3.
- _____: "Una sorpresa estupenda", crítica a *La ciudad anterior*, en diario *La Época*, Literatura & Libros, Santiago de Chile, 19/02/1992, p.5.
- MARTÍNEZ, María Ester: "Bolaño: Escribir sobre la violencia me pone los pelos de punta", en *El Diario Financiero*, Santiago de Chile, 18/07/2003, p. 45.
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio: "Los espejismos de la realidad", reseña a Roberto Bolaño en *Letras Libres*, México DF, octubre 2001, pp. 76-77.
- MATURANA, Marcelo: "La verdadera vida", crítica a *Santiago cero* en *Revista Hoy*, N° 647, Santiago de Chile, 11/12/1989, p. 45.

- MATUS, Álvaro y CÁCERES, Jenny: "Bolaño íntimo", en Revista *Qué Pasa*, Santiago de Chile, 18/07/2003, pp. 69-71.
- MENDOZA, Leo: "La curación por el dolor", reseña a Roberto Bolaño, consultado en www.jornada.unam.mx/2000/abr00/000423/sem-libros.html
- MEZA, María Eugenia: "Gonzalo Contreras: Conversación entre viajes y viajes" en diario *La Nación*, Santiago de Chile, 09/10/1995, pp. 22-23.
- MIKLOS, David: "El embrión de Roberto Bolaño", consultado en www.reforma.com/elangel/articulo/241987/
- MIRANDA, Rodrigo: "Amigos describen relación de Roberto Bolaño con la muerte y el suicidio", en diario *La Tercera*, Santiago de Chile, 19/07/2003, p.54.
- MONTESINOS, Elisa: "Roberto Bolaño: el peligro de la escritura", en *Primera Línea*, enero 2001, en www.letras.s5.com/robbolano1508.htm
- MONTIEL, Mauricio: "Novela: Cuando iba para Amberes", en Revista *Letras Libres*, México DF, mayo 2002, p.7.
- M.O.R: "A casi una década del 'mareo de *Gente al acecho*' vuelve Jaime Collyer" en diario *La Segunda*, Santiago de Chile, 11/07/2002, p.34.
- MORENO, Fernando (coord): *Roberto Bolaño. Una literatura infinita*. Poitiers, Centre de Recherches Latino-américaines/Archivos, 2005.

- NEUMAN, Andrés: "La fuente fabulosa", en *Revista Quimera*, 241, Barcelona, marzo 2004, pp.18-20.
- OLEA, Raquel: : "El nadador", en *Revista El Canelo*, 68, Santiago de Chile, octubre 1995, p.5.
- OROSZ, Damian: "Siempre quise ser un escritor político". Entrevista a Roberto Bolaño en *La voz del Interior*, Córdoba, Argentina, 21/12/01, pp.47.
- ORTEGA, Carlos: "Monsieur Pain", consultado en www.tentaciones.elpais.es/t/d/exe/Libros.asp?codigo=1303
- PARADA, Alejandra: "Gonzalo Contreras: Chile tiene las arterias tapadas", en *Revista Caras*, N° 599, Santiago de Chile, 10/09/1999, pp.42-44.
- PAZ, Sergio: "De aquí a la eternidad", entrevista a Roberto Bolaño en diario *El Mercurio*, Revista del Domingo, Santiago de Chile, 13/12/1998, pp. 4-6.
- PAZ-SOLDÁN, Edmundo: "La leyenda de Roberto Bolaño" en *Revista Quimera*, 241, Barcelona, marzo 2004, pp.13-14.
- PINTO, Rodrigo: "El nadador" en *Revista Caras*, 194. Santiago de Chile, 15/09/1995, p.111.
- _____: "Cien pájaros volando" en *Revista Caras*, 195. Santiago de Chile, 02/10/1995, p.118.
- _____: "Bolaño a la vuelta de la esquina", en diario *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 08/01/2001, p. 42

- _____: "Libros: Nocturno de Chile", en *Revista Caras*, 334, Santiago de Chile, 19/02/2001, p.13.
- _____: "La grave enfermedad de Roberto Bolaño", en *Revista El Sábado*, Santiago de Chile, 18/04/2003, pp. 42-45.
- _____: "Bolaño y la generación perdida de América Latina", en diario *La Nación*, Santiago de Chile, 20/07/2003, pp.44-45.
- PIÑA, Juan Andrés: "Una forma de violencia soterrada", crítica a *Estrella distante* en *Revista de Libros*, Santiago de Chile, 29/02/98, p.2.
- _____: "Una novelita lumpen", en *Revista Caras*, Santiago de Chile, 24/10/2003, p.188.
- _____: "El gaucho insufrible", en *Revista Caras*, Santiago de Chile, 02/01/2004, p. 100.
- PROMIS, José: "El regreso de un infame", crítica a *Estrella distante* en *Revista Hoy*, N° 1031, Santiago de Chile, 28/04/1997, p.56.
- _____: "Los nudos silenciosos", en *Revista Hoy*, N° 1076, 09/03/1998, p.56.
- RECART, Paula: "Nueva narrativa chilena: estos son los vendidos", en *Revista Caras*, 140, Santiago de Chile, 23/08/93, pp.63-64.
- RIVERA, Angélica: "Santiago cero", en diario *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 13/01/1990, p.32.
- RODRÍGUEZ ELIZONDO, José: "Gran novela de Franz", en diario *La Época*, Santiago de Chile, 12/06/1998, p.7

