

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

Unidad de Profundización, Especialización y Posgrado

MAESTRÍA EN CIENCIAS HUMANAS

Opción Literatura Latinoamericana

Tesis

Bushido o

Mantener los ojos abiertos ante el abismo

-Poética de Roberto Bolaño en su ensayística y entrevistas-

Pablo Trochon

Director de Tesis: Dr. Hugo Achugar

Montevideo, 2 de agosto de 2013

Índice

Lineamientos generales	3
Aproximaciones hacia el abismo	12
En torno a <i>ficción</i>	12
En torno a la literatura latinoamericana contemporánea	15
En torno al <i>ensayo</i>	21
Mantener los ojos abiertos frente al abismo	54
La escritura de riesgo y los valientes	76
El fracaso inherente a la lucha.....	88
La cobardía de los cobardes	91
Patria = Literatura	97
Exilio = Literatura	106
La pesquisa en el ensayo	113
La lectura del margen.....	120
Interdiscursividad e intertextualidad.....	122
Una estética salvaje	125
Dentro de LOS MITOS DE CHTULHU	132
Los del pensamiento débil	133
Los del pensamiento débil II.....	136
Los del pensamiento débil III.....	137
Los valores del pensamiento débil	140
Funcionalidad de las digresiones.....	144
El enunciador	145
Conclusiones	149
Bibliografía:	153

Lineamientos generales

*Rechazos de Anagrama, Grijalbo, Planeta, con toda seguridad
también de Alfaguara, Mondadori. Un no de Muchnik,
Seix Barral, Destino... Todas las editoriales... Todos los
lectores...
Todos los gerentes de ventas...
Bajo el puente, mientras llueve, una oportunidad de oro
para verme a mí mismo:
como una culebra en el Polo Norte, pero escribiendo.
Escribiendo poesía en el país de los imbéciles.
Escribiendo con mi hijo en las rodillas.
Escribiendo hasta que cae la noche
con un estruendo de los mil demonios.
Los demonios que han de llevarme al infierno,
pero escribiendo.
Roberto Bolaño, Mi carrera literaria.*

El periodista Ezequiel Martínez reseña que en el *Bogotá39* de 2007, un encuentro que convocó a destacados escritores menores de 39 años, una de las preguntas convocantes era "¿Qué está pasando en la literatura latinoamericana actual?". Un día, uno de los participantes "se atrevió a definirlo: «¿Qué está pasando? ¡Está pasando Roberto Bolaño!»" (Martínez, 2007).

Considero que es tarea de nuestro tiempo ocuparse de este autor paradigmático de la literatura contemporánea hispanohablante que, tras algunas publicaciones esporádicas, en un periodo de nueve años lanzó un libro de poesía, dos de relatos y ocho novelas, pero que aún tras su muerte ha continuado reverberando en siete volúmenes más.

Los detectives salvajes (1998), ganadora del Rómulo Gallegos y del Premio Herralde y que lo catapultara a dicha meteórica maratón de publicaciones incesantes, es una obra central en la literatura latinoamericana que ha sido emparentada, puesta en diálogo sin ningún tipo de reparo, con novelas señeras como *La casa verde*, *Terra Nostra*, *Rayuela* y *Cien años de soledad*.

Novela experimental y polifónica, que por su vastedad se convierte en una obra imprescindible, puede ser propuesta como “una biblioteca y una bomba intelectual, una sociedad al fin abierta y sin déficit éticos” (Corral, 2004: 37); un compendio de la posmodernidad latinoamericana, producto de una estructura narrativa inconclusa y expandible, de un texto proliferante en personajes y anécdotas, en donde los planos de trama e interpretación se ven constantemente entrecruzados, cuestionados, subvertidos. Es un desmesurado palimpsesto que, afirma Richero (2002), monta un gran espectáculo representacional, a través del cinismo, en el que se interpe- lan la Historia, su Relato, y el Canon literario latinoamericano resultante de ese Relato.

Bolaño es *un umbral* (Espinosa, 2006), a partir de cuya irrupción ya nada puede ser igual, un gran monstruo que construyó una paulatina, intrincada y expansiva mitología en torno a su obra y a sí mismo. Un autor que se constituye en mojón ineludible en el campo escriturario actual, lo cual queda demostrado en la proliferación de reseñas, artículos, ensayos, estudios colec- tivos, ponencias, seminarios, tesis, premios y cátedras con su nombre; en el alto índice de ven- tas que continúa en alza, y en las crecientes traducciones que ampliaron su llegada a públicos que por años quedaron marginados de su literatura.

Sin embargo, considero que es aún un debe, el estudio, el análisis pormenorizado de su trabajo en el discurso ensayístico, como un sector que resulta inseparable del resto de su escri- tura y sin el cual, ese *Universo Bolaño, o territorio Bolaño* como otros lo han dado en llamar, cu- yo epicentro quizás sea la hipernovela *2666* (así calificada por Perec), “una de las novelas más poderosas, perturbadoras e influyentes escritas en español en las últimas décadas” (*Bolaño sal- vaje*, 2008: 205), quedaría trunco, amputado, inconexo, dado que se iluminan recíprocamente. Y si consideramos algunos apuntes de Piglia: “La crítica es la forma moderna de la autobiografía [...] La escritura de ficción cambia el modo de leer y la crítica que escribe un escritor es el espejo secreto de su obra” (1999: 137-138), sin dudas que se podrá poner en relevancia su rol deter- minante.

El escritor chileno, y ampliamente se ha escrito sobre ello, tiene la particularidad de haber transitado por diversos géneros y haberlos manipulado a su gusto por y para un proyecto ético estético mucho más profundo y arriesgado de lo que las sectorizaciones categoriales le

podrían permitir; un proyecto en el cual todas las partes, grandemente permeables entre sí, se hacen necesarias para una percepción orgánica de sus posibles dimensiones.

Esta Tesis será desarrollada en torno al análisis de la producción ensayística de Roberto Bolaño (1953-2003), centrándome especialmente en la compilación de ensayos, artículos y discursos *Entre paréntesis* (2004), el texto “Carnet de baile” de *Putas asesinas* (2001), y las charlas “Literatura + Enfermedad = Enfermedad” y “Los mitos de Chtulhu” de *El gaucho insufrible* (2003). Es importante aquí señalar que, dado que los textos del corpus pertenecen al acotado periodo de cinco años (1998-2003), la decantación de la poética a la que haré referencia puede percibirse de un modo homogéneo y articulado puesto que no fue sometida a las revisiones que otorga el devenir del tiempo. Los mismos, además, ya desde mediados de 2000 habían sido considerados para integrar un libro, como se documenta en el prólogo a *Entre paréntesis*, realizado por el escritor español, amigo de Bolaño y autor de la selección, Ignacio Echevarría.

Una segunda aclaración se hace necesaria. En principio podría entenderse que la materia de estos textos pertenece más al terreno del discurso periodístico, ya que inclusive fueron en su mayoría publicados en los periódicos *Diari de Girona* (España) y *Las Últimas Noticias* (Chile), pero, como desarrollaré más adelante, esos artículos que a simple vista podríamos calificar de *críticos*, o de reseñas, no se quedan en el terreno de lo informativo sino que siempre transitan hacia el territorio desprejuiciado del ensayo. Asimismo, manifiestan una capacidad de generalización y de permanencia, sorteando el retén de lo específico, lo concreto, lo sincrónico y lo perecedero, que los inscribe en el plano de lo universal, de lo expansivo, de la inquietud.

Se integrarán las entrevistas concedidas por el autor, primero por haber sido relegadas de investigación alguna excepto para referirse a ellas desde lo anecdótico, y por considerar que pueden ser parte de un mismo corpus de estudio al compartir un imaginario, rasgos discursivos y una serie de mecanismos formales, de los que se dará cuenta a lo largo de la tesis, que hacen que ambos se constituyan en dos tipos de discursos en la frontera entre la ficción y el documento.

Los ensayos y estos reportajes configuran una zona vital para la constitución acabada e integral del Universo Bolaño, cuyo análisis se hace necesario a fin de nutrir las indagaciones en torno a su poética, generalmente restringidas a la narrativa y a la lírica, ensanchando sus márgenes y su entramado de connivencias.

Juan Villoro, en el texto introductor al volumen *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas* (2011), recopilado por Andrés Braithwaite, afirma que las extraordinarias entrevistas con Roberto Bolaño “equivalen a la Caja Negra de los aviones. Las palabras antes del accidente. No se trata de un calculado testamento sino de la voz que atraviesa turbulencias con una última entereza” (*Bolaño salvaje*: 74). Por su parte, Ignacio Echeverría contribuye al alerta señalando que la última entrevista concedida a la *Playboy* mexicana, se constituye como “un perfil del genio y figura de Bolaño” (EP: 14).

Considero que allí hay un importante material, una parte esencial que no podemos dejar de lado si pretendemos acercarnos a una cierta comprensión del poderío de la escritura del escritor chileno: “Las entrevistas son claves que rodean el campo de batalla, minas que no han sido desactivadas, pero estallan al margen de la estrategia principal (*Bolaño salvaje*: 75).

El ensayo vendría a ser, en principio, el devenir propio de la voz liberada, como una sesión de terapia psicológica, y la entrevista, en cambio, presupone un coordinador, que además posee un conocimiento previo sobre la persona, un alguien que conduce ese flujo y que casi no da lugar a los reflujos. Este hecho pone en conflicto la consideración de ambos dentro de un mismo corpus, aunque presenten una serie de elementos vinculantes entre sí, por ser modalidades del discurso producidas por enunciadores que se nutren de diferentes atributos.

Sin embargo, las similitudes, las referencias y señas hacia una misma poética, rastreables no solo en ciertas marcas de la investidura discursiva sino también en la propia enunciación, ponen de manifiesto la posibilidad de este hermanamiento. Asimismo, de la particularidad de que la gran mayoría de sus entrevistas fueron realizadas vía e mail, resulta que la enunciación no ha sido viciada por la tarea de edición del entrevistador, o al menos no tanto como en un encuentro registrado digital o magnetofónicamente.

Como última categoría del corpus, se integrará una modalidad textual innovadora, a medio camino entre la transcripción de mesas redondas, la entrevista y el ensayo: el *Dialogo Piglia-Bolaño* subvierte los tiempos y los formatos de una conversación tradicional, al constituirse en un intercambio, vía correo electrónico, de reflexiones en torno a la literatura latinoamericana de forma dialogal: “cada uno de los escritores retoma en su oportunidad lo dicho por su colega y lo inserta en su propia reflexión; antes que un juego de afirmación, réplica y contrarréplica estamos presenciando al crecimiento errante de una reflexión” (Weinberg, 2007: 116).

Dada la *condición transgénica*¹ del Universo Bolaño, no se desestimaré poner en diálogo, en relación de continuidad, contigüidad o fractalidad, a la ensayística con las dimensiones narrativa y lírica porque se estaría errando metodológicamente al compartimentar un territorio escriturario multiforme y en perpetua contaminación. Siempre que verdaderamente resulte provechoso a la investigación, que ilumine o amplíe sus estatutos, recurriré a dar cuenta de alguno de dichos puentes. Siendo una literatura de naturaleza híbrida o mestiza, pueden rastrearse diferentes participaciones dentro del género de la ensayística, así como irrupciones de esta en otras formas discursivas, como las ocurridas en la narrativa ya denunciadas por Luis Martín-Estudillo y Luis Bagué Quílez (*Bolaño salvaje*, 2008). Las debilitadas fronteras entre géneros están constantemente vapuleadas por giros de sentido, vaivenes y titubeos que pueden enervar a un lector desatento que no perciba el espíritu lúdico y desprejuiciado que encarna.

La posibilidad de vincular diferentes sectores de su labor escrituraria brota de la articulación de la hipótesis de este trabajo: la poética de Bolaño, como se intentará bosquejar en las páginas subsiguientes, se cimenta sobre una postura que posee un correlato ético y otro estético aglutinados en una premisa a la que acude de modos diversos, pero que podría cristalizarse en la recurrente fórmula: “mantener los ojos abiertos ante el abismo”, y que puede reconocerse a lo largo y ancho de su escritura. El universo de Bolaño se compone de los “poemas, cuentos, novelas y ensayos [que] constituyen un continuum literario plagado de simetrías, una especie

¹ Considero “condición transgénica” la capacidad que tienen algunos textos para circular por los estatutos de diferentes géneros discursivos, lo cual los habilita a ser considerados desde diversos contratos de lectura. En el caso particular de Bolaño me refiero al conjunto de toda su producción por desarrollar la gran mayoría de sus componentes dicha participación múltiple.

de totalidad fragmentada” (Companys Tena, 2010: 5).

La primera parte de la tesis, y a modo introductorio, expondrá algunas nociones, algunas líneas de fuga, pero no se desarrollará como un tratado sino apenas como el asentamiento de algunas bases cartográficas que allanen el abordaje del cuerpo de la tesis y el *asomo* de algunos factores del actual estado de la cuestión que introduzcan elementos vinculantes y delineen marcas de consonancia de otras tendencias o autores con las particularidades propias de la materia ensayística de Roberto Bolaño.

Se implementarán técnicas complementarias, propias del análisis del discurso y del estudio semiológico, para desmadejar el funcionamiento de los elementos significativos y las corrientes de sentido que de estos ejes se deriven, en evidente dependencia con las específicas relaciones de poder que de por sí todo discurso instaaura en su propia enunciación: con relación, entre otras, a las teorizaciones de Charadeau, Eco, Greimas, Foucault, Hamon, Kristeva y Verón. Las mismas serán retomadas en el análisis final sobre “Los mitos Chtulhu”, uno de los ensayos de Bolaño más interesantes para tal tipo de marco conceptual.

En tanto considero que todo discurso posee una naturaleza de por sí ficcional, por cierto en diferentes gradaciones de acercamiento con la experiencia (término que prefiero al de *realidad*), definiré *ficción* y en torno a este concepto desarrollaré algunas apreciaciones que se desprenden de mi postura teórica respecto a *lenguaje, representación, objetividad/subjetividad*, etc. esenciales en el tratamiento de un autor como Bolaño.

Luego realizaré un paneo sobre los elementos constitutivos de la **literatura latinoamericana contemporánea**, como uno de los marcos conceptuales posibles desde el cual considerar nuestro objeto de estudio. Para ello trazaré sucintamente una ruta que ponga en juego categorías tales como: posmodernidad, crisis de la representatividad, estética de la imprecisión, espacio de la desfronterización, apropiamiento del universo simbólico global, interdiscursividad, intertextualidad e hibridación genérica, el metadiscurso y la metaficción, el fomento casi compulsivo de la interpretatividad. De esta manera podré ubicar el género Ensayo en relación a algunas de las problemáticas actuales en el campo de la literatura.

A continuación precisaré la noción y caracterización del **ensayo** como tipología discursiva, y especialmente del ensayo literario, que se manejará a lo largo del trabajo. Será a la luz de definiciones contemporáneas (recordemos que la publicación ensayística de Bolaño abarca un periodo reciente muy concentrado: 1998-2003), y buscando un énfasis en las que produjeron autores latinoamericanos, que analizaré aspectos centrales de los estudios canónicos que resulten efectivos para comprender la dinámica y formas contemporáneas del género: en este sentido, se estudiarán los paradigmas destacados de Lukács (“Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)”, 1910), Bense (“Sobre el ensayo y su prosa”, 1947), Adorno (“El ensayo como forma”, 1958), Real de Azúa (*Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*, 1964) y Rest (*El cuarto en el recoveco*, 1982); así como los estudios de Aullon de Haro (*Teoría del ensayo*, 1992), Gómez-Martínez (*Teoría del ensayo*, 1992), Skirius (*El ensayo hispanoamericano del siglo XX*, 1994), Percia (*Ensayo y subjetividad*, 1998), Starobinski (“¿Es posible definir el ensayo?”, 1998), Maíz (“Problemas genológicos del discurso ensayístico: origen y configuración de un género”, 2003), Giordano (*Modos del ensayo. De Borges a Piglia*, 2005) y Weinberg (*Situación del ensayo*, 2006, y *Pensar el ensayo*, 2007), entre otros.

A lo largo del recorrido de la segunda parte del trabajo, el cuerpo central de la Tesis, me enfocaré en el análisis específico de la ensayística de Roberto Bolaño. Intentaré dar fuerza a la hipótesis disparadora, es decir, la creencia de que en su poética existe una correlación entre un ideal ético, plasmado explícitamente en su ensayística y entrevistas, y un ideal estético, modelado en la forma y las estrategias discursivas que elige para acercarse a su público lector.

Apuntaré a desarrollar el *ethos* de Bolaño, en tanto las modalizaciones verbales para la presentación de sí mismo en la interacción verbal (Charaudeau y Mainguenu), estudiando el contenido de los ensayos, los valores, los principios que puedan ser extraídos desde su recurrencia, desde el énfasis. A continuación, buscaré evidenciar las modalizaciones formales a través de las cuales se expresan sus consideraciones, como por ejemplo la relación entre relato policial y ensayo.

Trabajaré utilizando criterios de la estrategia del discurso para acercarnos a la búsqueda de estilemas que permitan el análisis de la particularidad del enfoque, las formas y los contenidos del *ensayo bolañeano*. Entre los mismos, surgirán isotopías como: el mentado concepto de generación, la caracterización del escritor valiente en contraste con el escritor débil, el tema de la patria y el exilio, el ideal romántico del fracaso inherente a la lucha, así como el desarrollo de microtemas como: el foco en el margen, el patoterismo intelectual, para así decantar una posible imagen orgánica de la poética de una literatura que mantiene firme la mirada frente al abismo.

Indudablemente será capital estudiar las manifestaciones y funcionalidad de la parodia (en el sentido enunciado por Hutcheon) y el humor, como recursos esenciales para entender su oficio de la escritura y sus estrategias de enfrentamiento hacia la institución Literatura, el cuestionamiento a sus estatutos, a su vigencia, a su legitimidad, lo cual, por razones de las que también se dará cuenta, Bolaño se posiciona distanciado. Como Belano, su gran protagonista y alter ego, que se mete en la industria pero desde la resistencia, y que se bate a duelo para defender su honor, se coloca bajo “una ética de invisibilidad al margen de las instituciones” (*Bolaño salvaje*: 186).

Se establecerán puentes con algunos referentes imprescindibles del orbe literario latinoamericano: Borges y Cortázar, en la explicitud: “Decir que estoy en deuda permanente con la obra de Borges y Cortázar es una obviedad” (EP: 327); Saer, en la opacidad, entre otros. No debe sorprender la selectividad geográfica, cuando la literatura argentina ocupa un lugar central² en el mapa del escritor chileno, como trabaja Gustavo Faverón en su artículo “El rehacedor: «El gaucho insufrible» y el ingreso de Bolaño en la tradición argentina” (*Bolaño salvaje*: 371-415).

Se pondrá en diálogo la producción del autor chileno con algunas vertientes del ensayo hispanoamericano, para vislumbrar la posible posición que ocupa en tal tradición, resaltando los puntos de contacto y de distanciamiento, así como sus marcas personales. Esta puesta en ten-

² La constante preconización de escritores argentinos es mucho más significativa al tratarse de un autor, si bien no reticente a la buena consideración de sus colegas –cosa que se verá hacia con frecuencia, probablemente como parodia a tal ejercicio-, ostensiblemente afecto a la defenestración de otros.

sión claramente no agotará las líneas de análisis, las cuales podrían ser trabajadas en detalle en un estudio de otra naturaleza.

El criterio para la selección de fuentes (Pitol, Piglia, Aira, Libertella, Rey Rosa y Vila-Matas, entre otros) para toda la tesis, mayormente se sustenta en dos principios centrales: considero que cada lenguaje posee cualidades morfológicas, dinámicas e ideológicas, así como líneas de fuga y nodos de poder, que conforman concepciones de mundo diferentes, por lo que acotar el objeto a escritores que compartan la lengua española resulta altamente pertinente. En segundo lugar, juzgo más sustancioso enfocarse en representantes acotados a la temporalidad de Bolaño, o referentes explícitos, en miembros de una posible *generación* común, porque tampoco es la idea aquí trazar una genealogía del ensayo hispanoamericano.

El concepto de *generación* sin dudas resulta polémico por la dificultad que surge del arbitrio de su demarcación y/o montaje, pero es central en Bolaño. La *generación turbulenta*, la de los escritores valientes, fue determinante para dividir, en base a la férrea poética que estudiaremos, a los que servían de los que no, y por la cual profesaba un oficio de defensa: “todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi generación” (EP: 37). Entre los que saltan envueltos en llamas estarán, entre otros: Carmen Boullosa, César Aira, Juan Villoro, Alan Pauls, Javier Cercas, Jorge Volpi, Rodrigo Fresán, Enrique Vila-Matas, Jaime Bayly, Ignacio Echevarría, Rodrigo Rey Rosa, afiliados grupal o individualmente por Bolaño en diversas intervenciones.

En las conclusiones se apuntará a recoger los lineamientos generales a los que se habrá arribado en cada uno de los apartados, con el fin de iluminar el interés inicial de este trabajo que es la idea de comprender *cómo* la ensayística y las entrevistas de Bolaño cumplirían un papel dentro del paradigma de sus contemporáneos, fruto de una forma otra de la expresión que respondería a “nuevas estructuras del sentir” (Williams), y que probablemente se ligen con la asunción del nomadismo como destino, sobre las que se sostiene un compromiso de la escritura como acto de valentía, como acción de mantener los ojos abiertos frente al abismo.

Aproximaciones hacia el abismo

En torno a *ficción*

Antes de entrar en consideraciones que atañan directamente al ensayo como género literario, resulta pertinente advertir que, sin siquiera llegar a poner en pugna paradigmas como el de la Ciencia y el del Arte, o de la objetividad y de la subjetividad, considero que todo discurso, desde el momento mismo de la enunciación, implica la construcción de un relato y, por ende, se inviste de un estatuto ficcional.

En una instancia discursiva³, cualquiera sea su naturaleza, a partir de una puesta en tensión, el Locutor se apropia del sistema de la lengua (Benveniste; Charaudeau), enuncia una posición distintiva (el *yo*) a partir de un saber exclusivo, y, al asumir este rol, implanta otro frente a él que será Alocutario o Destinatario del mundo significado (el *tú*). Ambos sujetos de la enunciación asumen roles concomitantes y activos regidos por un principio de interacción y de intercambio; se reconocen simultáneamente semejantes (a partir de ciertos saberes compartidos) y diferenciales (por la posición que ocupan).

Como señala Philippe Hamon, el lenguaje no puede copiar, reproducir, lo real; requiere el tamiz de un observador que lo interprete en un plano distinto, que lo configure como objeto ficcional. La palabra es ausencia de mundo, no tiene objeto fuera del enunciado, porque “lo verosímil, sin ser verdadero, sería el discurso que se asemeja al discurso que se asemeja a lo real” (Kristeva, 1981: 11). No hay correspondencia entre lenguaje-objeto sino entre discurso-discurso,

³ Entendemos por *discurso* “todo fenómeno de manifestación espacio temporal del sentido, cualquiera sea el soporte significativo” (Verón, 1980: 85).

mediante una relación de equivalencia: simula, aparenta una verdad objetiva; la realidad se encuentra en el plano extratextual o, a lo sumo, en la conjunción de la multiplicidad discursiva.

Dependerá, evidentemente, de la naturaleza y la forma que imprima cada tipo de discurso, el grado y el matiz de acercamiento que tenga con el contexto⁴, el cual tampoco podrá ser definido con exactitud porque la objetividad puede ser solo una tendencia y no un estadio: la enunciación presupone un recorte, intencional o no, de la información; se reelaboran los datos de la experiencia mediante un proceso íntimamente subjetivo.

Todo discurso implica la construcción de un relato, en tanto lectura subjetiva de una realidad determinada, aferrada referencialmente a las circunstancias de producción. Enuncia un mundo autónomo y autotélico que responde a una lógica específica, prescindiendo del contraste extratextual. Es un montaje ajeno a los parámetros de verdad/falsedad, cuya estructura se apoya en un principio de articulación interna, conocido por *verosimilitud* o *legibilidad* que es la condición cualitativa para que se produzca el reconocimiento o “efecto gastronómico”.

Esta condición imprescindible induce al receptor a aceptar las marcas textuales que lo envuelven en una situación discursiva coherente y cohesiva, estatuida primordialmente por un contrato de lectura⁵. Una posición verosímil adecuada no implica una tendencia a lo verídico, no impide que aparezcan elementos absurdos, fantásticos o maravillosos, pero evita que el lector se disperse o dude de la producción significativa que está consumiendo.

La noción de *ficción* como límite de la Literatura es conflictiva, y a mi criterio, errada: considero que toda forma discursiva es ficcional porque “aun cuando la intención de verdad sea sincera y los hechos narrados rigurosamente exactos (...) sigue existiendo el obstáculo de la autenticidad de las fuentes, de los criterios interpretativos y de las turbulencias de sentido propias a toda construcción verbal” (Saer, 1996: 10), por lo que las fronteras se debilitan aún más.

⁴ Se hace evidente que la ficción no puede independizarse totalmente de la experiencia, ya desde que su medio de expresión es el lenguaje: de ser absolutamente diferente, sería incomunicable.

⁵ El Contrato de Lectura es la aceptación tácita de un intercambio significativo entre dos o más sujetos que comparten un conjunto de características o competencias determinadas. Permite al Enunciador orientar la interpretación, construir el horizonte de expectativas y obtener la aprobación de sus habilidades productoras de sentido.

Es decir, sobre dicho entendido, que el ensayo también se constituye como una categoría ficcional, pero debe aclararse que el punto donde sí se despega de otras formas como el cuento, la novela o el poema es su condición no mimética y de carácter argumentativo, lo cual lo vincula más con el discurso periodístico. Esta ruptura de la mimesis aristotélica surge desde el momento en que el Enunciador, como se estudiará luego, asume con explicitud su rol de intermediario con la experiencia, su catalización sobre lo extradiegético, y que desarrolla una serie de estrategias que buscan confundirlo con el Autor, quien firma y legitima los dichos.

En definitiva, el ensayo es una tipología textual que se regodea en su discursividad, que se sabe canal y meta de sí misma. Y que su ficcionalidad no reside, como advertía, en una mimesis del mundo, sino, justamente, en una mimesis del discurso que da cuenta de ese mundo.

El ensayo excede al saber, y lo fuerza “a descubrir «su verdadero» rostro, a quitarse la máscara, el saber se muestra como lo que «en verdad» es: se muestra como ficción” (Giordano, 2005: 72). Entonces es que se hace necesaria la noción de Barthes de *ficción interpretativa*, por llamar de un modo más preciso a esa mimesis discursiva, cuyas pruebas son: la construcción de series heterogéneas, el ejercicio de la burla, el ejercicio de la ironía, la intrusión del misterio, la formulación de la creencia personal. Todos aspectos a los que se harán alusión en el avance de este estudio.

El ensayista es un lector inocente o impertinente que en su pesquisa despreocupada, necesariamente en Bolaño que no hace ejercicio del ensayo crítico del especialista, moldeado por protocolos y formas institucionalizadas de y por la intelectualidad, se sumerge en las más diversas temáticas haciéndolas propias por la *ingenuidad* de su lectura:

Opuesta al trabajo interdisciplinario, que multiplica las pertinencias para el abordaje de un objeto cierto, su búsqueda transmite a las disciplinas que atraviesa la incertidumbre de su objeto imposible. *Transdisciplinaria*, la búsqueda del ensayo opera una *literaturización* del saber. (Giordano, 2005: 233)

Es decir, no lo desuella, sino que desplaza a ese saber, como ya se ha dicho, al plano de la ficción. Si bien la ficción es su canal de comunicación, todos los recursos estéticos tienen como finalidad última, justamente, fortalecer la argumentación y, por ende, propender la seduc-

ción y persuasión del receptor. Sobre ese entendido, dirá Arenas Cruz que es posible entender ciertas figuras como argumentos por sí mismas, como la metáfora, la comparación y el símbolo que “aúnan simultáneamente la función estético-emotiva y la función argumentativa: sirven para expresar algún tipo de contenido emocional o para comunicar más atinadamente contenidos conceptuales” (Cervera, 2005: 54).

Por estas razones, no será el espíritu de este trabajo entrar en consideraciones sobre la validez, veracidad o coincidencia de los dichos del Enunciador del discurso ensayístico con el Autor, ni tampoco rastrear huellas autobiográficas porque, sobre lo desarrollado anteriormente, dicha información no resulta pertinente a un estudio que no busca cotejar discurso y experiencia sino inmiscuirse en la propia materia del Ensayo: su enunciado.

En torno a la literatura latinoamericana contemporánea

Para comprender la literatura contemporánea de nuestro subcontinente, como advierte Mabel Moraña, deben atenderse la relativización de las dicotomías tradicionales, el estudio del simulacro, de la heterogeneidad, del margen, del multiculturalismo y de la transculturación. En este sentido, los ensayos de García Canclini son particularmente inevitables, en tanto apuntan a la

comprensión de lo cultural como un espacio de hibridación y transitividad que supera los límites de la cohesión nacionalista e incluso la noción de comunidades culturales dependientes del patrimonio fijado por las ideologías dominantes como base para sus proyectos de consolidación institucional (Morña, 1997: 19)

Dichas tendencias ponen en juego, indefectiblemente, recursos que le son característicos tales como: parodia, humor, intertexto, metacrítica, fragmentación, pastiche, kitsch, ‘falta’ o *nonsense* del hilo conductor, coexistencia de metalenguajes y variadas formas de autorreflexividad textual, interdiscursividad entre el arte popular y cultura de masas (radio, cine, T.V., computadoras, la informática y las redes sociales). Y tales herramientas no harán sino poner en tensión

los siguientes binomios, contrapuestos tradicionalmente por la Modernidad: multiplicidad/individualidad, paradoja/lógica, concordancia/contradicción, continuidad/discontinuidad, *otredad/mismidad*, marginalización/eurocentrismo, Cultura/ multiculturalismo, diversidad interpretativa/unidimensionalidad autorial. Ejemplo representativos de ello será la generación posposboom, posmacondista o McOndo (1996, Fuguet-Gómez), o del Crack (2000, Volpi, Urroz, Padilla, Chávez, Palou).

La posmodernidad, por su heterogeneidad de caracteres, pareciera ser un enfoque interpretativo válido para echar luz sobre algunos sectores de la producción escrituraria de nuestro subcontinente por tomar, justamente, forma de un movimiento de fusión o collage: una cultura del archipiélago que se nutre de diferentes modelos de creación que, pese a su cercanía, presentan evidentes fisuras entre uno y otro:

Sería un error entender la posmodernidad como proceso totalizador, pues es la principal falla epistemológica que puede encontrarse en los arduos debates sobre la materia: los críticos, unos a otros, se cuestionan las fronteras y las terminologías, obnubilándose con coincidencias anacrónicas entre obras pertenecientes a procesos culturales muy distintos. Sin embargo, debemos procurar cuidado en no aplicar la libertad interpretativa para acondicionar ciertas cualidades a las necesidades teóricas de nuestros estudios.

América Latina, compuesta por variantes culturales que no encajan entre sí, es el espacio posmoderno por antonomasia, podrán proponer ciertos autores. Manuel Gutiérrez Estévez (2005) la estudia como un cadáver exquisito, compuesto por pliegues o referentes que se resesmantizan mutuamente. Se implican de forma dinámica los imaginarios construidos por la patria gaucha (bajo el lema *civilización o barbarie* – evidente en obras como *Facundo* y *Ariel*), por los aborígenes sobrevivientes a las guerras de conquista, por los negros que trascendieron la esclavitud, por el propio mestizaje como categoría que se regocija en la diversidad étnica, y por los inmigrantes chinos, japoneses, turcos, armenios, libaneses, judíos, españoles, italianos, polacos, ingleses, franceses, holandeses, etc. La identidad no reside en ‘las raíces’ sino también en el tallo, el tronco, la copa, las hojas, los frutos y las propias hojas que se caen, componiendo orgánicamente el sujeto colectivo *Latinoamérica*. Por esta cualidad de heterogeneidad e hibridez es

que García Aguilar recordará que hablamos “desde un Extremo Occidente mestizo y por eso en nosotros hablarán siempre a coro y oponiéndose Calibán y Ariel” (2006), lo que marca un poco lo inasible de nuestro proceso y, por ende, lo arduo de su conceptualización.

La posmodernidad se constituye en una corriente epistémica, primero, fruto de un importante proceso intelectual supraorganizativo que responde, paradójicamente, a un deseo de relajación que inscribe una doble codificación: una elitista para entendidos y otra para el usuario, sin que la hibridación de los planos resulte perjudicial. Esta particularidad, como Saer señala, ha hecho que gran parte de la intelectualidad del subcontinente ennegreciera cientos de páginas con discusiones, y que lo continúe haciendo, en el afán de llegar a una base teórica, a un concepto, a un paradigma salvador que les permita, por fin, descansar.

Sin embargo, por la mencionada serie factores que configuran nuestra actualidad, para hablar de posmodernidad, aquí y en donde sea, se hace vital la elaboración de un contexto histórico que la sustente y de bases para su posible enunciación. Claro, es notoria, insisto en destacar, la coexistencia de una pluralidad de clasificaciones (no excluyentes) como síntoma inexorable de esa naturaleza esencialmente divergente y permeable.

Dicho contexto estaría constituido por algunos procesos esenciales para entender el surgimiento de la posmodernidad, en tanto perspectiva integral “desde la cual uno puede preguntarse ciertas cuestiones, acerca de la modernidad y sus diversas encarnaciones” (Calinescu, 1987: 271), más que de fechas o momentos precisos delimitados:

Sin pecar de taxonómico, creo que se dificulta pensar en *posmodernidad latinoamericana* sin acontecimientos que evidenciaron ciertas fisuras en el paradigma de la Modernidad (permitiendo su asimilación como bien común) y que tuvieron un impacto a nivel político, social, económico y cultural también en América Latina: la Segunda Guerra Mundial y las acciones expansionistas del imperialismo norteamericano implican, a grandes rasgos, la ruptura con el Viejo Mundo y la adopción de un nuevo modelo; la negación del racionalismo y el rigorismo cartesiano; el auge de los sistemas masivos de comunicación y las tecnologías informáticas que facilitó el acceso a un *background* cultural babilónico desprendido de toda identidad y responsabilidad; el establecimiento del consumismo; el surgimiento de los grupos pacifistas y los movimientos

político-ecológicos; las vanguardias históricas, la estética kitsch y el Pop Art. Estos son macro procesos fundamentales, pasibles de ser mejor desarrollados en otro estudio, útiles para entender la heterogeneidad, las distribuciones nómades, la interculturalidad y la relectura creativa que la caracterizan.

Otro modo de entender su genealogía es el análisis del proceso cultural de Occidente a través de la teoría enunciada por Scott Lash (1997): en un principio, la mayoría de los hechos sociales eran naturales respecto a aquellos denominados *culturales* (en tanto producción intencional de sentido); luego, su acumulación, marcando el comienzo de la Modernidad, implicó una reconsideración racional para identificar y/o solucionar las problemáticas respecto a la representación.

El auge moderno diferencia y autonomiza esos hechos culturales, conduciendo al desarrollo de su producción y reproducción (mecánica o electrónica), dotándolos de una omnipresencia que los habilitó a competir por la hegemonía que hasta el momento mantenían los hechos naturales. Una vez convertidos en norma, complejizan (o solucionan de forma irracional) las relaciones entre los actores intervinientes no en el hecho cultural sino en la propia realidad, naciendo así la Posmodernidad, Posestructuralismo o Poscolonialismo, categoría propuesta para nominar concretamente al proceso de evolución social e institucional latinoamericano.

El Boom elaboró una literatura que aglutinó fuerzas centrípetas que tendían a enunciar una identidad continental en base a ciertos *rasgos autoctonables*⁶. Fue un modelo que dio cuenta de una realidad mágica, etérea y a la vez buenamente salvaje, a través del cual el subdesarrollo se resemantizaba y cumplía “con el requisito cosmético necesario para hacer de su consumo algo agradable” (Morales, 2005).

⁶ Es decir, rasgos pasibles de ser considerados autóctonos, que cumplen (o construyen) la verosimilitud de lo autóctono, que se invisten de sus modalizaciones y estatutos en base a la expectativa que Europa tenía sobre lo que América Latina *debía* ser. Este término permite relativizar un poco esa esencia construida por el proyecto artístico intelectual del Boom que entrañaba la enunciación: "esto es *lo latinoamericano*", sin descreer de todos sus postulados sino al menos poniendo de relevancia la intencionalidad de seleccionar un modelo acorde a lo que el subcontinente significaba para el Primer Mundo.

Su fuerza arrolladora ha sido tan estigmatizante que aún hoy pueden rastrearse sus tardíos coletazos, desde los cuales proliferan una lista de artistas que continúan macondizando América Latina en sus productos (a fin de ser aceptados por la lógica cultural del mercado), de la misma manera en que los imaginarios étnicos y las artesanías indígenas se ofrecen a los turistas y antropólogos extranjeros, envueltos en enrarecidos aires de autoctonía.

Esta escuela se constituyó, afirma Cortés (1999) refiriéndose al Boom, en un estado de gracia hacia ciertos autores que promovían el *latinoamericanismo*, en tanto construcción letrada *sine qua non* para el ingreso dentro del mercado editorial local y extranjero. En este sentido, García Canclini (1989) ya consideraba que nuestras comunidades estaban sustentadas en un simulacro que teatralizaba un origen, y en un patrimonio fetichizado compuesto por mitos nacionales que, en realidad, encerraban meros mecanismos de legitimación, o de *tradición selectiva* y de *adaptación cultural selectiva*.

Sarlo sugiere que “los cambios en la literatura se desatan cuando esas «estructuras del sentir» ya no pueden encerrar las novedades sociales ni están en condiciones de formularlas dentro del elenco de convenciones conocidas” (2001: 18). Cuando ni el Boom ni las vanguardias pueden sostener la literatura latinoamericana contemporánea, surge la posmodernidad como marco al que podemos adscribirla, o del cual hacerla participar, permitiendo otro grado de comprensión. Una parte del arte americano actual, liberado de toda prescripción europeizante, evidencia un lugar otro de la enunciación dado, en mayor o menor medida, por la hibridez que los procesos fundacionales, primero, y las condiciones sociohistóricas, luego, han favorecido.

Los síntomas del paradigma de la posmodernidad, tomándolo solo como un modelo interpretativo posible a partir del cual ver e interpretar el mundo, nos permiten darnos cuenta de que en realidad es el territorio, el hábitat natural para el desarrollo de todas las potencialidades posibles, al menos de las que conocemos, de un género híbrido, plurivalente e inquieto como el Ensayo.

Adorno, en el paradigmático “El ensayo como forma” (1962), resume algunos de los aspectos característicos del género, los cuales se desarrollarán a continuación, como su naturaleza fragmentaria y accidental, que claramente no sigue pautas de completitud y continuidad, de-

terminando una impronta perecedera, no dogmática, cuya recurrente auto relativización, fruto de su crítico-gnoseológica motivación permiten entenderlo como un artefacto que “tiene que estructurarse como si pudiera suspenderse en cualquier momento” (27).

Algunos de estos rasgos, a los cuales adscribe específicamente el ensayo bolañeano, son concordantes con los imaginarios, las actitudes y los recursos con que la posmodernidad se haría manifiesta, o al menos en tal marco hallan cierto cobijo teórico. Calinescu (1987), en su poderoso estudio, ya incluía al tratamiento sobre idénticas bases del hecho y de la ficción, la realidad y el mito, la verdad y la mentira, la autorreferencialidad y la metaficción, como un síntoma de la Posmodernidad, el cual hoy nos permite entender y estudiar con mayor precisión la duda y la búsqueda como herramientas del pensamiento crítico reflexivo del escritor chileno, para quien todo se transforma en materia escrituraria.

Una vez que la materia ha sido absorbida por el Universo Bolaño, las leyes de delimitación discursiva, y por ende sus sucedáneas restricciones, quedan sin efecto. La narratividad de su ensayística deja habilitados los tipos de acercamiento al trasunto natural y las digresiones propias del discurso ficcional. En ese sentido, y aquí Adorno estaría en desacuerdo, Lukács en su insoslayable tributo “Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)” sostiene que la crítica es un arte, no una ciencia, porque “se enfrenta con la vida con el mismo gesto” (1975: 35).

Como estudian Quílez y Martín-Estudillo podríamos considerar la participación del conjunto de la producción escrituraria del escritor chileno dentro de la categoría de *narrativa híbrida*, la cual implica una “convergencia textual de ensayo, autobiografía, diario íntimo, crítica literaria, libro de viajes, periodismo, ficción e historiografía” (*Bolaño salvaje*: 447).

Bolaño sigue una propensión de la literatura contemporánea “que tiende a la hibridación y que lo relaciona tanto con autores latinoamericanos (Rodrigo Fresán, César Aira) como españoles (Javier Cercas, Enrique Vila-Matas)” (Companys Tena, 2010: 4); además, porque ambos territorios le resultan indistintos: América Latina no se constituye en una valla sino en el trampolín desde el cual zambullirse en el mundo.

Si bien Roberto Bolaño, chileno, exiliado primero a México y luego a España, confronta el asunto de *lo latinoamericano* de las más diversas maneras, con más o menos desapego, y si bien sus personajes, aunque pertenezcan a un universo de referencia mucho más amplio, tarde o temprano terminan cayendo en ese terreno, no debemos confundirlo con un latinoamericanista, un propagandista de un cierto *ser americano*. No, eso no.

Debe evidenciarse el abandono de todo condicionamiento localista propio del *Boom*⁷ y su “hacer literatura a secas y ya no literatura *latinoamericana*” (Companys Tena, 2010: 2). Bolaño, como Borges, como Cortázar, es un escritor universal, que recurre a lo latinoamericano, como a la Alemania nazi, como materiales de contenido y no como marcos ideológicos centrípetos.

Ignacio Echevarría señala que “por la obra de Bolaño transitan -errantes, fantasmales- los náufragos de un continente en el que el exilio es la figura épica de la desolación y la vastedad. Laberinto de la identidad, Latinoamérica es para Bolaño una metáfora del abismo, un territorio en fuga” (Manzoni, 2002: 193). No hay un regocijo en la latinoamericanidad, hay solo una enunciación; la enunciación de un expatriado por voluntad propia, con una sensibilidad ya transfronterizada, deslocalizada, extraterritorial, que da cuenta de una cierta crisis del continente americano (en el sentido más amplio del término): “En poemas, en relatos, en novelas, Roberto Bolaño viene escribiendo el gran poema épico –destartalado, terrible, cómico y tristísimo- de Latinoamérica” (*Bolaño salvaje*: 441).

En torno al *ensayo*

La Teoría de los Géneros *actual*, explica Haroldo de Campos (1972), se constituye más en un instrumento operacional y descriptivo, que prescriptivo. Libera la noción de género en tanto categoría impositiva, y abandona la intención de hallar un lenguaje y formas de organización exclusivos que se comporten como rasgos distintivos. Tiende a dejar de ser apriorística y anti

⁷ En una entrevista, sentencia: “Aunque me estuviera muriendo de hambre no aceptaría ni la más mínima limosna del boom” (García-Santillán, 2001)

histórica, convirtiéndose en un sistema de estudio tolerante a las dinámicas internas en mutación.

El concepto de género “sitúa al texto que se lee en relación con una tradición sin por ello someterse a ella del todo” (Glowinski, 1982: 105): es decir, centra al objeto dentro de un horizonte de expectativas (Jauss) predeterminado, del cual se desprenderán las subsiguientes relaciones de identidad y oposición (Lotman).

Sin duda, el ensayo es uno de los géneros literarios más difíciles de definir debido a su naturaleza heterogénea (Starobinski lo propone como *el más libre posible*), y muchas veces ha venido a comprender todo aquello que resultara inubicable dentro de la clasificación tradicional aristotélica. De allí la alegoría de Jaime Rest de la literatura como mansión de múltiples aposentos, en donde el ensayo, en algún recoveco, tiene un “cuarto muy activo en el que sin cesar se amontonan en completo desorden nuevos materiales de la especie más dispar, habitualmente marginados y descuidados por los críticos o estudios” (1982: 13)⁸, lo cual redundando en el caos reinante que genera incertidumbre entre los empleados de mantenimiento que se han asomado.

Probablemente, como señala Real de Azúa (1964), esto se deba, entre otras razones, a su intuitiva propensión a la interdisciplinariedad que evita, o al menos complica, limitarlo a un paradigma restrictivo. Esta cualidad, desde el punto de vista analítico, pero también desde el constructivo, no puede llevar sino a la perplejidad o a la *hiperinterpretación* por su aparente falta de rigor (Adorno, 1962). En este sentido, Horacio González lo define como “estilo de escritura capaz de unir conocimiento y consternación” (Percia, 1998: 70) y Cerezo como “una filosofía polifónica” (2012: 9).

Esta singularidad no es reciente sino que, desde sus orígenes, el ensayo ha exhibido una naturaleza definida por la subjetividad de su Enunciador, y por cuya impredecibilidad se ha tornado en una especie de des-género, o *archigénero* (Genette). Su mestizaje radica precisamente

⁸ Sería muy arriesgado afirmar que Bolaño lo haya leído, pero existen alegorías semejantes, que resultan satíricas, y a la luz de esta suposición paródicas, como: “Si Arlt [...] es el sótano de la casa que es la literatura argentina, y Soriano es un jarrón en la habitación de invitados, Lamborghini es una cajita que está puesta sobre una alacena en el sótano. Una cajita de cartón, pequeña, con la superficie llena de polvo” (EP: 28-29).

en su particular manera de tratar su ficcionalidad, a través de la ironía oblicua con respecto al concepto, en la descripción morosa respecto al método, “en no definir sino mostrar la aventura del pensar” (Cervera, 2005: 178).

Aullon de Haro (Cervera, 2005), por su parte, prefiere hablar “géneros ensayísticos”, los cuales, diferentes de los géneros poéticos o artístico-literarios como de las realizaciones de tipo científico, poseerían una naturaleza bipartita que permitiría considerarlos *géneros ideológico-literarios*. Y así, en la búsqueda de un marco teórico que permita estudiarlos, surgen otras categorizaciones como la de Huerta Calvo (1992) que prefiere hablar de *géneros didáctico-ensayísticos*, o simplemente la de *non fiction* norteamericana que evidencia aquello del ensayo de fosa de común, de receptáculo de los inclasificables, de los muertos de la historiografía literaria. Como confiaba Alfonso Reyes hace ya mucho tiempo, el carácter de "centauro de los géneros, donde hay todo y cabe todo, propio hijo caprichoso de una cultura que no puede ya responder al orbe circular y cerrado de los antiguos, sino a la curva abierta, al proceso en marcha, al «Etcétera»" (Reyes, 1944: 403).

El ensayo es el más joven de todos los géneros literarios y el que nace en respuesta a las demandas de *nuevas estructuras del sentir*, siguiendo un concepto de Raymond Williams, por parte de la Modernidad. Ello no deja de ser válido si reconocemos su filiación, como ya señalaba el propio Bacon, con Séneca, con los géneros epidícticos de la antigüedad griega, con el didacticismo de Plutarco y Quintiliano, con la glosa de Erasmo que legaría “el espíritu crítico, la duda y la polisémica” (Arenas Cruz, 1997: 63) del humanismo, con los prólogos del Siglo de Oro, con la falta de exhaustividad y conclusividad de las misceláneas renacentistas de Montaigne, y con el intimismo de la literatura confesional.

El “ensayo es, junto al poema en prosa, el único género, en sentido fuerte, propiamente de invención moderna” (Cervera, 2005: 15) y por lo tanto, también es entendible que aún estemos acostumbrándonos a su espíritu inquieto cuyo canal es exclusivamente la escritura, a diferencia de los géneros más tradicionales que proceden de la oralidad.

Pedro Cerezo sobre el entendido de que la doble función del ensayo, crítica y heurística, lo coloca en posición privilegiada en la crisis de la modernidad, derruido el mito de una expe-

riencia pura y originaria, va un poco más lejos con su afirmación al señalar que “el ensayo es la primera figura mental del sujeto moderno, que antes de construir el mundo a su medida, al modo cartesiano, ha querido experimentarlo en toda la envergadura de su poder y fascinación” (2012: 9), aunque por ello pusiera en tensión la propia identidad que, en definitiva, es apenas la identidad de un yo concreto y singular.

Pero claro, como Giordano (2005) señala, al fin y al cabo el ensayo se dota de los atributos que lo distinguen cuando hay un lector que en su lectura lo configura como tal, que lo pone en participación con ciertas propiedades que la tradición y su biblioteca le brindan, y dicha anagnórisis termina, entonces, ubicándolo dentro un determinado pacto discursivo. De hecho, “Lo literario no es una propiedad [...] de esos objetos, sino un modo de relacionarse con ellos” (2005: 37). Sin embargo, Arenas Cruz (1997) advierte el riesgo de dejar de lado el contexto de producción, destacando la importancia de considerar las filiaciones y las afiliaciones propias del momento en que ese texto se inscribe en un mundo social de sentido, y sumergirse en los brumosos maremagnum de la especulación sobre las intencionalidades de los autores.

Este problema de las tradiciones, de los parentescos, etc. es zanjado por la crítica española quedándose con la prosa argumentativa como su víscera más intrínseca para así rastrear los dos rasgos, a su criterio, más característicos: la personalización de la materia de análisis a través de su subjetividad enunciativa en función de un *tú*, particular, modalizado en los estatutos genésicos, con el cual se halla en permanente diálogo, ya sea más o menos explícito, con fines persuasivos (en el ensayo moderno sin fines doctrinales sino justificativos de su posición) y la necesidad de una respuesta perlocutiva (en el caso del ensayo moderno, de la cooperación) (71).

Esta naturaleza divergente e inasible representa un desafío singular para la Teoría y la Crítica, puesto que hace evidentes y problematiza varias cuestiones que otros géneros permiten considerar en un modo ‘transparente’. El fallo reside en querer considerarlo como un “espacio neutral y descontextualizado” cuando no es nuevo que “un género no se define sólo por rasgos inmanentes y ahistóricos sino sobre todo por la redes y familias textuales en que se inscribe a la

vez que por aquellas formas y prácticas discursiva de las que se distingue u opone en distintas épocas” (Weinberg, 2006: 15, 22).

Si siguiéramos a Todorov, aceptaríamos que una obra pueda pertenecer a diferentes géneros si privilegiamos tales o cuales rasgos de su estructura. De todas maneras, prefiero en esta tesis pensarlo un género transversal a tantas formas literarias y manejar la idea de *participación*: no se trata de taparse un ojo u otro para poder encasillar un objeto dentro de alguna categoría salvadora, sino de aceptar que la heterogeneidad de su sustancia le permite participar de diferentes clasificaciones simultáneamente y cuyos atributos tienden a ampliar sus *formas* de participar, a medida que la literatura se va volviendo, cada vez más, curiosa, experimental, inconforme.

Desde otra lectura, se buscará ponerlo en participación de los *géneros de las escrituras del yo* (Pozuelo), categoría que ha permitido considerar en forma conjunta a las memorias, la autobiografía y el diario íntimo sobre el entendido de que su estatuto autobiográfico se distancia de la prosa doctrinal y ejemplarizante del tratado. Tal distintivo era urticante para Bolaño:

Una literatura del yo, de la subjetividad extrema, claro que tiene que existir y debe existir. Pero si sólo existieran literatos solipsistas toda la literatura terminaría convirtiéndose en un servicio militar obligatorio del mini-yo en un río de autobiografías, de libros de memorias, de diarios personales, que no tardaría en devenir cloaca, y la literatura también entonces dejaría de existir. (EP: 28)

Sin embargo, se deben destacar también sus rasgos de literariedad: la opacidad del lenguaje connotativo, la condición ficcional del referente y la ausencia de intención práctica sino más bien esteticista (Arenas Cruz, 1997: 119), para que la idea de ligarlo irremediamente al Autor externo no vuelva a seducirnos.

Bense, por su parte, consideraba su participación del género dramático, en tanto la dialéctica está presente en lo experimental del ensayo y por ello podría estudiarse como un monólogo reflexivo, lo cual también señala Rest (1982). Es interesante en este sentido, y como se verá a continuación, que en general muchos autores aceptan la dimensión artística del género en la forma de expresión, pero, sin embargo, le esquivan reconocer sus estatutos de ficción,

como si no se vislumbrara la construcción de un relato que implica, o como si, y esto es más terrible, resultara peyorativo asociar el concepto de ficción a la materia del pensamiento.

Quizás decir que “la erudición cede ante el propio acto de pensar” (Arenas Cruz, 1997: 71) deslinde para algunos esa carga fatal, puesto que no es la materia del pensamiento la que se propone ficcionalizada sino que es el acto de enunciación el que configura algo distinto al mundo: un discurso que, por sus características genésicas, no trata de un niño mago sino de derivas sobre la obra de tal o cual autor, la opinión sobre el estado de tal o cual cuestión, etc.

El ensayo transita con frecuencia los territorios de la reflexión, de la didáctica y de la poesía, y no debemos preocuparnos por ello. Y la causa de que revise con tanta frecuencia campos en apariencia tan disímiles es que “responde a la variabilidad de hibridación entre un lenguaje conceptualizador y organicista predominantemente denotativo y un lenguaje plurisignificativo de expresión artística predominantemente connotativo” (Aullon de Haro, 1992: 127).

Real de Azúa, por ejemplo, considera la ensayística como un modo peculiar de ataque, una reacción “contra lo dogmático, pesado, riguroso, completo, final, excesivamente deliberado; [que opta] por el fragmentarismo, la libertad, la opinabilidad, la improvisación” (1964: 15). De hecho, podemos rastrear ese carácter revulsivo ya desde sus orígenes: cuando Quintiliano comienza a desarrollar el germen del género *didáctico ensayístico* degradando/abriendo el modelo tripartito aristotélico, ampliamente extendido y canonizado. Por ello mismo, tales modalidades discursivas son causantes del desconcierto y, como suele ocurrir, del rechazo subsidiario, y más aún si consideramos, como señala Lukács, que el ensayo moderno, a diferencia de sus formas antecesoras, ha perdido toda fe en el valor de lo dicho. Es sobre este entendido que Weinberg (2007b) califica al ensayo como “la honda de David” (imagen que toma de Martí), destacando su carácter prometeico, antes que proteico (como en general se lo ha considerado).

Dificulta también su cabal aprehensión el hecho de que sea una forma discursiva que no busque fundarse en sí misma, porque tampoco responde a una requisitoria de originalidad y comprobabilidad, y que su materia prima sea el pensamiento ya producido externamente. Lukács, que sabe decir mejor las cosas, lo expresa así: “El ensayo habla siempre de algo que tie-

ne ya forma, o a lo sumo de algo ya sido; le es, pues, esencial el no sacar cosas nuevas de una nada vacía, sino sólo ordenar de modo nuevo cosas que ya en algún momento han sido vivas” (1975: 28). En ese sentido es que Aullon de Haro señala que “el ensayo es el género y el discurso más eminente de la crítica y de la interpretación, de la exegética y la hermenéutica” (Cervera, 2005: 22), porque esa no es sino, la tarea del Enunciador.

De hecho, “podemos pensar en el ensayista como un lector que completa y consume sus propios actos de lectura al producir él mismo otro texto [...] repiensa sus lecturas nada menos que en el horizonte de un orden literario” (Weinberg, 2006: 55); es decir, que su puesta en texto es la reverberación, catalizada por su estilo personal y por el amor o el odio que generaron esas lecturas, de una puesta en texto que le precede; es allí, en revivir ese descubrimiento mágico, cuando se convierte en una autobiografía de lecturas (Giordano, 2005: 122). Por ello es que los instrumentos del ensayista se vinculan con el azar propio de aquellas lecturas y con el Azar en sí mismo, como entidad.

Retomando a Barthes, podrá decirse que el procedimiento consiste en “apartar la vista del texto que tiene frente a sí para suspenderla en el vacío, dejando a su inteligencia y a su sensibilidad dispuesta para el encuentro con las ideas que ese texto les dio a pensar” (1976: 53). Y Bolaño siempre ha expresado: “Soy mucho más feliz leyendo que escribiendo” (EP: 20), como el padre Borges. A razón de ello es que el ejercicio de dar cuenta de esas lecturas se le hizo de sumo placer a medida que fue incursionando en el género, dado que, como suele ocurrir, es una modalidad que se recorre cuando los escritores han alcanzado una cierta madurez escrituraria, y por ello es que el corpus no es anchuroso.

Los sentimientos acuñados a su experiencia de lectura, que nada tienen que ver con la verificación o la refutación porque ya se ha dicho que no se rige por parámetros verdad/falsedad, son evocados por el ensayista en la nueva enunciación que “no borra ni su risa, ni su enfado, ni sus emociones, ni sus evocaciones” (Larrosa, 2003: 39).

El ensayo retrabaja conceptos y símbolos tomados de diferentes esferas del que-hacer cultural; reexamina valores; recrea “las palabras de la tribu”; repiensa términos

neutralizados y vuelve a dotarlos de valencia: hace de todo segmento de significación un vector de sentido (Weinberg, 2007b: 14)

De esta manera, el ensayista se inserta, con una interpretación y/o una forma de manifestación que le son propias, en la cadena dialógica sobre un asunto o a lo sumo provoca una ramificación de aquella, y reformula o confronta lo ya dicho, y así como irrumpe, se apaga, sin agotarlo sino, justamente, garantizando el continuo.

Lo importante, ante todo, será cuidar y conservar aquella inocencia inicial de la lectura que ha disparado el ensayo porque frecuentemente “por querer saber y escribir sus hallazgos, transforma esas cosas inciertas, esos afectos inenabrazables, en valores y se olvida de sí mismo como lector para representarse como crítico” (Giordano, 2005: 124). Es decir, no significa que el ejercicio de la crítica sea reprobable sino que tal afirmación enfatiza que el éxito del ensayo está en preservar aquella frescura. Debe escapar a la tentación de la crítica que lo acecha, con estrategias y protocolos, buscando cauterizar la ambigüedad de la sensibilidad y la naturaleza incierta de lo que la conmueve. Es lo que el propio Giordano señala como el “peligro de la falta de peligro” es decir, dejarse llevar y conservar el saber del punto de partida, no transgredirlo sino confirmar el arranque “bajo la protección de las viejas y confortables certezas” (2005: 148).

Su ejercicio es repensar, desmenuzar desde una perspectiva que le es propia y cuya luminosidad, precariedad y fugacidad permiten sugerir que el ensayo surge de esa ocurrencia y se fundamenta en “la posibilidad de pensar qué libera en su estadía provisoria” (Percia, 1998: 13). Desde esa irreverencia y el desprejuicio, introduce conceptos sin las ceremonias ni los puritos propios de un tratado científico, porque su relativismo se extiende hasta la duda de una significancia totalizadora que los realice y, por consecuencia, la actitud es la despreocupación: el ensayo hace uso de la materia global de experiencias y teoremas, porque a todas se pertenece. En el artículo *Sobre el ensayo y su prosa*, Max Bense, sobre el entendido del ensayo como expresión de un método y una escritura experimentales, considera que es comparable con la física experimental, delimitable con bastante claridad de la física teórica.

El ensayista, a diferencia del científico, no apela sistemáticamente a una bibliografía específica sino azarosamente a sus lecturas personales; usa una lengua espontánea y no se rige

por normas del discurso teórico o la recurrencia a tecnicismos; pese a la malla lógico-argumentativa, se apoya en verdades verosímiles y no se pretende en el terreno de las esencias inmutables; reflexiona sobre lo particular, aunque a veces busque el trasunto hacia lo universal; se apoya en su carácter fragmentario y no se adapta a la linealidad (Arenas Cruz, 1997: 109).

Quizás, justamente, muchas veces el error metodológico resida en tratar de *asir* al ensayo por sus distingos porque, como señala Jarauta, este modo del discurso se afinca en la

abstención de reducirlo todo a un principio [...] Y al retroceder espantado ante la violencia del dogma, que defiende como universal el resultado de la abstracción o el concepto atemporal e invariable, reivindica la forma de la experiencia del individuo, al tiempo que se yergue contra la vieja injusticia hecha a lo perecedero (Cervera, 2005: 37).

Esto es producto de lo que Adorno estudia en “El ensayo como forma” (1962), al advertir esa especie de suspensión de las nociones tradicionales de verdad y de método, dada por la íntima conciencia de su falibilidad y provisionalidad. Es decir, el discurso ensayístico busca “eternizar lo perecedero” (21) y para ello fusiona la idea de Verdad con la de Historia, tradicionalmente antagónicas, enfocándose en su componente temporal y no permitiéndose ir más allá de tal limitación. Este cuestionamiento directo a la perennidad inherente al concepto tradicional de verdad es propio del carácter revulsivamente connatural por el cual pareciera ser que “la más íntima ley formal del ensayo es la herejía” (36).

Estos factores han generado el menosprecio dentro de los círculos intelectuales; de hecho, actualmente, el ensayista es el último en aparecer en las historiografías literarias. Ya en los sesentas, Real de Azúa, en *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*, denunciaba la decadencia del lugar social que ocupaba el ensayo⁹, ya sumido al descrédito o, a lo sumo, a la palmadita complaciente y desinteresada.

⁹ En 1906, Baralt, en su *Diccionario de Galicismos*, lo definía como las “primeras producciones o escritos de alguna persona que desconfía del acierto y propone con cautela sus opiniones” (209).

El ensayo desarrolla un lenguaje que surge en tensión con la propia lengua que lo determina, pero a la que también, en la medida de su fuerza creadora, supera y modifica. Entiendo que “todo acto de escribir supone, además, un proceso de codificación de un pensamiento: se trata de expresar una idea a través de un sistema de signos” (Gómez-Martínez, 1992), pero esto inmediatamente puede ser rebatido desde la perspectiva de que no hay pensamiento sin una lengua que le sirva de soporte para configurarse como tal (Humboldt). En la misma línea de sentido, Weinberg analiza que si bien el ensayo es una experiencia lingüística y de participación en el sentido de dicho lenguaje, podemos verificar también una “creciente preocupación del ensayo por abrirse a la experiencia del lenguaje” que probablemente conducirá a impensados rumbos a “un género en plena vitalidad, siempre preocupado por explorar y ampliar los límites de *lo visible, lo decible, lo inteligible*” (2007a: 115).

El ensayo es su forma, como se viene señalando desde Adorno, y es la enunciación su punto dominante; donde se gesta el territorio de fugas, donde se forja el decir que le es propio. Esto responde al proyecto ya iniciado por Montaigne, la búsqueda de una manera de hacer visible el acto de la enunciación, de representar el acto de la representación, de ensayar, en definitiva, el propio discurso. Por ello, su valor literario no se resuelve en lo certero o erróneo de sus afirmaciones, sino en su propia ejecución, que es la arquitectura de lo ensayable, y por ello mismo es que no es tan relevante el hecho de conocer, sino de poner un asunto en tensión textual, de “ver cómo se comporta un tema literariamente” (Bense: 25). “Es así que el Ensayo compartiría con la lírica una temporalidad del Discurso que emerge como fuerza ejecutiva en el presente de su formulación y cobra desde ese presente toda su fuerza” (Cervera, 2005: 187).

La expresividad del texto ensayístico no es un mero recurso de embellecimiento verbal para transmitir con más eficacia un contenido lógico y gramaticalmente neutro, sino el resultado de un complejo proceso por el que el escritor conoce el mundo y le da una respuesta desde la personalidad de su estilo: en el acto de escritura, los medios expresivos participan activamente en el proceso intelectual, de manera que las ideas sólo quedan forjadas cuando son expresadas en unos términos concretos

(Arenas Cruz, 1997: 455)

La diferencia entre el ensayo y otras formas de la prosa radica en que en el primero

se hace ostensible una densidad significativa, una organización discursiva, una voluntad de forma, de trabajo sobre el lenguaje y de estilo que se traducen en la configuración de un texto nuevo, con su propia especificidad, con su propia opacidad, con su propia intransitividad, que a su vez se reviste de marcas específicas que nos remiten a una nueva condición de diálogo y debate en un campo literario o intelectual determinado (Weinberg, 2007b: 33- 34)

Sin embargo, claro, es posible reconocer algunas marcas que medianamente verifican su concurrencia en cada uno de los textos que hemos de considerar participantes de los *géneros ensayísticos*. Resulta útil rescatar la sucinta enumeración de comunes denominadores que Rest (1982) hacía: la brevedad, la prosa y el estilo expositivo; o la descripción coincidente de Weinberg: “texto en prosa que manifiesta un punto de vista bien fundamentado, bien escrito y responsable del autor respecto de algún asunto del mundo” (2006: 20). Para visualizarlo con mayor claridad, y teniendo en cuenta su extensión, podemos clasificarlos en ensayo breve (frecuentemente en forma de artículo, o compilación de estos): discurso y artículo, panfleto, informe, manifiesto, estudio y tratado; y el ensayo extenso o gran ensayo (presentado en forma de libro): autobiografía, biografía, caracteres, memorias, confesiones, diario, utopía, libro de viajes, aforismo, paradoja, crónica, etc. (Cervera, 2005: 22).

Las formas estructurales del ensayo también han mutado mucho con el tiempo, en su versión contemporánea, por ejemplo, se subvierten las cuatro categorías de la superestructura argumentativa que desde la antigüedad clásica se han prescrito para la oratoria:

Mayormente, el exordio, espacio en que se buscaba ganar la benevolencia y atención del auditorio, a través de los tópicos relativos al *éthos* del orador, ha sido dejado de lado para ingresar de lleno en la pulpa del asunto que lo convoca. A lo sumo a veces los primeros párrafos involucran consideraciones sobre un tema ajeno o aparentemente ajeno al asunto de la argumentación. Algo similar ocurre con la narración/exposición, en donde habitualmente se ofrecía un resumen del contenido doctrinal, puesto que se busca ingresar en el tópico en su abrupta puesta en tensión.

Pero, como ocurría en Borges, los comienzos, y en Bolaño es ejemplar, los comienzos muchas veces semejan al de sus relatos, como si “el comentario fue desencadenado por un recuerdo brusco” (Giordano, 2005: 53): “Es curioso que fueran unos escritores burgueses los que elevaran el Martín Fierro, de Hernández, al centro del canon de la literatura argentina” (EP: 23), o “Siempre tuve un problema con Venezuela. Un problema infantil, fruto de mi educación desordenada” (EP: 32), o “Primero que nada y para que quede claro: Enrique Lihn y Jorge Teillier no obtuvieron nunca el Premio Nacional. Lihn y Teillier están muertos” (EP: 102).

La argumentación, que siempre ha sido la categoría más importante de la superestructura, concentra el rol protagónico para dar lugar a la puesta en juego de las pruebas destinadas a abrir el diálogo sobre la tesis defendida y para la refutación de las contrarias. Es el campo de juego, el *ring side* donde el ensayista pone en acción sus habilidades retóricas.

Es frecuente que en el epílogo desaparezca toda síntesis de contenido para concentrar su fuerza de impacto en “una imagen, una frase brillante, es decir, una expresión particularmente poderosa que capte emocionalmente al receptor y le deje impreso un determinado sabor o impresión” (Cervera, 2005: 53), cuyo fin será producir el mayor efecto persuasivo, ya sea de índole afectivo estilística o a través del razonamiento. Esta es una especialidad de Bolaño en su escritura toda; un ejemplo en la ensayística: en “Discurso de Caracas”, luego de poner en duda la validez de las fronteras transnacionales y defender el oficio de la valentía, acaba así:

Afuera cantan los grillos. [...] En el canto de uno de esos grillos tal vez está la voz de don Rómulo, confundida, dichosamente confundida, en la noche venezolana, en la noche americana, en la noche de todos nosotros, los que duermen y los que no podemos dormir. Me siento como Pinocho. (EP: 39)

La interpretación y la argumentación le son propias: la narración corresponde a la prosa; la condensación, a la poesía; el diálogo, a la dramaturgia; la comprobación, al discurso científico; la crónica y también la interpretación, al discurso periodístico. Pero la interpretación ensayística se separa de la periodística en tanto no se inscribe como un ejercicio de la transparencia, de la clarificación, sino, muchas veces, por el contrario, de la opacidad, de la configuración exclusiva

en el plano del discurso, en el plano ficcional, y allí reside la inflexión o la apertura al juego de su condición artística: es decir, la ficción interpretativa.

Si todo discurso es ficción y lo que distingue uno del otro es el grado de pretensión de imparcialidad, y dentro de los cuales el literario se pretende objetivo, coherente y cohesivo, inserto en el terreno de la verosimilitud y de la mimesis, utilizando conscientemente la ficción como canal de expresión a través de sus recursos estético formales, el ensayo, en cambio, sería un subtipo donde se lleva a cabo una exacerbación del subjetivismo, no solo porque no borra al Enunciador sino porque lo proscribire.

En otros discursos literarios, para lograr la persuasión de su receptor, el Enunciador debe estar calificado para disimular la multiplicidad de huellas que evidencien el procedimiento y las condiciones de producción, para así recibir la sanción positiva a su programa. Es una estrategia de la enunciación que debe ser cuidada para no evidenciar que el proceso discursivo es una mediación entre la experiencia y el receptor.

A partir del borramiento del Enunciador, se produce el efecto de extrañamiento que es el recurso por el cual el receptor se aleja de la máquina textual. Perdiendo noción del andamiaje, de las estrategias discursivas, de las posiciones de poder y de la propia voz enunciativa, *única*mente disfruta/interpreta el objeto estético. El extrañamiento parecería ser una condición vital y necesaria para la recepción estética y para la manipulación discursiva literaria, probablemente porque su carácter ficcional es ostensible.

Pero, sin embargo, muy diferente es la investidura del Ensayo, que juega los juegos de la certeza, de la presencia imperturbable de un Autor en posesión de un saber diferenciador y de unas credenciales que lo habilitan a producir un discurso con estatus de verdad. Hay inclusive un ejercicio de responsabilidad que se traduce en el hecho de poner una firma, un nombre que respalde lo dicho.

En relación al acto de manipulación lingüística que entraña el discurso ensayístico, Gómez-Martínez postula que la importancia se centraría en el autor implícito: el autor que reside en el lector, como agente activo y co-productor desde el proceso interpretativo, y no en el ensayista-autor. Sin quitar relevancia a la acción significativa del receptor (la cual, además, po-

see sus distintivos en relación al género, y a un pacto de lectura singular), creo que una de las características más destacadas es justamente la implantación de un Enunciador que no desarrolla estrategias de borramiento de su posición de poder. Se evidencia como claro intermediario entre la experiencia y el discurso, e inclusive es lícito suponer que la doxa del ensayo vaya cargada con los zumos del autor, y por ende implique el compromiso vital del opinante (Real de Azúa, 1964: 17). En definitiva, como señala Weinberg, comporta un “momento en que la experiencia íntima se vuelve forma estéticamente objetivada” (2006: 31) y en ese punto de quiebre es que oscila “entre la soledad y la sociabilidad” (27).

Ya desde la propia modalización discursiva el sujeto de la enunciación ensayística hace evidente su mediación a través del uso de mecanismos lingüísticos para la función metadiscursiva de conducir al lector con apelaciones directas a través de la organización interna, de dar pautas que faciliten la lectura, de llamar su atención en puntos de interés.

Se distingue de las demás manifestaciones literarias, precisamente, por confrontar explícitamente dos sistemas, a la vez antagónicos y dependientes entre sí: “el discurso axiológico del estar (valores que dominan y diferencian a la vez una época de otra), y el discurso axiológico del ser (la conciencia del autor de su historicidad, de estar viviendo ante un horizonte de posibilidades e imposibilidades que modelan su libertad)” (Gómez-Martínez, 1992). El ensayo problematiza, deconstruye el choque de estos dos sistemas axiológicos y lo convierte en el tema de su reflexión.

Lukács proponía que el crítico condensa las vivencias en la forma, que termina transformándose en la realidad del ensayo. Said, revisitado por María del Pilar Vila, continúa en *El mundo, el texto y el crítico* (2004) el razonamiento de la siguiente manera:

la forma es la realidad del ensayo, y la forma confiere al ensayista una voz con la que plantear preguntas de la vida, aun cuando esa forma deba servirse siempre del arte - un libro, un cuadro, una pieza musical- en lo que parece ser el tema puramente ocasional de sus investigaciones (Vila, 2010)

Vila glosa los dichos del crítico palestino precisando que el ensayista interpreta “conceptos preformados culturalmente a partir de su experiencia individual y atendiendo a su experien-

cia social” (2010). Hay una doble implicancia, una retroalimentación entre ambas dimensiones: crítica y vida.

Esta cualidad, potenciada por una inicial identificación del Autor (en tanto sujeto con nombre y apellido, dotado de una carga representacional relevante) con el Enunciador, inaugura otra dimensión simbólica en la cual se tiende a aceptar lo dicho como criterio de verdad. Es decir, la particularidad de sus estatutos reduce las estrategias que el Enunciador tiene que desarrollar para obtener un efecto verosímil y, por ende, legible.

Disiento claramente con Pozuelo Yvancos respecto a su apreciación de que si bien el *yo* del Ensayo es un constructo, no es una forma ficcional¹⁰, en tanto resulta contradictorio. Es cierto que gran parte del valor de los grandes ensayos, o de la forma de esos grandes ensayos que perviven al paso del tiempo remite a un Autor, pero no es él quien ejecuta el Discurso, como afirma el crítico español sino un Enunciador que lo repite, que lo emula, que toma lo que le dictan, pero que nunca lo reemplaza. Pensar lo contrario sería asumir que todo lo dicho tiene un correlato con lo real, y ese es el maravilloso engaño de la ficción y la prueba irrefutable de que los grandes ensayistas han hecho bien su trabajo. Como se ha dicho, no hay mimesis diegética, pero no olvidemos que el relato, que la trama del ensayo, no surge de su asunto sino de la forma en que se lo moldea; es decir, que sí verificamos mimesis discursiva, o al menos del proceso de pensamiento.

Resulta interesante en este sentido cómo el dato autobiográfico puede llegar a conferir, o más bien simular, y con gran efectividad como hacía notar recién, una relación congruente del discurso ensayístico con la vida real; del mismo modo en que el estilo biográfico en *La literatura nazi en América* falsea una autoridad fuera del texto, la de un editor. Claro, se están mezclando registros discursivos, y la identificación Enunciador/Autor en este análisis teórico puede llegar a hacer confundirlos en un solo ser indisociable, pero quiero notarlo como un

¹⁰ Es muy llamativa la resistencia de los distintos autores a considerar la pertenencia al territorio de lo ficcional. Por ejemplo, Liliana Weinberg (2007b), luego de negarlo en reiteradas oportunidades, comenta: “el ensayo incluye frecuentemente en su entramado elementos y operaciones que lo ligan a la narrativa y la lírica” y agrega: “en cuanto performance del acto de entender y en cuanto representación del acto de representar, despliega también mecanismos teatrales: hay una puesta en escena del pensar en la que muchas veces se hace evidente el carácter conversacional, dialógico y participativo” (22).

elemento más al que el lector, en su búsqueda de certezas, puede asirse como garantía de verdad que se extiende hacia la totalidad de lo enunciado.

El grado o no de coincidencia de la cronología y geografía de un sujeto Roberto Bolaño, autor de los textos contenidos en *Entre paréntesis*, con los hechos comentados o representados dentro de los mismos no debería resultar necesariamente relevante –aunque quizás sí cuando se trata de considerar su narrativa o lírica donde son *otras* las voces enunciatoras- sino como síntoma de ese cruce entre la autobiografía y la ficción.

Este el único punto que Adorno rescata de contacto entre el Ensayo y el Arte, ubicándose en este aspecto en las antípodas de Lukács: “la conciencia de la no identidad entre exposición y cosa” (1975: 29). En el resto de las consideraciones, el filósofo alemán sostiene que “por su medio, los conceptos, y por su aspiración a verdad” (13) el ensayo se distancia del arte. Lo artístico y lo científico se habrían escindido con el comienzo del proceso de cosificación, concepto marxista para denominar la alienación producto de la división del trabajo y de la adquisición, por parte de los seres humanos, del estatus de *objeto*.

En cualquier tipología discursiva, el Enunciador se encuentra en una posición distintiva respecto a su Enunciario (Benveniste), a partir de la asunción de la palabra y de un saber exclusivo a su condición: ambos factores le permitirán orientar la interpretación, construir el horizonte de expectativas y obtener la aprobación de sus habilidades constructoras de sentido.

Existe una intencionalidad comunicativo-pedagógica de transmitir información e inculcar cierto rasgo estético o ideológico, por el cual se transformará en Destinador, invistiendo simultáneamente al receptor de Destinatario, y legará ese *saber* que se constituye como Objeto de valor (Ov), a través de la propia enunciación. En el momento en que el Enunciario esté modalizado por el *ser conjunto*, es decir en junción con su Ov, se libera del poder sugestivo del Enunciador, y está en condiciones de asumir él dicha posición. Esto, en el caso de la lectura, en otra temporalidad, y probablemente en otro *topoi*, ocurriría al actuar como interpretante y re-significador del texto.

Verón define el poder como el “sistema de relaciones de un discurso con sus efectos, cuando las condiciones de reconocimiento conciernen a los mecanismos de base de funcionamiento de una sociedad” (1987: 134). Implica los resultados de las estrategias de manipulación; es decir, el concepto de poder conlleva una instancia necesaria de legitimación que lo valore. Si el receptor no realizara ninguna manifestación luego de someterse a la discursividad, el objetivo del Enunciador sería caduco, por ende su posición de poder desaparecería, y con ella las competencias que lo habilitan a otra intervención enunciativa (evidentemente esto no es definitivo, pero sí acarrea un preconceito negativo para la elaboración de un nuevo contrato de comunicación).

Todo acto comunicativo implica una cierta manera de actuar sobre otro/s sujeto/s. Y justamente allí se puede realizar un acercamiento a la idea de *poder*, puesto que en sí mismo no existe sino en tanto “forma en la que ciertas acciones modifican a otras” (Foucault, 1995: 179). Su ejercicio está limitado a la situación comunicativa, dentro de un campo desigual de posibilidades porque no es la manifestación de una acción consensuada. Solo es posible aplicado a individuos ‘libres’ que opongan cierta resistencia, sobre los cuales se pueda cercenar, limitar o encaminar su conducta, opinión y/o emoción.

Cuando hablamos de *poder discursivo* se atienden los efectos que son, en realidad, la producción de sentido de un nuevo discurso, infiriendo que es un concepto relacional y no una propiedad en sí misma, normalmente caracterizado, por ejemplo, en las representaciones de las oposiciones de lo legítimo/lo legitimado, arriba/abajo, presente/ausente, lo dicho/lo no dicho, entre otras.

En los discursos ensayísticos, tal juego coercitivo, vital para la sustentabilidad de la enunciación, se da principalmente por un rasgo que le es propio: la construcción de un discurso modalizado en un simulacro de dialogicidad y por digresiones aparentemente descontextualizadas. El Ensayo produce una *sensación* de espontaneidad, de escritura casi automática, que hace pensar en la posibilidad de estar asistiendo al propio proceso de gestación de las ideas del Autor (entiéndase el sujeto que firma y que tiene un correlato con un sujeto real, afincado en circunstancias sociohistóricas concretas). Digo *sensación* porque dicha espontaneidad está orientada

en verdad por “una dirección unificadora, que es la derivada del propósito argumentativo o justificativo, que determina la coherencia semántica interna del discurso” (Cervera, 2005: 45). Pero, como tantas veces, el poderío del ensayo es, pareciera, infalible, en cuanto muchos de sus estudiosos más perspicaces caen en su juego de cajas chinas y son llevados a sostener que “se trata de una nueva figura de pensamiento, hecha a piezas sueltas, acoladas, sin orden ni concierto” (Cerezo, 2012: 12).

El simulacro de la disertación no meditada que no necesita “volver la vista atrás para modificar, adaptar o reorganizar lo ya escrito” (Gómez-Martínez, 1992) se convierte, en sí mismo, en el protagonista y en la trama, en el relato. Pierden verdadera importancia los datos y las teorías porque cobra valor el *cómo* se realiza la puesta en texto del ‘pensamiento’, cuáles son los caminos que tomará el discurso para expresar una idea, resultando muchas veces accesorios, o inclusive fútiles, porque los propios hechos sobre los que discurre son a veces triviales. Lo anecdótico en ocasiones supera a la teoría y en otras se hermanan en un algo indivisible.

Esto es significativo y se puede rastrear también en Weinberg (2006), quien evidencia esa *escenificación de la deriva discursiva* y menciona que la íntima ley interna que la sustenta solo surge de su lectura, en el momento en que texto y mundo se funden en algo nuevo. Como una caja negra, el acto de interpretación y dotación de sentido despliega el rumbo recorrido; las coordenadas camufladas por esa aparente fruición del pensamiento desmotivado quedan expuestas, como cicatrices, diría Auerbach; un presente que contiene la marca del pasado.

Es decir, el hecho de que haya un plan medianamente trazado, no significa que el devenir ya esté prevenido de antemano y sea inmutable: es cierto que muchas veces los caminos de la enunciación se van descubriendo al tiempo que salen al paso. La fuerza y la importancia del decir residen en este carácter fortuito e imprevisible, en esa puesta en texto del asunto del ensayo que va comprobando su supervivencia en cada nueva enunciación de su existencia.

Este fenómeno hace que su forma sea orgánica y no mecánica, y por ello que el ensayo se sitúe de entrada en lo complejo, que allí resida la imposibilidad de asirlo muchas veces; sin embargo, es discurso, es discurso puro, es hijo de la linealidad del relato y por ello afirmaciones

románticas como “se parece a las obras de arte, a la música y a la pintura especialmente” (Larrosa, 2003: 40) no resultan pertinentes aunque sí buenas imágenes poéticas.

La apreciación de Adorno de que su forma sea la discontinuidad no controversia esto sino, justamente, lo complementa, porque la linealidad del relato surge en la lectura, cuando el ensayo alcanza su plenitud, aunque su forma, su enunciación sí sea elíptica, fragmentada e indomable; allí reside la gran importancia que el lector enviste frente a este tipo de textualidad.

Otro factor que coadyuva al fortalecimiento del simulacro de la escritura descuidada es el carácter y la malla dialogal del ensayo, no solo en sus titubeos y autoreformulaciones sino también en la amplitud de su universo de referencia, sensiblemente mayor al del tratado científico. Es lícito y frecuente que la materia comprenda aspectos cotidianos en apariencia triviales, a través de los cuales el ensayista se vive y se vivifica, porque él es, “al fin y al cabo, un conversador” (Gómez-Martínez, 1992). Un conversador que rescata de la experiencia alguno de sus matices, inclusive lo evidente, para exponerlo, en la puesta en texto, a embates discursivos que no hagan si no sacudirlo hasta su plenitud de sentido.

Por esto mismo es que se hace necesario también que se escriba regularmente, como un entrenamiento, sobre los asuntos del quehacer diario, porque en su tratamiento es que “establece con más claridad la verdadera dimensión reflexiva del pensamiento humano” (Gómez-Martínez, 1992); no es mero palabrerío inconducente porque el crítico *hace hablando* (Lukács). Santiago Kovadloff expresa, en sintonía, que el ensayo “se interesa por plasmar el impacto que tales hechos [de la experiencia] provocan en la sensibilidad de quien escribe” (Percia, 1998: 89). O dicho de otro modo, el pensamiento “tiene su profundidad en la profundidad con que penetra en la cosa, y no en lo profundamente que le reduzca a otra cosa” (Adorno: 21).

En general, señala Arenas Cruz, el ensayista antepone la claridad y la precisión al ornato excesivo, sin perder por ello una concepción y un cierto cuidado estético artístico. Asimismo, recurre a herramientas del “lenguaje conversacional que le confieren agilidad y fluidez (giros coloquiales y afectivos, ordenación subjetiva de la frase, apelación al tú)” (Cervera, 2005: 54). Lo que se hace importante, insisto, es que se tenga presente que esa prosa *conversada* y la falta de

artificios es producto, justamente, de otros artificios menos evidentes, pero no menos funcionales a esta forma del discurso y que tiene por finalidad, entre otras, la de dragar todo atisbo de juicio definitivo.

El Universo Bolaño, marcadamente alejado del pintoresquismo tampoco se afina con prontitud en el territorio de la claridad, no porque use estructuras muy complejas o vocabulario culto, sino porque la opacidad le es inherente a un posicionamiento ético, que como se verá luego en detalle, exige un importante trabajo del lector, del lector ideal hacia quien se orienta el discurso.

Montaigne, quien renueva “la antigua alianza socrática entre la duda y reflexión, ironía vital y formación del propio juicio” (Cerezo, 2012: 7), en una cruce entre la epístola familiar y la cortesana renacentistas de corte humanista, y que es considerado el padre del Ensayo¹¹ (al cual ya bautiza con un nombre que denota estatutos de precariedad, de humildad), afirmaba: “Soltando aquí una frase, allá otra, como partes separadas del conjunto, desviadas, sin designio ni plan, no se espera de mí que lo haga bien ni que me concentre en mí mismo. Varío cuando me place y me entrego a la duda y a la incertidumbre, y a mi manera habitual que es la ignorancia” (citado por Gómez-Martínez, 1992). Es esa investidura que lleva a Adorno a decir que fortuna y juego le son esenciales (1962: 12).

Aira (2001) señala que esta tipología discursiva implica una premisa anulada, tácita, y considero que esto es acertado, en tanto y en cuanto las digresiones son aparentes y responden a un plan, en menor o mayor grado, preestablecido que es el que salvaguarda la coherencia y la cohesión de la misma. Estas *fisuras*, dirá Adorno, que en principio y en su recurrencia podríamos pensar conspiran contra la verosimilitud, contra la credibilidad del texto y contra su consistencia, en ellas mismas, en realidad, reside su unidad.