- RODRIGUEZ VILLOUTA, Mili: "Roberto Bolaño: La historia de la historia", en *Revista Mensaje* n° 487, Santiago de Chile, 2000, pp.58-59.
- RODRÍGUEZ, Eugenio: "Puros pájaros volando", crítica a *Cien pájaros volando* en diario *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, 29/09/1995, p.39.
- SERRANO, Margarita: "Gonzalo Contreras, más inocente que su pluma", en diario *La Tercera*, 01/10/1995, pp. 18-19.
- SOTO, Marcelo: "Bolaño: Busco mi destino", en Revista *Qué Pasa*, Santiago de Chile, 14-21 diciembre 1998, pp. 56-58.
- SOTO, Tomás: "El nadador", en diario *El Trabajo de Aconcagua*, Aconcagua, 29/09/1998, p.2.
- _____: "Roberto Bolaño: 'He estado cerca de la mendicidad' ", en Revista *Qué Pasa*, Santiago de Chile, 20-27 julio, 1999, pp. 45-46.
- SQUELLA, Agustín: "Tres novelas chilenas", en diario *El Mercurio*, Santiago de Chile, 07/05/1998, p.3.
- STURNIOLO, Norma: "Cuentos inquietantes y lúcidos donde la literatura y la vida se imitan", consultado en www.elmundolibro.com/elmundolibro/noticia.html?sid=1693234e1d7e86188f587d1504f63a48|195.53.249.51&vs_noticia=/html/datos/elmundolibro/libro/8433910663/2/962210780.xml&vs_grupo=buscador

- TRELLES PAZ, Diego: "El lector como detective en la narrativa de Roberto Bolaño", consultado en www.desco.org.pe/qh/qh139dt.htm
- UGALDE, José Antonio: "Una bárbara y destructiva estela", consultado en www.elmundolibro.com/elmundolibro/noticia.html?sid=1693234e1d7e86188f587d1504f63a48|195.53.249.51&vs_noticia=/html/datos/elmundolibro/libro/843391040X/2/962210731.xml&vs_grupo=buscador
- VALENTE, Ignacio: "La narrativa inteligente de Gonzalo Contreras" en *Revista de Libros*, Santiago de Chile, 26/12/1998, p.2.
- VILA-MATAS, Enrique: "Bolaño en la distancia", en *Letras Libres*, año 1, n° 4, México DF, abril 1999, pp. 74-77.
- _____: "En la literatura te lo juegas todo", comentario a la obra de Roberto Bolaño en *Revista Quimera*, 241, Barcelona, marzo 2004, pp.12-13.
- VILLALOBOS, Ángel: "De cómo los textos vuela y vuelan: Comentario a *Cien pájaros volando* de Jaime Collyer", en *Revista Licantropía*, N° 647, Santiago de Chile, diciembre-marzo 1997, pp.40-41.
- VILLORO, Juan: "El copiloto del Impala", comentario a *Los detectives salvajes* en diario *La Jornada*, México DF, 18/07/1999, pp. 5-6.
- WARNKEN, Cristian: "Los zarpazos de la máscara", apuntes a *Santiago cero*, en diario *La Época*, Santiago de Chile, 21/01/1990, p. 13.

- ZAMBRA, Alejandro: "Un infierno portátil", crítica a *Una novelita lumpen* en diario *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 16/07/2003, p.34.
- VV.AA: "Adiós, Bolaño", homenaje en *Revista Paula*, Santiago de Chile, agosto 2003, pp.90-97.
- VV.AA: "El jurado comenta la novela ganadora", crítica a *La ciudad anterior*, por José Donoso, Jorge Edwards e Ignacio Valente, en *Revista de Libros*, Santiago de Chile, 03/11/1991, pp. 3-4.

vii. Complementaria

- AGUIRRE, Margarita: *Las vidas de Pablo Neruda*. Buenos Aires, Grijalbo, 1973.
- ARTAUD, Antonin: *El teatro y su doble*. Barcelona, Edhasa, 1978.
- BOLAÑO, Roberto: *2666*. Barcelona, Anagrama, 2004.
- _____: *Entre Paréntesis*. Barcelona, Anagrama, 2004.
- _____: "Lo cierto es que soy chileno", en *La Tercera*, Santiago de Chile, 19/07/2003, p. 3.
- _____: "Un narrador en la intimidad", en *Clarín*, Buenos Aires, 25/03/2001, p.45.
- CERCAS, Javier: *Soldados de Salamina*. Barcelona, Tusquets, 2001.

- FRANZ, Carlos: *La muralla enterrada*. Santiago, Planeta, 2001.
- ROAS, David (coord): *Humor y Literatura*, en "Revista Quimera", n° 232-233, Barcelona, julio-agosto 2003.