Todas las piezas encajan y las desviaciones terminan ilustrando, complementando o cuestionando el, también aparente, eje principal del ensayo. Esa premisa es la que permite el

¹¹ Aunque Adorno proponga que es Sainte-Beuve el padre del ensayo moderno.

efecto de shock en el lector al percibirse en medio de una conspiración textual que lo ha despojado de sus pruritos, aparentando contaminaciones de sentido que al final terminan siendo plenamente pertinentes. O por lo menos así nos lo hacen creer.

“Contrastando ideas opuestas, incompatibles, salteando nexos lógicos y pasos demostrativos, el ensayo es un sistema de desvíos” (Sarlo, 2001: 17) en torno a un tema (que muchas veces aparece fragmentado al punto de ser casi indistinguible¹²) hacia el cual se vuelve apenas por momentos y de un modo tangencial, para finalmente, y cuando el texto está en apariencia desconectado irremediablemente, retomarlo en una especie de postrera epifanía de lo que verdaderamente se quería modificar o cuestionar desde las propias digresiones. Esto último es lo más cercano que tendrá el lector en relación aquella premisa oculta de la que hablaba Aira.

Weinberg lo expone a su manera: el ensayo ofrece nuevas maneras de ver los problemas más diversos, reinterpreta “distintas modalidades del mundo, a brindarnos, ya nuevas síntesis integradoras, ya exploraciones de frontera y de límite, cruces de lenguajes, en un estilo ya denso y profuso, ya ligero y lúdico” (2007a: 118). Pensemos en Bolaño en su ya urticante “Sevilla me mata”, donde el transcurrir de su deriva ha sido compartimentado por subtítulos sugestivos y autoparódicos como: “La conferencia debe continuar” y “La conferencia debe poner los pies en el suelo”.

Aunque entendamos que una forma del ensayo es la pregunta no quiere decir, como recuerda Sarlo, que el desenlace demande respuesta alguna, procedimiento, por cierto, caro a Bolaño en toda su producción literaria (recuérdese, por ejemplo, el final de *Los detectives salvajes*

¹² Bolaño en este sentido es un especialista, y creo que podemos percibir un cierto regodeo en ello cuando el ensayo se produce en el marco de una conferencia o ponencia: los textos resultantes parecieran rehuir una y otra vez el ceñirse a las consignas o parámetros de las mismas. Por ejemplo, en las palabras que prepara para recibir el Rómulo Gallegos en 1998 (“Discurso de Caracas”), realiza un delirado sistema de conjeturas tendientes al cuestionamiento de las fronteras literarias, y por ende nacionales también, partiendo de la premisa de que Caracas debería ser la capital de Colombia y Bogotá, de Venezuela, por la coincidencia de sus sonidos iniciales, respectivamente. En “Sevilla me mata” ocurre algo similar: habiendo sido invitado a escribir sobre los orígenes de la nueva literatura latinoamericana, en el marco del I Encuentro de Escritores Latinoamericanos (finalmente no lo lee, por no haberlo concluido), se dedica a criticar salvajemente la actualidad de dichos escritores.

o el de 2666). Dice Lukács que “no se trata de dar ni obtener respuestas ni tampoco justas o buenas soluciones; se trata de ir al encuentro de mejores, nuevas preguntas” (1975: 34). Se refuerza el carácter perecedero y provisorio de lo disertado; se potencia el trazo manifiesto de la prudencia intelectual del ensayista. Borges, por ejemplo, finaliza *El sueño de Coleridge*: “Ya escrito lo anterior, entreveo o creo entrever otra explicación” (1996: 24), abriendo las posibilidades especulativas del lector que es quien se queda entonces con la opción de derivar las reflexiones, de realizar los supuestos, de ponerlos en funcionamiento dentro de su propia experiencia.

El concepto de *suculentas digresiones* de Echevarría que pueblan las macro y las microconstelaciones del Universo Bolaño resulta interesante y sumamente útil para comprender el fenómeno que ocurre en su ensayística. Las isotopías independientes, o relatos independientes, son reverberaciones del eje o *trama* principal, lo cual permite rastrear agrupando dichas dispersiones en el plano de la interpretación. Pero además, “las digresiones significan en los ensayos los momentos de mayor felicidad tanto para quien escribe como para quien lee” (Giordano, 2005: 93-94), o quizás deba decir: para quien *sabe* leer ensayos, y conoce sus estatutos.

Allí reside una de las claves de este discurso reflexivo-persuasivo: la inconclusividad de la aproximación, del borrador. Es “más comentario que información, [...] más reflexión que materia bruta de ella, más creación que erudición, más postulación que demostración, más opinión que afirmación dogmática” (Real de Azúa, 1964: 21). Para autores como Alazraki, esta particularidad, que podría pensarse como una panacea para los trabajadores del pensamiento, puede resultarle a la vez restrictivo: “El poderío del ensayo es también su limitación: su especificidad temática vacilando entre la conceptualización y la impresión subjetiva” (1982: 9). Es decir, nunca, aunque quisiera (y claramente no quiere, porque en ese caso usufructuaría otras formas más científicas y dogmáticas del discurso como el tratado o el artículo), puede aspirar a ser considerado un testimonio unívoco, veraz e irrefutable de la experiencia extra diegética porque, de hecho, es una forma de contrapunto del conocimiento sistemático.

Inclusive podríamos conjeturar que el reducido número de páginas, recurrente en la mayoría de los ensayos, tiene razón de ser en esta línea de sentido. Ya que su propósito no es proporcionar apreciaciones totalizadoras o soluciones a problemas concretos, apenas las sugiere, las ilumina tangencialmente en sus derivas.

En Bolaño se evidencia esto, por ejemplo, mediante la incorporación de verbos como *creo, me pregunto, me parece, sospecho*, marcas lingüísticas de su subjetividad, al introducir ciertos valores propios, ciertas apreciaciones, ciertas conjeturas. Asimismo el verbo en primera persona, por su valor deíctico, establece una relación de proximidad con el interlocutor que potencia el efecto del carácter confesional.

Pero hay algo más, atravesar los terrenos de la conjetura, arrastrado por el brío de adverbios como *tal vez, quizás, acaso*, es, aunque a veces pese a los tecnócratas, adentrarse en el borroso y prolífico espacio de la lectura imaginativa. Y esto implica una valoración inconfundible por la curiosidad; el asombro es el motor del lector inocente. Y esto es una forma de la apuesta, del riesgo: “el sujeto que arroja, que lanza un argumento a la consideración de los otros, se expone. Juega y se juega y además, porque se priva de enunciar certezas, porque deja que lo incierto ocupe la escena, abre el juego a un lector por venir” (Giordano, 2005: 77).

De la misma forma, se insertan fórmulas de dubitación constantemente como “En 1978, o tal vez en 1979...” (EP: 40) o “estas cuatro joyas se escribieran, si la memoria no me engaña, en la década del sesenta (aunque puede que *El perseguidor* sea de los cincuenta)” (EP: 295), dejando en claro, o al menos haciendo una puesta en escena, de los datos no verificados (ni siquiera en una posterior lectura) para no falsear el natural fluir del momento de la composición. Y en otros casos exhibiendo cierta impericia, descuido, torpeza: “el Diccionario de la Real Academia Española no registra el término *tierra de nadie* [...] o yo no he buscado bien” (EP: 41).

Bolaño, que muy bien había leído a Borges, sabía que

la incertidumbre es un valor para la ética borgiana, para la ética del ensayista, porque a la vez que su afirmación cumple una función crítica [...], por esa misma afirmación de lo incierto se establecen las condiciones para el goce literario y para el ejercicio de una inusual forma de inteligencia, la que consiste en la capacidad de formular un

problema como tal, sin dar por presupuesta su resolución, extremando su potencia problematizante (Giordano, 2005: 59)

Se proyecta en el lector una sensación de intimidad y espontaneidad, que emparenta al Ensayo con el Diario, en donde el subjetivismo no implica un problema sino, justamente, una garantía de verdad. Para ello resulta esencial la recurrencia a glosas autobiográficas (o que por lo menos se invistan como tales) para que el efecto gastronómico se potencie y el lector decline cualquier tipo de estrategia por arrebatarse la posición de poder al Enunciador, en tanto agente manipulador del discurso.

Aira nota que “siempre se ha admitido que el mejor ensayo es el que presta menos atención a la forma y apuesta a la espontaneidad y un elegante descuido” (2001: 13); de todos modos, insisto, no podemos olvidar que tal *naturalidad* es simulada en la puesta en texto. El trabajo de reescritura y de inscripción en un soporte gráfico (el papel o el archivo digital) hace que se pierda toda inocencia y frescura, la cual, de igual manera, puede ser reforzada por un intento de modalización del orden del *parecer ser*.

El *yo* se instaura en una posición centrípeta, modalizado por un *parecer ser*, como el eje en torno al cual giran las ideas y las isotopías del ensayo. Claro, el rol que el individualismo juega en la emergencia del discurso ensayístico es capital; sin embargo, evitando todo visillo de egotismo exasperante y contraproducente para la circulación comunicativa, el Enunciador no adopta una posición de superioridad, sino, por el contrario, se presenta como nuestro igual, e inclusive pareciera “dispuesto a considerar nuestras opiniones”. Por esta razón, “¿Cómo dudar del ensayista cuando éste nos ofrece la confianza del amigo al descubrirnos lo íntimo de sus pensamientos?” (Gómez-Martínez, 1992).

El discurso, que muchas veces asume una investidura coloquial, conversacional, en la cual todo parece provisional y sujeto a revisión, y al oponerse claramente a la sistematización y rigurosidad científica del tratado, conforma, paradójicamente, una coraza significativa que pareciera irrefutable en tanto lo dicho, lo confesado, sería el ‘puro trasunto del espontáneo fluir de los pensamientos del autor’. El lector no puede sino bajar su filtro afectivo y dejarse seducir

por la maquinaria verbal, que hace pleno uso de sus potestades y sus artificios en pos de la sugestión y la coerción.

Esto es una constante en Bolaño, quien además busca una desestabilización del discurso de verdades, por lo que inserta a diestra y siniestra léxico, giros lingüísticos y ritmos propios de la oralidad, como: “Aunque la verdad de la verdad, la puritita verdad, es que...” (GI: 140), “¿Y dónde diablos está el maricón de Apolo?” (GI: 143), “Ojo: no tengo nada contra...” (EP: 28), “pensé que si alguna vez estoy en una situación jodida...” (EP: 216).

El receptor es involucrado ya desde la propia modalidad enunciativa del ensayo, que lo contempla como destinatario interno del discurso: “delegado textual del lector real”, bajo dos tipologías:

representado, en que aparece un /tú/ explícito con sus “correspondientes formas verbales y determinantes de segunda persona, vocativos, interrogaciones, exhortaciones, estímulos directos a participar en la reflexión, atribución de posibles objeciones (simulación de diálogo o discusión real)” y *no representado*, “implícito en la forma /nosotros/ y las formas verbales de primera persona del plural, que incluyen al autor y al lector, permitiendo la universalización de la experiencia particular

(Cervera, 2005: 56)

Sobre esto es pertinente señalar que el ensayo generalmente se enuncia desde un *nosotros* que evitaría el egocentrismo, pero que, además de persuadir al *tú* en tal chicana engañosa, desagota las responsabilidades del decir y borronea los juicios de valor de un Enunciador timorato. Usando el *yo*, considero, se implica menos al lector porque no lo involucra en un decir que en verdad no le pertenece y porque resulta menos pretencioso al evidenciar la forja limitada del dicente, a fin de quedar ligado lo menos posible a factores de poder diferenciales. Resulta, justamente, más prudente y legítimo, acotando el alcance de su decir.

Obviamente el discurso ensayístico bolañeano, inspirado por el espíritu espartano, se proclamará desde un *yo* combativo y valiente que no necesita refugiarse en el colectivo para alzar la voz. Por ejemplo, “Con esto no quiero decir que Arlt sea un mal escritor, al contrario, es buenísimo, ni tampoco pretendo decir que Piglia lo sea, todo lo contrario, Piglia me parece...”

(EP: 27); “Y con esto tengo la impresión de que he dicho todo lo que tenía que decir sobre literatura y exilio” (EP: 43); “Por supuesto, yo preferiría que entráramos al siglo XXI (que, por otra parte, nada significa) de forma más civilizada” (EP: 85); “Responderé yo. La respuesta es no. No venden sólo por eso” (GI:162); “yo puedo nombrar veinte idiomas, pero a partir del idioma número 25 empiezo a tener problemas” (GI: 171); “el castellano que utiliza Hugo Chávez, que huele a mierda y es mierda y que he creado yo” (GI: 173); “insiste en la nostalgia al país natal, y a mí eso siempre me ha sonado a mentira” (EP: 43); “Este país no es para mí, pienso” (EP: 72); “Para mí es uno de los mejores poetas actuales” (EP: 90).

Aunque no podamos olvidar la construcción de ese simulacro de la precariedad, es capital señalar que los géneros ensayísticos, por los rasgos que les son propios, son probablemente los menos expuestos a la corsetería de los paradigmas estilísticos. Todo parece provisorio y sujeto a revisión, como el fluir del diálogo íntimo del ensayista consigo mismo. La espontaneidad es un deber y un derecho totalmente lícito que forma parte del proceso de elaboración de este género discursivo, cuya pluralidad es fruto de la personalidad del autor que, en definitiva, es la que articula, la que imprime el carácter al ensayo, el cual, Weinberg nota, “remite al observador a la vez que al objeto mirado a través de una configuración del lenguaje” (2007b: 23).

Starobinski lo plantea de un modo aún más ilustrativo y que se conecta con lo que proponía antes, “para cumplir plenamente con la ley del ensayo, el ensayista debe ensayarse a sí mismo” (1998: 36). Ese ensayarse en la puesta en texto no es sino la elaboración de un narrador que seguramente ha de tener puntos de contacto con, en nuestro caso, el individuo Roberto Bolaño, pero no deja de ser emisor de un sistema signico ficcional.

El ensayista es un catalizador del mundo, el cual va plasmar en el plano discursivo, con su forma personalísima de delinearlo, en su naturaleza simbólica, y de acuerdo a sus singularísimas *doxas* y *epistemes*. “Se trata de unificar esos fragmentos heterogéneos mediante su subjetivación en el ejercicio de la escritura personal” (Foucault, 1989: 181); allí reside el simulacro, el constructo, el artilugio.

Gómez-Martínez explica que mientras la forma de la autobiografía y de la confesión es lineal, el ensayo posee un carácter circular. Debería proponerse mejor un recorrido espiralado porque, aunque redunde sobre los tópicos que lo embargan en cada caso, nunca llega a cerrar o conectar exactamente el principio de una idea con su correspondiente agotamiento, como piezas de encaje, sino que más bien reordena las condiciones de inicio para continuar con movimientos especulativos, los lleve a cabo en el texto o no, que amplíen la búsqueda.

¿Qué es el ensayo sino el regocijo en una búsqueda reflexiva, enunciativa pero problematizadora en sí misma, tan afecta a la paradoja, al anacoluto, a la elipsis, a la polémica y a la ironía como herramientas que auguran la vacilación, el desconcierto de los usuarios?

Esta cualidad de la transitoriedad del enunciado ensayístico se cristaliza también en otros rasgos formales como el uso del presente verbal: “no solo por la inminencia de la experiencia vivida, sino también porque trata de dejar inscrito en el papel el carácter perentorio, activo, eléctrico, de la indagación de sentido, mostrarlo en su propia dinámica y participarlo” (Weinberg, 2006: 62). Inclusive es posible rastrear cómo, en dicha puesta en texto, el ensayista reúne el presente del *estar* del enunciador y el del *ser*, de lo ensayable; lo que se decía antes, lo fugaz de la experiencia decanta ciertos elementos un poco más perennes, más asibles, que son la materia prima del ensayo, para ser impresos luego en una nueva temporalidad, con suerte más duradera.

Siendo el ensayo una forma otra de la ficción, lo entiendo una construcción significativa de un Enunciador que se sabe dentro de un cierto horizonte de expectativas y que, por lo cual, desarrolla una serie de estrategias persuasivas, de naturaleza distintiva a otras formas literarias pero con finalidad similar: hacer pervivir el hecho literario. Son “la realización y explotación consciente del medio verbal, el sentido de la ambigüedad y connotatividad del lenguaje, el esporádico interés del signo por el signo mismo” (Real de Azúa, 1964: 17) elementos constitutivos que lo sitúan fehacientemente en el campo de lo literario, y que entran en contraste con la *transparencia* del referente en el discurso científico. Es un discurso plurifuncional: referencial, expresivo y pragmático (conativo, pero sin fines prácticos inmediatos) y claramente se constituye como un sistema autotélico en contraposición al lenguaje cotidiano.

Sus fines artísticos, que se condensan con claridad en la recurrencia a títulos y giros *literarios* o la inclusión de diálogos, anécdotas, instrumentos retóricos, dan cuenta de un concienzudo trabajo sobre la superficie y las oquedades del texto, donde hasta lo más nimio y precario es fruto de la labor artesanal afincada desde una ética y una estética particulares que le son constitutivas. Se tejen las isotopías, se las en-trama, como todo aparato ficcional, en la elaboración de un relato, como visión subjetiva sobre una realidad cuyo referente proviene de la experiencia y cuya reverberación es un artificio.

Esta batería de recursos se constituye, y le es propia sin dudas al ensayo contemporáneo, en el principio de no afiliarse a los estatutos de la verdad, aunque sí de la verosimilitud. En este mismo sentido funciona el metatexto y la autosuficiencia que muchas veces ostentan los discursos ensayísticos, y que en principio podría interpretarse como signo de soberbia al esgrimir la independencia de un mundo de la experiencia que lo coteje, pero que en verdad actúan “como el agente descentrador de esa omnipotencia que caracteriza a la actividad teórica” (Skirius, 1994: 606).

En Bolaño es muy clara la construcción del relato. Resalta un trabajo estético ineludible, subsidiario de la ética de la valentía, en tanto expone el andamiaje discursivo, o por lo menos no procura disimularlo, de una estructura espiralada compuesta de un eje temático que muchas veces se desgrana hasta su casi desaparición y de un grupo de anécdotas que lo van fragmentando, complementando pero violentándolo también, de modo que termina siendo constantemente reelaborado, como una reactualización de aquello de Alfonso Reyes, quien afirmaba que nuestra cultura no puede responder “al orbe circular y cerrado de los antiguos, sino a la curva abierta, al proceso en marcha, al ‘Etcétera’...” (1944: 403).

La libertad formal es orgánica, no mecánica, fruto de un evidente trabajo arquitectónico, y se constituye en otro punto diferencial: mientras para el científico lo ornamental es meramente accidental, para el ensayista se torna esencial y siempre, en mayor o menor grado, encarna un intento de modalización esteticista. Quizás porque la forma es más demandante en el ensayo, mucho más que el contenido que en varias oportunidades es una excusa, la trascendentali-

dad le es propia. Este es un rasgo distintivo en relación a los tratados académicos que, en general, quedan presos de una transitoriedad y con frecuencia caen en un rotundo olvido.

Esta búsqueda, en Bolaño, también es muy transparente, ya sea por la inclusión reiterada de imágenes poéticas, como se verá luego, o el uso del lenguaje que excede su función denotativa: apenas un ejemplo, “Pero todo llega. Los hijos llegan. Los libros llegan. La enfermedad llega. El fin del viaje llega” (GI: 148).

Esta dimensión del ensayo, la experiencia estética, medianamente independiente del contenido, utiliza como procedimiento enunciativo característico la manipulación de la expresión, o en términos de Eco, la ambigüedad. Se produce un reajuste del contenido que subvierte la norma, y atrae la atención del receptor en una *excitación interpretativa*, que es el estímulo a “examinar la flexibilidad y potencialidad del texto” (Eco, 1979: 419).

El valor permanente del ensayo, dirá Gómez-Martínez, que se trasunta, por ejemplo, en la vigencia de los trabajos de Montaigne (*Essais*, 1580) o Bacon (*Essays*, 1612) –cuyo valor reside en haber tomado el modelo original del francés y continuarlo; es decir, de dejarlo instituido como género–, que consolidaron su dimensión artístico literaria, es garantizado, y volvemos otra vez sobre lo mismo, por el “carácter de íntimo diálogo entre el pensar del autor implícito y las proyecciones que realiza el lector” (1992). Es justamente en el ensayo donde el tema propuesto es opacado, pese a su funcionalidad disparadora y, en definitiva, responsable de sugerir, de incitar la reflexión, ante las digresiones que dan cuenta de las proyecciones del ensayista: “Las imágenes que tengo de la poesía chilena se asemejan al recuerdo que guardo de mi primer perro, el Duque, una mezcla de San Bernardo, pastor alemán, perro lobo y quiltro, que vivía en nuestra...” y sobre el final “¿Qué nos quiso decir Maquieira?, me pregunto a veces. ¿Movi6 la cola, gruñ6, la poesía chilena le tir6 un palito para que lo fuera a busca y ya no volvi6?” (EP: 88-89); otra mucho menos poderosa es la recurrencia a River Phoenix en un artículo que quiere hablar sobre literatura chilena, pero termina metiéndose en la cotidianeidad del escritor.

El propio Gómez-Martínez da otra posible clave desde donde pensar su prevaencia al paso del tiempo, al sugerir que los “ensayistas de todos los tiempos siempre han sabido conju-

gar lo actual en el fondo de lo eterno” (1992). En esa forma de cuño de lo pasajero en el maremagno de lo imperecedero es donde reside, creo, la maestría del ejecutante.

Se ha hablado ya de su finalidad: mientras “el asentimiento es el puerto final de la hipótesis confirmada de un tratado científico, [...] en el ensayo es la persuasión” (Real de Azúa, 1964: 19). Kovadloff propone que el ensayista triunfa al avivar al lector y participarlo del goce de la comprensión compartida, al desmoronar los valores absolutos y restituirle el carácter de verdad fragmentaria e, incluso, de creencia (Percia, 1998). La respuesta del receptor o efecto perlocutivo, ya sea en forma de acción concreta, ya sea a través de la modificación de su conducta o de su sistema de ideas o creencias, es el punto bisagra en que deja de ser el que era, para cubrirse de los atributos de productor de sentido, para reconfigurarse y reconfigurar el mundo con el aliento, el estímulo no solapado del ensayista.

Skirius (1981) expresa, de un modo no totalizador, que esta forma de textualidad posee cuatro impulsos básicos: confesarse, persuadir, informar y crear arte. Vistos así, desnudos, en primera instancia me produjeron rechazo, pero si los estudiamos bien estos principios articulatorios resultan útiles a la idea de participación genérica múltiple que daba cuenta antes, e inclusive cuestionan directamente el traspie del propio Skirius, quien niega que el ensayo tenga relación con la ficción. Kaminsky, en esta misma línea, propone que “el ensayo es la perspectiva de la escritura en transversalidad” (Percia, 1998: 83), atravesando las diferentes modalizaciones de lo dicho, pendulando entre la transparencia y la opacidad, en pos de un fin estético/ético propio.

Libertella, por su parte, complementa estas impresiones señalando que “se mueve cortés entre el producto de ficción y el saber acumulado, [...] roza por momentos la función didáctica” (Skirius, 1994: 602), recordando y haciendo que no nos mareemos en la propia retórica y dejemos de lado uno de los principios fundacionales: el didactismo. A esta tendencia, que quizás debiéramos sumar a los cuatro estímulos de Skirius, le pertenece el cariz de la búsqueda

de enriquecimiento del otro, que por diferentes motivos no queda contemplado por las ideas de persuasión e información, y que además difiere, en general, por no entrañar adoctrinamiento¹³.

Señala acertadamente Gómez-Martínez que es propio del ensayo el discurso humanístico, el cual lo aleja del tratado que “pretende enseñar en la dimensión depositaria de la educación” (1992). El didactismo del ensayo elige sugerir, incitar, concentrarse en la interpretación y potenciar el después; de hecho, en Bolaño, su manifestación más plena es la tenaz provocación de lectores críticos que sepan ser inconformistas, que aprendan a reformularse y asuman su postestad creadora.

Todos los planos textuales (semántico, sintáctico y comunicativo) se hallan alineados para sustentar lo posible a través de la razón y así alcanzar su finalidad última, la persuasión del receptor. El reforzamiento de la credibilidad de lo dicho se lleva a cabo no mediante pruebas demostrativas, es decir,

las que partiendo de premisas verdaderas llegan a conclusiones necesarias y cuyo valor es universal y atemporal, sino pruebas retórico-argumentativas, que son aquellas cuyas premisas son simplemente probables o verosímiles y sólo son válidas en contextos concretos y con fines determinados (Cervera, 2005: 44)

En este sentido, Arenas Cruz detalla que “el ensayista aporta como pruebas: 1) sus vivencias y experiencias personales (lo visto u oído, lo sentido y vivido); 2) las vivencias de otros (narraciones); 3) sus valoraciones e interpretaciones subjetivas; 4) argumentos retóricos (cuyas premisas se basan en valores y en lugares de lo preferible)” (1997: 45).

El subjetivismo del Ensayo es causa cercana de su extremado vitalismo, manifiesto en este vaivén, en el ir y volver, en el releer lo dicho no para tachar sino para colegir, en el dudar sobre lo afirmado. Esta incerteza, esta forma de la perplejidad y el desconcierto, son formas de la vida misma, y allí quizás podría estar la meta: trazar una cartografía aleatoria y dubitativa para alcanzar la vitalidad de la vida. Jarauta lo vislumbra como

¹³ Me permito disentir con Arenas Cruz (1997), entre otros, quien propone hacer equivaler *didáctico* y *doctrinario*.

una errancia entre la forma y su superación irónica, [...] un viaje permanentemente interrumpido por una omnipresente accidentalidad. Es la interrupción irónica que se alimenta de la sorpresa de ver una y otra vez suspendida la idea de esencia o de absoluto [...] Este errar es justamente lo que acerca el ensayo a la vida” (Cervera, 2005: 37).

Kaminsky afirma, en la misma sintonía, que el “ensayo abriga su sentido y su valor en la proximidad con lo viviente, en el carácter genuino tibio, imperfecto y provisorio de la vida misma” (Percia, 1998: 75). Lo conceptual se descascara porque en el discurso ensayístico “la fecundidad del pensamiento depende de la densidad de esa intrincación” en que los conceptos se someten más que a la definición “al proceso de la experiencia espiritual” (Adorno: 23).

El tan reseñado tratamiento literario que Bolaño ha hecho de su vida y/o el tratamiento vital de su literatura, le valdría el epíteto de *escriviviente* (Espinosa, 2006). Tal donación permite subrayar que probablemente el género ensayístico sea el medio que le permitió moverse con la libertad transgenérica que profesaba y en el cual las reverberaciones de su praxis vital se hacen más visibles, todo siempre, recordémoslo, filtrado por el humor, la parodia y la auto parodia como estrategias deslegitimadoras de la idea de verdad unívoca.

Fogwill señala que, en algún momento, el autor chileno fue en sí mismo “una novela maravillosa” que muchos ya se hayan abocados en (re)escribir. “Como Aira, Bolaño es un autor literario que hizo de su vida una trama”, generando una “autopoiesis, aplicada a la poesía, la narrativa, la argumentación ensayística y a la red de hostilidades y amores con que tejió su vida” (Fogwill, 2007). El propio Bolaño declaraba a Mihály Dés en una entrevista: “mi proyecto literario y mi vida ya están totalmente confundidos. Es uno solo” (Manzoni, 2002: 138).

Dado que la heterogeneidad del ensayo actual permitiría más bifurcaciones, seguramente los *estímulos* podrían seguir surgiendo si continuáramos teorizando. Quizás por ser una máquina de lectura de “decir móvil”, como propone Libertella, al no poder reconocerse bajo un único contrato de lectura. Quizás porque su “inminente carácter referencial, puramente expresivo, apelativo y dialogal que suele desplazar la referencialidad por medio de la disposición del

lenguaje y sus minucias estilístico-literarias” (Reyes González Flores, 2004) le imposibilita posicionarse desde un lugar de certidumbre y conformidad.

La idea de un “discurso proyectivo” por lo omnívoro, por lo paródico, por sus conductas que lo hacen mimetizarse/deformar su objeto, resulta saludable, no conclusiva y, por ende, deseable para acabar con este recorrido general.

Mantener los ojos abiertos frente al abismo

the pen is as blood-stained as the sword, and as compromised

Richard Eder

Cervera no ha sido el primero en notar que “la forja de los géneros literarios en Hispanoamérica tiene al ensayo como premisa y como base articuladora, sustrato constante y remisión obligada de sus figuraciones” (2005: 26), como puede verificarse haciendo un vuelo rasante y diacrónico desde el siglo XIX, siglo en que los géneros ensayísticos tomaron fuerza en este lado del mundo. Rest ya lo notaba por el gran volumen de la producción, en comparación con otros del ámbito literario, “en Hispanoamérica la literatura de ideas ha prevalecido por encima de la literatura de imaginación” (1982: 22), y por la importancia que ha exhibido, como el campo más fecundo de polémicas artísticas y políticas, en la gestación de las producciones intelectuales del naciente subcontinente occidentalizado:

En un principio, la mayor parte que puso el discurso ensayístico de corte histórico en práctica fueron hombres dedicados a la política, al periodismo y a la enseñanza, y así se configuró un posible relato, un “esbozo, un bosquejo, una prefiguración de estados, de gobiernos, de organizaciones políticas, de distribuciones territoriales, de configuraciones sociales, un ensayo, en suma, de identidad, de conciencia y de consciencia, un ensayo del ser de América (Cervera, 2005: 26).

La primera correntada es influenciada directamente por

las formulaciones revolucionarias que estallaron en la Bastilla de París y que procedían de la ilustración francesa del XVIII y de las Luces de la Enciclopedia de Diderot y D’Alambert, el anticlericalismo herético de Voltaire, la división tripartita de los poderes políticos y el espíritu de las leyes de Montesquieu, así como de las nuevas co-

rrientes que en el XIX instituyeron los filósofos franceses del socialismo utópico: Saint-Simon, Fourier, Pierre Leroux, Lamennais, o del positivismo estipulado por Auguste Comte en Francia y Herbert Spencer en Gran Bretaña. Esta herencia del siglo XVIII, fundamentalmente en las facciones y logias de ilustrados americanos de inspiración francesa, predispone un espíritu de secularización de los saberes, las doctrinas y, en general, de la cultura. (Cervera, 2005: 26-27)

Pero ya antes, los cambios trascendentales del siglo XVI europeo, con el descubrimiento del *otro* continente y de sus *otros* habitantes, simultáneo a la difusión del saber antiguo y del humanismo que pone en cuestión los imperativos categóricos de la teología, terminan resultando en que el “ensayo tiene a Francia como responsable de hecho y a América como pretexto histórico de base” (Cervera: 27).

Pero además de la influencia gala no debe dejarse de lado el pensamiento ilustrado que llega a través de escritores españoles, de formación clásica y espíritu romántico, como Feijoo, Larra y otros, quienes transmiten el ideal y el saber propio del Nuevo Régimen que se fraguaba a lo largo del siglo XVIII. La Revolución Industrial inglesa, la Revolución popular frente a la monarquía absolutista francesa y la Declaración de Independencia de los Estados federados y unidos de la América sajona promueven nuevos ideales que van perfilándose a través de figuras señeras en el pensamiento hispanoamericano como el enciclopedista venezolano Andrés Bello, central gramático de la lengua española, el libertador venezolano Simón Bolívar, o el poeta cubano José Martí.

Fue “a través del ensayo (periodístico, político, literario) que se fue delineando la fisonomía cultural de los nuevos países” (Rest, 1982: 23), fue “el alma y el barro con los que fue ensayado el ser de «nuestra América»” (Cervera, 2005: 35) mientras, que es lo que aquí nos ocupa, se ensayaba el propio ensayar. En este sentido, Weinberg es muy clara afirmando que el ensayo posee un lugar central en nuestra realidad: “ha dado muestras de una creciente vitalidad e importancia como miembro destacado de la familia de los géneros en América Latina” (2007a: 111).

El ensayo ha tenido auge en tres momentos especialmente: el Renacimiento (siglo XVI), la Ilustración (XVIII) y el siglo XIX hispanoamericano. En nuestro subcontinente maduró una línea

(mucho antes que en España) que implicó una puesta en tensión de la idea de identidad latinoamericana en la voz de Bolívar, Bello, José Ingenieros, Echeverría, Sarmiento, Alberdi, Mora, Montalvo, Hostos, Martí, Rodó y continuada luego en Mariátegui, Vasconcelos, Reyes, Henríquez Ureña, por mencionar solo algunos.

A la tradición erigida por el Modernismo latinoamericano, primer estandarte de orgullo para las letras del subcontinente, le sucederá una tendencia ideológica más descreída:

entre los Modernistas reinaba una conciencia alegórica y simbólica de la unidad. Fe estética, esperanza ética, lúdico porvenir. La inteligencia les salvaría. La obsesión por la belleza no excluía de sus sueños la justicia universal. En el fondo eran humanistas. Los modernos, posteriores, serían los desengañados. (Earle, 1982: 57)

Tanto la revolución mexicana de 1910 como la cubana de 1959, fortalecieron y expandieron el discurso izquierdista, influenciado por las modernas ciencias sociales, ya sea propagandístico o independiente. Asimismo, la voz de los disidentes que debieron peregrinar, exiliarse, así como la de a los que se les encomendaron tareas diplomáticas en otros países, también como forma de mecenazgo, son vertebrales para comprender el pensamiento latinoamericano de los siglos XIX y XX.

Se tejieron redes intelectuales a través de encuentros, cartas, revistas (*Amauta, Sur, Marcha, Cuadernos Americanos, Revista Mexicana de Literatura y Casa de las Américas*, entre otras), viajes transnacionales llevando la llama de los propios ideales de un sitio a otro y lecturas que se materializaron, por ejemplo, en la reforma universitaria de 1918 en Córdoba, foco universitario desde la América jesuita, con un gran acento antiimperialista.

La circulación de esta *intelligentsia* oscila entre la acción cultural y la acción política, y algunas veces llegó a confundirse con las armas en pos de la defensa de ciertos modelos y con el afán de cambio social. Ya sea desde el izquierdismo, el catolicismo, el indigenismo, el vanguardismo o el peronismo reverberaron durante todo el siglo XX fermentales debates y polémicas.

El choque con los *mass media* en los sesentas generaría un movimiento de crítica a la manipulación de masas y “una denuncia al papel desnacionalizador de la cultura mediática” (Al-

tamirano: 27) hasta llegar a la inclusión de la ciudad letrada en los nuevos estatutos de la cultura de la imagen y de la informática, como nuevos canales de reactualización y reconversión.

Bolaño no se inscribe en una línea latinoamericanista (en su más amplio sentido, contemplando sus matices más evangelizadores como los más antropológicos) de González Prada, Martí, Fernando Ortiz, Vasconcelos, Reyes, Mariátegui, Asturias, Arciniegas, Picón Salas, Carpentier, Uslar Pietri, Henríquez Ureña; ni al criticismo social de José Ingenieros o Monsiváis; ni al didactismo filosófico, iluminador, mesiánico de Rodó, o al más mesurado de Sábato y Octavio Paz. No sigue el corte politológico de Cabrera Infante ni el enfoque antropológico-cultural de García Canclini o de Beatriz Sarlo. No se alinea con el liberalismo de Vargas Llosa, el anecdotismo real mágico de García Márquez, o los relatos ideológicos de Poniatowska. Quizás pueda emparentarse, aunque al escritor chileno le hubiese rechinado tal filiación, con la línea esteticista, idealista de Darío pero, claro, sin la pompa, sin el brocado, sin el frufú.

Me gusta más pensar en el eclecticismo de los tópicos de Martínez Estrada, y sin dudas en la figura tutelar de Borges, de quien continúa el misticismo de ese ensayo que funde sus fronteras en la fábula, en el juego, en el desenfado y, claramente, en el gusto por deconstruir el horizonte de lectura de la comunidad interpretativa que enfrentaron, de urticar en los estatutos de las convenciones. Acaso del lado de Anderson Imbert, también por su interés en la discusión literaria y en el culturalismo de Monsiváis. Continuator de la tradición que inaugura la búsqueda literaria de Arlt¹⁴ y simpatizando con la relativización casi total de los estatutos del ensayo por parte de Cortázar. Excepto Monsiváis son todos argentinos y no debe eso sorprendernos por la importancia ya señalada de esta literatura en el Universo Bolaño.

¹⁴ Sobre quien señalaba Bolaño: "Arlt es Jesucristo. [...] el aprendizaje de Arlt se desarrolla en el desorden y el caos, en la lectura de pésimas traducciones, en las cloacas y no en las bibliotecas. Arlt es un ruso, un personaje de Dostoievski, mientras que Borges es un inglés, un personaje de Chesterton o Shaw o Stevenson" (EP: 26).

Bolaño pertenece a un estadio de la intelectualidad en que ya no se hace necesario inscribirse a uno u otro discurso¹⁵, ni abogar por la formación de un estado nación, ni decidir el lugar de la religión, ni sostener o condenar una revolución. No es perentorio conformar un grupo, cenáculo o tertulia, o redimir a un Partido, esgrimir un modelo educativo o reformarlo; ni esconderse bajo un ateneo o academia que dé sentido a su proyecto escriturario, o izar una bandera intelectual determinada. Tampoco debe crear un nuevo algo o promover la civilización o tomar la voz de una determinada etnia relegada; ni vender una literatura, ni sostener un estilo, ni reivindicar ninguna eclosión regional. Bolaño menos va a sumarse a la gran épica de la latinoamericanidad. No, justamente destruir todo lo anterior; no pretender un nuevo *Ariel* y más bien procurar no gestarlo. Pero todo esto responde a un momento, que Weinberg explica de la siguiente manera:

Las nuevas realidades que vive de manera tan acelerada América Latina —con la emergencia de nuevos movimientos, fuerzas sociales y estrategias discursivas, tanto por parte de sectores rurales como urbanos, el replanteo de la cuestión indígena, y el acelerado fenómeno de migración, en busca de trabajo, esta vez de América Latina a Europa, Estados Unidos, Canadá, Australia, Asia— se han sumado a la propia crisis del discurso ensayístico de identidad, que obedecía a un determinado modelo de nación y de región hoy rebasado por las nuevas realidades y los nuevos imaginarios. (2007a: 118).

¿Qué significa esto? Pues que hay una traslación del eje de la identidad nacional a la regional, pero que además, como ya ha dicho el antropólogo Darcy Ribeiro, se ha fragmentado la mentada unidad de América Latina (si es que alguna vez la hubo). Este fenómeno mina el intento bolivariano de *Nuestra América*, y nos lleva a considerar diferentes *Américas Latinas*.

¹⁵ En la entrevista con Mónica Maristain, responde: “¿Qué cosas lo aburren? —El discurso vacío de la izquierda. El discurso vacío de la derecha ya lo doy por sentado” (2003). Lo cual, tampoco implica una aporía: “no soy un desencantado de la política, aunque motivos no me faltan ni a mí ni a nadie, pues la política por regla general es un nido de serpientes. Sigo siendo de izquierda y sigo creyendo que la izquierda, desde hace más de sesenta años, mantiene en pie un discurso vacío, una representación hueca que sólo puede sonarle bien (esa catarata de lugares comunes) a la canalla sentimental” (Caravajal, 2003).

Los metarrelatos de la Modernidad han caído pero no significa, como se ha dicho, que la consecuencia haya sido el establecimiento de la indiferencia y el pensar anodino. La respuesta es el juego, el discurso y la polisemia, la opacidad y el ataque, el humor y la parodia, y el juego, por si no lo he dicho.

Cuando Bolaño ensaya, no ensaya desde América Latina, físicamente porque no lo hace desde el subcontinente sino desde España, ni teóricamente porque ya se han debilitado las conceptualizaciones afincadas en las fronteras. Tampoco ensaya *una* América Latina, no enuncia un modelo identitario de aglutinación de factores antropológicos, sociales, culturales y económicos como su predecesores; tampoco tiene la carga de los tiempos fundacionales, ni de las actuales modas intelectuales. Esta cualidad, que no le es exclusiva sino que comparte con gran parte de su generación, obliga, exige un cambio en la lectura crítica del fenómeno que desarrolle “una visión capaz de expresar la plasticidad cultural y el carácter dialógico del mundo contemporáneo” (Aínsa, 2010: 59).

Bolaño no escribe desde la clandestinidad ni desde un exilio coercionado por un gobierno de facto. Escribe desde afuera porque quiso irse y porque, inclusive cuando su status como escritor le hubiera permitido vivir donde quisiera, no quiso volver. Y tampoco, porque a eso nos llevaría el pensamiento manierista que muchas veces nos brota a los latinoamericanos, reniega contra América Latina. Ensaya desde la diáspora latinoamericana; se había ido y sin embargo se asumía latinoamericano pero no con el deseo expreso de cubrirse ni de colocarse los atributos de la latinoamericanidad, sino quizás como una asunción actitudinal:

Sí, para nuestra desgracia, creo que seguimos siendo latinoamericanos. Es probable, y esto lo digo con tristeza, que el asumirse como latinoamericano obedezca a las mismas leyes que en la época de las guerras de independencia. Por un lado es una opción claramente política y por el otro, una opción claramente económica. (Piglia y Bolaño, 2001)

Y vuelve Borges hablando del Corán y la literatura árabe; Bolaño es latinoamericano no porque llene sus páginas de selvas, bananas, tacos y gente bailando en las calles sino porque es el resultado de las coordenadas tiempo espaciales que implican a esta determinada comunidad, y de todos los ecos políticos, económicos, sociales y culturales que le corresponden.

Como Liliana Weinberg señala, la actual literatura latinoamericana ya no busca identificarse con convenciones geográficas, así como tampoco idiomáticas ni genéricas.

Muchos de nuestros grandes ensayistas escriben hoy desde distintos destinos y para una nueva comunidad imaginaria de destinatarios. Y algunas de las mejores piezas de ensayo no están ya necesariamente escritas por ensayistas propiamente dichos, sino por poetas (Derek Walcott) o novelistas (García Márquez o Juan José Saer), y revisten incluso formas novedosas (2007: 117)

Fernando Aínsa retoma unas palabras del escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez: “la literatura latinoamericana actual es hoy como la naturaleza según Pascal: una esfera cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna” (Aínsa, 2010: 58), y por ende su canon se ha dispersado y se entrometido en los cánones de otras literaturas. Noguero (2006) señalará que, por lo tanto, no se puede entender el devenir de la literatura latinoamericana sin una permanente tensión entre los movimientos centrípetos y centrífugos. Resulta necesario un *pluralismo multipolar* para dar cuenta de la naturaleza del fenómeno. Los escritores latinos escriben desde San Francisco, Los Ángeles, New York, Madrid, Barcelona, París, Ámsterdam, Berlín y Copenhague y han diluido los tradicionales referentes nacionales que durante décadas la educación formal les quiso inculcar. Y dicha extraterritorialidad, sostendrá la filóloga española, es la “que define los mejores textos de la narrativa contemporánea en el subcontinente” (Noguero, 2006).

Es pertinente como primera introducción al corpus ensayístico de Roberto Bolaño, lo que el crítico español Ignacio Echevarría señala como una posible definición de *Entre Paréntesis*, volumen que él mismo compiló, en sintonía con lo expresado por el autor chileno en más de una

oportunidad: “una «cartografía personal» del escritor: es lo que más se acerca, entre todo cuanto escribió, a una especie de «autobiografía» fragmentada” (EP: 7). Piglia, autor cercano a Bolaño, señalaba también, y a modo general, que la crítica es una de las formas de la autobiografía y “que el crítico es aquel que reconstruye su vida en el interior de los libros que lee” (Piglia, 1999: 137), lo cual se ve reforzado por aquello que se proponía antes de que el ensayo sea fruto de esas lecturas.

Estas afirmaciones no hacen sino complicar más el intento de separar Enunciador de Autor, para lo cual se recuperará la conjetura de que al reelaborarse en sus experiencias de lectura el crítico ensaya un Yo enunciador que será quien *realmente* dará voz a los ensayos sobre aquellas mismas lecturas. De todas maneras, insisto, el poderío del ensayo es claro cuando sus especialistas continúan ensimismados en la idea de que “el Yo ensayístico no es ficcional” (De Grandis, 2010: 8) aunque sí, en otras partes, algunos reconozcan su naturaleza artificiosa.

Por su parte, Arenas Cruz señala que, por la ausencia de narración y de proyección diacrónica, y por la manera en que aparecerían en el ensayo los datos de la vida y del carácter del autor, “esta clase de textos está más próxima al autorretrato que a la autobiografía” (1997: 66), porque es en “la reflexión y el pensamiento crítico en torno a cuestiones de carácter general” (84) en donde se lleva a cabo la búsqueda del propio yo; en el proceso del pensar, se reformula el yo del lector primigenio, del Enunciador que hará la puesta en texto y de un nuevo lector que quizás colabore en hacer perdurar esa cadena mutativa.

La observada complejidad del asunto hace que, a fines de este análisis, que busca enfocarse más en una cartografía de la poética que el Enunciador (que además, por qué no, podríamos proponer que fuese más de uno, complicando aún más las cosas) de la ensayística de Roberto Bolaño, y en las ramificaciones en otras zonas de su universo, dejaré de lado todo tipo de conjetura que se sustente en la posible o no dimensión autobiográfica de los textos, asunto que, por demás interesante, demandaría un estudio aparte y con diferentes criterios metodológicos.

La multiplicidad de arrebatos, sentencias y conclusiones urticantes que encontramos a lo largo de toda su producción, hace, tal como advierte Vicente Lastra, de *Entre paréntesis*, un li-

bro de culto; un libro imprescindible para los lectores de Bolaño y, teniendo en cuenta la posición que ocupa este prolífico escritor en la escena literaria contemporánea, un libro imprescindible para el público lector en general.

La escritura del *decir móvil* es un medio que le cala en los huesos a Bolaño porque dicha imprecisión, la fugacidad de lo dicho, la caducidad inherente a cualquier atisbo de verdad (si es que algo así pudiera concebirse), le permiten desplazarse con comodidad sin darle explicaciones a nadie: pensemos en los cruces entre ficción y teoría contenidos en el carácter autotélico del ensayo, por ejemplo en Borges y Piglia.

Patricia Espinosa (2006) afirma inteligentemente que para el escritor chileno “lo indeterminado es la vida y la determinación es la muerte” y que, por ende, todo aquello que pretendiera buscar firme asidero, territorializarse, moriría. Considero que el carácter perecedero y desenfadado de los géneros ensayísticos lo facultan a mantenerse en constante movimiento, en una búsqueda sempiterna que es el hálito primero del rastreador, del detective, como “la única posibilidad de seguir vivo”. Esto se potencia por otro de los rasgos de este modo discursivo: el carácter proteico, como señalan Martínez Estrada y John Skirius, que lo coloca en el terreno inmediato e inasible del desafío. Este último fenómeno se hallaría potenciado, según analiza Jorge Larrosa, por la crisis que aqueja a filosofía sistemática y a la razón tecnocientífica (aunque todavía posean un lugar dominante en las instituciones), que deja el terreno libre y haría que hayan “vuelto los tiempos del ensayo” (2003: 36).

Liliana Weinberg vincula el ensayo con el “libro de viajes, el artículo periodístico, el discurso político, el trabajo académico” (2006: 22); es decir, que la tarea en sí, es la reflexiva, sea cual sea la investidura al que la búsqueda la lleve. El viaje de Bolaño, su proyecto, no ha sido sino esa exploración constante, como su gran y enérgico latido a través de los géneros que le permitirían desenvolver su voz, pero también subvertir sus límites, denunciando sus naturales permeabilidades, como también lo hará con las fronteras geográficas, según se verá luego.

Bolaño en una temprana entrevista de 2000, declaraba a Dunia Gras: “Mi poesía y mi narrativa forman parte de un solo proyecto estético. Y los compartimientos estancos, los géneros, son las mejores plazas para que el rey pruebe sus virtudes y sus excelencias” (55-56). Pero claro,

en aquella época recién hacía un año que había comenzado a ser requerido como colaborador en medios de España y Latinoamérica, y por lo tanto, probablemente aún no considerara al género ensayístico como parte de ese proyecto¹⁶, como la decantación más fuerte de su poética, para integrarlo también a tal afirmación que, por si aún quedaban dudas, da cuenta de un autor muy comprometido con su labor escrituraria y con un proyecto literario transgenérico.

En este punto se hace pertinente, antes de continuar ahondándonos en el corpus, algunos ligeros señalamientos concernientes a la entrevista que, contrariamente a la ensayística, es un género altamente estructurado. Cuando planteaba la introducción mis reparos a incluir dicha modalidad en un estudio sobre los ensayos de un autor se debía a que, en la conversación,

se gesta la “invención biográfica” –esa narración fragmentaria, azarosa [que impone] una forma, una tropología, a lo inasible del acontecer-, y que en ese intercambio de sujetos se produce asimismo la mutua refracción, como sustitución e identificación, es decir, que en ese hablar sobre la vida no sólo ésta adquiere la unidad del relato, sino que los interlocutores devienen su vez en personajes (Arfuch, 2002: 131)

Es decir, la enunciación de la entrevista puede entenderse también como la construcción de un relato y, por ende, nunca es garantía de verdad y ni siquiera debería usarse como fuente calificada para resolver tal o cual problema, excepto como un elemento más en la argumentación, una apostilla, a los fundamentos más fuertes. No es posible *confiar* en los dichos de un artista en una entrevista después de Borges, y menos si quien los emite es un claro seguidor de su tendencia al juego y al sentido del humor.

Asimismo, como nota Arfuch, se interponen otros factores propios de la instancia de enfrentamiento entre dos interlocutores, así como fenómenos particulares como la “historia conversacional” hecha del continuum de entrevistas, del flujo de esas enunciaciones, y a la que el entrevistador puede apelar con frecuencia.

¹⁶ De hecho, otra de sus declaraciones, contempla todo esto de lo que versamos: “Yo no me siento en dos mundos. Yo soy escritor. Y escribo novela, escribo cuento y escribo poesía. Me encantaría escribir ensayo, pero mejor que no lo haga. Yo no veo ninguna dicotomía” (Cárdenas y Díaz, 2003).

Por ello es que aquí las consideraré únicamente en el plano discursivo, buscando los trazos de semejanza con la forma ensayística, dado que *lo dicho* no puede ser despegado del marco conductor (a través de las preguntas) y apreciativo (en las respuestas) en el que se inscribe.

El concepto de *poética del pensar* de Weinberg (2006), que permite considerar a las entrevistas y los ensayos dentro de un mismo corpus, dado que trasuntarían en formatos diferentes una misma sustancia, además resulta útil para poder rastrear las marcas que Bolaño ha ido dejando a lo largo de los géneros recorridos, pero especialmente en los géneros ensayísticos que, como ya se ha dicho, poseen un carácter bifronte o híbrido adecuado para un autor tan movedizo: por un lado, están encarados “hacia la reflexión y el pensamiento crítico (la atención se centra en las peculiaridades del razonamiento, que no alcanzan un juicio concluyente), y, por otro, hacia la creatividad estético-expresiva (se da importancia a la presentación artística del pensamiento)” (Arenas Cruz, 1997: 107).

Resistiendo la vía metódica de la modernidad, instaurada a partir de Descartes, “se erige la divagación ensayística, no como una forma acabada sino abierta, no conclusiva y no autoritaria” (Maíz: 101). Sin embargo, que el discurso ensayístico lo habilite a ese terreno de la imprecisión no significa que por ello la búsqueda de Bolaño sea displicente, débil o tímida. “El ensayo es un juicio pero lo esencial en él, lo que decide de su valor, no es la sentencia (como en el sistema), sino el proceso mismo de juzgar” (Lukács: 38), y eso en sí mismo no implica liviandad sino todo lo contrario: como el poeta griego Arquíloco que abandonó la batalla para ponerse a resguardo, el ensayo prefiere sobrevivir y huye de la muerte segura que le llevaría llegar a una determinación.

La exploración en Bolaño presenta un compromiso por la misma exploración más que por los resultados, lo cual no significa que no arribe a ciertos mojones que determinarán la construcción de su ideal de valor. La pesquisa, que no nace en esta tipología del discurso sino que es rastreable en todo su Universo, es arriesgada, salvaje, persistente, afiebrada y profunda, y por ello es que va a enfrentarse de lleno con las miserias y las crueldades de una cierta construcción de América Latina y de los intelectuales que la han sostenido.

Esta investidura, que nace de la asunción de una “escritura de calidad”, implica un necesario “saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso” (EP: 36). Y en este vitalismo es que reside la principal razón por la cual creo que es un género hecho para Bolaño, no solo por su naturaleza híbrida e inconforme sino por el hecho de que “el ensayo es la representación de la actividad misma del ensayar” (Weinberg, 2006: 94). Es la cristalización de la acción, la palabra hecha objeto.

Por ello es que resulta cardinal evidenciar el vínculo entre lo pensado y la forma en que está dicho, entre el pensamiento que sustenta la palabra, entre la ética que soporta una determinada elección estética. Estudiar la forma particular en que Bolaño ponga en práctica su *poética del pensar* se hace perentorio. Entretejer la atmósfera del pensamiento que el Ensayo involucra, se ha dicho más atrás, permite ver con mayor claridad y explicitud algunos de los valores que en el resto de su escritura se ponen en juego.

El análisis/denuncia que Ángel Rama desarrolla en *La ciudad letrada* (1984) es reactualizado por Bolaño con estatutos diferentes y con una mirada más cercana a esas zonas revulsivas en que el prestigio de los pensadores se opaca por su crueldad o por su miseria. Asume un rol que pocos artistas han enfrentado, que ni siquiera las víctimas más atormentadas por los procesos de facto latinoamericanos han hecho: por ejemplo, el “arte *naif* de los campesinos no da cuenta del miedo, del horror de vivir en la América Latina de los setenta” (Paz Soldán, 2007: 12). Juan Villoro advierte que los audaces mecanismos que lo llevan a mantener los ojos abiertos frente al abismo, que esa tendencia sistemática de “conocer los circuitos en que se mueve el horror, distinguir la metodología del mal, son formas de comenzar a refutarlo” (*Bolaño salvaje*: 79). La mirada del escritor desacomoda los preceptos del mal, se presentan bajo la forma en que se presentan, pero además, simultáneamente, lo desacredita, lo destituye, alentado por su espíritu combativo.

El Universo Bolaño se inscribe en la historiografía literaria como síntoma de unas condiciones de producción sociohistóricas concretas, y de cierta superación de los modelos literarios y sociales vigentes. Entiendo que el impulso irónico-paródico que atraviesa su escritura proviene

también de una actitud desmitificadora hacia la construcción de *lo latinoamericano* y hacia ciertos presupuestos en los cuales se sustenta su actual relato.

El escritor chileno desafía una recepción signada por el “horror a la frontalidad, más el discurso desviado, el silencio desconfiado ante lo que descoloca: herencias de la dictadura que la *intelligentzia* chilena ha internalizado de forma atroz” (Espinosa, 2003: 15), lo cual puede ser extendido a vastos sectores de América Latina. Realmente hay un oficio de tinieblas en el ensayito “Palabras del espacio exterior”, donde diserta sobre una grabación que registró las órdenes, comentarios y chanzas de los militares chilenos antes del 11 S. En “Una proposición modesta” (que juega con el nombre de un ensayo de Swift, otro exiliado) hay dura reseña y visceral crítica como la siguiente:

La izquierda cometió crímenes verbales en Chile [...], crímenes morales, y probablemente mató personas. Pero no le metió ratas vivas por la vagina a ninguna muchacha. No tuvo tiempo para crea su mal [...] ¿Es posible que si hubiera tenido tiempo lo hubiera hecho? Claro que es posible [...] Pero lo cierto es que los campos de concentración en Chile no son obra de la izquierda, ni los fusilamientos, ni las torturas, ni los desaparecidos, ni la represión. Todo eso lo hizo la derecha [...] Sin embargo entraremos en el tercer milenio con los políticos de izquierda pidiendo perdón, [...] resulta recomendable, a condición de que sean todos los políticos los que pidan perdón. (EP: 84-85)

Bolaño da cuenta del horror y del mal, y sus relaciones con la letra, de los vicios de la intelectualidad y de sus pequeñas mezquindades, a través de un discurso espartano que se multiplica a lo largo de todo su trabajo. La o las dictadura/s del subcontinente no dejarán de ser el trasfondo político, con mayor o menor grado de emergencia, pero excepto algunos casos puntuales la no exposición directa o bruta de la/s misma/s cejará ante el impacto de lo más profundo, de lo ominoso, de lo antropológico de la oscuridad. A Bolaño no le interesa la historia como «crónica», como filiación de la historiografía, sino que “lo que considera es apoderarse de sus refilones, de algunos de sus elementos y pervertirlos, cambiarlos, jugar con ellos, todo dentro del lenguaje del mal” (Daniuska, 2003: 37).

La literatura nazi en América (1996) y *Nocturno de Chile* (1998) demandan una reflexión sobre las perversas relaciones que existen en América Latina entre el poder y la letra, que considero es una de las obsesiones más claras de su producción toda. O inclusive el mal oscuro y latente de los crímenes de las mujeres de Juárez en *2666* (2004) o el clímax agobiante y siniestro de *El Tercer Reich* (2010), son marcas de la audacia de este escritor que, como acota Daniuska González, decidió “transcribir lo más abyecto de la Historia, sus zonas de sombras” (2006: 35).

Las novelas de Bolaño suelen cuestionar la historiografía oficial y proponer un modelo alternativo de memoria histórica, no sólo en lo que respecta a la materia contada, al *Horror* histórico y al *horror* cotidiano [...], sino también en cuanto a la propia articulación del discurso, con especial atención a las perversas formas del recuerdo y de la historia que elaboran los regímenes totalitarios (Companys Tena, 2010: 108)

Luis Martín-Estudillo y Luis Bagué Quílez estudian la puesta en crisis de los límites del discurso histórico, especialmente en *Estrella distante*, *Nocturno de Chile* o *Amuleto*, ya que

al enmarcar el discurso historiográfico en el ámbito novelístico [...] destacan la condición *narrativa* de las explicaciones tradicionales de la historia, sujetas a un punto de vista concreto y, por tanto, dotadas de un alto grado de subjetividad [...]. La pluralidad de perspectivas genéricas y la consiguiente tensión entre subjetividad/objetividad y ficción/no ficción suelen quedar sometidas al yo del narrador, que desequilibra la balanza de la percepción a favor de la subjetividad y la ficción (*Bolaño salvaje*: 448-449).

El lenguaje de Bolaño “apuntalando vacíos, susurros, entrecortamientos, indiferencia, moldeándose como la materia abyecta de ese hastío. Le ha dado voz al mal, una voz, paradójicamente, de silencio, muda, como será siempre la que impone el terror” (Daniuska, 2003: 43).

En el campo de la narrativa y de la poesía lleva a cabo lo que el escritor comprometido debe hacer, “sin renunciar a su proyecto artístico, sin simplificar sus hermetismos, enfrentarse a esa realidad atroz y representarla” (Paz Soldán, 2007: 12). Es paradigmático el sádico poeta-torturador Wieder de *Estrella distante* (1996), que escribía versos en el cielo desde una avioneta durante el Chile de Pinochet.

Nuestros intelectuales han terminado más de una vez seducidos por el poder. Se han escrito grandes, fascinantes –y fascinadas– novelas sobre el dictador latinoamericano, pero muy poco sobre esa figura a su sombra, el amanuense de turno, el intelectual cortesano, el que le escribe los discursos al gran hombre. (Paz Soldán, 2007: 15)

En la ensayística, Bolaño va a encargarse de los intelectuales también, pero aquí particularmente va a confrontarlos y refregarles en la propia cara sus ruindades en pos de la legitimidad y el reconocimiento del medio. Desata su mordacidad, atacando el tuétano del mundillo que los acoge y de los genuflexos leguleyos que lo legitiman. Resuena en una entrevista:

La literatura, sobre todo en la medida de que se trata de un ejercicio de cortesanos o que fabrica cortesanos [...] siempre ha estado cerca de la ignominia, de lo vil, y también de la tortura. El problema está en el espíritu cortesano. Y también, claro, en el miedo. (García-Santillán, 2001)

La parodia, en tanto simulacro, posibilita la continua manipulación de géneros, convenciones, imaginarios, principios y teorías, tendencia estilística en el intento del autor chileno de despojar al acto literario de algunos condicionamientos que surgen y coaccionan la creatividad.

La cartografía del terror posee cientos de vericuetos y Bolaño sabrá ahondarse por alguno de ellos, sirviéndose de los soportes y las máscaras de cada uno de los géneros literarios por lo que transite. Su tendencia al mapeo, y de allí las listas, las filiaciones, las sentencias firmes como mojones para el lector primerizo en el terreno de las letras, es hija de un rasgo muy interesantemente estudiado por Valeria de los Ríos. La crítica chilena precisa que la obra de su coetáneo “no se cifra ya en la figura del archivo –como la literatura que surge a partir del así llamado boom latinoamericano–, sino en la del mapa” (2008: 240). Si bien tal análisis corresponde a la narrativa, su aplicación al ensayo es perfectamente parangonable ya que el mapa intenta capturar el territorio en una superficie plana y permite *ver* algo que de otra manera permanecería invisible: los juegos, las miserias de nuestros intelectuales, sus chanchullos, sus acomodados, sus amiguismos tendenciosos quedan a la vista a través de las coordenadas del valor y las del humor, a través de las cuales el discurso ensayístico de Bolaño, las pone en evidencia. En la vi-

sualización de las relaciones espaciales y de poder es que, aquí, el “mapa es al territorio lo que la ficción a la realidad” (2008: 238).

Desde el ensayo, Bolaño sabrá meterse con nuestros demonios, los demonios del mundo de lo literario, que muchas veces tienen origen en un mal semejante al que dio vida al horror latinoamericano de los años setentas y ochentas, porque, como Caillois afirma: “el ensayo supone riesgo, insubordinación, imprevisión, peligrosa personalidad” (Starobinski, 1998: 38).

Esta actitud solo es posible a partir de una transformación en quien asume la palabra, en quien se posiciona en un lugar de poder legitimado para cuestionar y problematizar su propia condición de Enunciador, lo cual fraguará su perdurable vigencia, debilitando las categorías de *verdad, objetividad, realidad, ficción, crítica, autoridad, autor, lector, intelectual*, etc. En definitiva, rasgo propio de la interpelación que Bolaño hace a la estructura de la Institución Literatura, poniendo de manifiesto su terrenalidad; bajándola de un hondazo del séptimo cielo en el que se la había posicionado.

Este aspecto está vinculado en sí a la crisis (en su acepción de cambio que encamina una readaptación, o al menos el intento de esa readaptación) de la representatividad, la cual se desenvuelve con claridad en cada una de las esquinas del Universo Bolaño. Mireia Companys Tena, en su tesis doctoral, menciona que “la realidad en crisis, la identidad en crisis, reclaman también una estructura fragmentaria y móvil, en la cual los límites y los fundamentos narrativos y los géneros literarios se cuestionan y problematizan constantemente” (2010: 128). En ese terreno es que el autor chileno se permitirá experimentar.

Bolaño no se queda en lo que podría interpretarse como mero facilismo de la crítica, sino que ofrece una respuesta en otro plano: una otra tradición erigida sobre el valor, que no elude el abismo y que podría iniciarse en Arquíloco, en la que se inscriben Borges y Parra sin dudas, y que se actualiza, como no podía ser de otra manera, en el discurso visceral de muchos de *los escritores que nacimos en la década de los cincuenta*. A esto me refería cuando señalaba en las primeras líneas la recurrencia de estas marcas de pertenencia: su afiliación a lo que sería una verdadera resistencia ante “los hijos tarados de García Márquez y los hijos tarados de Octavio Paz” (GI: 173) que “aún se debaten en las cada vez más pestilentes aguas del boom” (EP: 214).

Esta violenta demarcación es por cierto muy subjetiva y está muy mediada por su impronta paródica y satírica. Su ácido sentido del humor que, como señala Echevarría, junto con la broma son factores por los cuales su literatura “vacuna e inmuniza contra la infección de la literatura misma” (*Bolaño salvaje*: 444), y que por lo tanto no debe perder nuestra consideración, configura un campo de batalla: “¿Qué pueden hacer Sergio Pitol, Fernando Vallejo y Ricardo Piglia contra la avalancha de glamour? Poca cosa. Literatura” (GI: 171); “El río es ancho y caudaloso [...] ¿Cuántos se ahogarán? Yo creo que todos” (EP: 313). Y entonces, el carácter heroico de la prédica se evidencia aún más: el “valor no sirve para nada [...] pero sin él no se puede vivir” (EP: 150), “la única patria de un escritor es su lealtad y su valor” (EP: 36).

“Bolaño reactivó para la literatura el imaginario del escritor como un romántico en lucha constante contra el mundo” (*Bolaño salvaje*: 25) y esta revisitación a la Modernidad es interesante en su propuesta actitudinal. Uno de los matices del *ethos* moderno se cristaliza en la idea del escritor valiente (otras veces llamado *verdadero*) que enfrenta al enemigo con la fuerza y coraje de la palabra pero desde la íntima conciencia del fracaso: “En mi cocina literaria ideal vive un guerrero, al que algunas voces [...] llaman escritor. Este guerrero está siempre luchando. Sabe que al final, haga lo que haga, será derrotado” (EP: 323). Osman Lins, que mantiene una impronta semejante, propone la forma de la acción literaria como un avanzar en busca de las Indias, y en ese gusto por el enfrentamiento de lo desconocido reside el don de riesgo del escritor intrépido. Un ser no complaciente con las líneas de la legibilidad, la amenidad y la claridad, tendientes a la respetabilidad del medio, que practican, según Bolaño, gran parte de nuestros escritores de habla hispana: nuestros escritores cobardes.

Este ideal de escritor parecería ser un tema urgente en la agenda de la literatura, o al menos de los escritores posteriores al Boom. Entre otros, Sergio Pitol se posiciona en la misma línea de la búsqueda del riesgo, del abismo: “Me agrada imaginar a un autor a quien ser demolido por la crítica no le amedrentara” (2006: 35); “Pienso en un escritor que no ha sucumbido a la fase vegetativa de nuestro oficio, escribe sin compromisos, no halaga ni a los poderosos ni a la masa” (85).

La recurrencia en entrevistas, artículos, ensayos y discursos a la búsqueda de ese ideal de valor del escritor, y que aparece manifestado en la forma y contenido irreverentes de su estilística salvaje, evidencia en su postura ante el quehacer literario un fuerte compromiso, no en los términos político-partidarios sesentistas o setentistas sino frente a la acción literaria como tal. En ese sentido, y solo a modo ilustrativo, como otra marca concreta (y estética) de su división de los literatos en el bando de los “valientes” o “arriesgados” y el de los “cobardes”: “Parra escribe como si al día siguiente fuera a ser electrocutado” (EP: 92); Huidobro aburre porque es un “paracaidista que desciende cantando como un tirolés. Son mejores los paracaidistas que descienden envueltos en llamas o, ya de plano, aquellos a los que no se les abre el paracaídas” (Maristain: 2003). Subsiste en dicho ideal de valor un convencimiento trágico en ese fracaso final, como corolario de la acción de riesgo, que será analizado luego.

Sofi Richero lo califica como el “gran interpelador de la cultura y la literatura latinoamericanas, del estado de salud de esa literatura”, y probablemente coincidamos en ese punto, pero más adelante señala: “toda su obra se construye a partir de esa vocación desmitificadora, cruda e inquisitiva” (2002). Dudo que podamos afirmar así, grosso modo, que toda su obra puede responder a tal o cual posicionamiento, pero además dudo sobre el gusto inquisitivo que le atribuye la narradora y crítica cultural. Bolaño es hijo de las vanguardias y de Borges, del carácter lúdico e irreverente, y debe entenderse su gusto por la confrontación como un ejercicio del intelecto, no segador sino, justamente, productor de pensamiento y de nuevos sentidos. Disparador de nuevos juegos, porque la verdad totalizadora o el modelo acabado no entran si quiera como posibilidad.

En Bolaño todo pareciera tener fractales reveses. Esta actitud, que podría confundirse con ajada solemnidad o con utopía revolucionaria, es mediada en su (po)ética del humor por la sátira, el sarcasmo y la parodia, cualidades tanto formales como de contenido, vitales en su literatura. Echevarría resume en forma precisa algunas de las palabras clave en casi cualquier texto del escritor chileno: “Una de ellas es *tristeza*. La otra, *valentía*. Falta aún una tercera, sin la cual las otras dos no alcanzarían toda su potencia: *broma*” (*Bolaño salvaje*: 443).

Dice en una peligrosa conferencia, luego de humillar en general a los escritores latinoamericanos actuales:

Espero que nadie me tome a mal mis anteriores palabras. Era broma. Lo escribí, lo dije, sin querer. A estas alturas de mi vida ya no quiero más enemigos gratuitos. Estoy aquí porque quiero enseñaros a ser hombres. No es verdad. Era broma. En realidad, me muero de envidia cuando os veo. No sólo a vosotros sino a todos los jóvenes escritores latinoamericanos. Tenéis futuro, os lo puedo asegurar. Pero no es verdad. Era broma. (EP: 312-313)

Bolaño alertaba que nuestra literatura había sacrificado “el humor en aras de un romanticismo cursi y en aras de textos pedagógicos o, en algunos casos, de denuncia”. En una “Latinoamérica, rural, provinciana, el humor es un ejercicio en decadencia y que sólo vuelve a renacer con la llegada masiva de emigrantes de principios de siglo XX” (EP: 224). Entonces Borges, Bioy y Cortázar serán sus cultores; un poco Vargas Llosa y Manuel Puig; y Parra en el yermo vacío de la poesía.

Esta postura inherente a su poética resulta doblemente particular en un género *serio*, como podría en principio pergeñarse el ensayo, donde este tipo de *conductas* caen rápidamente en el descrédito o, de plano, nunca se alcanzan. Bolaño se nutre “del humor y de la ironía que encontraremos en los escritos de todo ensayista verdaderamente grande” (Lukács: 26).

Es en la complejidad del Universo Bolaño; allí en sus reveses, en sus pliegues, que surge la necesidad de un lector impaciente, resistente a lo caduco, que se encuentre en posesión de nuevas competencias que tiendan a la renovación constante de su enciclopedia; necesidad que además, en cierta manera, posibilita la asunción de un acto escriturario renovado y autoconsciente: el momento en que parodia y revitalización del Enunciatorio funcionan conjuntamente. La parodia permite un estadio en que la Literatura se vuelve sobre sí misma para distanciarse de ciertos condicionamientos que comienzan a resultar asincrónicos a su proceso de cambio.

Se promueve una lectura despojada, emancipada, capaz de reelaborar la multiplicidad y lo fragmentario, de revalorar la inestabilidad, la simultaneidad, la incoherencia y el absurdo. Su

destinatario ha de ser un sujeto inquieto que no aspire a la llana legibilidad porque la “estética de Bolaño funciona a través de la lectura en clave, apoyándose en trampas irónicas y falsas pistas por las que el lector tendrá que llegar a comprender por qué, cuándo y cómo” (Trelles Paz, s/d). Meter la cabeza en el abismo y sumergirse en el juego de los dobleces, los *trompe d’oeil* (falsas perspectivas), los juegos en que la promesa de lo autobiográfico, le permitieron moverse con libertad entre las fronteras de lo vivido, lo vivible y lo que se vive desde la literatura. Por ello es que los intentos de rastrear al Bolaño autor en los dichos del Enunciador de sus ensayos han fracasado en estériles derivas. No es necesario ni pertinente salir a comprobar el relato de la cena con Eltit, en “El pasillo sin salida aparente”, donde refiere que le pregunta al ministro, marido de la escritora, si por el hecho de no tener guardaespaldas, no tiene miedo que una pandilla de ninjas o los de *Patria y Libertad* fueran a asesinarlos; o el hecho de que siempre confunda las capitales de Venezuela y Colombia, de igual modo que la izquierda y la derecha, como insiste en “Discurso de Caracas”; o la anécdota según la cual Jodorowsky le habría sugerido que “dejara de fumar y que ese dinero lo invirtiera en pagar unas clases de meditación zen” (PA: 208) y que luego habría golpeado al “pinche japonés” maestro zen; o las cientos de veces que *confiesa* haber llorado ante las situaciones más arbitrarias¹⁷.

Villoro, por ejemplo, señala que siendo el escritor chileno “enemigo de las simplificaciones, crea sujetos facetados, poliédricos” (*Bolaño salvaje*: 85), pero también las tramas se intrinican bajo la cáscara de aparente simplicidad. Porque es literatura difícil (en el sentido más amplio del término), el Enunciario se convertirá también en un batallador, curtido por el fragor de las digresiones, las permeabilidades genéricas, las contaminaciones de la autobiografía, la intertextualidad y la interdiscursividad; por el juego extremo de la ficción.

Lukács ha evidenciado “la articulación establecida entre las facetas concretas de la realidad y las problemáticas esenciales del ser” que se manifiesta en el ensayo. El arte eleva la elemental cotidianeidad del hombre a la categoría de universal, y por ello “el ensayo se sujeta a un

¹⁷ Esta cualidad, creo que refuerza algo ya observado en su narrativa y su poesía, es decir, su mirada sensible. Bolaño, o al menos el discurso bolañeano, pertenece al grupo de los hombres sensibles, románticos, que vive con nostalgia el paso del tiempo. Y en su paso también hay múltiples referencias a otros hombres sensibles; por ejemplo: “Al darle la espalda al librero no sé si se rio o se puso a llorar” (EP: 320).

acto creador artístico al reconocer tales realidades, las que desentraña mediante la fuerza de la intuición” (Maíz: 103). El discurso ensayístico concretamente reúne las categorías de la voluntad de estilo (intención estética) y la del uso pragmático de la lengua (finalidad persuasiva), en una estrategia propia de su didactismo. Bolaño, sustentado por o sustentando su ideal de valor/escritura de calidad/ valentía, procurará educar a sus lectores en ese mismo entendido, tomando como canal un género de naturaleza perlocutiva, con intención de producir un efecto en sus receptores. Es decir, el propio receptor será resignificado y, por ende, la propia realidad será resignificada también: la literatura y los escritores no son los mismos después de que Roberto Bolaño se metió con ellos.

“La ética y la estética, podríamos decir, son los glóbulos rojos y los glóbulos blancos del ensayo, el género que más se ha esforzado por mantener su *equilibrio* en todas las épocas” (Earl: 56). Esta búsqueda por la consonancia puede que sea la razón por la cual el proyecto de Bolaño se muestra más descarnado en el discurso ensayístico. Puedo aventurar en calificar que el *ethos* de Bolaño es moderno y su estética, posmoderna. Es decir, el ideal del escritor que lucha¹⁸ contra sus lectores, el mercado, la crítica, con un sentido del compromiso, de la responsabilidad que conlleva su labor, activa siempre, no parece propio del relativismo, de la laxitud y de la fugacidad posmodernos. Por otra parte, los procedimientos estilísticos, hijos de ese estadio ético, sí son consonantes con los recursos literarios actuales¹⁹. Genera a través de la parodia (en el sentido que le da Hutcheon: ataque y homenaje a la vez) y el humor, una estética de la provocación, en donde claramente el objetivo predilecto es la institución Literatura; el cuestionamiento a sus estatutos, vigencia y legitimidad, de los cuales Bolaño se posiciona distanciado.

¹⁸ En el mismo sentido, Lins lo expresa así: “Tais combates, antes travados com ânsia e uma espécie de ímpeto raioso, tornaram-se compreensivos e isto sem decréscimo de sua energia, agora mais ordenada. Aprendi que manter-se em ação é a vitória suprema do escritor; e que esta implanta-se na resistência, na pressão que o circunda” (Lins, 1974: 223).

¹⁹ Me refiero a que algunos ejes del tratamiento formal y de la naturaleza de los imaginarios que la sustentan, a partir de los cuales se empieza a hablar de literatura posmoderna en América Latina, aparecen en Bolaño.

Cabe incluir una reflexión de Calinescu, parafraseando a Mc Hale, respecto a que el dominante de la escritura modernista es epistemológico, dado que resulta relativa al conocimiento y la interpretación: ¿qué hay que saber?, ¿quién lo sabe?; en cambio, el posmoderno se articula en base a lo ontológico, lo esencial: ¿qué es un mundo? ¿qué clases de mundos existen?. Ambas modalidades, y entenderlas como tales, pueden librarnos de varios problemas conceptuales: en tanto no son compartimentos estancos sino que son estadios medianamente reversibles, que pueden circular por la obra de un mismo autor.

Lukács señala que el Arte obra sobre nosotros por sus formas, en contraposición a la Ciencia que lo haría por sus contenidos, y sobre ese entendido Maíz sugiere que el discurso ensayístico logra situarse en la equidistancia entre ambos. Su “carácter bifronte se revela, por una parte, en el plano reflexivo y el pensamiento crítico y, por otra, en la importancia conferida a la presentación artística del pensamiento” (103). Comenta Bolaño en una entrevista:

La literatura no sólo es una elección estética, sino también una apuesta ética. Yo no intento conciliar a la izquierda con la derecha. Para mí la literatura traspasa el espacio de la página llena de letras y frases y se instala en el territorio del riesgo, yo diría del riesgo permanente. (Aguilar, 2002)

La estructura argumentativa y la sistematización del pensamiento del ensayo lo acercan al discurso teórico pero, merced a su libertad expositiva, “la preocupación por la ‘dispositio’ y la ‘elocutio’ de las estructuraciones retóricas lo proyecta hacia una noción artística” (Maíz: 103). En la ensayística bolañeana, hay conciencia de que el texto siempre es artificio y sobre esa base se lo manufactura artesanalmente con los ornamentos y los carices más auténticos que puedan rastrearse en su narrativa o en su poesía.

El género está por un lado “definido como un conjunto de normativas, que constituyen un modelo cognitivo, al que el escritor se ajusta, [y por] otro, el género como una actitud ante la vida y el mundo circundante (Maíz, 2003: 90) y es práctica recurrente en Bolaño entrar en una dinámica de apropiación, por cada uno de los géneros que transita, en cuyo camino hay una puesta en tensión entre forma y actitud, entre la forma prescrita y la actitud experimental, li-

bre e irreverente. Es decir, hay una acción que el autor imprime al género que puede ser, en mayor o menor medida, coincidente con la de ese género. En Bolaño, la ensayística es un arma, como lo es también toda su producción, que le permite descargar y descargarse contra y a favor de lo que considera legítimo o ilegítimo, desde un código moral y estético muy estricto.

La escritura de riesgo y los valientes

Bolaño se saltea el exordio y entra con toda crudeza en el asunto, para no cubrirse de falsas modestias como antaño o para *desmonumentalizar su escritura*. Simplemente se mete en la batalla, en la argumentatio, hacia la cual su espíritu revulsivo lo conduce: dice en su última entrevista, para la revista Playboy mexicana: “mi lema no es Et in Arcadia ego, sino Et in Esparta ego” (Maristain, 2003). Esto no quita que su carácter rechace lo dionisiaco, como tantas veces señaló: “yo soy una rata apolínea” (EP: 25), y esto tampoco que el humor y la curiosidad sean sus más fieles aliados: “los dos elementos más importantes de la inteligencia” (EP: 135).

El origen del ideal de valor que el escritor chileno promueve y realiza quizás deba rastrearse en sus comienzos, en el Big Bang que dio lugar al Universo Bolaño y que aún continúa expandiéndose; es decir, en el México de su adolescencia.

Ya se ha dicho que Bolaño es el gran poeta de las vanguardias latinoamericanas, que las rescató del olvido y las inmortalizó de manera conmovedora en su narrativa desde la melancolía, el amor y el respeto. En *Los detectives salvajes* ficcionaliza al Infrarrealismo, fundado en 1975 por él mismo y Mario Santiago, en un movimiento cuyos integrantes, como se ha analizado en varios estudios y en la voz de los protagonistas de carne y hueso, tienen su referente real y que bautiza *Realvisceralismo*.

Como señalan Cobas Carral y Garibotto (2008) el Infrarrealismo “se hace eco de uno de los problemas centrales que surcan el campo cultural de la izquierda latinoamericana de los 70:

el de la función del escritor” (*Bolaño salvaje*: 169) y ello tiene su correlato en los muchachos que pueblan las historias del escritor chileno; jóvenes poetas que desenvuelven la literatura, más que en la idea de *obra*, en la asunción íntima y profunda de ciertos valores a su criterio inherentes al quehacer literario y en un ejercicio de defensa de los mismos. La “poética de los realvisceralistas se sostiene sobre su modo de comportamiento: ética y estética se funden en un solo plano, y en esa fusión se cifra su apuesta subversiva” (*Bolaño salvaje*: 169). “Estábamos en contra de todo. Y lo que hacíamos era un espectáculo penoso, realmente” (Cárdenas y Díaz, 2003).

Pero ese homenaje nostálgico, y que, reitero, rescata constantemente ese ideal de valor ciego, no impide que encierre una crítica feroz, que se cargue contra esas estéticas de izquierda, como también hacía Borges, aunque Bolaño en realidad se cargue con todo.

Resulta muy difícil, insisto, no vincular, no sentir los ecos que brotan de cada uno de los géneros literarios por los que transitó Bolaño. Ese comportamiento, esa actitud es la que ha caracterizado al propio autor en cada una de sus participaciones en la vida, y que pueden sondearse en sus ficciones, sus declaraciones, y los testimonios de quienes tuvieron la dicha de compartir momentos juntos; esa es la actitud que preconiza hasta el cansancio, hasta que la muerte se lo lleve, luchando, y la que me propongo estudiar en estas páginas.

Otro rasgo señero de los movimientos de vanguardia ha sido la preconización de la juventud como único estadio garante de la verdadera renovación; y por verdadera renovación se entiende la remoción de lo establecido. Y no es casual que para Bolaño los más valientes sean los jóvenes poetas, la banda con que asaltaría un banco, porque enfrentan el “desastre con mayor dignidad y lucidez” (EP: 109) y no tiemblan al mantener los ojos abiertos frente al abismo.

Sin embargo, no debemos olvidar, el escritor chileno no transa de manera irrefutable con las vanguardias solo por el hecho de serlo, como tampoco lo hace con nada. Quiero decir, que no es requisito suficiente si no lo precede una dimensión ética, que como se ve es una obsesión: el proyecto artístico comprometido implica una relación consuetudinaria entre estética y valor, entre destreza y código de honor.

Casi todas las vanguardias artísticas, de alguna manera, han servido de refugio para mediocridades impresionantes. Hay una clase de personas que necesitan participar

en lo que llamamos arte, pero que están negadas para cualquier acto de valor y para acceder al arte lo primero que se necesita, incluso antes que talento, es valor. (Aguilar, 2002)

Otro de los reveses prescritos por el modelo bolañeano de valor, y que son procreados en la misma prescripción, es meterse en los territorios desolados, poco frecuentados. Por eso es que en sus ensayos muchas veces se sumergirán en caminos densos, en principio abúlicos, a veces abúlicos rayanos en lo ominoso, lo cual cumple con aquello de: “el ensayo se ocupa de lo opaco de sus objetos” (Adorno, 1975: 35). En su escritura:

El talento y la excelencia contemplan, absortas, el juego, pero no participan. La audacia y el valor sí participan, pero sólo en momentos puntuales, lo que equivale a decir que no participan en exceso. El sufrimiento participa, el dolor participa, la muerte participa, pero con la condición de que jueguen riéndose. (EP: 322)

La recurrencia al ideal de la valentía posiciona a Bolaño en un determinado punto desde el cual interpela al mundo y al mundo de la escritura (si es que pueden diferenciarse), y desde el cual se construye el proyecto de praxis vital/literaria, asociada a la idea de riesgo. En dicha asunción, el escritor es un guerrero solitario, un samurái que debe enfrentarse a todas las dimensiones de la literatura como la viejita contra la tormenta de la película de Kurosawa:

La literatura se instala en el territorio de las colisiones y los desastres, en aquello que [...] es la existencia de cada individuo, rodeado de nada antes del principio y después del final. (Aguilar, 2002)

Sin embargo, esa soledad no implica que no pueda identificar una comunidad sincrónica y otra diacrónica, como una logia de asesinos a sueldo pero en los cuales la lucha siempre es de carácter individual. Como en *Kafka y sus precursores*, Bolaño traza una genealogía de representantes de esa tradición en la que él mismo se inscribiría: Arquíloco, Cervantes (“Discurso de Caracas”, EP); Billy the Kid, Rimbaud, Che Guevara, Violeta Parra y el poeta y soldado Alonso de Ercilla (“El valor”, EP); Baudelaire y Mallarmé (“Literatura + enfermedad = enfermedad”, GI); Melville y Twain (“Nuestro guía en el desfile”, EP); Borges, que “Admiraba el valor y la inteli-

gencia" ("El bibliotecario valiente", EP) y que "es o debería ser el centro de nuestro canon" (EP: 312); Nicanor Parra "el mejor escritor vivo en lengua española" (EP: 69), "el grandísimo" Sergio Pitlor, "un hombre rebelde y valiente" (EP: 136); Bioy Casares "que escribe la primera novela fantástica y la mejor de Latinoamérica" (EP: 24); Cortázar "que es el mejor" ("Derivas de la pesada," EP: 24); Jorge Teillier y Roque Dalton: "la figura canónica del intelectual que sabe ser valiente" (Gras: 54); Dylan Thomas, Osvaldo Lamborghini, autor del "libro más bestia [...] que he leído en español" (EP: 142); William Burroughs, "el hombre inmovible, el trozo de hielo que no se derretía jamás, el ojo que nunca se cerraba" (EP: 147); el peligroso Swift, "que abofetea a sus lectores y no los deja dormir. Sin embargo [...] hay que leerlo y releerlo. Es tarea urgente" (EP: 168); Gabriel Ferrater ("El suicidio de Gabriel Ferrater", EP); Enrique Lihn; James Ellroy que "es capaz de bailar la conga mientras el abismo le devuelve la mirada" (EP: 206) y cuya autobiografía *Mis rincones oscuros* "es de lo mejor que se ha escrito en la literatura en cualquier lengua de los últimos treinta años" (EP: 207); Rodolfo Wilcock, autor de *La sinagoga de los iconoclastas*, "uno de los mejores libros que se han escrito en este siglo [...] uno de los libros más felices, más irreverentes, más humorísticos y corrosivos" (EP: 281).

Borges es EL escritor valiente a seguir, a amar: "probablemente el mayor escritor que haya nacido en Latinoamérica" (EP: 23). Se erige como modelo desterritorializado en tanto escritor exiliado e insiliado que fagocitó la literatura universal y se inscribió en ella sin ningún tipo de reverencia (como por ejemplo argumenta en el célebre *El escritor argentino y su tradición*). Es el mentor irrevocable de Bolaño que supo festejar el humor y la inteligencia en pos de un valor diferencial propio, por el cual, de paso, se cargó con cuestiones limitantes como la patria y el idioma.

Bolaño es un escritor total y, en cierta medida, lo es por Borges, por su admiración permanente: "es el más grande escritor en lengua española del siglo veinte, sin la menor duda. El escritor total. Es un gran poeta, un gran prosista, un gran ensayista, es perfecto" (Gras: 60). Inclusive, cuando "se muere, se acaba todo de golpe. Es como si se muriera Merlín" (EP: 24).

Y si hablamos de referentes de valor y hablamos de vanguardias será imposible sortear la figura monstruosa de Julio Cortázar. En el vasto *racconto* anterior, junto con Borges, ocupa un

lugar preferencial: “Cortázar será siempre el máximo referente por pulsión ética y su proyecto estético, en el que se destaca y se privilegia además, su relación con el humor” (*Bolaño salvaje*: 354). Veamos en su retórica los parentescos, sintamos las resonancias: “¿Qué le importaba a Van Gogh tu admiración? Lo que él quería era tu complicidad, que trataras de mirar como él estaba mirando, con los ojos desollados por un fuego heracliteano”²⁰

Nicanor Parra es uno de los pocos escritores chilenos que Bolaño promueve y no solo eso sino que le concede una responsabilidad central en su ideal de valor, portador de una escritura descarnada “como si al día siguiente fuera a ser electrocutado” y la tercera vía estética, ante el realismo socialista de Neruda y la otredad de Paz; fue “el poeta que más nos influyó. Sobre todo lo que tenía –y en altas dosis- era sentido del humor” (Gras, 2000: 53). Así arenga a quienes estén dispuestos a tal sacrificio: “El que sea valiente que siga a Parra” (EP: 92).

El caso de Mario Vargas Llosa es interesante porque en un principio conforma la cohorte de sus valientes por su sentido del humor y sus convicciones literarias (e incluso llega a calificarlo de “escritor verdadero” en “Dos novelas de Vargas Llosa”, EP: 300). Sin embargo, años después, no sabemos si como una forma de superar su propio discurso iconoclasta, se transformará junto con García Márquez, quien en otra época fue el autor de una “joya” de la literatura latinoamericana: *El coronel no tiene quien le escriba* (EP: 295), en los escritores que deberán ser desterrados de una vez del imaginario de la literatura en América Latina: “La mejor lección de literatura que dio Vargas Llosa fue salir a hacer jogging con las primeras luces del alba” (GI: 171), y otras de dicha índole que se estudiarán con detenimiento luego en “Los mitos Chtulhu”, un artículo señero en su producción y que hacía augurar, por pertenecer a sus últimos años, un aumento en la dosis de acidez para su escritura futura.

La genealogía de los escritores del riesgo, promueve, sin concesiones, un terreno delimitado con contundencia: “¿Cuál es la diferencia entre una escritora y una escritora? –Una escritora es Silvina Ocampo. Una escritora es Marcela Serrano. Los años luz que median entre una y otra” (Maristain: 2003).

²⁰ Cortázar, J. *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid, Debate, 1993: 319.

El poderío que la imagen *mantener los ojos abiertos ante el abismo* concentra adquiere un espesor moral en la convicción de la urgencia de su desafío a lo estatuido, poniéndose en tensión “las fronteras del valor y del miedo, las doradas fronteras de la ética” (EP: 43). Pero claro, el escritor espartano se sume en el peligro (“la literatura básicamente es un oficio peligroso”, EP: 36), el tormento (“una pesadilla muchas veces honesta, leal, valiente”, EP: 24) y la soledad (“su destino es cabalgar solos por la pampa habitada por fantasmas”, EP: 30) siguiendo un estricto código de honor que forzará las fronteras ajadas del conformismo.

La idea del escritor valiente, *verdadero* o combativo, no complaciente con el criterio de la legibilidad, también se vislumbra en otros autores con los que Bolaño, consciente o inconscientemente dialoga. A su modo, Lins sostiene algo similar al explicar la relación del escritor con su público, puesto que sin lectores este no existe pero fundido en ellos, se anula: “Sua existência enraíza-se [...] na negatividade, ou seja, na recusa, na contestação [...] A consciência dessa espécie de segregação, desse embate sempre renovado, encerra muitos perigos” (1974: 200). Saer, por su parte, propone una interesante cartografía sobre el origen del carácter *verdadero*, cuya condición residiría en la desposesión de atributos, que resulta interesante de ser leída a la luz del ideal bolañeano, pero además para reactualizarlo en esa lectura.

En su artículo *Una literatura sin atributos* (1980), Saer señala que el valor del escritor reside, no tanto en la pertenencia o participación de la literatura latinoamericana sino en las propias cualidades que encarna, en su no adopción tácita de lo dado, renegando de ser “un espartapájaros con un puñado de certezas adquiridas o dictadas por la presión social [...] el escritor debe ser el guardián de lo posible” (LA: s/d). Para entender esto, debemos remontarnos al origen de esta idea de valor: Lin-Tsi, maestro budista del siglo IX, decía que todo hombre tiene un hombre verdadero sin situación,

aquel que, desembarazándose de todas las convenciones, las posturas sociales, los contenidos intelectuales o morales, las máscaras identitarias, los sentimientos y emociones calcados de los que difunde el medio ambiente, la sexualidad canalizada por los diques de lo socialmente permitido, volviendo a grado cero de la disponibilidad, construirá su vida oponiéndose a todo automatismo y a todo lugar común de la inteligencia, de la vida afectiva y del comportamiento. (Saer, GHA: 111)

Este concepto me parece un hallazgo para este estudio, porque seguramente hubiese agradado a Bolaño, porque fue fuente conceptual de Saer, porque hubiera sido un rescate digno de Borges, especialista en recuperar seres hundidos en tradiciones culturales remotas y lejanas, y porque Arquíloco, referente de la valentía que consiste en luchar por la propia supervivencia, sin saberlo, en aquella batalla en Paros, mientras ponía pies en polvorosa, mientras arrojaba su escudo, se iba quitando los atributos que como cerrojos lo hubieran mantenido a la espera de la estocada.

Y en la literatura residirá la salvación, no se cansará de repetir Bolaño. Pero entendiendo por *literatura* la surgida de una práctica de la escritura valiente, cuyas cualidades serán el no acordar con las pautas fijadas por el mercado editorial, no sustentar las toperas que conducen a la mera legitimidad. El escritor verdadero acometerá contra todos abismos y precipicios que le salgan al paso, o a los que irá a buscar de ser necesario porque “los riesgos, en literatura, son de orden ético, básicamente ético, pero no pueden expresarse si no se asume un riesgo formal” (Swinburn, 2003).

Saer encuentra también en el sentido último de la literatura la escapatoria, en “El escritor argentino en su tradición” (2006) acepta la participación del intelectual en los conflictos sociales, pero no sobre el entendido de que ese sea su ámbito de lucha, puesto que la escritura lo es y es la que le otorga el carácter diferencial: “por salir a la calle, ningún escritor verdadero dejaría de escribir; podría decirse que su obstinación inexplicable en seguir escribiendo, sean cuales fueren las circunstancias, es lo que define su condición de escritor” (*Trabajos*: 66). Dirá Bolaño: “Escribiendo hasta que cae la noche / con un estruendo de los mil demonios. / Los demonios que han de llevarme al infierno, / pero escribiendo”, y este es un poema incluido en la compilación póstuma *La universidad desconocida* (2007).

La escritura de riesgo de los escritores latinoamericanos será, entre otras, la de no recaer en el latinoamericanismo como una categoría estética a la que habría que adscribir para ser bien recibidos por la crítica europea, porque se estaría repitiendo, en cierta medida, el añoso modelo del realismo mágico que, como también Saer notará, se halla excesivamente codificado, o dicho en sus propios términos, demasiado cargado de atributos que turban el sentido primero

de la escritura. Ser latinoamericano no es razón suficiente para sumergirse en el arte escriturario, pues es un rasgo que viene por añadidura, pero sí uno de los peligros que nos acecha, junto al clisé de la pasión excesiva y el culto por lo insólito, como frutos de esa supuesta relación privilegiada con la naturaleza.

Cortázar también lo había notado y prescrito una escritura “sin obligaciones «latinoamericanas» o «socialistas» entendidas como *a priori* pragmáticos” (1994: 39). Dicha sentencia que los comulga vale dos aclaraciones, contextuales si se quiere: una es que la creencia en el socialismo en Bolaño ya ha caído en el descrédito²¹, y ni siquiera se erige como valor posible; la otra es de raigambre más moderna, y en este punto el escritor chileno es un poco más relativista, pues descrece en la importancia vital de la función del escritor para con el resto, como valor distintivo de superioridad, como sí profesaba el argentino dentro de su no disimulado narcisismo.

El escritor sin atributos hace ejercicio de una sospecha sistemática no como “una forma de egoísmo o una manera de volverle la espalda a la realidad, sino una sana desconfianza hacia lo consabido, lo no reflexionado, lo impuesto por la inercia aplastante del mundo” (Saer, GHA: 111). El escritor valiente será aquel que derribe los encorsetamientos, salga airoso de los conflictos sociales en los que se halla inmerso y sea capaz de forjar su propia tradición: “las convicciones políticas que ceden, como sólo les sucede a los escritores verdaderos, ante las convicciones literarias” (EP: 300). Esto en sí mismo es una poética crucial en el paradigma de la literatura hispanoamericana donde muchas veces la impronta del *autor socialmente comprometido* pareciera ser condición *sine qua non*, y, esto, antes de que las izquierdas salten sobre el cadáver de Bolaño, no significa aporía política: todo lo contrario, esto ya ha sido y será ejemplificado, pero no quita que el quehacer literario se convierta en la verdadera patria ideológica del escritor y esto lo inscribe en la tradición inaugurada por Borges pero además implanta una nueva modalidad, salvaje, desmesurada, para llevarlo a cabo.

²¹ Esto no significa, está más que claro, que Bolaño sea apolítico, porque de hecho su escritura implica un compromiso, desde la cultura, con las situaciones propias de las condiciones sociopolíticas en las que se haya inserto. Lo que quería hacer notar es el alejamiento de una moral partidista, al modo en que, por ejemplo, Cortázar hacía un oficio en la autoconstrucción del escritor revolucionario, políticamente al hacer pública su adhesión a la Revolución Cubana, y artísticamente en su experimentación en el absurdo metafísico. .

Y a este punto quería arribar: si la experiencia y la propia individualidad es en lo que se funda el valor redentor del escritor verdadero, sin atributos, no es sino la memoria el camino por el cual surgen los motivos de la experiencia. La evocación como patrón de la valentía sin duda que tiene un lugar privilegiado en Bolaño, cercano a la añoranza melancólica respecto al terreno sagrado de la/su juventud: su “cocina literaria [...] es un campo en donde la memoria y la ética [...] juegan un juego cuyas reglas desconozco” (EP: 322).

La generación de escritores salvajes, la *generación turbulenta*, que Bolaño construye y donde él mismo se inserta, se compone de camaradas que usan el estilete más que la pluma que se sumergen en la cruel realidad de sus tierras para llevarlas de igual forma descarnada al lector que quedará aterido ante tal brutalidad, y brutalidad no significa necesariamente un escenificación de la violencia sino la crudeza de imágenes que no hacen concesiones; una *literatura viva*. Una literatura viva, “un conglomerado aún vacilante”, en que “cabén españoles y latinoamericanos y el influjo va en ambas direcciones [...] ¿Cuál es ese nuevo territorio? El mismo de siempre, que es una forma de decir que no lo sé [...] el territorio de las muertos y el territorio de la aventura” (EP: 306).

Otro rasgo interesante es que para Bolaño, el valor no puede ir separado de una necesaria ingenuidad para llevar esos valores a su extremo y, como no puede ser de otra manera, estrellarse: “En el caso de mi generación, bueno, nuestro valor fue tan grande como nuestra inocencia o estupidez” (Swinburn, 2003); “el valor y su hermana gemela, la estupidez” (EP: 119).

Tales aseveraciones traen ecos de *Los detectives salvajes*, por su grosera parodización, cuando uno de los protagonista, García Madero, es integrado al *Real visceralismo*, que repito rememora al Infrarrealismo que Bolaño fundó y por el cual manifiesta un fuerte sentimiento nostálgico: “Uno de ellos, Belano, me estrechó la mano, dijo que ya era uno de los suyos y después cantamos una canción ranchera” (17); “Todos los real visceralistas me dieron sus respectivas direcciones y yo a todos les di la mía” (23), y más adelante dirá Laura Jáuregui: “nos hicimos real visceralistas, pero en el fondo nadie se lo tomaba en serio” (149).

Rastreando los numerosos ensayos, artículos, discursos y entrevistas, esta banda debería componerse por Carmen Boullosa, César Aira, Juan Villoro, Ricardo Piglia, Fernando Vallejo, “el fabuloso señor” Alan Pauls, Javier Cercas, Mario Santiago, Pedro Lemebel, Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Rodrigo Fresán, Enrique Vila-Matas, Pere Gimferrer, Jaime Bayly, Ignacio Echevarría, Rodrigo Rey Rosa, Ibsen Martínez, Mario Bellatin, María Moreno, Antonio Ungar, Gonzalo Contreras, Horacio Castellanos Moya, Rodrigo Lira, Jaime Collyer, Daniel Sada, etc. Son quienes se inscriben en una literatura de cambio, que “vuelven a asumir riesgos. No escriben fácil, no hacen la literatura epigonal, que era lo que se llevaba hasta ahora” (Jösch, 2000), nacieron en los alrededores de la década del cincuenta y escogieron “en un momento dado el ejercicio de la milicia” (EP: 37). Es una generación valiente, pero frustrada porque “luchamos por partidos que de haber vencido nos habrían enviado de inmediato a un campo de trabajos forzados, luchamos y pusimos toda nuestra generosidad en un ideal que hacía más de cincuenta años que estaba muerto” (EP: 37). Pero lo cierto que muchos de ellos no tomaron las armas.

Este grupo caprichoso en el gusto y en la menos probable coincidencia de proyecto literario, se convierte en la barricada desde donde brotan las afirmaciones más desmedidas, del mismo tenor pero cualitativamente opuestas a los insultos contra sus enemigos, haciendo gala de la misma arbitrariedad de Borges. Bolaño ha ejercido una poética de la desmesura, y especialmente por esta generación que “se enamoró de *Rayuela*, porque eso era lo justo y necesario y lo que nos salvaba” (EP: 293). Ejemplo de esto son dichos como el siguiente: “De mi generación hay dos que van a ganar el Nobel casi con toda probabilidad, uno es Javier Marías y el otro es Juan Villoro” (Gras: 64).

Los ejemplos más acabados y extremos (por lo laudatorios, por lo entrañables, por lo devotos) son los artículos dedicados a magnificar, o quizás darle las reales dimensiones, a las figuras de Rodrigo Lira (“Los perdidos”), que además posee el triple valor de valiente, no publicado y suicida y Rodrigo Rey Rosa, cuyos cuentos “no los ha escrito nadie en lengua castellana. [...] Creo que Rey Rozas [sic] es un autor que será estudiado dentro de cincuenta años. Lo tendrán como un verdadero renovador del relato corto” (Jösch, 2000), “un maestro consumado, el mejor de mi generación, una generación, por otra parte, que ha dado excelentes cuentistas” (EP:

140); “es el escritor más riguroso de mi generación [...] el más transparente, el que mejor teje sus historias y el más luminoso de todos” (EP: 199).

Y continúa: “Piglia me parece uno de los mejores narradores actuales de Latinoamérica” (EP: 27); “Lemebel es el más grande poeta de mi generación” (EP: 65) o “el mejor poeta de mi generación, aunque no escriba poesía” (EP: 76), “Cuando todos los que lo han niguneado estén perdidos en el albañal o en la nada, Pedro Lemebel será aún una estrella” (EP: 66), el “rebelde por excelencia de mi generación [en él] está la dulzura, una sensación del fin del mundo y el resentimiento feroz: con él no hay medias tintas, su lectura requiere una inmersión en la profundidad” (EP: 89). “Rodrigo Lira no pretende entrar a la Casa de las Becas (que durante tanto tiempo fue la Casa de los Poetas) sino en la Casa de la Destrucción” (EP: 89); Aira “ha escrito uno de los mejores cuentos que yo recuerde [...] es uno de los tres o cuatro mejores escritores de hoy en lengua española” (EP: 136- 137, en un artículo titulado juguetonamente “El increíble César Aira”); los cuentos de Villoro “están entre los mejores que se escriben hoy en lengua española” (EP: 138); Javier Cercas que va a “convertirse en uno de los mejores escritores de nuestra lengua” (EP: 153), Horacio Castellanos Mora “amenaza la estabilidad hormonal de los imbéciles, quienes al verlo sienten el irrefrenable deseo de colgar en plaza pública al autor. La verdad, no concibo honor más alto para un escritor de verdad” (EP: 172), “escribe como si viviera en el fondo de alguno de los muchos volcanes de su país” (EP: 173); con *Soldados de Salamina*, “Cercas se coloca en el reducido grupo de cabeza de la narrativa española” (EP: 178); Boullosa, “la mejor escritora de México” (EP: 253); Pauls “uno de los mejores escritores latinoamericanos vivos” (EP: 209), “uno de mis escritores argentinos favoritos (EP: 256); Jaime Bayly es calificado de talentoso narrador, luminoso y de “muy valiente” por desarrollar una novela sobre la homosexualidad en el Perú y encima desde el lugar mismo de la homosexualidad (EP: 303) y también “el oído más portentoso de la nueva narrativa en español [...] que se mira a sí misma sin auto-complacencia y que mira a los otros con humor e ironía y también con ternura [...] Qué alivio leer a alguien que tiene la voluntad narrativa de no esquivar casi nada” (EP: 305); Sada, “un autor radical donde los haya” (EP: 313); Vila-Matas, cuyo humor “no tiene parangón en el panorama actual de la narrativa española” (EP: 288).

Es muy interesante la recurrencia en sus calificativos y epítetos, además del adjetivo *mejor*, a la actualidad y a la lengua española como coordenadas señeras en su crítica y en su horizonte de lectura, razón por la cual se ha decidido, mayormente, aplicar criterio similar en la selección de fuentes, de modo de seguir un patrón de coherencia entre observado y observador.

Es significativo y necesario señalar que dentro de los referentes prescriptos quedan prácticamente excluidas las mujeres, excepto para acercarse a Violeta Parra y Alfonsina Storni, a Alejandra Pizarnik y Carmen Boullosa, a Simone de Beauvoir, y prácticamente para posternarse ante la gran escritora latinoamericana que en su paradigma será Silvina Ocampo. El discurso masculino de Bolaño hace que, como ya se ha visto, ni siquiera a este reducido grupo le dedique demasiados epítetos de gracia: de hecho aparecen mencionadas, justamente, en el artículo “Mi cocina literaria” cuando señala que él podría vivir en las cocinas de estas autoras “porque son cocinas que están limpias” (EP: 322); asimismo, de Boullosa casi solo va a reseñar su belleza física (en “Viena y la sombra de una mujer”).

Otro criterio demarcatorio, que también se ha buscado seguir y que se hace urgente resaltar, es que la generación turbulenta no se compone casi de otra cosa que de exiliados, desterrados, nómades y peregrinos, y que sus Maestros a su vez, también lo han sido:

El impulso hacia el vasto mundo es desgarrador, pero al mismo tiempo incita a gozar de éste, empuja hacia lo vivo, hacia los vivos [...] lejos de las raíces, de la «tierra de los muertos» [...] ¿Qué otra cosa es el ideal caballeresco, la búsqueda del Grial, aparte de la oscura búsqueda de una especie de trasplante (Maffesoli, 2004: 164)

Esta imagen final permite conectar dos elementos, ineludibles en los escritores valientes: el ticket de partida de su estética y la espada inquebrantable de su ética, y aventurar la máxima bolañeana que prescriba que la existencia carece de valor si no se consume con intensidad, con exceso.

“Corolario. Hay que releer a Borges otra vez” (EP: 30).

El fracaso inherente a la lucha

El carácter irremediable del fracaso ennoblece aún más el idealismo de Bolaño, su compromiso, porque la lucha, el enfrentamiento, debe llevarse a cabo desde la literatura aún sabiendo su condena, su resultado fatídico. Pero lo interesante, el revés, es que dar “pelea y caer como un valiente, eso sería nuestra victoria” (Donoso, 2003).

Enrique Vila-Matas, en un texto enigmático, entre la fantasía y el ensayo, parodia de igual modo que *Historia universal de la infamia* de Borges o *La literatura nazi en América* las formas de Manual literario, rastreando a los supuestos autores que han decidido, por diversas razones, cancelar su obra y no escribir más, señala algo que posee la misma forja:

El escritor que trata de ampliar las fronteras de lo humano puede fracasar. En cambio el autor de productos literarios convencionales nunca fracasa, no corre riesgos, le basta aplicar la misma fórmula de siempre, su fórmula de académico acomodado, su fórmula de ocultamiento (2009: 39)

Andrews, en *Bolaño salvaje*, se atreve a aseverar que, en general, a Bolaño, le interesan mucho más las historias de fracaso que las de éxito, lo cual probablemente sea cierto si hacemos un rápido *racconto* por entre su universo ficcional. Una imagen más densa es la que se filtra en el personaje de “Sol y calavera”, relato raramente inserto en el volumen de ensayos *Entre paréntesis* (del mismo modo que en *Putas asesinas se cuelan* dos ensayos), publicado con algunas modificaciones en *El País* de Madrid, en agosto de 2000, bajo el nombre de “Playa”, acaso con intención de poner en explicitud el juego de las invasiones de otros géneros: el viejo no “usaba crema protectora. Y sabía que se moría [...] El viejo turista se despedía del sol y de su propio cuerpo y de su mujer [...] Y con qué valentía, con qué delicadeza” (EP: 146)

Algo similar se manifiesta en “Carnet de Baile” de *Putas Asesinas* (2001), en el cual el largo periplo a través de las disgregaciones no tiene más final que la locura o el encierro; o de un modo más bello en “La mejor banda”, en donde especula el robo a un banco en compañía

de poetas: “El atraco concluiría, probablemente, de forma desastrosa, pero sería hermoso” (EP: 110).

Resulta demasiado tentador jugar al psicoanalista literario (cosa que muchos críticos no saben sino hacer) y presumir que quizás este escepticismo tuviera su qué ver, su epicentro, en la ‘real’ proximidad de la muerte del escritor chileno, debido a su afección hepática. Así se inserta otro nivel desde donde entender esa valentía samurái, regida por un estricto código de honor, casi como el Bushido, puesto que en su praxis vital mantuvo febril su tarea escrituraria efectivamente hasta último momento y hasta las últimas consecuencias, escribiendo en su camilla en aquel hospital de Barcelona. Hablamos de praxis vital y no puedo evitar imaginar la sonrisa cómplice de Bolaño que es el gran narrador de las peripecias de las vanguardias latinoamericanas, pero especialmente de aquellas en las cuales la obra no se publicaba tanto en papeles entintados sino que se cargaba más en la propia existencia, como él mismo hizo en su pasaje por aquel “movimientito”, el Infrarrealismo mejicano de los años setenta.

Asimismo, este ideal agónico, también es muchas veces compartido por una generación que se desvive por no acercarse a sus padres, por relativizar sus atributos, como otro de sus representantes, Rey Rosa, lo postula: “estoy convencido de que toda forma de escritura es vana. Y además, y finalmente, yo no escribo: sobrevivo” (2002: 89).

La conferencia “Enfermedad + Literatura = Enfermedad” del volumen póstumo *El gaucho insufrible* (2003), correspondiente a sus últimos meses de vida, es un ejemplo exquisito de ese ideal llevado hasta el punto postrero. Como si los vapores de la muerte lo nublaran pero él se mantuviera tenaz, el texto se dispara de una visita al hospital, hacia una divagación nada divagante en pos, al fin y al cabo, de esa su última y ya conocida filosofía que mantiene hasta el final, para regresar nuevamente a las pruebas médicas. En definitiva, a través de Mallarme, Baudelaire y de Kafka, dice que la enfermedad podría leerse como *resignación* en su sentido más amplio; es decir, de derrota. Y para revertir dicho espíritu es necesario buscar lo ignoto, lo nuevo, a través de los únicos caminos factibles: los de los viajes, el sexo y la lectura. Lo dionisiaco lo ha invadido todo y el deseo de leer y de follar son infinitos: “¿Y dónde diablos está el maricón de Apolo? Apolo está enfermo, grave” (GI: 143). Pero claro, todo esto también enferma, por lo

que mejor “no viajar, es más sano no moverse, no salir nunca de casa, estar bien abrigado en invierno y sólo quitarse la bufanda en verano, es más sano no abrir la boca ni pestañear, es más sano no respirar” (GI: 147), menciona irónicamente como asumiendo las vestiduras de la cobardía, porque viajar, follar y leer siempre implica riesgos. Pero al final de todo, se tome el camino que se tome, el final llega, la enfermedad llega, el horror del aburrimiento definitivo: “Una batalla perdida de antemano, como casi todas las batallas de los poetas, [...] hay que seguir transitando por el sexo, los libros y los viajes, aun a sabiendas de que nos llevan al abismo, que es, casualmente, el único sitio donde uno puede encontrar el antídoto” (GI: 155-156). Esto era, en resumidas cuentas, el camino del valiente.

Pero ahondar en la certeza del fracaso hace pensar que, seguido a dichos anteriores, tal resultado sea fruto de la inocencia del escritor verdadero, sujeto que antes de escritor es un lector. La figura del lector es crucial en Bolaño, además del hecho de que asegurara disfrutar más de la lectura que de la escritura y de que la mayoría de sus personajes sean profusos lectores, porque en la poética, que he y continuaré estudiando de la fuente de su ensayística, al igual que en la de Borges, la consideración a “todos los problemas del campo literario [son hechas] desde la posición del lector” (Giordano, 2005: 17).

Una de las tesis que maneja Giordano en su poderoso trabajo *Modos del ensayo. De Borges a Piglia* (2005) es que

Borges piensa y en esos términos *la ética del ensayista* [...] se afirma incluso en los márgenes más inesperados de las intervenciones críticas, es la del *lector ingenuo o inocente*, la del que sólo escribe, aún cuando responde a demandas culturales, sobre lo que aumenta su potencia de pensar, imaginar e interrogarse, de experimentar en la escritura su legítima rareza (18)

En ese sentido, la *poética del pensar* de Bolaño se produce sobre bases similares: se hace necesaria una cuota de pureza para activar los mecanismos del pensamiento, a través de los cuales dar lucha a las inclemencias del medio, aunque al final esa deriva acabe en el desconsuelo.

Es decir, otra de las razones para que afirme que el ensayo es más que un medio adecuado para la enunciación de la poética bolañeana, es que dicho género, en sí mismo, encierra la misma inconclusión que desde el contenido se predica, y que ello no conduce sino al fracaso, al fracaso desde términos racionales, está clara. Porque la lucha de los escritores valientes se redobla justamente en dicha imposibilidad de recaer en lo acabado; porque en lo no dicho se potencia la entropía:

Lo más valioso del ensayo es lo que le falta, su modo de confrontarse con el fracaso. Porque allí donde hace evidentes sus límites, en el intento de franquearlos, el ensayo da a leer la exigencia y el deseo de proseguir. *El ensayista triunfa si sabe fracasar, si convierte en saber su fracaso* (Giordano, 2005: 136)

Del mismo modo, podría confirmar Bolaño, el escritor de calidad, el escritor verdadero, se redime en su fracaso, al convertirlo, en su último grito en la primavera de nuevas batallas.

La cobardía de los cobardes

Pero, claro, no podría hablarse de los escritores de riesgo, de los valientes, si no existieran esos escritores cobardes que Bolaño insiste de un modo casi prometeico en desplazar y contrastar para poder repudiarlos. Los ensayos “Los mitos de Chtulhu” (trabajado en detalle hacia el final de la tesis) y “Sevilla me mata” serán paradigmáticos en este sentido.

Esta masa de escritores se caracteriza por no enfrentar ningún abismo, por no desafiarse a sí mismos sino por postrarse ante la confortabilidad de lo estatuido, aceptado y digerido, y se compone de aquellos que “Venden y gozan del favor del público porque sus historias se *entienden*” (GI: 162):

Ahora es la época del escritor funcionario, del escritor matón, del escritor que va al gimnasio, del escritor que cura sus males en Houston o en la Clínica Mayo de Nueva York [...] gente salida de la clase media y del proletariado dispuesta a escalar el Everest de la respetabilidad, deseosa de respetabilidad. [...] gente de clase media baja que espera terminar sus días en la clase media alta. No rechazan la respetabilidad. La buscan desesperadamente. (GI: 170-172)

Resuenan los ecos del cuento “Encuentro con Enrique Lihn” en que el narrador “Roberto Bolaño” caracteriza la literatura como un “campo minado” de escritores cortesanos del poder que “han dicho «sí, señor», repetidas veces, [...] que han alabado a los mandarines de la literatura” (*Putas asesinas*: 218). Este infesto grupo posee entre sus estandarte el de la “envidia, algo tan usual en el mundo canallesco (y que se pretende caballeresco) de las letras” (EP: 166).

La manada de “pavos hinchados” (EP: 105) se compone de Isabel Allende y a Paulo Coelho por ser meros *escritores de éxito* (GI: 162); Skármeta y Teitelboim por ser “funcionarios leales y obedientes” (EP: 103) que “no los salva ni Dios” (EP: 102); Nérida Piñón “celebrada novelista brasileña y asesina en serie de lectores” (EP: 103). Pero además están los “malos copistas del realismo mágico, como la mexicana Laura Esquivel, o son pésimos escritores entre comillas juveniles, como Alberto Fuguet, o son escritores que toman temas históricos de una forma nefasta” (Jösch, 2000). Cela es otro blanco fácil, como se exhibe en este texto paródico del “Decálogo del perfecto cuentista” de Quiroga: “no leerá jamás a Cela ni a Umbral. Sí que leerá a Cortázar y Bioy Casares, pero en modo alguno a Cela y Umbral. 5) Lo repito una vez más por si no ha quedado claro: a Cela y a Umbral, ni en pintura” (EP: 324). Muchos de ellos son los “epígonos de un realismo mágico hecho para el consumo de zombis” (EP: 251) que viene “de la clase media o de un proletariado más o menos asentado o de familias de narcotraficantes de segunda línea que ya no desean más balazos sino respetabilidad” (EP: 311):

Viene del miedo. Viene del horrible (y en cierta forma bastante comprensible) miedo de trabajar en una oficina o vendiendo baratijas en el Paseo Ahumada. [...] Podríamos parecer[...] un grupo lamentable de treintañeros y cuarentañeros y uno que otro cincuentaño esperando a Godot, que es en este caso el Nobel, el Rulfo, el Cervantes, el Príncipe de Asturias, el Rómulo Gallegos. (EP: 312)

Y es que en el compromiso de Bolaño con el acto de escritura resuena que la “literatura [...] no tiene nada que ver con premios nacionales sino más bien con una extraña lluvia de sangre, sudor, semen y lágrimas [...]”, debería ser “un ejercicio de inteligencia, de aventura y tolerancia. Si la literatura no es esto más placer, ¿qué demonios es?” (EP: 104-105). Pitol, se acomoda en la misma barricada para dar cuenta de las razones que descalifican de tal modo a las premiaciones: “Se ha sabido de premios literarios que desprenden un aroma a corrupción, a escándalo, cinismo y turbiedad” (2006: 193), refiriéndose más bien a los premiados que a las instancias de concurso. Y Vila-Matas: “los premios literarios, que son una burla y un engaño” (2009: 73).

Particularmente hay un cierto encono hacia un momento en especial de la literatura latinoamericana y a sus autores "consagrados": “Gente que plagia muy bien” (Swinburn, 2003).

Nunca nada original. Nunca nada que asumiera riesgos. La década del 80, que fue nefasta para Latinoamérica [sic], creó una tipología [...] cuyo lema era ganar dinero, tener éxito, todo con un rechazo absoluto al fracaso y un acriticismo por encima de todo. [...] Entonces aparecen escritores en los que no hay nada [...] Hay una escritura muy mala en Latinoamérica, una escritura que por un lado abusa del tipismo, del folclorismo [sic], y que se intenta vender al extranjero como mercadería exótica (Jösch, 2000)

El plagio es uno de los pecados imperdonables, en los que los escritores cobardes incurren frenéticamente con tal de alcanzar la aceptación y “sin embargo, hoy en día no los cuelgan. Por el contrario, reciben becas, premios, cargos públicos, y, en el mejor de los casos, se convierten en best-sellers y líderes de opinión” (EP: 323).

Vale decir que además de los ataques cuerpo a cuerpo, Bolaño acostumbra a dudar de razas: “No están en peligro de extinción, por el contrario, los agregados culturales que en las noches de luna llena se creen mecenas [...] los agregados culturales tienen mucho más de agregados que de culturales” (EP: 194); o los profesores latinoamericanos, la mayoría de izquierdas,

que trabajan en Estados Unidos y que en una cena son como un “jefe cavernícola comiéndose una pierna mientras sus acólitos asienten o ríen” (EP: 195). Y los editores, que

suelen ser malas personas. Los editores y los críticos y los lectores de las editoriales y los miles de empleadillos que recorren los pasillos tenebrosos o iluminados de las editoriales. Pero los escritores suelen ser peores, [...] porque en sus almas anida un espíritu cortesano aún más innoble. (EP: 189)

Notemos las trazas de los mismos ideologemas y del mismo formato discursivo en esta extensa por valiosa cita del ensayo “Los perdidos”:

En Europa somos conocidos por nuestras quejas y por nuestras lágrimas de cocodrilo. Latinoamérica es lo más parecido que hay a la colonia penitenciaria de Kafka. Tratamos de engañar a algunos europeos cándidos y a algunos europeos ignorantes con obras pésimas, en donde apelamos a su buena voluntad, a lo políticamente correcto, a las historias del buen salvaje, al exotismo. Nuestros universitarios e intelectuales lo único que quieren es dar clases en alguna universidad perdida del Medio Oeste norteamericano, así como antes la meta era viajar y vivir a cuenta del mecenazgo neoestalinista, lo que para nosotros constituía un logro sin precedentes. Somos expertos en conseguir becas, becas que a veces nos conceden más por lástima que por merecimientos. Nuestro discurso de la riqueza es lo más parecido que hay a un libro barato de autoayuda. Nuestro discurso de la pobreza es un discurso imaginario en donde sólo resuenan voces de locos que hablan de resentimiento y frustración (EP: 96-97)

Y también en otras zonas del Universo Bolaño, como la narrativa: “Dentro del inmenso océano de la poesía distinguía varias corrientes: maricones, maricas, mariquitas, locas, bujarrones, mariposas, ninfas y filenos [...] Rubén Darío era una loca, de hecho, la reina y el paradigma de las locas” (*Los detectives...*: 83).

Las imágenes grotescas, que hacen imaginarnos a Bolaño desternillándose de risa por la maldad de las imágenes, son una de sus armas más certeras que buscan la humillación y el ridículo de sus destinatarios: “Si al cadáver increíblemente gordo de Cela lo amarramos a un caballo blanco, podemos y de hecho tenemos a un nuevo Cid de las letras españolas” (GI: 161); o

“Con Soriano hay que tener el cerebro lleno de materia fecal para pensar que a partir de allí se pueda fundar una rama literaria” (EP: 25).

Hay géneros que se convierten en blanco recurrente de los ataques cuando presume se gestan en intereses comerciales, y entonces lanza sus comentarios ácidos, denostativos hacia sus cultores, perjurando un modelo ético subyacente: “Ojo: no tengo nada en contra de las autobiografías, siempre y cuando el que la escriba tenga un pene en erección de treinta centímetros. Siempre y cuando la escritora haya sido una puta y a la vejez sea moderadamente rica” (EP: 28). O, en tono similar, sobre otra de las manifestaciones de las *escrituras del yo*: “Las mentiras y los libros de memorias hacen buenas migas” (EP: 114), porque nunca narran defectos, vergüenzas o cobardías. Además, son irregulares y están llenos “de ornatos inútiles” (EP: 169); son “ejercicios de melancolía y ombliguismo” (EP: 206).

El centro de la miseria, en el Universo Bolaño, será Chile, “este valle de lágrimas” (EP: 67), blanco frecuente de sus comentarios más provocadores: “Yo sigo con atención pero con profundo aburrimiento lo que se produce en Chile, porque realmente lo que se produce está mal, pero muy mal” (Gras, 2000: 65). O, dictamina, sin temblarle la voz como es su manera, que la literatura chilena es probablemente “las pesadillas del poeta más resentido y gris y acaso el más cobarde de los poetas chilenos: Carlos Pezoa Véliz” (Maristain: 2003); o “Los modelos de la canalla literaria abundan en mi país[...] digamos que somos autosuficientes en el consumo interno y que incluso ya podríamos empezar a exportar algo” (Noejovich, 2001); o ante la pregunta interpelante: “-Pero al menos habrá leído algo de lo que se ha publicado aquí últimamente. - Mi religión no me lo permite” (Aspurúa, 2001).

La literatura chilena particularmente ha sido uno de los símbolos de las miserias, el gran emporio de los escritores débiles, como la tierra paradigmática del disvalor, “una pesadilla sin vuelta atrás” (EP: 116):

Nada pidas que nada se te dará. No te enfermes que nadie te ayudará. No pidas entrar en ninguna antología que tu nombre siempre se ocultará. No luches que siempre

serás vencido. No le des la espalda al poder porque el poder lo es todo. No escatimes halagos a los imbéciles, a los dogmáticos, a los mediocres. (EP: 66-67)

Una de sus furias más iracundas y recordadas se destila en "Sobre la literatura, el Premio Nacional de Literatura y los raros consuelos del oficio", donde se carga contra uno de sus blancos fáciles, Isabel Allende:

Su glamour de sudamericana en California, sus imitaciones de García Márquez, su indudable valentía, su ejercicio de la literatura [...] va de lo kitsch a lo patético [...] la literatura de Allende es mala, pero está viva [...] No va a vivir mucho tiempo[...] Y siempre cabe la posibilidad de un milagro. No sé, el fantasma de Juana Inés de la Cruz se le puede aparecer un día y le puede dar una lista de lecturas. [...] Ahora bien: escribir -juro que lo leí en un periódico de Chile- que hay que apresurarse a darle el Premio Nacional [...] antes de que le den el Nobel me parece, no ya una tomadura de pelo desproporcionada, sino que acredita al autor del aserto como un ignorante de antología. (EP: 102)

Y de esta manera le pasa el trapo a Allende, pero a quien humilla es al periodista chileno que, vaya a saber uno, por qué en esta ocasión calla, quizás, probablemente, por ser una presa menor y no querer llevar a tal punto su escarnio.

El hecho de que los débiles se carguen de estos atributos resulta muy esperable cuando quien los califica de tales, se posiciona, consciente o inconscientemente, natural o en forma impostada, qué más da, en el lugar del inconformista activo, es decir, del subversivo. Las siguientes palabras, sin estar dirigidas a Bolaño específicamente, cuadran a la perfección y probablemente hubieran sido, secretamente, de su agrado: "Al rebelde, por su parte, no le interesan ni el éxito ni las recompensas. Por eso no necesita preocuparse por hacer concesiones. Lobo salvaje que se burla de los perros domesticados" (Maffesoli, 2004: 182).

Cortázar, figura señera en toda su literatura pero con énfasis en su ensayística, ya había discurrido en torno a la idea del escritor *rebelde*, en contraposición al *vocacional* (ceñido a las

normas históricamente tradicionales de la Literatura), estéticamente inconformista, que desconfía de la expresividad del lenguaje, y que por ello lo subvierte compelido por su necesidad comunicativa. Este foco en la forma, también es una obsesión en Bolaño, pero no creo que cale tan profundo en las raíces lingüísticas, como el escritor argentino, cuya preocupación lo lleva frecuentemente al fértil terreno de los neologismos.

Parece percibirse un compromiso y una lucha estéticos mucho más fuerte, cuya manifestación más acabada es *la teoría del túnel*, pues el destruir implica un construir, en donde el enunciado poético domina al lógico, aniquilando el contraste entre novela y poema. El escritor chileno, por más que promulgue, y es el objeto de este trabajo, una doble estrategia, en la forma y el contenido, hace un énfasis mayor en el plano de la ética.

Y ante las devoluciones de los escritores débiles que intentaron ningunearlo o que lo proscibieron, las respuestas más finas y agudas de su ironía. Ante la pregunta sobre si lloraba ante las numerosas críticas: "... cada vez que leo que alguien habla mal de mí me pongo a llorar, me arrastro por el suelo, me arañó, dejó de escribir por tiempo indefinido, [...] y les pregunto a las gaviotas, [...] ¿por qué yo, por qué yo, que ningún mal les he hecho?" (Maristain: 2003).

Patria = Literatura

A fines del siglo XIX comienzan a construirse las literaturas nacionales como corpus orgánico que expresa una cultura, una nación; sin embargo *hoy*, América Latina sigue siendo un proyecto intelectual incompleto (Rama, 1982). La edificación escrituraria del culto a los héroes y la tradición, palpitada en las obras románticas por ejemplo, al apropiarse del eje de *lo autóctono*, colaboró en la imposición de la escritura y canceló el ciclo productivo de la oralidad.

La asociación intrínsecamente moderna de que era la **lengua** la que constituía o por lo menos reforzaba la **cultura**, y que esta era a su vez el basamento de la **nación**, institución que velaría por la **civilización**, dejaba a las literaturas en una posición comprometida. Así, la problemática sobre la significancia e importancia de una literatura nacional o una nacionalista se inaugura casi con el inicio de la intencionalidad de reforzamiento del sentimiento patriótico. En esta línea de denuncia se posicionan tempranamente Machado de Assis, “O Passado, O Presente, e o Futuro da Literatura” (1858) y “Notícia da Atual Literatura Brasileira - Instinto de Nacionalidade” (1873), y luego Borges.

Hace casi un siglo, Borges dicta una conferencia, *El escritor argentino y su tradición* (1932), en la que analiza las consideraciones en torno a la posición de la poesía gauchesca, considerada por algunos como el *summum* de la literatura argentina y que él, por pretendidamente argentina, la entiende engañosa, falaz. La literatura nacional no se compondría apenas de un sistema léxico, procedimental y temático sino de una naturalidad ajena a dicho artificio: “los poetas gauchescos cultivan un lenguaje deliberadamente popular, que los poetas populares no ensayan” (1996: 268). Lo que en estos sería obra de la *ignorancia*, en aquellos sería una búsqueda inútil; inclusive da cuenta de un fenómeno interesante por el cual, algunos payadores habrían terminado adoptando el criollismo forzado de sus émulos.

Condena por arbitraria la idea de que el escritor deba sentirse obligado a recurrir a una temática íntimamente ligada con su tierra de nacimiento o de residencia, de que su literatura se vea constreñida por el concepto de *patria*, el cual además también es una construcción intelectual:

Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia, en el *Alcorán*, no hay camellos [...] Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos; en cambio, un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página; pero Mahoma, como árabe, estaba tranquilo: sabía que podía ser árabe sin camellos (1996: 270)

Borges da la pista: abordar la cultura occidental toda, porque los argentinos, y los latinoamericanos por extensión, somos hijos de esa tradición, y porque la distancia que poseemos

respecto a esos grandes mitos universales nos permite una saludable “irreverencia” al momento de la producción, “como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo” (1996: 271).

El discurso latinoamericano posee además la singularidad de ser una sucesión de desencuentros epistémicos, de traslaciones metodológicas y de reconversiones lingüísticas, producto de “las múltiples herencias culturales que hemos recibido” (Achugar, 1994: 159): “dominamos varias lenguas y respondemos a distintos procesos, legítimos, de transculturación” (Carpentier, 1976: 29).

La noción de *transculturación* que Ángel Rama desarrolla a principios de los ochenta (re-elaborando a Fernando Ortiz), concientizado sobre el debilitamiento de *lo nacional*, y abriendo un juego de interactividad a nivel regional, implicó abolir conceptualmente las fronteras en pos del enriquecimiento cultural, basándose en un principio selectivo de apropiación (en consonancia con postulados de modernismos brasileños como los de *Antropofagia*, *Verde-Amarelo* y *Pau Brasil*).

Hacia finales de esa década, *perdida* según algunos autores, García Canclini (1989) ya señala, despegándose un poco de Rama, que, a partir de la distensión de las fronteras, la formación de bloques regionales, y los cambios tecnológicos, aparecen nuevos medios de representación y comunicación que han abandonado aquellas definiciones tempo-espaciales que habían regido la historiografía. Señala que hoy, en cambio, la identidad es una construcción socio-comunicacional: los agentes transculturadores ramianos son reemplazados por infinitas constelaciones de intercambio cultural. En la actualidad, el flujo de significados circula indiscriminadamente por nodos, vía que, a través del bombardeo telemático, provoca la misma desigualdad de acceso a los bienes simbólicos que generara la *ciudad letrada*. La hegemonía de la informática propende, explica Lyotard, un cambio cualitativo en la relación con el saber, que lleva a nominar a los agentes intervinientes *proveedores* y *usuarios del conocimiento*.

Las generaciones de fin de siglo, dotadas de fuerte sentido crítico, se construyeron estimuladas por el acercamiento a nuevas y experimentales formas de producción cultural (el pastiche, por ejemplo), fruto de la tolerancia y la “sensibilidad ante las diferencias [que] fortalece

nuestra capacidad de soportar lo inconmensurable” (Lyotard, 1998: 11). Aquel privilegio de lo Oficial que ilustra Rama, se difumina porque *ciudad real* y *ciudad letrada* se fundirían en una sociedad híbrida que ya no distingue ni productores ni producidos, adoleciendo profundamente de instancias de legitimación.

Ante un paradigma posmoderno, subversivo y *betweeness*, en que los nuevos parámetros son “*pluralización de sentido, fragmentación de la identidad y dispersión del poder*” (Richard, 1998: 70), se produce un desafío constante a la hostilidad moderna hacia la cultura de masas (deducible de la lectura ramiana de las conductas letradas). De acuerdo a Huysen, la conservación y explotación que oscila, estética y políticamente, entre el folclore y la innovación, revela un proyecto que mezcla “*pluridisciplinariedad y transculturalidad, para responder a los nuevos deslizamientos de categorías entre lo dominante y lo subalterno, lo culto y lo popular, lo central y lo periférico, lo global y lo local*” (cita de Nelly Richard en D’Alessandro, 2000: 81).

Pero además, enfocándome un poco más en nuestro asunto, los millones de latinos exiliados en todo el mundo en las últimas décadas, descentró la problemática de las naciones y sus fronteras, de sus distingos y de sus permeabilidades, y hace que contemplemos la

condición nomádica del artista contemporáneo que marca la narrativa del siglo XX, tendencia que no hace sino agudizarse en este nuevo milenio y que tiene sus particulares características en América Latina, donde la literatura transfronterizada multiplica escenarios y puntos de vista desasida de la noción unívoca de identidad y de patria (Aínsa, 2010: 56).

La heterotopía es un claro ejemplo del decaimiento de una posible intencionalidad nacionalista y se enuncia como El espacio único factible: un locus híbrido entre zonas multiculturales divergentes. Se elabora una “*neonacionalidad que desmarca, trasciende y amplía el lugar latinoamericano*” (Espinosa, 2004: 23), fundamental para un subcontinente aquejado por la problemática de identidad. El sujeto se ha desnacionalizado y se ha liberado de las convenciones geográficas en un espacio extraterritorializado: esto aparece evidenciado en forma paródica en novelas como, por ejemplo, *Amuleto*, en donde la uruguaya Auxilio Lacouture declara “soy la madre de la poesía mexicana” (190), y *Los detectives salvajes* donde Rafael Barrios confiesa

haber escrito poesía concreta brasileña, como si para ello bastase con ser escritas en portugués (de diccionario, además).

El posestructuralismo, el poscolonialismo, los *cultural studies* y el subalternismo erosionan, desde una *epistemología fronteriza*, la enunciación monológica, compleja y complejizada (por ejes de diferenciación como *raza, clase, género*, etc.), del sujeto moderno y de lo identitario: categoría que cobra valor en su carácter relacional con la alteridad. Es decir, la “vida errante y la difusión de lo subversivo, he ahí una relación que en cierto modo es antropológica (Maffesoli, 2004: 177) y que no se debe perder de vista, y mucho menos si de lo que se trata es sobre buscar líneas de acercamiento a Roberto Bolaño, y a sus *congéneres*.

Las neoidentidades, que implican un conjunto de líneas de fuga, desdibujan las fronteras y se distancian del «macondismo» (término acuñado por José Joaquín Brunner), en tanto principio aglutinador de *lo latinoamericano*, que expresa una generalizada distorsión que sobre América Latina han construido ciertos intelectuales, desde Europa y Estados Unidos, convirtiendo al espacio en el que transcurre *Cien años de soledad* de García Márquez en “la intensa metáfora de nuestro subcontinente”.

Saer denuncia que el calificativo *latinoamericano*, no se limita a dar cuenta del origen de ese texto, o de ese autor, sino que implica una carga de intensidad estética y de ciertos valores, que presuponen temas y estilos que no hacen sino desnortear el asunto, y que no solamente resulta ofensivo sino que muchas veces se torna peligroso. Esa ideología de colonizados que nos revolotea como jevenes continúa inscribiéndonos en la tradición del buen salvaje que el mundo europeo ansía consumir, la misma que supone que lo latinoamericano ve en la literatura “el instrumento inmediato del cambio social” (Saer, *Una literatura...: s/d*). El exotismo y el comunismo son los valores que nos han dicho debemos promover, en la lógica de una literatura que solo tendría fuerza en su actitud tautológica.

El escritor debe ante todo ser escritor, y lo que escribe debe tener valor en su individualidad, sin coordenadas legitimadoras, en cualquier tiempo y lugar, y no trabajar de escritor latinoamericano, porque esto último es “consecuencia de un accidente, de una conjunción de accidentes históricos, lingüísticos, sociales, étnicos, geográficos, etc...” (Saer, *Diálogos*, 23). “Todos

los narradores viven en la misma patria: la espesa selva virgen de lo real”, materia desde donde se funda la escritura, señala Saer, que no habla “como argentino sino como escritor” (*Una literatura...: s/d*). Este posicionamiento, cercano a Bolaño, verificaremos que no posee una coincidencia completa, ya que Bolaño sí lo ve, y puede considerarlo como una investidura política.

Esta reescritura del relato del centro y la periferia, o contrarelato, se articula también en Bolaño a través de una “conciencia crítica que se resiste a establecerse en los modos socialmente codificados de pensamiento y de conducta” (Braidotti, 2000: 48). El relato lineal de lo nacional pierde legitimidad gradualmente, evidenciándose como una “ficción metafísica” (Foucault, 1987) que se disemina en un rizoma atemporal, y es entonces el campo de lo subjetivo, y más bien de la memoria subjetiva, con todos los amparos que ello supone, donde se ponen en juego libremente las trazas de la Historia, o de la ficción, que a estos efectos, se constituyen en una misma cosa.

El tema de la patria resulta muy interesante en Bolaño, por su posible tetra nacionalidad o afiliación (chilena, mexicana, latinoamericana y/o española, dependiendo de la postura teórica que se adopte) y por la incidencia del exilio o, mejor llamemos *peregrinaje* en esta instancia, en el proceso de desdibujamiento de los imaginarios forzados a esas líneas geográficas. Sobre el particular, señala “para el verdadero escritor su única patria es su biblioteca, una biblioteca que puede estar en estanterías o dentro de su memoria” (EP: 43), “mi hijo y mi biblioteca” (EP: 44); “Mi única patria son mis dos hijos, Lautaro y Alexandra. Y tal vez, pero en segundo plano, algunos instantes, algunas calles, algunos rostros o escenas o libros” (Maristain: 2003).

Y si se afirma que la patria es la biblioteca, se abona a la teoría de que el universo de referencia válido en la escritura de un autor en particular es, no solo la tradición occidental como proponía Borges sino también la oriental, como el propio Borges sabía y a la que había más que recurrido. En ese sentido, la apreciación de Saer: “La tradición no significa necesariamente repetición tópica ni inmovilidad” (*Diálogos...*, 16) permite poner a la literatura de Bolaño en consonancia con la tendencia de desplazarse por categorías móviles, de no adscribirse sino participar de diversos imaginarios y estrategias de (des)representación. Es decir, ni aceptar obligaciones

patrióticas ni el cosmopolitismo a ultranza como condiciones programáticas, y aquí retomo: la patria de un escritor es su biblioteca o su propia escritura que, en definitiva, no es sino *su* valor.

Nada de Chile, o México, o España; ni cuna ni ataúd geográfico sino las lecturas, el único eje en torno al cual configurarse. Quizás una solución ante el viejo problema del identitarismo latinoamericano o a la transfronterización de una actualidad hiperglobalizada. De hecho, es una patria individual, lejana a su significación originaria de tierra a la que se siente ligado un sujeto por lazos históricos, culturales y afectivos. Sobre el particular, y con un dejo de humor, Bolaño refiere en una entrevista:

la patria [...] es un invento burgués [...] tengo que aceptar que estoy casi siempre en contra de la mayoría y la patria es el lugar en donde la mayoría (los compatriotas) impone con mayor persuasión sus dogmas y sus castigos y sus premios. (García-Santillán, 2001)

Inclusive, años después se desdiría en una nueva enunciación que no es sino una reformulación más certera de la primera: “Durante mucho tiempo se dijo -yo lo dije- que la única patria de un escritor era su lengua. Ya no lo creo. Tampoco creo que mi patria sea mi literatura ni la literatura. Más bien diría que mi patria es mi vida, es decir, decir, que mi patria es algo frágil y débil e insignificante” (Donoso, 2003). Porque en realidad, el sentido original del término le remite a *constricción*, como señalaba en una entrevista: “Dios, Rey y Patria, que, como todo el mundo sospecha (pero se lo calla), significa Miedo, Amo y Jaula” (Aspurúa, 2001).

Y esta última cita quizás resida una clave, quizás Bolaño le rehúye tanto a la idea tradicional de patria porque sabe en nombre de la patria las cosas terribles que se hicieron en territorio latinoamericano, y lo que dejó tras de sí ese patriotismo, cómo tanto jóvenes nacidos en los cincuentas, en los sesentas, lo padecieron y quedaron atontados por el horror cotidiano, si no muertos. “A veces tengo la impresión fatal de que el 11 de septiembre nos ha amaestrado de forma irreversible” (EP: 82).

Por eso la consigna *Patria = Literatura*, manifiesta el carácter ficcional y arbitrario de esta idea, que nada tiene que ver con la esencia de las personas. Mensaje semejante es el que trasluce el exquisito “Discurso de Caracas” que comienza haciendo una reseña de la supuesta dislexia verbal y geográfica que le hacen confundir izquierda y derecha, así como suponer que la capital de Venezuela es Bogotá y que Caracas, así como *Canaima* y *Cantaclaro*, las novelas de Gallegos, son colombianas, a diferencia de *Doña Bárbara*, que sí es venezolana; a razón del sonido inicial de estas palabras. Mientras entrecruza crónicas de su frustrado paso por el fútbol, y juega con una simbología forzada respecto al número 11 (edición del premio Rómulo Gallegos que Bolaño ha ganado y número de su camiseta en la cancha) va relativizando las fronteras: “Bolívar, que es venezolano, muere en Colombia, que también es Venezuela y México y Chile. No sé si entienden a dónde quiero llegar” (EP: 34). Y luego duda que la patria de un escritor sea su lengua,

no es sólo su lengua sino la gente que quiere. Y a veces la patria de un escritor no es la gente que quiere sino su memoria. Y otras veces la única patria de un escritor es su lealtad y su valor. En realidad muchas pueden ser las patrias de un escritor, a veces la identidad de esta patria depende en grado sumo de aquello que en ese momento está escribiendo. Muchas pueden ser las patrias, se me ocurre ahora, pero uno solo el pasaporte, y ese pasaporte evidentemente es el de la calidad de la escritura. (EP: 36)

Y entonces los vapores de la nostalgia lo retrotraen a las luchas estériles de sus coetáneos, a los muertos de esas luchas que no hicieron sino dividir el subcontinente que se afanaba por mantenerse unido, y aparece Cervantes como ideal de escritor que deja de lado la poesía por ir a la batalla, y el tema recurrente del valor, y el agradecimiento por el premio y que en realidad “mi única riqueza es mi honra” (EP: 39).

Declara en una máscara de inocencia: “bajo mi dislexia acaso se esconda un método, un método semiótico bastardo o grafológico o metasintáctico o fonemático o simplemente un método poético” (EP: 34). Esta conferencia de un párrafo único posee una fuerza poderosísima, y esta última cita, ubicada hacia la mitad, es neurálgica.

Raúl Rodríguez Freire hace un aporte que resulta útil en este momento, al ubicar a Bolaño dentro de la literatura “que se está produciendo de manera «extraterritorial», aquella que se distancia de la mirada esencialista de la literatura” (2009). Ignacio Echeverría ya había reactualizado la idea de *extraterritorialidad* de Steiner (1968), que antaño reunía a escritores como Borges, Beckett y Nabokov, la cual, definida de manera laxa, prima los contenidos lingüísticos por sobre los políticos. El crítico catalán considera que

en el contexto del nuevo *internacionalismo cultural*, bajo los efectos *globalizadores* de la cultura de masas, la noción de extraterritorialidad subvierte la ya anticuada y más complaciente de cosmopolitismo para sugerir aquellos aspectos de la literatura moderna en que ésta se perfila como [...] «una estrategia de exilio permanente»” (*Bolaño salvaje*: 438),

pero no refiriéndose al exilio que desata una *sehnsucht* hacia el terruño abandonado por la fuerza, sino aquel, producto de la fuga o que incluso solicita, reivindica y hace ejercicio práctico su derecho de fuga (Mezzadra, 2005), producto también de una crisis en las fuerzas centrípetas del concepto de ciudadanía. Pero es que además, en ese libre devenir por el mundo, es la curiosidad y el asombro los que guían a ese viajero/lector inocente, emancipado de la corsetería de la autoctonía: “Puede decirse, pues, que en el estupor o la fascinación frente a lo extraño radica la fuerza de la escritura apátrida” (García Aguilar, 2006).

Espinosa (2006) señala que el mensaje de *Los detectives salvajes*, pero aquí lo extendemos a toda la producción del escritor chileno, podría ser que la literatura sobrevive a todas las crisis, a todas las devastaciones, que moldea la propia representación de un modo irrestricto, porque el patrimonio cultural es global. Me gustaría hacer otra traslación semejante, pero en este caso de los dichos de Bordón, también refiriéndose a la novela que catapultó a Bolaño, la cual poseería un nivel extraordinario al fundir con armonía “su capacidad para observar la realidad y seleccionar de ella los datos que permiten interpretarla de forma sobrecogedora” (1999: 17), y aquí no hay coordenadas ni tuberías, solo el natural fluir de las derivas.

Exilio = Literatura

Antes de discutir esta problemática, algunas apreciaciones fundamentales. Según Aínsa (2010), Bolaño se inscribe en una tradición que conjuntaría a Flaubert, Joyce, Nabokov, Beckett, Gombrowicz, Vila-Matas, Diego Trelles, Juan Gabriel Vásquez, Rey Rosa, Padilla, Volpi, los ecuatorianos Javier Váscquez y Leonardo Valencia, Liscano, Alan Pauls, Ariel Dorfman, Paz Soldán, autores todos de una escritura nómada que muchas veces desenvuelve un deliberado cosmopolitismo, hija de una auténtica praxis vital del viaje y de una consecuente inclusión de elementos relativos a culturas múltiples, y a la que histórica y geográficamente les fue legada. La cultura es toda, como ya lo zanjaron Borges y Cortázar, quienes también podrían haber integrado la lista de Aínsa. Y esto se traduce en una “metonimia del mundo que no se siente obligada a retratar la realidad de acuerdo a los tópicos que los lectores esperan de ella” (Aínsa, 2010: 56), sencillamente porque los escritores que viajan han perdido toda noción de cuáles son esos tópicos. Esto no quiere decir que renieguen de sus pasaportes, porque han expresado su desapego de un modo vital y artísticamente productivo, simplemente que ya pasaron por alto el pintoresquismo que sus padres bogaron por desterrar.

Estos escritores, que se exiliaron por distintas circunstancias, y que a veces inclusive adoptaron nuevas lenguas, se diferencian de los intelectuales latinoamericanos que debieron abandonar sus países por razones de vida o muerte y que luego de acabadas las tiranías pudieron o no volver a ellos. Siguió una "pulsión migratoria" que hace que los individuos busquen el desarrollo pleno de sus dimensiones, inclusive si ello demanda traspasar las fronteras primeras de la patria. El imaginario del sufrimiento, del desgajamiento y de la nostalgia no funciona con plenitud en estos autores que hicieron de su exilio una experiencia positiva de vida, convirtiéndolo “en una apasionante aventura fundacional del desarraigo y de esa capacidad de sentirse en «casa» en cualquier cultura” (Aínsa, 2010: 56).

Y más aún, existe una revalorización del exilio que ya viene de Cortázar, en su propuesta de hacer del “disvalor del exilio un valor de combate” (1994: 168). Claro, de combates diferentes, el de Cortázar por que el fascismo político se lleve consigo el despotismo cultural, el de Bo-

laño por no caer en el anquilosamiento del *ser*, y apostar por las entelequias del *estar*. Y en esos caminos, como en el escritor chileno, la solución siempre será una: “El exilio y la tristeza siempre van de la mano, pero con la otra mano busquemos el humor: él nos ayudará a neutralizar la nostalgia y la desesperación” (1994: 169). Y una más, “Las dictaduras latinoamericanas no tienen escritores sino escribas: no nos convirtamos en los escribas de la amargura, del resentimiento o de la melancolía” (169). La estrategia es revertirlo y entenderlo como una forma de libertad. Inclusive Maffesoli va a colocar la problemática del exilio bajo otra óptica, también interesante de considerar:

No se podría hablar mejor del arraigo dinámico, que hablando del espacio como un fuego que vivifica, que calienta en el camino, que ilumina el recorrido y que, por esto mismo, apunta hacia otro lado. El límite no puede entenderse más que en función de la vida errante, así como ésta necesita de aquél para ser significativa. (2004: 87)

Algunos autores como García Aguilar (2006) hasta cuestionan los conceptos de *afuera* y de *globalización*, al menos de esta última como algo nuevo, recordando que el mundo, que las civilizaciones actuales son resultado de un sinfín de migraciones, éxodos, plurificación y desaparición de lenguas, conquistas y liberaciones, mestizajes, adopciones y exilios que hacen de la aldea global un algo todo desde siempre. Quizás, diré, claro, la formación de los Estados nación europeos y las independencias de las colonias a lo largo de los últimos siglos, lo cual demandó la elaboración y fortalecimiento de los nacionalismos aglutinadores, haya hecho que olvidáramos el origen común de todos. E inclusive advertimos, de modo bolañesco, que casi “dos siglos después de la Independencia, las patrias bobas latinoamericanas son cada vez más bobas que nunca” (García Aguilar: 2006); es decir, que aún se continúa tratando de aglutinarnos en un puñado de rasgos turísticos, dos o tres imaginarios obsoletos, intentando con lágrimas sofrenar el fenómeno de la desfronterización y la transculturalidad.

Pero la posmodernidad, el posestructuralismo y los movimientos poscoloniales han vuelto a poner dicho asunto en tensión y, deberíamos en realidad decir, nos han hecho recordar lo saludable de reconocernos seres en tránsito, peregrinando entre tribus, disolviéndonos en mo-

vimientos y emancipándonos en nuestras soledades: buceando en aquel enigma de la identidad; buscando, que es lo que mejor sabemos hacer.

Por lo anteriormente expuesto, y viendo la real densidad del fenómeno tras sacudir alguno de sus presupuestos, para Bolaño no resulta legítimo, o al menos relevante, el hablar de nacionalismos o patria, y por lo tanto, como representante de una *literatura trasterrada*, mucho menos le saldrá hacerlo en torno a la idea de exilio. La respuesta, como tantas veces y aunque su condición sin duda es esencial en una literatura donde prácticamente todos los personajes son exiliados o están en constante traslado, buceando en otros mundos, será el juego.

La categoría de *exiliados*, que hubiéramos postulado esencial para comprender la literatura de los escritores que fueron jóvenes durante los periodos dictatoriales latinoamericanos, cae ante la particular visión de Bolaño. Él, que vagabundeó por el mundo durante gran parte de su vida, y que se lo podría pensar en un oficio del exilio, consecuente a la ética de la valentía, propone: “no creo en el exilio cuando esta palabra va junto a la palabra literatura” (EP: 40).

Bolaño intenta desposicionarse del debate habitual en torno a estos tópicos, primeramente proponiendo al exilio como actitud de vida –que él mismo encarnó en su itinerancia- y, en segundo lugar, demuele las posibilidades convencionales de su estudio. Aporta otra configuración del universo, extrañado de la geografía y realizado a partir de “las fronteras de los sueños, las fronteras temblorosas del amor y del desamor, las fronteras del valor y el miedo, las fronteras doradas de la ética” (EP: 43). Por si no ha quedado claro, esto es la asunción del hombre global, o *glocal* si se quiere, del trasunto de una conformación no genética, no determinista, no antropológica sino discursiva: el hombre que es texto y en ese territorio es donde buscará, y problematizará luego, sus respuestas.

Bolaño toma el ejemplo del español Alonso de Ercilla que viaja a Chile a luchar contra los araucanos y luego regresa a Madrid y 20 años después publica *La araucana* como una especie de *morbus melancholicus*; entonces, la cuestión es ¿dónde está el exilio? ¿En Chile o en Madrid extrañando Chile? Bolaño concluye que el exilio es el valor; y por ello es que no cree en el exilio

en su acepción tradicional, porque dejar la casa paterna, o el pueblo, o crecer lo sería también; y además hay “exilios que duran toda una vida y otros que duran un fin de semana” (EP: 50).

Existe el inmigrante, el nómada, el viajero, el sonámbulo, pero no el exiliado, puesto que todos los escritores, por el solo hecho de asomarse a la literatura lo son, y todos los lectores, ante el solo hecho de abrir un libro, también lo son (EP: 49)

Aquí cabría preguntarse si acaso el suicidio sería la forma extrema del exilio. Los suicidas son figuras recurrentes en el Universo Bolaño, y siempre aparecen tratados con mucho respeto, por sus propias personas pero también por la valentía de la decisión. Abundan los ejemplos, pero por ejemplo de Ferrater dice “cumplió su destino y se suicidó” (EP: 199).

Bolaño erosiona la carga dramática que el discurso latinoamericano le ha dado al término *exilio* para alimentarlo de nuevas significancias que brotan de la idea centrípeta resumida en la imagen: “un escritor fuera de su país de origen pareciera como si le crecieran alas” (EP: 55), actitud que varios escritores de su generación han encarnado. Esta actitud es vital para el escritor desterritorializado, viviendo en un mundo desfronterizado en que pululan las neoidentidades en constante gestación, porque implica un revisionismo necesario para entender la real dimensión del fenómeno en una época que algunos se han quitado las etiquetas partidarias:

El estudio del binomio literatura-exilio, sobre todo a partir del aporte de los estudios culturales y subalternos, puede contribuir a la revisión de los discursos que sustentan estructuras culturales como la identidad territorial, la nación, el Estado, la frontera, el conflicto político y el castigo, el concepto de lugar, etc. (Figueroa, 2008: 149)

Hay un rechazo al componente nostálgico que la idea de *exilio* más tradicional encierra:

¿Se puede tener nostalgia por la tierra en donde uno estuvo a punto de morir? ¿Se puede tener nostalgia de la pobreza, de la intolerancia, de la prepotencia, de la injusticia? La cantinela entonada por latinoamericanos y también por escritores de otras zonas depauperadas o traumatizadas, insisten en la nostalgia, en el regreso al país natal, y a mí eso siempre me ha sonado a mentira. (EP: 43)

Es decir, en “el peor de los casos exiliarse es mejor que necesitar exiliarse y no poder hacerlo” (EP: 55); porque además es una decisión, más o menos constreñida por situaciones más o menos peligrosas, pero siempre apunta a salvarse. Entonces, ¿añorar qué?, ¿la tranquilidad del terruño? Pues es eso no forma parte de la realidad, por algo se fueron, por algo se fue. Entonces ¿añorar el pasado? A eso no se puede regresar, y para ello está la memoria, gran fuente de evocaciones en Bolaño.

Creo que es una oportunidad para abrir el diálogo nuevamente respecto a esta problemática: cuando el escritor chileno, en Viena, leía su conferencia intitulada *Literatura y exilio* retomaba algunos aspectos que, en un artículo publicado veinte años antes, en 1980, titulado *Exilio y literatura*, Saer adelantaba. Bolaño manifiesta su actitud revulsiva con un gesto que se carga con mares de tinta escritos al respecto, sembrando el desconcierto, o la fascinación según se mire, y analiza un poema de Parra que es “como un artefacto explosivo puesto allí para que los chilenos abramos los ojos y nos dejemos de tonterías” (EP: 45):

Los cuatro grandes poetas de Chile son tres:

Alonso de Ercilla y Ruben Darío

Este poema irónico, que parodia aquel de Huidobro, le permite aventurar la conclusión de que la idea de nacionalidad, de por sí es infortunada: Ercilla fue un soldado español que luchó contra los araucanos y Ruben Darío, nicaragüense, apenas pasó una temporada en Chile, “que no *tenemos* ni a Darío ni a Ercilla, que no podemos apropiarnos de ellos, sólo leerlos, que ya es bastante” (EP: 46), zanjando la discusión.

En definitiva, el poema de Parra dice que “el nacionalismo es nefasto y cae por su propio peso” (EP: 46). Pero un párrafo antes hay una digresión que es poderosísima a los fines de análisis de lo que sería el núcleo duro de esta disertación: recuerda al poeta austríaco Trakl y vinculando con ciertos tópicos de su vida elabora la siguiente y significativa sentencia: “entrar a trabajar en una farmacia a los dieciocho años es una forma de destierro, así como la drogadicción es otra forma de destierro, y el incesto otra más, como bien sabían los clásicos griegos” (EP: 46). Es decir, el exilio no tendría que ver con los movimientos geográficos sino con el abandono de determinados imaginarios, sean espaciales, vocacionales, sexuales, morales, etc.

En otro artículo, *Exilios* (1997), Bolaño señala que exiliarse implica un empequeñecimiento, un reducirse “a la altura real del ser” (EP: 49); por lo tanto, al valor real del escritor. Saer, a su modo, también asocia el exilio al valor de los escritores, al conjeturar que las causas del ninguneo en la Argentina, que posteriormente provocará el exilio, se debe a una producción polémica discordante con la imagen que el poder totalitario y de clase pretenden imponer. Esta atinada consideración, sin embargo, está limitada en su extensión, porque entiende el exilio solo en términos políticos, como última opción de subsistencia del escritor condenado por su actualidad. Esta cara del exilio no coincide exactamente con la analizada por Bolaño, que prefiere entenderlo en términos de estrategia de conservación; es decir, en un sentido más amplio. No olvidemos que toma como ícono del Valor al poeta Arquíloco, quien en el campo de batalla decidió huir para salvar su vida, so pena de la vergüenza y del oprobio: la sobrevivencia es el mayor riesgo que debe enfrentar el escritor verdadero, no la muerte.

Redimensionar esta noción implica no solo observar que “la diversidad semántica del concepto de exilio (destierro, migración, viaje) funda una revisión de la historia de la cultura, sino también que permite desarticular su pedagogía” (Figuroa: 149), y remover ese mecanismo implica renegar de la institución sobre la que se funda: el Estado.

Exiliarse es asumir la ruptura y el distanciamiento como condiciones intrínsecas y, por derivación es vivir “aparte es adherirse a nuevos valores que están separados de los valores predominantes” (Ilie, 1981: 8). Relativizar la idea de exilio, atenuar las connotaciones que le atribuyó una intelectualidad de los sesentas-setentas, y proponerlo, como lo hace Bolaño, en tanto que “un puro ánimo de marginalidad” (Figuroa: 152), acercándose más a la idea de desarraigo, fija “puntos de fuga discursivos y subjetivos que deconstruyen la cuestión de la nación y sus fronteras” (Figuroa: 149). Declara en otra entrevista:

Curiosamente nunca me he sentido exiliado. [...] Lo que sí me he sentido es extranjero, pero extranjero me he sentido en todas partes, empezando por Chile. Como fui un niño pedante, ya desde niño me sentía extranjero. (Carvajal, 2003)

El sentimiento de extranjería como actitud y el rechazo a la condición de exiliado es una afirmación/pedrada frecuente en varias de sus entrevistas. Ya desde el momento en que sostiene

ne que “un latinoamericano jamás está exiliado en España” (EP: 34), lo cual además permite entender por qué la generación turbulenta se compone de españoles e hispanoamericanos indistintamente, quizás porque la lengua es la clave, y la tradición que surge de esa lengua, y los imaginarios que se edifican con ella: “la patria de un escritor es su lengua” (EP: 36), retomando la frase de Francisco Ayala, que quizás tomara de Pessoa, pero que a estos fines poco importa.

Dicho de otro modo, que el relato del exilio latinoamericano se vaya hacia un discurso en que la experiencia de orfandad, fruto del vagabundaje y la indiferencia territorial, se enuncie como el estadio de la liberación de los estatutos que el paradigma de la Modernidad perpetuó a través del Estado, funda o al menos evidencia una/s nueva/s subjetividad/es.

Dice Díaz Quiñones (quien derivó por Estados Unidos en dos oportunidades, Cuba, México y Argentina) que el exilio para Henríquez Ureña, representante de la diáspora intelectual caribeña, era su “coraza protectora” (Altamirano: 65) y que efectivamente marcó sus lecturas, su posición política y su proyecto. Esto mismo es perfectamente trasladable a Bolaño quien se refugia en su condición de desarraigado, en su sentido más amplio, para abocarse ya sin prerrogativas a la acción literaria más legítima. Señala en una entrevista: “Y ese estar en el medio, no ser latinoamericano ni español, a mí me pone en un lugar bastante cómodo, en donde puedo sentirme tanto de un lado como de otro” (Gras, 2000: 64). Pero, y el juego se evidencia cada vez que se someten las declaraciones de Bolaño al escalímetro, al año la respuesta será otra: “mi única nacionalidad es la chilena, lo que no es ningún obstáculo para que me sienta profundamente español y latinoamericano” (EP: 20). Y más luego “¿Usted es chileno, español o mexicano? –Soy latinoamericano” (Maristain: 2003).

Ahora, independientemente del juego de la ficción al que he aludido, y la acomodación de las respuestas a las circunstancias, no puedo evitar notar que esa variabilidad de declaraciones probablemente dé cuenta de su propio vacilar interno.

Quizás una categoría como la propuesta por Homi Bhabha (1994) de *in-between* permita entender al sujeto implicado en varias culturas, porque si bien el código lingüístico pueda ser un régimen, como ya se ha visto, la española no es la latinoamericana. Y la doble participación en Bolaño es enunciada con frecuencia aunque la defensa del latinoamericanismo y la no inquietud

por obtener la nacionalidad española dejan de manifiesto un fenómeno característico de los sujetos nómades.

La pesquisa en el ensayo

Uno de los aspectos emblemáticos de sus textos es el hecho de que nos obliguen a buscar sin encontrar. Esta cualidad, en sintonía con los preceptos más generales del género ensayo, sin embargo, en Bolaño se constituye como una constante de gran parte de su producción: la búsqueda del objeto yermo, de los protagonistas ausentes de sus novelas y relatos, en los que nunca se consigue encontrar nada, como *Wieder*, *Cesárea*, *Ulises*, *Belano*, o *Archiboldi*. En sí porque encarna otra de las formas del viaje, el escape, la fuga, la evasión, el movimiento permanente con el que se nutre el Universo Bolaño.

Esta tendencia es rastreable en su ensayística: los ejes se pierden, los temas se escabullen, las conclusiones brillan por su ausencia y a lo que sí se arriba irrevocablemente es a la incógnita, a la duda, al territorio impreciso, exiliado, por los menos en algunos aspectos, de la lógica de la Modernidad. Este nomadismo o errancia, y ese continuo desencuentro que Bolaño lleva a cabo por entre la materia del ensayo, por entre sus argumentos y apreciaciones, “se asocian a la libertad o al descubrimiento, pero también ponen de manifiesto la ausencia de referentes estables que caracteriza a la posmodernidad” (Company Tena, 2010: 55).

Pero esto amerita otra lectura, generada por uno de los referentes de Bolaño, ya que esta inconclusividad constante, casi obsesiva, puede ser interpretada como una ligazón salvadora a la duda, como si una profunda desconfianza a lo cerrado se impusiera. Pitol, haciendo solo de difusor, señala: “Antonio Tabucchi comentó una vez que Carlo Emilio Gadda invitaba a desconfiar de los escritores que no desconfiaban de sus propios libros” (2006: 271). Probablemente este patrón fuera coincidente con el del autor chileno.

Uno de tantos ejemplos es “Carnet de Baile”, incluido de *Putas Asesinas* (2001): el texto de un párrafo, subdividido en 69 ítem que no siguen la lógica de un listado y que, de hecho, podrían ser eliminados como tales sin provocar una ruptura de la coherencia, implica un juego estético del autor que da más vertiginosidad y vértigo al lector que se adentra por sus derivas. Haciendo un breve resumen, el ensayo comienza hablando de su joven defensa de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Pablo Neruda; luego, de una amistad con el cineasta Jodorowski, que, a su vez, lo conecta con Ejo Takata para que haga meditación zen y de cómo esta experiencia termina en forma frustrada con una no planificada golpiza. Entonces aparece Parra, su gran ideal de valor, introducido por Jodorowski, pero que pese a ello continúa predicando a Neruda, y entonces aparece su viaje al socialismo chileno previo al golpe de Estado, y su pequeña experiencia en una célula comunista, y su posterior detención de 8 días hasta que es liberado por dos detectives, ex compañeros del liceo. Y entonces se detiene a resumir historias de poetas torturados para pasar al relato de un periodo en que el fantasma de Hitler, y luego el de Neruda, rondaba su casa. Sigue esbozando breves atisbos de la relación entre los poetas y la revolución, y sus consecuencias nefastas: “Pienso en los poetas muertos en el potro de tortura, en los muertos de sida, de sobredosis, en todos lo que creyeron en el paraíso latinoamericano y murieron en el infierno latinoamericano” (PA: 215). Y entonces vuelve a Neruda, a cuestionar sus gustos lectores y a enunciar a lo que realmente vino: “Si Neruda hubiera sido cocainómano, heroinómano, si lo hubiera matado un cascote en el Madrid sitiado del 36, si hubiera sido amante de Lorca y se hubiera suicidado tras la muerte de éste, otra sería la historia” (PA: 215).

Es decir, Neruda es un tibio para Bolaño, un poeta sin riesgo, un débil. Pero, sin embargo, reconoce sobre el final, seguirá siendo la estrella brillando sobre Chile y los poetas tendrán como destino irrevocable las cárceles o los manicomios: “Nuestra casa imaginaria, nuestra casa común” (PA: 216), dice en un fuerte final efectista.

Y entonces, ¿para qué la deriva? Para trazar un posible rumbo, y hacernos participar de él, a través de innumerables reveses, variopintas geografías y mostrarnos que, de todas maneras, no hay salvación. Pero además porque el “ensayo de búsqueda comienza por un desvío de lo obvio, por su puesta entre paréntesis” (Giordano, 2005: 152), por un ahondar en lo desconocido.

En dos libros de ensayos de autores de la generación turbulenta, *Formas Breves* (1999) de Ricardo Piglia y *El arte de la fuga* (2007) de Sergio Pitol, emparentados por Ignacio Echevarría con *Entre paréntesis*, se verifican similares recorridos o formas de recorrer. El volumen del escritor argentino posee un universo de referencia compartido: Borges, el relato policial, Macedonio Fernández, Arlt, Kafka, Joyce, las anécdotas personales ficcionalizadas, pero la modalización es otra. Piglia no deriva: es decir, no transcurre por diferentes temáticas ni se deja llevar por la pulsión de las digresiones sino que cumple a rajatabla con el plan trazado, ya sea cuando elabora una instantánea de su pasado como cuando coquetea con los estatutos de la teoría. Piglia no sacude los cimientos de la realidad al invadirla desde la ficción, ni utiliza el sentido humor ni el gusto por la polémica ni juega con los lectores como sí lo hace Bolaño.

Pitol, por su parte, en un opúsculo de mayor calibre, sí comparte la deriva y los relatos anecdóticos relativos al mundillo de los escritores, aunque resulta por momentos un poco enciclopedista, con pretensiones de totalidad. Siendo, al igual que Bolaño, un escritor exiliado, el nomadismo está muy presente en estos textos que transcurren por Europa y América naturalmente, y sobre los más variados temas, porque el mundo de la cultura es, todo, el tema: entonces Thomas Mann se conjuga con el Subcomandante Marcos, y el arte europeo renacentista y Tabucchi.

Paz Soldán recuerda que “como en Borges la literatura es en Bolaño una forma de conocimiento, la búsqueda absoluta” (*Bolaño salvaje*: 25). El tema prometido, ya sea en el título o en los primeros párrafos, se transforma en el objeto de búsqueda más que de exposición o argumentación, o quizás en el lugar desde donde empezar a buscar, como un trampolín dirá Lukács, y muchas veces debemos conformarnos con algún sutil roce tangencial. “Berlin”, por ejemplo, no es un texto en el cual se diga algo sobre tal ciudad sino pareciera que el tema de los mosquitos fuera su núcleo duro; algo similar ocurre con “La traducción es un yunque” donde si bien el tema de la traducción atraviesa el artículo no aparecen apreciaciones significativas al respecto sino más bien cuestionamientos hacia la idea tradicional de *obra* de arte.

Este ejercicio de la búsqueda sobre terrenos a veces desconocidos es lo que describe el escritor Juan Gabriel Vásquez, entrevistado por su libro de ensayos *El arte de la distorsión*. En dicha instancia comenta que la no inclusión de trabajos sobre sus cuatro escritores preferidos se debe a que ya los conoce demasiado y afirma que “un libro de ensayos es, para mí, una manera de acercarme a lo que no conozco” (Fontana, 2009). Esto mismo lo que se puede identificar en la técnica ensayística de Bolaño, quien es habitual se mueva sobre el terreno de la especulación, y muchas veces en forma muy vaga. El propio autor de *Los detectives salvajes* declara: “Apenas puedo aventurar algunas pocas consideraciones acerca de ella” (EP: 326-327). Vaga y despreocupada, y ese es el punto que nos convoca en este apartado, como Vásquez vuelve a referir: es “servir de guía al lector por territorios que ni siquiera el guía conoce muy bien” (Fontana, 2009).

El desdecirse, es otra forma del mismo procedimiento, por ejemplo cuando dice: del editor Jaume Vallcorba “cuya presencia agradezco a Dios. No por mí, que no creo en Dios y que ya leí todo lo que tenía que leer, sino por los lectores. Aunque también por mí” (EP: 219).

En esta, llamémosle, *conducta* existe un marcado cuestionamiento o problematización de la re-presentación del mundo (en tanto función mimética que re-utiliza materiales descriptivos de la experiencia) y de la representatividad occidentales, propiciados por la *autoconciencia narrativa*. La capacidad de reflexión sobre el proceso de construcción ficcional comienza a ser evidenciada en el texto, advirtiendo un entrecruzamiento de la labor escritural y el control que el Enunciador ejerce sobre ella: a partir de una sobre-intromisión en el proceso comunicacional, que connota cierto escepticismo respecto a la autonomía de las esferas de la cultura.

Marvin Harris (1999) explica que la representación de la vida social se considera como un «texto»; es decir, el análisis literario extiende su campo de estudio e intelectualización a todos los fenómenos definibles. Esto presupone un cambio paradigmático en la *intelligentzia*, a partir de un **cuestionamiento de la noción de realidad y de la idoneidad del lenguaje para describir dicha realidad**. Esa inexactitud e insuficiencia se vincula, en el sustrato teórico, con el enunciado derridiano postestructuralista referente a la dialéctica de la sustitución entre lo *presente* y/o lo *ausente*: aplicable también al plano de la experiencia externa, en tanto el pensamiento es una construcción lingüística, humana y artificial de las sociedades.

Bolaño sostiene esta premisa en toda su narrativa pero también en su ensayística, dando lugar a una interpenetración de los universos imaginados con los referentes concretos, deslindándolos de una funcionalidad anclaje, como refuerzo de cierta verosimilitud, y fundiendo las fronteras entre lo ensayado y lo ensayable. Se evidencia la elevación del texto y el lenguaje al rango de fenómenos fundamentales de la existencia; la sumisión de la esfera de lo literario al discurso nutre y cuestiona simultáneamente la representación de lo *real*: decaen las jerarquías y tanto importan para la dinámica textual la coincidencia o no de lo dicho con la autobiografía personal o la real creencia de las afirmaciones.

Trasgrediendo las fronteras y permeabilizando el traspaso de uno a otro plano, se libera la dimensión discursiva de toda comparación científica porque, lo que parecería desprenderse de la poética de Bolaño, es la consideración no de que todo es pasible de ser considerado ficción, sino de que todo es evidentemente ficción (desde el momento en que para ser comunicado, o concientizado, debe mediar el lenguaje con sus limitaciones descriptivas y hermenéuticas).

El descrédito posmodernista hacia la utilización desmedida que la Modernidad hace de la Ciencia, en tanto la razón legitima sus ideas preconcebidas, se funda, entre otros motivos, en que la verdad es una ficción debidamente argumentada, verosímil: por lo tanto, relativa, individual y subjetiva.

En este sentido, y retomando aquello que se desarrolló anteriormente relativo al arte de la dubitación y del simulacro de la espontaneidad, es interesante que Rest, dentro de sus enfoques de acercamiento al objeto *ensayo*, tome la acepción del ámbito del teatro: “es un acto que se produce en la intimidad, en el que el invitado a contemplarlo ha sido admitido casi subrepticamente” (1982: 20) en contraposición con la presentación pública y definitiva de un espectáculo. En esa puesta en práctica no inamovible, no esencialista, es que Bolaño pone en juego sus cartas, las cuales probablemente podrán cambiar si se baraja y se reparte de nuevo pero que, en ese instante al cual se nos ha invitado para compartir, son las valederas.

María del Pilar Vila (2010) llama la atención de que en *Entre paréntesis*, el autor no apela “de modo categórico a otras voces para avalar sus opiniones”, como estrategia de legitimación

al ampararse en la autoridad de los dichos de los citados, marcando una distancia respecto a otros ensayos que también revisitan el canon y la literatura. Pero también advierte que en caso de apropiarse de otras voces “es para resignificarlas, parodiarlas y, a veces, instar a la puesta en duda de lo que afirmaban”. En Bolaño no hay una adscripción dogmática a la palabra ajena, como tampoco ocurre con la propia. Inclusive, en ocasiones llega a este tipo de, al menos impuesto, desinterés: “No recuerdo su nombre. Tal vez fue un escritor que escribía en español. Tal vez fue un escritor que escribía en inglés o francés” (EP: 36); “No importa quién lo dijo: LA HORA DE SENTAR CABEZA NO LLEGARÁ JAMÁS” (EP: 93), que pertenece al revolucionario francés Guy Debord. Pero, y tal como aparecía introducida la cita, bien daba lo mismo que hubiera sido inventada, y no. Allí reside el juego de las ficciones que se entrecruzan con las lecturas reales; filosofía que el lector de Bolaño deberá incorporar: despreocuparse por el terreno del cual provenga la referencia, en pos del goce del texto, pero a la vez rastrearlo como un sabueso para capturar el guiño, el gesto, la muesa en principio no percibida.

Cuando el entredicho se convierte en el canal de comunicación, las enunciaciones no son certificaciones sino trampolines desde donde lanzarse hacia los recovecos más subjetivos de la significancia. Como declara Adorno, la verdad del ensayo se cristaliza, justamente, en su no verdad. Pero el ensayo busca la verdad, retrucará Lukács, aunque “el ensayista que verdaderamente es capaz de buscar la verdad alcanzará al final de su camino la meta no buscada, la vida” (1975: 30), admite Georgy cómplice.

Sobre esta forma de la búsqueda, rayana a las formas de la pesquisa en el relato policial, el estudio comparado que Gerardo Centenera hace sobre Borges y Conan Doyle puede ser de utilidad. Centera postula la adyacencia entre los géneros de la narración policial y el ensayo, por ejemplo por las restricciones que le rigen: brevedad, concisión y recurrencia a la participación necesaria del lector. Asimismo, el autor retoma las palabras del personaje Sherlock Holmes de Conan Doyle, el cual, en *El signo de los cuatro*, declara que si filtráramos los hechos novelescos, quedaría un ensayo.

Si siguiera esta línea argumental, podría decirse que entre el relato detectivesco clásico y el relato de la serie negra norteamericana de los años veinte, la ensayística de Bolaño se inscribe más en este último porque el andamiaje del relato policial negro manifiesta, como señalaría Todorov, una diferenciación cualitativa respecto a la función centrípeta que el misterio cumple en el relato de enigma clásico: como ya se ha dicho, el tema, o el misterio, es secundario, subordinado y no central.

Los grandes detectives tradicionales del género –razonadores como Holmes u Auguste Dupin– servían para dar fe de la inteligibilidad del universo y de la autoridad de la razón para desbrozar el caos en torno nuestro. En el Universo Bolaño, tanto la narrativa que se permeabiliza del género policial como las formas de la búsqueda ensayística articulan una reflexión existencialista en que el mundo se revela sin sentido (*Bolaño salvaje*: 24), no habrá revelación ni anagnórisis sino, muchas veces, un “final abierto e indefinido que abre la imaginación y perpetúa el misterio” (Simunovic Díaz, 2006).

Aquí mismo también se puede poner en diálogo la búsqueda irresoluta de los ensayos con la forma que el viaje cumple en el Universo Bolaño. Además de que su autor ha llevado una vida peregrina a través de muchos países y continentes, lo cual le ha permitido quitarse varios atributos que le habían tocado por añadidura y forjarse otros, fruto de tal condición nómada, se verifica fácilmente una recurrencia a los personajes y a las diégesis *en tránsito*.

Pienso en las cacerías de Wieder en *Estrella distante*, del vagabundo asesino en *La pista de hielo*, de Cesárea Tinajero en *Los detectives salvajes* y de Archiboldi en *2666*, la anagnórisis final de Lacroix en *Nocturno de Chile* que en realidad abre nuevas pesquisas, el escape de Belano a África en *Los detectives...*, el turbador testimonio del Ojo Silva en *Putas asesinas*, el destino de Héctor Pereda en *El gaucho insufrible*, y tantos otros ejemplos.

El viaje implica no un movimiento a la claridad, al descubrimiento del sí mismo, sino, y quizás allí halla un modo otro de refigurarse, sino hacia el abismo, ya sea en las microestructuras como en las macroestructuras, y a cuyo paso se arremolina un inmenso atado de voces y relatos que se entrecruzan. Esos viajes iniciáticos, “que persiguen el conocimiento del mundo y

de la propia identidad”, provocan “experiencias traumáticas que acaban convirtiendo a los personajes en otra persona” (Companys Tena, 2010: 50). Es decir, “el viaje, ya sea descendente o circular, o ambas cosas al mismo tiempo, nunca llega a ningún sitio, se trata de una búsqueda que nunca consigue descubrir nada” (54).

Este procedimiento, provenga del gusto por la digresión, de la desconfianza de las posibilidades de la *representación*, del homenaje al policial negro o de la forma del viaje inacabado, es natural al ensayo bolañeano; es decir, sumergirse en el análisis para acabar más desconcertado que al principio.

La lectura del margen

Está claro que el margen y las digresiones se mezclan y se confunden en la tierra fecunda de los géneros ensayísticos, pero existen algunas particularidades que creo interesantes de exponer.

Retomando la tesis de Giordano, sobre la inocencia del lector que Borges encarna, y que he aplicado también a la de Bolaño, es pertinente resaltar que la “decisión de escribir (que es siempre una decisión ética)” muchas veces puede encarrilarse en “conjeturar e incluso inventar, los motivos de la misteriosa atracción” (2005: 54); es decir, sumar un juego, un doblez más a la complejidad de los juegos de la ficción.

Esta técnica responde a una práctica de lectura de un “lector inocente”, en contraposición al “lector advertido” que seguirá las rutas que le han recomendado, a los patrones que la tradición lectora le ha predicado debe recalar; que no se mete en los grandes tópicos que constriñen al objeto sino en sus líneas de fuga. Esto, al contrario de lo que en un primer momento podría pensarse, no simplifica al objeto, porque el hecho de que no se agote en sus dos o tres

metarelatos sino que sus pliegues, fisuras y visillos también puedan ser disparadores del disfrute y de la reflexión, lo engrandecen.

Esta perspicacia implica una desautorización, como nota Giordano en relación a Borges, pero que a los fines de esta tesis resultan de utilidad, un desconocer de los legos y las corrientes críticas a las cuales muchas veces menciona de pasada, para así dar cuenta de su lectura y, por ende, potenciar su ninguno. “El recorrido que traza la lectura de Borges va [...] desde los márgenes de la obra hacia lo esencial: su descentramiento” (2005: 56).

El ensayista opera un ejercicio de descentramiento y de olvido de sus lecturas profesionales para admitir un modo de relacionamiento con el texto que pase por sus íntimos reflujo. *Leer* es permitirse

un tiempo de vacilación y asombro, de desconcierto e invención, en el que el texto se desprende de los signos que lo hacían reconocible, se transforma en un misterio instantáneo y en el que el lector, conmovido por la aparición de un vacío que corroe sus certidumbres, se abandona activamente a la experiencia de lo desconocido (Giordano, 2005: 270-271)

Ese momento es en el que el margen emerge, como una reactualización de las *Aguas-fuertes* artianas pero exclusivamente en el plano de la discusión cultural, que es el campo en el que mayormente se mueve Bolaño.

Por ejemplo, cuando en “Literatura y exilio” utiliza la mitad del tiempo en darle vueltas al asunto de su amigo Mario Santiago deportado de Austria, un Mario Santiago que ni siquiera ocupa un lugar paradigmático ni en el grupo de los literatos ni en el de los exiliados; la cantidad de ensayos relativos a su vuelta a Chile en 1998 que, en lugar de abordar los *grandes temas* de la vuelta a casa, se queda en un anecdotario que en superficie se trasluce intrascendentes pero que, claro, en realidad da cuenta de algunos asuntos más profundos que quiere denunciar. Algunas veces el recurso aparece en forma explícita, como cuando diserta sobre “La rosa de Paracelso”, en “Borges y Paracelso”: “En uno de sus libros menos conocidos, *La memoria de Shakespeare...*” (EP: 174).

El recurso a la lectura de los márgenes, pienso, era otra forma de “joder la paciencia”, una nueva búsqueda de desafío al lector que este no se quede con el primer embate, sino para que se sumerja, para que desarrolle nuevas capacidades intelectivas y de la pesquisa, como es propio del didactismo del discurso ensayístico bolañeano. Vila-Matas lo expresa a su manera, refiriéndose a Felisberto Hernández: “fue un escritor genial, se empeñaba en defraudar las expectativas con que las ficciones nos gratifican” (2009: 95)

La mirada descentrada actual es la mirada heredera de la desfronterización, de la hibrididad, de la epistemología nómada, y de los mecanismos de erosión de los discursos preconcebidos férreamente legitimados.

Interdiscursividad e intertextualidad

El recurso literario de la intertextualidad responde también, en un plano teórico, a la abolición de las fronteras, convirtiendo el *background* en materia de un mismo proceso artístico, en el que todo está vinculado con todo, a partir de las múltiples referencias y reelaboraciones en la que se sustenta la literatura actual.

El pasado textual es interpelado, a partir de una actitud esencialmente irónico paródica (no siempre burlesca), encerrando una conciencia subversiva y crítica que confronta al lector atento, para que descubra el juego interdiscursivo, en tanto principio creativo que experimenta con la interpolación, el reciclaje y la superposición textual formal de textos y géneros, a través del pastiche, el collage y el kitsch. Un ejemplo paradigmático será el ensayo “Los mitos de Chtulhu”, donde conviven los *media* y la literatura, el discurso crítico y el discurso folletinesco, como será estudiado al final de este apartado. Pero a lo largo de cada uno de los ensayos vemos una consonancia, en el Universo Bolaño, entre la baja y alta cultura, un diálogo, un desprejuicio, lo cual redundo, justamente, en la abolición de dicha diferencia.

Esto no significa que Bolaño sea un crítico pop que alabe la cultura de consumo y los productos culturales más populares sino que simplemente podemos encontrarlos esporádicamente integrados a su discurso. Y esto, contrariamente a lo que podría pensarse en una primera instancia, es significativo dado que habitualmente el discurso de los intelectuales apocalípticos (de cuño ético moderno) prefiere no recorrer lo que a su criterio serían esas *zonas oscuras* de la cultura actual.

La crónica es de uso múltiple en Bolaño, acercando constantemente el ensayo a la narrativa; un ejemplo es “Fragmentos de un regreso al país natal”, que cuenta sobre su vuelta a Chile tras 25 años de ausencia, pero uno de los casos más peculiares es el de “Jim”, relato que aparece tanto en *Entre paréntesis* como en *El gaucho insufrible*, y que según Echevarría se ubica “en las fronteras del retazo autobiográfico y el relato ficcional” (EP: 13). La cercanía temporal en la publicación de ambos libros póstumos, la presencia de discursos o conferencias donde el orador se extiende sobre vida y literatura y la inclusión de un texto común para ambos volúmenes no hace sino, entre otras cosas, poner en tensión la idea de género, o más bien de pureza genérica o discursiva

De hecho, los textos “Jim”, “Historias de julio”, “Aviones” o “Sol y calavera”, son una de sus mayores apuestas, al integrarse a un espacio de columnas de autor, pero sobre literatura y que, en realidad, podrían considerarse perfectamente como relatos, e inclusive algunos tienen la estructura acabada del cuento.

Asimismo, el concierto de connivencias interdiscursivas es variado: el discurso “Derivas de la pesada”, toma la forma de pequeño estudio de la narrativa argentina posborgeana (sin perder, el tratamiento literario ficcional del asunto, especialmente en la caracterización de Soriano, Arlt y Piglia); el discurso “Enfermedad + Literatura = Enfermedad”, desarrolla un discurso más insomne y más hermético, para cuya elucidación son necesarias al menos 2 lecturas (es posible imaginar el desconcierto al haberlo escuchado); el texto “Carnet de baile”, que ya es de corte más autobiográfico si se quiere pero que toma prestada la forma del Manifiesto literario; o los textos listados como “Todos los temas con Fresán”. Abundan también las pinturas de ca-

racteres, siempre con un tratamiento que los sumerge en la impronta literaria: algunos casos son “Los pasteleros”, “La librera”, “El rapsoda de Blanes”.

Los relatos homenaje/semblanza dedicados a lugares significativos ya sea porque lo cobijaron, ya sea porque le resultaban intrigantes, que integran el apartado “Escenarios” de *Entre paréntesis*. Hay también a modo de decálogos, como “Consejos sobre el arte de escribir cuentos” e incurriendo en la parodia pertinente: “2) Lo mejor es escribir los cuentos de tres en tres, o de cinco en cinco. Si se ve con energía suficiente, escríbalos de nueve en nueve, o de quince en quince” (EP: 324). O la reseña de libros como “El alma vendida al diablo” sobre *Condenados de Condado* de Fuentes, “El siglo de Grass” o “La novela como puzle” sobre *Elogio de la pieza ausente* de Bello, entre muchos otros.

La fabulación que problematiza las vapuleadas fronteras de la ficción es recurrente en Bolaño, que abre un extenso territorio en el que o *le creemos* o nada de eso y disfrutamos del artefacto estético: por ejemplo cuando hablando de la muerte de Javier Aspuruá y de su estilo literario concluye usando la metáfora del conejo de Alicia, e inmediatamente después afirma que Andrés Braithwaite vio un conejo entre las tumbas el día del funeral del escritor en cuestión. Es decir, creer o reventar, o, en términos discursivos, consumir o no. Este es uno de tantos ejemplos de las posibilidades que le brinda la literariedad, el buceo en un mar de imágenes que serán provechosas para el funcionamiento de la estructura interna de ese discurso y que, en modo alguno, podrá el lector conspirador poner en cuestión.

El absurdo también tiene lugar a veces para filtrarse en la ensayística, con el mayor atropello y sin ningún guiño visible que permita elucidar el motivo de dicha intromisión. Un caso es el cierre del texto “Hojas escritas en la escalera de Jacob”, en el que discurre sobre los libros que se pierden y los intentos por recuperarlos: “Pero los libros nada tienen que ver con la avaricia, aunque con las monedas sí. Los libros son como fantasmas. ¡Otra bandeja de empanadas! ¡Feliz año 2003! ¡Música maestro!” (EP: 222).

La perspectiva posestructuralista permite entender la obra literaria como un constructo sustentado en el diálogo con otras textualidades, cuyo significado estará dado en la interpreta-

ción, en la decodificación de esos puentes, y no tanto en la intencionalidad del autor. En Bolaño, la elección del intertexto permite analizar la interacción de modelos del discurso literario: mediante la apropiación de los códigos de un género canónico (de lo contrario no habría reconocimiento), y su consecuente trasgresión, se lo inscribe en un contexto multipolar fusionándolo con los de otro. Sería realmente muy extenso colegir las marcas intertextuales, muchas de las cuales ya han aparecido en citas funcionales a otros tópicos, porque el ámbito de la reflexión bolañeana es profundamente la literatura y por ello los entrecruces textuales serán múltiples.

Una estética salvaje

El modo, el frasco de la poética Bolaño, busca sus imágenes en lo sórdido, en lo ominoso, o quizás sea mejor decir en el margen de lo sórdido y lo ominoso. Su estilística irreverente, que tampoco le resta *poeticidad*, se cuela hasta en el más nimio de sus artículos, y sin reverencias, a veces dejándonos temblando. Pero es la estética propia de una *poética del pensar* y, por ello, busca una *estética de la inteligencia*, la misma que se desenvuelve en Borges, en Bioy Casares.

Aquí se analizarán varios elementos que al menos contrastan con el ya trabajado recurso de la dubitación, de evitar la aseveración, y que, por el contrario, toman el camino de una *retórica de la certeza*. Giordano estudiando a Piglia advierte, y quiero hacerlo extensivo a Bolaño, que “afirma de modo apodíctico y generaliza a partir de rasgos particulares que cobran inmediatamente, apenas son señalados, el valor de representantes de una totalidad oculta, imperceptible pero cierta, en trance de desciframiento” (Giordano, 2005: 212) y esto lo hallamos manifiesto en el escritor chileno en toda clase de afirmaciones pesadas como las que se estudiarán a continuación:

Uno de sus recursos más caros son las imágenes grotescas que aplica tanto a sus enemigos como a los de su bando. Su retórica convulsiva no se queda en el camino fácil de atacar a

sus víctimas habituales sino que los homenajes también recaían bajo dicha modalidad: a Javier Aspurúa “un vehículo lo atropelló y él dejó de respirar, es decir se murió” (EP: 209); “pues por entonces, Rodrigo Lira, el mejor, ya se había suicidado y llevaba varios años pudriéndose en algún cementerio o sus cenizas volando confundidas con las demás inmundicias de Santiago” (PA: 219). Es cierto, a Bolaño no le temblaba la pera al mirar al abismo, y mucho menos si el abismo era la muerte que tan rápido se le acercaba.

No se olvide que esa virulencia borgeana, que ha escandalizado a tantos, es hija de la gratuidad propia del espíritu burlón de las vanguardias, que a veces se materializa en el chiste bobo, y por lo tanto, altamente desprejuiciado: Rodrigo Lira no “pretende ser Dante sino Condorito” (EP: 89); el juego de aliteraciones en “... deberían figurar en cualquier antología que sea algo más que un poco de basura, como hubiera dicho don Honorio, precisamente. O no” (EP: 225); “Le pregunté por las posibilidades de éxito de un trasplante de hígado. Muchas posibilidades, dijo. ¿Qué tanto por ciento?, dije yo. Sesenta por [sic] ciento, dijo ella. Joder, dije yo, es muy poco. En política es mayoría absoluta, dijo ella” (GI: 157).

Otro elemento a considerar, como el matiz protagónico de esta poética salvaje, es el patoterismo que Bolaño desenvuelve, patoterismo siempre entrajado en las vestiduras del humor, y que se manifiesta en la dureza de algunos comentarios o las contestaciones casi despóticas, las cuales, también hay que decirlo, muchas veces están motivadas por el juego. El escritor chileno, al igual que Bioy, formula evaluaciones, juicios de valor sobre si le gustó o no lo leído y de allí, en adelante.

Pueden rastrearse discursos cruzados sobre uno u otro asunto que responden, o son prueba de, a las necesidades circunstanciales de la contienda, y cuya coexistencia no resulta incompatible porque Bolaño siempre supo, y muy bien, jugar el juego de la ficción: “Supongo que lo dije por joder la paciencia o porque en ese momento me pareció divertido. Visto ahora, ya no me lo parece” (Swinburn, 2003).

En este sentido, y como tantos quizás nos hayamos preguntado, Giordano se cuestiona, ¿pero es que acaso no habrá nada *en serio*?, y la respuesta, como lo he venido afirmando: “En

cuestiones de literatura, cuando la literatura se vuelve un cuestionamiento de sí misma, parece no haber más que un precepto elemental: cada cual según su juego” (2005: 47).

El terreno de las entrevistas ha sido fértil en, entre otros, este sentido porque Bolaño, como Borges, cuando no gustaba de las preguntas, de las consignas, en especial cuando sabía que ya llevaban implícitas una respuesta, no se remitía a responderlas, sino que se dedicaba a desmerecerlas irónicamente mediante su arte de la injuria, de la descalificación, a desterrarla si quiera del terreno de la probabilidades. Ejemplo de ello es el siguiente:

- En *Los detectives salvajes* se narra el mundo de los poetas jóvenes de dos décadas, sus penurias y sueños, es como una desmitificación de lo intelectual, una humanización del artista ¿qué piensa de esto?
- Cuando entrego una novela a mi editor, ya no vuelvo a pensar en ella. (Carvajal, 2003)

La sorna está en el hecho ya sabido que Bolaño ha hablado en decenas de oportunidades sobre esa, y otras novelas, pero, quizás, en esa oportunidad ya estaba cansado, o no le caía bien el entrevistador y así lo despachaba. Ser odioso o parecerlo es parte del duende burlón de Bolaño, quien, es cierto y allí reside lo complejo en su consideración, lo hizo como escritor ya consagrado, título que le caía como una bofetada aunque lo luego lo fuera asumiendo, como se percibe en este cambio de creencias: “yo no me siento parte del mercado, aunque en cierta forma sí que estoy en él. Con esto quiero decir que mis libros se venden, [pero] yo no HAGO NADA por estar en él o por permanecer en él” (Comala.com, 1999); luego menos moderado: “-¿Te sientes parte del mercado literario? -En modo alguno. Ni voy a todos los lugares adonde me invitan ni hago todos los viajes de promoción que suelen hacer los otros escritores ni hago vida social” (Matus, 2001); y, finalmente: “ahora publico en editoriales fuertes y cobro bastante” (Cárdenas y Díaz, 2003).

Estas variaciones, independientemente que surjan de un verdadero cambio de su auto-percepción, responde, creo, a una voluntad de agitación que dialoga con las “poéticas del combate” que también imperaban en Borges, “que se enuncian en cada ensayo. O en cada momen-

to de un mismo ensayo” (Giordano, 2005: 36) y que por ello no son contradicciones, sino las más claras enunciaciones de su juego, de su risa, y me estoy refiriendo a ambos autores.

Decía que su lengua bífida podía resultar en contestaciones como las siguientes: “- ¿Qué nos puede adelantar de su próxima novela, "2666"? -Nada. Que tal vez sea una pésima novela. O tal vez no” (Swinburn, 2003); o “¿Por qué en tus obras, como *La literatura nazi en América*, por nombrar una, te adentras en la extrema derecha? -Como dice Nicanor Parra, por joder la paciencia. Básicamente, por joder la paciencia. Por reírme un rato” (Matus, 2001). O, irónicamente, “¿Por qué le gusta llevar siempre la contraria? -Yo nunca llevo la contraria” (Maristain: 2003).

Joder la paciencia es algo que hacía bastante bien si consideramos las polémicas y los detractores por sus declaraciones generadas, como manifiesta en la forma y el contenido de esta respuesta:

-¿Ha tenido usted alguna experiencia como jugador?

-Mi experiencia como jugador de fútbol nunca fue del todo comprendida ni por los espectadores ni por mis compañeros de equipo. A mí siempre me pareció más interesante marcar un autogol que un gol. Un gol, salvo si uno se llama Pelé o Didí o Garrincha, es algo eminentemente vulgar y muy descortés con el arquero contrario, a quien no conoces y que no te ha hecho nada, mientras que un autogol es un gesto de independencia. Aclaras, ante tus compañeros y ante el público, que tu juego es otro. (Aspurúa, 2001)

Generar la incomodidad en la audiencia como cuando en Viena, justamente en el marco del simposio *Europa y América Latina: literatura, migración e identidad*, suelta ya desde el principio que su querido amigo, y uno de los escritores valientes, había sido deportado de Austria por 6 años. Y sin tener suficiente con ello, se convierte en una muletilla a lo largo de toda la charla. Bolaño fue un especialista en saber dónde generar la polémica, una pequeña pero constante, fue la repetida apología del robo de libros, en diversas entrevistas y ensayos, entre los que se destaca especialmente “¿Quién es el valiente?”.

Otro caso es haciendo uso de la ironía más fina cuando comenta de que una “Miss Chile o algo así” se le acerca a decirle que al año siguiente enviaría un cuento al concurso en que Bolaño había sido jurado aquel año:

Su desenvoltura era admirable. Espero que para la edición del 99 tenga tiempo de mecanografiar su cuento. Le deseo la mejor de las suertes. Por momento puede ser maravilloso eso de que todo el mundo escriba porque uno puede encontrar colegas en todas partes, y por momentos puede resultar pesado que cualquier gilipollas iletrado se [sienta] un escritor verdadero (EP: 69)

Claro, lo hace con calidad, la incentiva y luego, usando el género neutro masculino, de manera de aludir a la muchacha de manera indirecta, la insulta, como resultado de una preocupación muy legítima en el Universo Bolaño. ¿Podemos imaginar a Roberto feliz de encontrar gente que escribe en todos lados, luego de lo trabajado hasta el momento?

En el mismo contexto de su visita a Chile, surge “El pasillo sin salida aparente” en que reseña la cena en casa de Diamela Eltit y critica el menú vegetariano que cocina su marido, en aquel momento, ministro. Luego cuenta la historia de aquella escritora que durante la dictadura chilena realizaba tertulias literarias mientras en el sótano su marido torturaba gente. Tras mencionar que esta mujer había ganado un concurso literario, afirma: “Y así se va construyendo la literatura de cada país” (EP: 78). Dicho artículo levantó mucha polémica por el lugar en el que dejaba a Eltit, pero lo que muchos periodistas no señalaron fue que el golpe de gracia no estaba en la crítica al menú o la caracterización un poco insípida de la escritora sino en que, tras un *intermezzo* que dedica a la valentía de escritor travestido Lemebel al seguir repitiendo los ecos de la dictadura, pone en paralelo una historia tan terrible como la del sótano: dos mujeres que escriben y cuyos maridos están en la política. Y aunque uno se alinee claramente en la izquierda en el propio relato de Bolaño, y el otro en la ultraderecha, la caústica reflexión que cierra y a la vez conjunta ambas caras del estadio de la literatura chilena es contundente: ante un pasado tomado por la muerte y las luchas frustradas, y un presente anodino y vegetariano: “A mí la comida vegetariana me sienta como una patada al hígado” (EP: 72). Pero todos estos subterfugios, no se deben a pruritos, porque ya se ha visto que cuando quiere no los tiene, sino porque Bolaño no escribe fácil y no lo hace porque no le interesa ese lector que busca lo digerido de antemano.

Ahora, claro, quien osara meterse con él sería destinatario de todas las molotovs de su humor y de su rabia, como señala Swinburn: “Experto en indicar a sus enemigos con el dedo, implacable en fijar sus propias jerarquías y gritarles tramposo a los tramposos” (2003). El propio Bolaño lo explicita: “Estoy en contra de la censura y de la autocensura. Con una sola condición, como dijo Alceo de Mitilene: que si vas a decir lo que quieres, también vas a oír lo que no quieres” (GI: 170). Por ejemplo, al llamar Fidel Castro “lo más parecido que hay a un tirano bananero” (Swinburn, 2003).

Una de las más celebres es cuando el Celarg insta al jurado del Rómulo Gallegos de 2001 a tomar una decisión, sin considerar la opinión de Bolaño quien era presidente de dicho jurado y no había podido asistir por problemas de salud. Si bien esto molestó a Roberto, que lo acusaran de no asistir por pedir pasajes para su mujer y su hijo fue definitivo:

si alguien debe dinero a alguien es el Celarg a mí: tres mil dólares por haberme leído más de 250 libros y que en lo que a mí respecta, por descontado, se los pueden meter por el culo. Tal cual. Mi paciencia frente a los neostalinistas (o frente a los mafiosillos o frente a los estómagos agradecidos) no es grande. Así que aclaremos de una vez por todas que gane quien gane, sea una buena o una mala novela, nada tiene que ver con mi criterio como lector, por la sencilla razón de que mi opinión jamás ha sido pedida ni la de ellos confrontada conmigo. Mi desvinculación con el jurado es total (Bolaño, 2001)

Este tipo de descargos no pueden sino remontarnos al carácter, mucho más egotista es cierto, de Julio Cortázar, respondiendo a David Viñas, en su “Carta a Saúl Sosnowski” (Cortázar, 1994: 55-61), las acusaciones sobre su supuesta conversión en un autor comercial, su afinamiento en París como traición a la argentinidad, su esquizofrenia lingüística y su marxismo de festival. O aquella reyerta similar con Heker, por la cual la escritora cuestionaba el posicionamiento de Julio teorizando sobre sus *verdaderas* razones de exilio; todas instancias que el escritor argentino no dejaba pasar y respondía con gran *rudeza intelectual*, siempre escudado en su supuesto disgusto por la polémica.

Ahora el punto cúlmine del proyecto es cuando es gratis, motivado en la propia gana de joder la paciencia: el ensayo “El misterio transparente de José Donoso” comienza así “Me gusta escribir sobre José Donoso. En casi todo estoy en desacuerdo con él” (EP: 99) o decir que los travestis latinoamericanos son, “a los travestis europeos, lo que un velociraptor a una garza” (EP: 304); o las decenas de ejemplos que trabajaré en al final de este apartado.

El *fortissimo* sentido del humor probablemente también se vincule con la certeza del fin que a Bolaño lo había transformado en la valentía representada. Algo así, él mismo reflexionaba sobre Twain: “Twain siempre estuvo listo para morir. Sólo así se entiende su humor” (EP: 280).

Pero la estética salvaje no es solo con la violencia o al menos, quiero decir, que esa violencia puede buscar convertirse en algo bello, como en las imágenes poéticas que pueblan sus ensayos ya que, como él insistiera, Bolaño era, esencialmente, un poeta: “imaginen una estatua hecha de mierda que se hunde lentamente en el desierto: bueno, eso es caer por su propio peso” (EP: 46); “La herencia de Donoso es un cuarto oscuro. En el interior de ese cuarto oscuro pelean las bestias” (EP: 100); “trabajan en el vacío de la palabra, como astronautas perdidos en planetas sin salida posible, en el desierto donde no hay lectores ni editores, sólo construcciones verbales o canciones idiotas cantadas no por hombres sino por fantasmas” (EP: 109); “A veces eso es un amigo: la silueta de un dinosaurio que atraviesa un pantano y a la que no podemos asir ni llamar ni advertirle nada” (EP: 126); “Hay libros que inspiran miedo. Miedo de verdad. Más que libros parecen bombas de relojería o animales falsamente disecados dispuestos a saltarte al cuello en cuanto te descuides” (EP: 141); “El panteón de los hombres ilustres, lo descubrimos con estupor, es la perrera del manicomio que se quema” (GI: 176-177). Son imágenes perturbadoras e inasibles, bellas y ominosas a la vez, en donde la presencia constante e imperturbable del desierto no es una sorpresa si la entendemos como una metáfora del nomadismo. O, cuando hablando del destino de los escritores latinoamericanos jóvenes:

En realidad somos como niños atrapados en la mansión de un pedófilo. Alguno de ustedes dirán que es mejor estar a merced de un pedófilo que a merced de un asesino. Sí, es mejor. Pero nuestros pedófilos son también asesinos. (EP: 314)

La estética salvaje, es la poética de un descarriado, de un niño grande que supo jugar y supo arrojar al vacío con su literatura entre los dientes. La dureza así como la sensibilidad de su lenguaje cristalizan dos momentos de su posicionamiento ético: el gusto por el riesgo y por la memoria, por la melancolía, respectivamente.

Dentro de LOS MITOS DE CHTULHU

En las siguientes páginas consideraré algunos aspectos de la (po)ética del humor, la sátira, el sarcasmo y la parodia en Bolaño analizando específica y concretamente un trabajo, para ver su funcionamiento intra y extra discursivo. Estudiaré exclusivamente la construcción discursiva del objeto “escritor del pensamiento débil”, a través de indicios de regularidades significativas, por lo cual tendré que dejar de lado una gran cantidad de elementos que serían de riquísimo provecho analítico (como la isotopía en torno a la relación Latinoamérica/Europa).

El artículo, incluido en el libro mayormente²² de cuentos *El gaucho insufrible*, se inicia con un elemento paratextual, la dedicatoria “a Alan Pauls”, que funciona acaso como la rendición de cuentas a uno de los integrantes de su generación turbulenta, “uno de mis escritores argentinos favoritos” (EP, 256). Un comienzo que es separación de aguas, es posicionamiento o afiliación al bando de los escritores valientes: el enunciador se dirige a sus pares, que podrán acercarse a la significancia²³ del texto, a un Lector Modelo dotado de una competencia cultural

²² Como si con esa licencia diera despreocupadamente por terminada las fronteras intergéneros y proclamando la interdiscursividad como forma única de la expresión poética, que en definitiva es a lo que se aboca, aunque a veces nos engañen sus investiduras formales.

²³ “Tanto el significado como la significancia corresponden a dos momentos diferentes de la lectura: aquél es aprehendido en un lectura inicial y heurística, en la que los signos hallados en el texto son adjudicados al mundo que señalan ostensivamente con la ayuda de la competencia lingüística y literaria del lector; ésta surge de una lectura retroactiva y hermenéutica en la cual la interpretación hace posible la percepción de una estructura semántica” (Sorensen, 1981: 65).

suficiente para aprehender las referencias implícitas y explícitas hacia diferentes campos del saber académico; y por lo tanto alejado del usuario de la literatura del pensamiento débil.

Esta demarcación ya se rastrea en la referencia intertextual del paratexto del título, orientador primero de la lectura: la paráfrasis (con una ligera transposición de consonantes) del título de un libro de H. P. Lovecraft, escritor estadounidense dedicado al relato fantástico de horror. Esto es significativo porque si bien el artículo comienza en un tono irónico que opaca las reales consideraciones, es una sarcástica advertencia permitir al lector realizar una rápida analogía entre el Cthulhu de Lovecraft, espacio de los espíritus malignos, y el Chtulhu de Bolaño, paisaje de la literatura, la cultura y el pensamiento contemporáneos, donde también se engendraría el Mal, bajo otra modalidad, claro.

Para aligerar la lectura no colocaré los números de páginas de las citas muy breves que tomé de dicho ensayo, que las habrá en gran cantidad, siendo que además corresponden a la edición citada en la bibliografía, y que comprende apenas 18 páginas (159-177, GI). Todas las citas que solo lleven número de página, refieren a *El gaucho insufrible*.

- **Los del pensamiento débil**

Comenzaré por reseñar todos aquellos sujetos del enunciado designados con apellido, algunos con nombre también, cuyos referentes extra discursivos, verificables, afiliados, mediante recursos varios, al pensamiento débil, pertenecen al mundo literario de habla hispana: autores consagrados, premiados y con grandes índices de venta. La mayúscula como marca tipográfica diferencial, asegura puntos de anclaje y el efecto de ‘lo real global’:

Pérez Reverte posee el atributo “el novelista *más* perfecto de la actual literatura española” (originalmente otorgado por otro de los citados: Conté) que lleva a acotar al Enunciador, “como si una vez alcanzada la perfección uno pudiera seguir perfeccionándose” (159), en un cáustico ejercicio de análisis del discurso que explicita el uso indebido (similar a *más mejor*) del adverbio de cantidad *más* junto a un adjetivo calificativo que no admite gradación semántica. Otro atributo que lo modaliza e inaugura la lista de marcas de pertenencia al grupo es “su prin-

principal mérito [...] es su legibilidad. Esa legibilidad le permite ser no sólo el más perfecto sino también el más leído” (el subrayado es mío. Gl: 159-160).

Conté posee los atributos “el crítico” y “joven”; también es designado con las variantes sin tilde “García Conte” y “ese Conte”, ambas despectivas por relativizar la forma correcta de escribirlo, como si no importara; la última, además, por el uso del adjetivo demostrativo en relación a una persona. Asimismo, este tiene función deíctica en tanto lo diferencia espacialmente (en el plano del *ahí*) del enunciador; el cual, por oposición, se establece en el *acá*, dimensión que comparte con los lectores, en una clara estrategia de manipulación discursiva.

Vázquez Figueroa posee el irónico atributo “no es el más perfecto, pero sin duda es perfecto” (160), continuando la sátira antes comenzada: esa ambigüedad discursiva, propia de la ironía, será una constante y llevará al enunciador a asumir el *nosotros* de la clase del pensamiento débil con claro fin burlesco. Otros de sus atributos, expresados en forma de sinécdoque (el productor por lo producido: “Sus historias”) son “Legible”, “Ameno”, “Vende mucho”. Califica su literatura como llena de “aventuras” (“como las de Pérez Reverte”, anclaje entre ambos sujetos que da cuenta de la intencionalidad de construcción de grupo). Por un procedimiento de generalización, que a lo largo del artículo será validado, se puede sumar legibilidad-amenidad-éxito-aventuras como atributos del colectivo productor de una literatura para el consumo ágil y despreocupado, de una literatura fácil.

Bajo otra marca de grupo, “cualquier otro autor de éxito, digamos, por ejemplo”, despectiva por cierto, son incluidos Muñoz Molina y De Prada, este último descalificado doblemente por el atributo “ese joven de apellido sonoro” presidido también por el adjetivo demostrativo en modalización de indiferencia. Acompañados por significativos atributos están Lucía Etxebarria “quien escribe los mejores libros sobre intertextualidad”, Juan Goytisolo “quien escribe los mejores libros políticos” y Sánchez Dragó “quien escribe los mejores libros de teología”, “quien mejor escribe los libros sobre multiculturalidad”, “quien escribe los mejores libros sobre historia y mitos” y “quien escribe los mejores libros de viajes”. La acumulación de méritos en este último y del adjetivo comparativo “mejor/es” potencia la sátira, en la misma línea del “más perfecto” anterior. A Marsé le son asignados los atributos “el novelista” y “que es viejo”.

Sánchez Dragó es uno de los objetos del sarcasmo más descarado del Enunciador, porque las consideraciones al respecto son en torno, paradójicamente a lo que se espera en un ensayo de crítica cultural, a su vida personal y bajo una formación discursiva coloquial más de periodismo de farándula:

Me encanta Sánchez Dragó. No se le notan los años. ¿Se teñirá el pelo con henna o con un tinte común y corriente de peluquería? ¿O no le salen canas? ¿Y si no le salen canas, por qué no se queda calvo, que es lo que suele pasarles a aquellos que conservan su viejo color de pelo? (166)

La mayor agresividad de estos comentarios no reside, creo, en aparentar que lo único importante de la producción literaria del referido autor de 75 años sean sus opciones estéticas de embellecimiento personal, sino justamente en insinuar tales prácticas dado que, en razón de prejuicios sociales habituales, tanto el género como el rango etario amplían el grado de degradación. Asimismo, es interpelado satíricamente (“que en verdad me importa”) en uso de la segunda persona, amenazas exclamativas (que involucran emocionalmente al Enunciador), designación con nombre errado e hipérbole de contenido religioso:

Y la pregunta que de verdad me importa: ¿Qué espera Sánchez Dragó para invitarme a su programa de televisión? ¿Que me ponga de rodillas y me arrastre hacia él como el pecador hacia la zarza ardiente? [...] ¡Pues ándate con cuidado, Víctor Sánchez Dragó! ¡Mi paciencia tiene un límite y yo en otro tiempo estuve en la pesada! ¡No digas luego que nadie te lo advirtió, Gregorio Sánchez Dragó! (166-167)

La forma de denominarlo encierra dos juegos intertextuales, uno de ellos muy insultante y otro que no he logrado descifrar: su nombre de pila es Fernando, no “Víctor” que puede referir a algún personaje literario, dado que “Gregorio” parece aludir al protagonista de *La Metamorfosis* de Kafka, que amanece convertido en cucaracha, como metáfora de su condición cosificada y alienada en el mundo social laboral que lo rodea.

También son referidos, bajo el atributo irónico “La literatura latinoamericana”, Isabel Allende, Luis Sepúlveda, Ángeles Mastretta, Sergio Ramírez, Tomás Eloy Martínez y “un tal Agui-

lar Camín o Comín y muchos otros nombres ilustres que en este momento no recuerdo” (170), apelando otra vez al supuesto descuido como forma de ninguneo, evidente en la imprecisión del apellido. Hernán Rivera Letelier aparece enmarcado en el irónico interdiscurso de la oración religiosa, cuyos atributos, vinculados en forma directa a través de adjetivos posesivos, son “su cursilería, su sentimentalismo, sus posiciones políticamente correctas, sus torpes trampas formales” (173), que refieren también por sinécdoque a su producción literaria.

- **Los del pensamiento débil II**

Algunos sujetos de la diégesis (en tanto todo texto es ficcional, construye un relato), cuyos referentes también son extra discursivos y pertenecen al ámbito intelectual, están en un círculo inferior de la degradación por el ninguneo del enunciador, a partir de la vaguedad con que son designados.

La respuesta en una entrevista de un “escritor latinoamericano”, cuyos atributos son “prestigioso y resabiado” (coexistiendo, las lentejuelas y la decadencia en la crítica hacia el referente extradiscursivo Alfredo Bryce Echenique) sobre tres personajes que admire: “Nelson Mandela, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa”, desencadena la exaltada interpelación del enunciador que comienza con una significativa afirmación: “Se podría escribir una tesis sobre el estado de la literatura latinoamericana sólo basándose en esa respuesta” (169). Esta contestación funciona como introductor, como bisagra para ensanchar las dimensiones del grupo, involucrando a otros actores de ámbitos diferentes, pero también figuras señeras del pensamiento débil.

Por su parte, los dos escritores representantes del Boom son caracterizados como “dueño de machos ancianos” (170) o “La mejor lección de literatura que dio Vargas Llosa fue salir a hacer jogging con las primeras luces del alba. La mejor lección de García Márquez fue recibir al Papa de Roma en La Habana, calzado con botines de charol” (171).

El referente extradiscursivo de “un filósofo italiano del siglo XX”, cuyos atributos son ser creador y promotor del concepto de “pensamiento débil” y “cuya escritura clara y amena e inteligible les llegaría al fondo del corazón” (el pronombre de objeto indirecto refiere a “las clases débiles” que puede corresponder al “ustedes” o al “ellos”), es fácilmente rastreable: Gianni Vattimo, teórico central de la posmodernidad. La notoriedad en la escena intelectual de este individuo es tal que potencia el ninguneo sarcástico, manifiesto en la designación imprecisa y en expresiones como “creo recordar”, “en algún periódico, debí de enterarme de su existencia”, “probablemente aún esté vivo” y el categórico “pero en resumidas cuentas el italiano no importa” (resaltado por la introducción de la conjunción adversativa). El Enunciador se permite desmerecerlo, de hecho su concepto de *pensamiento débil* es el símbolo de la literatura fácil en este artículo, al punto de opinar pese a que “Nunca leí un libro suyo ni un libro acerca de él” (163).

- **Los del pensamiento débil III**

Entre los representantes del gusto por la amenidad, la legibilidad y el entretenimiento, aparece un grupo de sujetos con referentes extra discursivos (excepto uno que funciona como figura modélica del individuo inculto) que pertenecen a ámbitos no literarios sino del entretenimiento, de la política, y que son caracterizados por rasgos reprochables. Lo interesante es que, en este ensayo que oscila entre el lenguaje crítico y el coloquialismo, son puestos al mismo nivel de los ya reseñados, lo cual resignifica e interpela el ya poco crédito que el Enunciador había dejado para los escritores.

Otro de los mencionados es “un tipo”, cuyos atributos son “cuyo nombre no recuerdo”, “especialista en ovnis” y “quien escribe los mejores libros de divulgación científica”, lo cual en el contexto de grupo resulta nuevamente agresivo si se considera que la categoría “especialista en ovnis” es harto desprestigiada en su aspiración al ámbito científico.

La inclusión de Ana Rosa Quintana, cuyos atributos son “una presentadora de televisión simpatiquísima” y “quien escribe el mejor libro sobre la mujer maltratada de nuestros días” (166), iguala literatura de pensamiento débil con televisión (caracterizada casi en consenso por la tendencia apocalíptica –y no tanto- de los intelectuales contemporáneos como propia del

pensamiento débil), en la sub y ampliamente desvalorizada categoría de los reality shows – emparentados con los “libros autoayuda”, mencionados también en el texto como términos equivalentes–, es otro de los agudos golpes degradantes del Enunciador.

En la misma isotopía está la inclusión de “ese filósofo español”, cuyos atributos son “que glosa y que interpreta los avatares del programa de televisión «Gran Hermano»” (lo cual remite a Gustavo Bueno) y “legible y claro”, ninguneado por la ausencia de designación específica; “no consigo recordar su nombre” (165), caracterizado despectivamente por el adjetivo demostrativo, y por la connotación que en el ensayo han ido adquiriendo tales adjetivos. El enunciador se burla de su labor, siendo los reality show acaso máximos exponentes actuales de la banalidad, en la irónica inclusión del sustantivo “avatares” por la carga dramática de su contenido semántico, hiperbólica en relación a los acontecimientos del programa.

Penélope Cruz (designada con paródica familiaridad como “Pe” en una larga digresión posterior), siguiendo la tendencia marcada en los casos anteriores, es equiparada explícita y sarcásticamente²⁴ a los artistas contemporáneos a través del atributo que su novela “en la India está a la altura de nuestros más preclaros estilistas” (174), reforzando la igualación de todos los referentes.

Se incluyen sujetos, también designados con apellidos, y nombres en algún caso, cuyos referentes extradiscursivos son políticos representantes del autoritarismo. La asociación es disparada por la respuesta sobre los tres personajes que admiraba un “prestigioso y resabiado escritor latinoamericano” y se inaugura con una ácida equiparación: “los tres dejan delfines lamentables, escritores epigonales, pero claros y amenos, en el caso de García Márquez y Vargas Llosa, y el inefable Thabo Mbeki, actual presidente de Sudáfrica, que niega la existencia del sida, en el caso de Mándela” (169); otro punto de contacto, burlesco por cierto (especialmente en el caso de Mandela que lo escenifica en prisión), sería la práctica de “el pegadizo pata-pata”. El ataque contundente del discurso bolañesco hacia dichos herederos, designados sin inocencia con el lexema “delfines”, propio de la nobleza, y con los despectivos atributos “lamentables” y “epigonales”, se confirma en tanto el sujeto comparante, “Thabo Mbeki”, es designado despec-

²⁴ Creo, principalmente por la inserción del adjetivo posesivo en primera persona plural, y por el hecho de que la industria del entretenimiento tampoco es un amable comparante con la literatura.

tivamente por el adjetivo calificativo y por su supuesta necia creencia. Ambos atributos se traspasan hacia el grupo por la relación de analogía inferida.

El Enunciador se dirige vertiginosamente hacia el absurdo de las elucubraciones, rematando, por si no quedaba clara la afiliación de todos a un mismo círculo, con la ridiculización de uno de sus escritores blanco:

¿Cómo alguien puede decir, y quedarse tan fresco, que los personajes que más admira son estos tres? ¿Por qué no Bush, Putin y Castro? ¿Por qué no el mulá Omar, Haider y Berlusconi? ¿Por qué no Sánchez Dragó, Sánchez Dragó y Sánchez Dragó, disfrazado de Santísima Trinidad? (169)

Lo interesante es que el Enunciador ha optado por asumir la premisa, que no argumenta, de que el pensamiento de este “escritor latinoamericano” (léase *Bryce Echenique*) es representante de todos aquellos que adscribe al grupo de los escritores cobardes. En definitiva, está asumiendo que la necedad que les es propia es la que permite la existencia de estos representantes del horror, y quizás por ello la referencia a Lovecraft, porque la intelectualidad cobarde solo es una legitimadora del poder, porque la banalidad solo puede engendrar terror.

No es difícil arribar a esta interpretación si ahondamos en el régimen de equivalencias sembradas por el texto de un modo no muy explícito pero tampoco velado. En este sentido, funcionan afirmaciones que continúan lesionando el pundonor de los escritores fáciles: “Hitler, por ejemplo, es un ensayista o un filósofo, como queráis llamarle, de pensamiento débil. ¡Se le entiende todo!” (165). Nótese el uso de la oración exclamativa final como “clausura del acontecimiento y de su interpretación” (Narvaja de Arnoux: 54), no dejando espacio para el cuestionamiento.

Para concluir, el representante del consumidor del pensamiento débil: este sujeto genérico de las clases incultas aparece en forma muy gráfica, dado que el enunciador lo ubica al “borde del andamio, a treinta metros de altura, [...] mientras mastica su bocadillo de chope” (163). Hay sarcasmo contrastivo en la elección de ícono semejante porque, aunque seguramente no leerá ni a Pérez Reverte ni a ninguno de los otros escritores, desde el texto se lo configura como su Lector Modelo.

- **Los valores del pensamiento débil**

Preferí tratar primero a sus representantes, en tanto es mayormente desde su caracterización que se va dibujando lo que significan para el Enunciador los resultados culturales (en su sentido antropológico más amplio) del pensamiento débil. Como se ha desarrollado, aquellos son presentados, independientemente de su designación particular, como personajes-tipo, articulados a partir de relaciones de semejanza y un accionar en principio estandarizado (regido por los valores compartidos), tal como escenifica el texto. En su mayoría son personajes referenciales, verificables, que se ubican en espacios de circulación simbólica como la literatura, el entretenimiento y la política, lo cual dota de una carga significativa especial.

He ido extrayendo los lexemas que en su recurrencia han evidenciado los ideologemas, los valores de la literatura del pensamiento débil, que tienen por eje *la legibilidad*, legibilidad como sinónimo de simpleza, de no problematización de la realidad. A partir de ella, se desmadejan la amenidad, el éxito (grandes tirajes, sendas traducciones, “cenas con grandes magnata-rios”, “portadas en *Newsweek*”), las aventuras, la cursilería, las posiciones políticamente correctas, la búsqueda del éxito comercial y el carácter epigonal; en resumidas cuentas, la facilidad propia de un pensamiento atrofiado, incapaz de construir razonamientos o visiones de mundo complejos. Quizás mejor aún *demasiado fácil*: legibilidad *demasiado fácil*, entendimiento *demasiado fácil* para el consumo de “gente que pertenece a las clases débiles”: “unos lectores birmanos temblando de emoción con los avatares mágico-realistas de Eva Luna” (171), novela, esta última, de Isabel Allende. Nótese la recurrencia al adjetivo “avatares”, el mismo utilizado en relación al *Gran Hermano*, y estableciendo de esta manera una relación de semejanza.

“¿Por qué [...] venden tanto? ¿Sólo porque son amenos y claros? ¿Sólo porque cuentan historias que mantienen al lector en vilo?”: “porque sus historias se *entienden*” (161-162). La itálica, marca gráfica de la subjetividad del Enunciador, de su propia intermediación entre el mensaje y la experiencia, pone en entredicho su valor junto a la utilización del adverbio de modo *sólo*, atacando uno de los preceptos históricamente defendidos y prescriptos en el ámbito literario.

Pero la construcción discursiva es mayor porque no se queda en lo que hace a la conformidad y mantenimiento de un mercado literario pobre, sino que profundiza hasta el fondo de la eticidad que los sostiene. Se cita a Pere Gimferrer, legitimado en otros artículos como letrado valiente, para problematizar un quehacer literario empantanado en las pobres y burguesas aspiraciones de clase:

gente salida de la clase media y del proletariado [...] que espera terminar sus días en la clase media alta. No rechazan la respetabilidad. La buscan desesperadamente. Para llegar a ella tienen que transpirar mucho. Firmar libros, sonreír, viajar a lugares desconocidos, sonreír, hacer de payaso en los programas del corazón, sonreír mucho, sobre todo no morder la mano que les da de comer, asistir a ferias de libros y contestar de buen talante las preguntas más cretinas, sonreír en las peores situaciones, poner cara de inteligentes, controlar el crecimiento demográfico, dar siempre las gracias. (172)

Este párrafo brinda la respuesta a la pregunta central que recorre a los lectores: si es verdad, ¿por qué sucede lo que sucede? La respuesta es contundente: la búsqueda (con la modalización “desesperadamente”) de la respetabilidad, cuyo precio (ironizado en la oración subordinada “que transpirar mucho”) es la realización de acciones de conformidad y automatismo, efecto creado en la enunciación a través de un listado de breves sintagmas verbales en infinitivo (despersonalizados), presentados como prescripciones para la simulación: “sonreír”, “poner cara de inteligentes”, en contrastiva coexistencia con situaciones calificadas con adjetivos despectivos que evidencian la simulación: “desconocidos”, “cretinas”, “peores”.

El cinismo alcanzado por la naturaleza semántica de las degradantes acciones referidas, que rebaja a estos intelectuales al escalafón de bufón más que de artista, de quien cumple lo que le demandan (“decirle sí al poder”), en pos de “buscar un sitio, aunque sea a codazos, en los pastizales de la respetabilidad” (173). La comparación implícita en esta agresiva imagen con el comportamiento animal del ganado (por la locación “en los pastizales”), por añadidura da la idea de una multitud que aspira a lo mismo de un modo salvaje (“a codazos”), pero también automatizado, aunque su obtención demande desplazar con violencia al otro.

Ahora es la época del escritor funcionario, del escritor matón, del escritor que va al gimnasio, del escritor que cura sus males en Houston o en la Clínica Mayo de Nueva York. La mejor lección de literatura que dio Vargas Llosa fue salir a hacer jogging con las primeras luces del alba. La mejor lección de García Márquez fue recibir al Papa de Roma en La Habana, calzado con botines de charol, García, no el Papa, que supongo iría con sandalias, junto a Castro, que iba con botas (170-171)

Nueva ridiculización de los logros de ambos próceres de la literatura latinoamericana, volviendo al discurso farandulesco, con la excepción de los calificativos “funcionario” y “matón” que poseen la violencia propia de una de las caras del discurso espartano en el que Bolaño se regodea. Aparece una interesante alegoría entre los calzados representativos del poder: del escritor de prestigio, de la autoridad religiosa y del dictador, diferentes pero coexistentes en un mismo isotopo.

El Enunciador vuelve a incluir una figura ejemplar, la de Francisco Aldana, poeta español del siglo XVI de ideal ascético, como contraste con la figura del intelectual contemporáneo (nueva recurrencia a la enciclopedia, o por lo menos a la curiosidad del lector culto, avieso) el cual entonces es calificado por una serie de enunciados descriptivos, o *del ser*, con sustantivos y adjetivos de contenido semántico peyorativo, además de léxico coloquial:

el opinador profesional, el tertuliano, el académico, el regalón del partido, sea éste de derecha o de izquierda, existe el hábil plagiario, el trepa contumaz, el cobarde maquiavélico, figuras que en el sistema literario no desentonan de las figuras del pasado, que cumplen, a trancas y barrancas, a menudo con cierta elegancia, su rol.
(173)

El contrastivo final de la cita (potenciado además por el coloquialismo “trancas y barrancas”) es muy significativo porque el sujeto colectivo del intelectual del pensamiento débil, luego de ser calificado por su ruindad, se reconoce que cumple su rol, el de bufón quizás, pero con “elegancia”, sustantivo cualitativamente distanciado de todo lo anterior. Esto refiere a la ya citada idea del simulador, establecido discursivamente en una toponimia más o menos del glamour, con referentes verificables: Nueva York, Los Ángeles, Madrid, La Habana (aunque símbolo del castrismo, paraíso tropical) y la India (ícono del exotismo). Pero lo interesante es que el

Enunciador da entender que las producciones literarias que brotan de tales lugares hacen eco en un público cuya escenografía es el borde del andamio, masticando un bocadillo de chope: el barro y la gloria. Todo aparece mezclado por una falta de ética que, citando a Fuguet (aunque quizás dicha cita sea inventada, o al menos no contextualizada), otro representante de la debilidad, conduce a los escritores cobardes a tomar las becas y los anticipos económicos: “hay que venderse antes de que ellos, quienes sean, pierdan el interés por comprarte” (174).

La significativa construcción impersonal de matiz imperativo generalizante “hay que” engloba a todos, integrando al propio enunciador y al lector (envuelto en la segunda persona singular del pronombre de objeto indirecto). Este cambio cualitativo es muy importante, porque la violencia verbal, el sarcasmo, la sátira burlesca mutan hacia un tono más resignado con que el propio enunciador ya no se coloca en un plano diferente sino que se sume a la masa, por la primera persona del plural (incluyente que integra al lector también) del Imperativo como si no hubiera otra opción:

Sigamos, pues, los dictados de García Márquez y leamos a Alejandro Dumas. Hagámosle caso a Pérez Dragó o a García Conte y leamos a Pérez Reverte. En el folletón está la salvación del lector (y de paso, de la industria editorial). Quién nos lo iba a decir. Mucho presumir de Proust, mucho estudiar las páginas de Joyce que cuelgan de un alambre, y la respuesta estaba en el folletón. [...] Todo lleva a pensar que esto no tiene salida. (177)

Pero, claro, el pensamiento de débil se sustenta porque hay un público que lo consume y que, por lo tanto, en cierta medida, “nos merecemos”. En este pequeño ensayo, por momentos el Enunciador se confunde con los representantes del pensamiento débil: “Si pudiéramos crucificar a Borges, lo crucificaríamos. Somos los asesinos tímidos, los asesinos prudentes. Creemos que nuestro cerebro es un mausoleo de mármol” (177), usando un *nosotros* cualificado, y que distingue este procedimiento irónico, por la prudencia y la timidez, valores que Bolaño siempre ha rechazado.

El pasaje que vincula a Proust y Joyce con el alambre y el folletón²⁵ como signos de decadencia es ilustrativo de lo que antes afirmaba, especialmente por el sintagma “mucho presumir”, que vuelve a la idea de la simulación. Es importante resaltar que el Imperativo (“Sigamos”), aunque en tono irónico, posee un valor prescriptivo por oposición; del mismo modo en que no podemos considerar inocentemente las descripciones de la “época sombría”, pues su pasaje “a lo prescriptivo se puede efectuar a partir de la analogía que el lector establece entre su situación y la referida, y gracias a una generalización implícita que el texto facilita” (Narvaja...: 74).

El mensaje del Enunciador comprometido con un accionar literario que enfrente el abismo manteniendo los ojos abiertos, no se queda en advertir que ese estado de abulia, de decadencia, de entrega y conformidad es el que conduce al horror, al horror sobre el que se sostiene el autoritarismo (en el texto representado por los dictadores citados), al horror resultante de la literatura fácil que brota del espacio utópico Chtulhu. El mensaje es que hay que cambiarlo.

- **Funcionalidad de las digresiones**

Solo con espíritu de complementar los apartados anteriores, se puede conferir una funcionalidad estructural a las digresiones (en algún caso explicitadas como tal), que generalmente están delimitadas gráficamente por espacios en blanco, los cuales podemos afiliar a un uso del espacio más propio de la poesía que del ensayo tradicional. De este modo, el carácter de interrupción del tema del artículo, que podría ser la disquisición sobre orígenes y resultados del pensamiento débil, especialmente en la literatura, aparece manifiesto en grado superlativo.

Otra característica que marca la separación del cuerpo central, del tratamiento de las isotopías, es el cambio de registro, generalmente hacia el discurso coloquial/tabloide y en algún caso hacia el poético (“La perdurabilidad ha sido vencida por la velocidad de las imágenes vac-

²⁵ Otro guiño del Enunciador es que, pese a este lamento sobre el “folletón”, como soporte del discurso del pensamiento débil, en el artículo todo pueden rastrearse modalizaciones propias del género popular: dispositivo enunciativo con presencia del enunciador y del lector, recapitulaciones, reducción de las secuencias argumentativas, detenimiento en escena emotivas, *tramas* distintas que quedan en suspenso, estereotipos, maniqueísmo (Narvaja...: 107).

ías...”, 176) sobre temas que se desgajan del tema pero que avanzan de un modo aparentemente muy natural por los caminos de la banalidad, como por ejemplo los comentarios sobre la actuación de José Sacristán, el contenido del chope y el encuentro entre Penélope Cruz y la Madre Teresa de Calcuta (calificada en un momento de “comadreja reumática”, por el solo hecho gratuito del ataque, de la confrontación o, como ha dicho en otros artículos “apenas las ganas de joder la paciencia”). Esta última le permite al Enunciador, con un destacado enroque discursivo, hilvanar todo y casi que cuestionar su consideración como digresión, discutiendo el valor real de la caridad. Y cierra el círculo (a partir del lexema comodín “respetabilidad”), “si pudiéramos, nos ahorraríamos a nosotros mismos para épocas mejores. No sabemos estar sin papá y mamá [...] el ahorro es éxito, dinero, respetabilidad” (176), otra vez sumido en la masa, a través del uso de la primera persona plural (lo cual además, le permite encubrir discursivamente, en la autocrítica, el ataque a los escritores que rechaza). Se resalta el carácter infantil y mísero de los intelectuales, representado por el absurdo hiperbólico de ahorrarse a sí mismos, y por la caracterización física y de personalidad: “Aunque sospechamos que papá y mamá nos hicieron feos y tontos y malos para así engrandecerse aún más ellos mismos ante las generaciones venideras” (176).

- **El Enunciador**

Aquí apenas trataré aspectos subsidiarios o complementarios a las estrategias del Enunciador ya evidenciadas, en el entendido de que asumiendo un lugar subjetivo, cimentado sobre criterios de preferencia, de selección y de jerarquización, se permite emitir juicios apreciativos y calificar a los escritores y sus prácticas, a través de la adjetivación (marca léxica de subjetividad) y del tono irónico que por momentos llega a alto grado de sarcasmo.

El trasfondo de la superficie textual es el de un Enunciador comprometido con el modelo del escritor valiente y por lo tanto afligido con el panorama que él mismo ha ido trazando, pero que solo se evidenciará sin máscaras al final: “Todo lleva a pensar que esto no tiene salida” (177). Aunque existe un marcado contraste con el enunciado altamente ácido por lo irónico, exaltado por la fuerza de los signos de exclamación (que implican un consustanciarse emocional

y afectivamente), “¡El estado actual de la literatura en lengua española es muy bueno! ¡Inmejorable! ¡óptimo!” (159) con que abre el artículo, ambos son motivados por ese mismo estado de conciencia. Esto es plasmado en una ilustrativa imagen, que retoma una de las ciudades imaginarias icónicas de la literatura latinoamericana: “se puede divisar ya Comala, la ciudad de la muerte. Hacia esa ciudad se dirige montado en un asno este discurso magistral y hacia esa ciudad me dirijo yo y todos ustedes, de una u otra manera, con mayor o menor alevosía” (167).

Así se mueve el Enunciador (otras veces con una modalidad narrativa dada por el Pretérito Perfecto Simple, vinculada con el presente con la forma verbal “hace” + la referencia temporal), así ataca asumiendo un lugar de barricada. Cambiando de registro, apelando a matrices ideológico-discursivas diversas, distanciándose y acercándose al objeto de su discurso cáustico, el Enunciador se mueve todo el tiempo desmarcándose, transmitiendo sus consideraciones de modos divergentes pero solidarios entre sí.

Esta actitud comprometida, de denuncia, que por momentos resulta un poco melosa, se puede evidenciar, por ejemplo, en esta interpelación directa a los lectores:

¿Nadie responde? ¿Quién es el hombre que se atreve a responder? Que nadie diga nada. Detesto que la gente pierda a sus amigos. Responderé yo. La respuesta es no. No venden sólo por eso. Venden y gozan del favor del público porque sus historias se *entienden* (161-162).

La asunción del riesgo de dar la opinión (en el *yo* enfático), en la naturaleza dialógica de esta cita, además inscribe una marca de pertenencia interesante al proponer que los receptores de estas preguntas, acaso sus lectores, pertenecemos al círculo del pensamiento débil, en tanto sus representantes serían nuestros amigos.

Sin embargo, la rigurosidad *se pierde* cuando el Enunciador utiliza la crítica, como un recurso más de su artillería discursiva para la desvalorización de aquellos que atentan contra su modelo de accionar literario, y se ‘olvida’ de nombres, los escribe mal, recurre a alusiones vagas, despectivas, bajo la excusa: “No consigo recordar su nombre, pues este discurso, como muchos de vosotros ya habéis adivinado, lo escribo de memoria y pocos días antes de ser pronunciado” (165), que también es una guiñada irónica. Pero por otra parte, sus prácticas, sus conduc-

tas nunca son imprecisas sino que son expresadas con una contundencia acorde al efecto perlocucionario que se propone producir: este proceso coaccional (requiere de una predisposición positiva del lector) se fundamenta en la intencionalidad del enunciador, del orden del *hacer saber*, el *hacer pensar*, el *hacer hacer* y el *hacer sentir*.

Una forma de la interdiscursividad en el texto es la inclusión paródica del enunciado programático, del Manifiesto literario, cabalgando sobre la ironía (acentuada por la utilización del futuro simple del Indicativo, cuyo aspecto imperfectivo posee valor de duda), el sarcasmo y la actitud lúdica (como el juego semántico con la palabra “principio” como sustantivo y como locución adverbial de corte coloquial) desestabilizadores: “Declaración de principios:/ En principio yo no tengo nada contra la claridad y la amenidad. Luego, ya veremos” (161).

Quiero destacar, entre otros tantos recursos, el simulacro de discurso litúrgico, enmarcado en el corte irónico de las desviaciones del género, en el que propone una serie de bendiciones en torno a los mismos *pecados* que antes condenaba, bajo la parodización del sentimiento de culpa cristiano, en el cual el suplicante se asume responsable por los demás (a través del yo enfático):

Dios bendiga a los hijos tarados de García Márquez y a los hijos tarados de Octavio Paz, pues yo soy responsable de esos alumbramientos. Dios bendiga los campos de concentración para homosexuales de Fidel Castro y los veinte mil desaparecidos de Argentina y la jeta perpleja de Videla y la sonrisa de macho anciano de Perón que se proyecta en el cielo y a los asesinos de niños de Río de Janeiro y el castellano que utiliza Hugo Chávez, que huele a mierda y es mierda y que he creado yo. (173)

No creo que valga la pena decir más sobre el particular, excepto que la utilización de la palabra insultante “mierda” evidencia el tono irónico de las *bendiciones*, luego de haberse medido con algunos de los hechos más crueles de la historia del autoritarismo más o menos reciente de Latinoamérica.

El Enunciador asume la responsabilidad sobre todo lo que ha venido criticando, cual mártir, y en este párrafo atestigua aquello que estudiaba antes, ensayando algunas relaciones de semejanza: queda claro que el intelectual del pensamiento débil, aquí encarnado por el pro-

pio Enunciador en primera persona, es el responsable del horror político, acaso la cara más ominosa de la cobardía y el conformismo.

Conclusiones

Está claro que no se ha propuesto este trabajo configurar un modelo teórico rígido del ensayo sino mostrar diversas vertientes de acercamiento para poner de manifiesto su heterogeneidad. De todas maneras, decía, a lo largo de la investigación se han ido reuniendo algunos conceptos que sí han resultado vitales para el sostenimiento de la argumentación global:

En la puesta en tensión de varios enfoques de análisis, surgió la posibilidad de reducir la naturaleza del ensayo al de prosa argumentativa (Arenas Cruz), cuyas vísceras más intrínsecas son los fines persuasivos y la necesidad de una respuesta perlocutiva resignificadora, una intencionalidad estética y una voluntad artística.

Así se posibilitó considerar la opción de *géneros ensayísticos* (Aullon de Haro), discurso ensayístico o ensayística, para así ampliar el territorio de sus investiduras formales, lo que resultaba vital para la reunión, dentro de un mismo corpus de estudio, de entrevistas y ensayos.

El hallazgo de la idea de *ficción interpretativa* (Barthes) ha permitido reforzar la idea de que el ensayo es una forma la mimesis discursiva, y que, por ende, nos habilita a considerarla bajo los estatutos de ficción. Inmediatamente, se incorporó otro concepto iluminador por lo abarcativo: proponer que todo discurso ensayístico comprende una *poética del pensar* (Weinberg), no solo sigue reforzando la conjura de entrevistas y ensayos sino que además realza la dimensión artística de este/os género/s, que, como se ha desarrollado, se posicionan transversales a tantas formas literarias, por lo cual me ha parecido mejor considerar desde la idea de *participación* y no la de *pertenencia*.

Esta reunión de conceptos me ha ayudado a afinar la idea de géneros ensayísticos, en especial con el fin de estudiar las filtraciones del discurso espartano de Roberto Bolaño en una

cantidad de textos que cristalizan, ya desde los contenidos como desde la forma, lo que podríamos llamar una **poética de la escritura de riesgo**.

Para tal puesta en tensión he recurrido a los paradigmas de la modernidad y de la posmodernidad, al de la literatura latinoamericana contemporánea, y en especial el de la hispanoamericana (para mantener el mismo criterio lingüístico y temporal con el que el propio Bolaño demarcó los territorios de la valentía y los de la debilidad), solo como posibles enfoques, y nunca pretendiendo agotar el objeto de estudio, desde los cuales analizar diversas dimensiones de un fenómeno híbrido, plurivalente e inquieto como el del Ensayo en lo general, y de la ensayística bolañeana en lo particular.

La hipótesis que disparaba esta investigación proponía, justamente, la posibilidad de rastrear marcas en sincronía, tanto en la superficie como en la profundidad de la ensayística del autor chileno, que provinieran de un mismo ideal ético y estético, el cual, como se sugería, alcanza su más contundente y clara expresión en la metáfora *mantener los ojos frente al abismo*.

Considero que el objetivo se ha cumplido y que la verdadera y férrea asunción que este literato tenía de esta particular concepción del *valor*, y en especial del valor del escritor, ha facilitado el trabajo permitiendo evidenciar sin mayor dificultad un sinfín de canales y nodos a través de los cuales circula esta savia que da fuerza y extensión a las más raquíticas ramificaciones del Universo Bolaño, como mejor puede calificarse tal proyecto literario transgenérico.

Como se ha buscado enunciar, desde la teoría y desde las ejemplificaciones, puede afirmarse que tanto los ensayos y artículos como los reportajes resuelven una zona vital para una visualización perfilada e integral de tal cosmogonía literaria, cuyos matices y pretilos reverberan, desde una sintonía compartida, una sensibilidad común y una serie de recursos estilísticos que le han permitido su consolidación.

La desfragmentación de dicha totalidad no ha buscado su saturación sino justamente proponer una serie de lecturas que podrán subseguir a este trabajo, de manera de ampliar los horizontes de comprensión sobre un escritor que se nos hace imprescindible de nuestro tiempo.

En ese sentido, y realmente es urgente señalarlo, se hace necesario contar con un ensayo con una lucidez como el de Alberto Giordano para seguir acercándonos a Bolaño. Es el tipo de reflexión, precisa, teórica e inteligente sobre un autor, en el cual recién tibiamente algunos se atreven a pensar sin caer en la fascinación por sus tramas, su delicadeza poética o la frontalidad ensayística; sin mencionar las cientos de páginas que apenas se han quedado en el anecdotario.

A lo largo de la tesis se ha intentado descubrir el *verdadero rostro*, digo parafraseado al crítico argentino, de la poética del pensar bolañeana a fin de descifrar algunas de sus posibles caras. De tal manera, se ha ido dando forma en la explicitud a una densa mitología sustentada en los tópicos tan propios, pero tampoco exclusivos, de la defensa de la tipología del escritor valiente, en contraposición al débil y cobarde algodónado por la legibilidad y las palmaditas de sus colegas, y la valoración casi romántica del fracaso como corolario ineludible de su lucha; así como el singular estatus que adquieren los ya vapuleados atributos de la *patria* y el *exilio*, en consonancia con un ideal de lo *latinoamericano* en bancarrota. Y, como uno de los posibles corolarios de este código de honor, el gusto compulsivo por la búsqueda irresoluta, por la pesquisa en los márgenes de la nada, como una práctica de la inteligencia, de la inteligencia y del humor, está claro.

Tal tónica, como se ha intentado señalar, está provista desde y de una estética que he denominado *salvaje* por ese ejercicio del humor, el ejercicio de la ironía, la parodia, la burla y el grotesco, por su irreverencia hacia todo lo constitutivo de la institución Literatura, y hacia los sustratos filosóficos desde los que se sostiene, sin deberle nada a nadie.

El Ensayo, en este sentido, se convierte en uno de los medios más apropiados para vehicular tales ideales de valor, por su naturaleza perecedera, no doctrinaria, dialogal, inquieta e inconformista, a fines de producir una poética y un imaginario de la escritura valiente siempre en suspenso, nunca determinante.

Roberto Bolaño no se erigió desde la soledad aunque sí desde la tempestad; es decir, sus armas no las forjó en el autodidactismo sino todo lo contrario. Bolaño leyó mucho a sus anteriores, a su contemporáneos, a sí mismo, y a todos los que se cruzaron a su paso, y así fue que se

inscribió, más o menos explícitamente, en una tradición de la que ya se ha dado cuenta pero cuyos representantes insoslayables son Borges, Cortázar y Parra, aunque también Arquíloco, Cervantes y Alonso de Ercilla, y en una generación autoproclamada, junto a César Aira, Ricardo Piglia, Alan Pauls, Javier Cercas, Rodrigo Fresán, Enrique Vila-Matas, aunque también Pere Gimferrer y Jaime Bayly, entre muchos otros que, entre otras semejanzas, compartían una condición de *desarraigados* liberadora.

En dicha línea actitudinal de escritores se desarrolla la isotopía de un oficio de la escritura sin banderas y no complaciente con la crítica ni con el público, propio de un vitalismo inconmensurable, que hizo de la cultura universal y de la eternidad sus universos de referencia, y que renegó contra la sacralización de la figura del intelectual para, desde la propia intelectualidad, socavar sus cimientos desde una postura despreocupada, con ciertos guiños de herejía. Desde un “discurso proyectivo” por lo omnívoro y por lo paródico, decía Libertella, que, sin embargo, no ha claudicado en pos de la asunción primera del riesgo como constitutivo esencial de la práctica escrituraria de calidad.

Qué es el abismo sino los signos de preguntas, las empalizadas abiertas desde las cuales lo desconocido nos llama.

Bibliografía:

1. Corpus

a) ensayos y artículos

BOLAÑO, Roberto. *Putas asesinas*. Barcelona, Anagrama, 2001. (PA)

_____ “La paciencia de Bolaño”, *Tal Cual*, 9 de julio de 2001 [en línea], <http://sololiteratura.com/bol/bolamisclapaciencia.htm> [consulta: 25/05/04]

_____ *El Gaucho Insufrible*. Barcelona, Anagrama, 2003. (GI)

_____ *Entre paréntesis*. Barcelona, Anagrama, 2005. (EP)

b) entrevistas

AGUILAR, Gonzalo. “El territorio del riesgo” (Entrevista), *Clarín*, [en línea], <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2002/05/11/u-00601.htm>, 11.05.2002 [consulta: 25/05/04]

ASPURÚA, Javier. “Bolaño vuelve al ruedo con «Putas asesinas»”, *Las Últimas Noticias*, martes 4 de septiembre de 2001. [en línea], <http://www.letras.s5.com/bolano1210.htm> [consulta: 04/11/12]

CÁRDENAS, María Teresa y DÍAZ, Erwin. “Bolaño y sus circunstancias” (Entrevista), *Revista de Libros de El Mercurio*, 25 de octubre de 2003 [en línea], <http://www.letras.s5.com/bolano201103.htm>, [consulta: 03/07/06]

CARVAJAL, Alfonso. “Extranjero me siento en todas partes” (Entrevista), *El Tiempo*, [en línea], http://eltiempo.terra.com.co/hist_imp/HISTORICO_IMPRESO/cult_hist/2003-01-03/ARTICULO-WEB-NOTA_INTERIOR_HIST-241656.html, 3/1/2003 [consulta: 24/05/04]

COMALA.COM. “Tertulia in vitro. Invitado: Roberto Bolaño” (Entrevista), 26 de julio de 1999, [en línea], <http://www.comala.com/modelo/tertulias-comala.asp?toc=4> [consulta: 04/11/12]

CORTES MÁLAGA, Rafael. “Roberto Bolaño: «Mi cocina literaria es a menudo una pieza vacía, sin ventanas»”, *El Sur*, [en línea], <http://servicios.diariosur.es/pg011019/suscr/aldia05.htm>, 19/10/2001 [consulta: 24/05/04]

DONOSO, Pedro “Conversación inédita con Roberto Bolaño: Hay que dar la pelea y caer como un valiente”, *Artes y letras*, Madrid, 20 de julio de 2003, [en línea], <http://www.letras.s5.com/bolano320903.htm> [consulta: 24/05/04]

GARCÍA-SANTILLÁN, Luis. “Entrevista a Roberto Bolaño”, *Crítica*, abril 2001. [en línea], www.critica.cl/ [consulta: 24/05/04]

- GRAS MIRAVET, Dunia. "Entrevista con Roberto Bolaño", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 604, Madrid, octubre de 2000, pp. 53-65.
- JÖSCH, Melanie. "Roberto Bolaño. «Si viviera en Chile, nadie me perdonaría esta novela»", *Primera Línea*, diciembre de 2000, [en línea], <http://www.letras.s5.com/bolao21.htm> [consulta: 24/05/04]
- MARISTAIN, Mónica. "Estrella distante. La última entrevista de Roberto Bolaño". *Página 12*, Argentina, 23 de julio de 2003 [en línea], http://www.pagina12web.com.ar/suplementos/radar/vernota.php?id_nota=843&sec=9 [consulta: 24/05/04]
- MATUS, Álvaro. "Dejo que me plagien con total tranquilidad", *Que Pasa*, 22 de septiembre de 2001. [en línea], <http://www.letras.s5.com/bolano1811.htm> [consulta: 24/05/04]
- NOEJOVICH, Sebastián. "En literatura es casi imposible mantenerse a salvo", *Revista Lea*. Buenos Aires, Nº13, mayo 2001, p. 44. [en línea], <http://www.letras.s5.com/rb260505.htm> [consulta: 24/05/04]
- OROSZ, Demian. "Siempre quise ser un escritor político", *La voz del interior*, Córdoba, miércoles 26 de diciembre de 2001 [en línea], http://www.lavozdelinterior.com/2001/1226/suplementos/cultura/nota73286_1.htm [consulta: 04/11/12]
- PIGLIA, Ricardo y BOLAÑO, Roberto. "Extranjeros del Cono Sur. Conversación entre Ricardo Piglia y Roberto Bolaño", *Babelia*, [en línea], <http://www.elpais.es/suplementos/babelia/20010303/b06.html>, 3/3/2001 [consulta: 24/05/04]
- POSADAS, Claudia. "La escritura salvaje de un nómada" (entrevista) [en línea], <http://www.letras.s5.com/rb270208.html> [consulta: 24/05/04]
- SWINBURN, Daniel. "Catorce preguntas a Bolaño", *El Mercurio*, 2 de Marzo de 2003. [en línea], <http://www.letras.s5.com/bolano010403.htm> [consulta: 24/05/04]

2. Fuentes

- BOLAÑO, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- _____ *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama, 2003 [1997].
- _____ *La universidad desconocida*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- _____ *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2003 [1998].

BORGES, Jorge Luis. "El escritor argentino y la tradición", *Obras Completas*, tomo I. Barcelona: Emecé, 1996, pp. 267- 274.

_____ "El sueño de Coleridge", *Otras Inquisiciones*, Obras completas, tomo II. Barcelona: Emecé, 1996, pp. 20-24.

CERCAS, Javier. *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets, 2001.

CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica*, vol. 1. Edición Saúl Yurkievich. Buenos Aires: Alfaguara, 1994 [1947]

_____ *Obra crítica*, vol. 3. Edición Saúl Sosnowski. Buenos Aires: Alfaguara, 1994 [1983]

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 1999.

PIGLIA, Ricardo y SAER, Juan José. *Diálogos Piglia-Saer. Por un relato futuro*. Centro de publicaciones Universidad Nacional del Litoral: 1990.

PITOL, Sergio. *El mago de Viena*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2006.

_____ *El arte de la fuga*. México: Ediciones Era, 2007. [1996]

RAMA, Ángel: *Transculturación Narrativa en América Latina*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1989 [1982].

_____ *La Ciudad Letrada*. Montevideo: Comisión Uruguaya pro Fundación Internacional Ángel Rama, 1984.

REY ROSA, Rodrigo. *El tren a Travancore (Cartas indias)*. Barcelona, Mondadori, 2002.

SAER, Juan José. *El río sin orillas*. Buenos Aires: Alianza editorial, 1991.

_____ "La espesa selva de lo real", *El concepto de ficción*. México: Artes de México, 1996.

_____ "Una literatura sin atributos", *El concepto de ficción*. México: Artes de México, 1996.

_____ "Exilio y literatura", *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006, pp. 268-269.

_____ "El escritor argentino en su tradición", *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006, pp. 61-67.

_____ "Genealogía del hombre sin atributos", *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006, pp. 109-113.

VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama, 2009. [2002]

3. Teoría y Crítica

AA.VV. "Roberto Bolaño y 'Los detectives salvajes'", *Revista Lateral*, nº 52. [en línea], <http://www.lateral-ed.es/revista/articulos/espejobolano.html>, abril 1999 [consulta: 24/5/04]

- ACHUGAR, Hugo y CAETANO, Gerardo: "Integración y escenarios culturales. Relatoría del seminario", *Mundo, región, aldea*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1994, pp. 158-176.
- ADORNO, Theodor. "El ensayo como forma", *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, 1962 [1958], pp. 11-36.
- AINSA, Fernando. "Palabras nómadas: los nuevos centros de la periferia", *Alpha*, julio 2010, pp. 55-78. [en línea], <http://www.scielo.cl/pdf/alpha/n30/art05.pdf> [consulta: 24/7/12]
- AIRA, César. "El ensayo y su tema", *Boletín 9 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria*. Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 2001. pp. 9-15.
- AGUILAR, Gonzalo. "Los amuletos salvajes de un novelista", *Clarín*, [en línea], <http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2001/03/25/u-00411.htm>, 25.03.2001 [consulta: 24/05/04]
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoría da la literatura*. Madrid: Gredos, 1981 [1972] [traducción de Valentín García Yebra].
- ALAZRAKI, Jaime. "Tres formas del ensayo contemporáneo: Borges, Paz, Cortázar". Separata de *Revista Iberoamericana*, nº 118-119, enero-junio de 1982.
- ALTAMIRANO, Carlos (dir). *Historia de los intelectuales en América Latina, Tomo II Los avatares de las "ciudad letrada" en el siglo XX*. Buenos Aires: Katz, 2010.
- ARENAS CRUZ, María Elena. *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1997. [en línea], http://books.google.com.uy/books?id=N0ruPLB_LUoC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [consulta: 17/09/12]
- ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- ATORRESI, Ana: *Los estudios Semióticos –el caso de la crónica periodística-*, Buenos Aires: CONICET, 1996.
- AULLON DE HARO, Pedro. *Teoría del ensayo*. Madrid: Verbum Editorial, 1992.
- BAJTIN, Mijail. "El problema de los géneros discursivos", *Estética de la creación verbal*. México D.F: Siglo XXI, segunda edición, 1985 [1979], 248-293 [traducción Tatiana Bubnova]
- BARALT, Rafael María. *Diccionario de Galicismos*. Madrid: Librería de Leocadio López, 1906.
- BARTHES, Roland. "Las salidas del texto", AA.VV., *Bataille*, Barcelona: Ed. Mandrágora, 1976, pp. 41-62.
- _____ *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós comunicación, 1990.
- BENSE, Max. "Sobre el ensayo y su prosa", *Merkur*, nº 3, 1947, pp. 414-424.
- BORDÓN, Antonio. "Reseñas críticas de *Los detectives salvajes* publicadas de manera conjunta", *Revista Lateral*, Nº. 52, abril de 1999. [en línea], <http://www.lateraled.es> [consulta: 24/03/12]

- BURGOS JARA, Carlos. "Bolaño y el boom", *Quimera*, nº 241, Barcelona, marzo 2004, pp. 38- 39.
- CALINESCU, Matei. *Cinco Caras de la Modernidad, modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Tecnos, 1991 [1987] [traducción de Ma. Teresa Beguiristain]
- CARPENTIER, Alejo: "Problemática de la actual novela latinoamericana", *Tientos y diferencias*. Buenos Aires: Calicanto Editorial, 1976 [1967], pp. 7-39.
- CASULLO, Nicolás (comp.) *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires: Puntosur, 1989.
- CENTENERA, Gerardo. "Borges y Doyle: Transgenericidad ensayo-relato", [en línea], <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/CenteneraF.pdf>. Paris: Université Paris Sorbonne –IV, pp. 1-10. [consulta: 19/09/12]
- CEREZO, Pedro. "El ensayo en la crisis de la modernidad", [en línea], http://www.mcu.es/archivoswebmcu/verines/pdf/V90_CEREZO.pdf [consulta: 24/05/12]
- CERVERA, Vicente ; HERNANDEZ, Belén; y ADSUAR, M^a Dolores [eds.] *El ensayo como género literario*. Murcia: Universidad de Murcia, 2005.
- CHARADEAU, Patrick: *Le 'contrat de communication', une condition de l'analyse sémiolinguistique du discours*, [traducción de D. Mozejco], 1994.
- COLOM, Antoni J. y MÈLICH, Joan-Carles. "La filosofía de la posmodernidad", *Después de la modernidad*. Barcelona: Ediciones Paidós, (S/d) pp. 47-64.
- COLOMA, Marco Antonio. "Bolaño será nuestro Borges", [en línea], <http://www.letras.s5.com/bola-no200703.htm> [consulta: 24/05/04]
- COMPANYS TENA, Mireia. "Identidad en crisis y estética de la fragmentariedad en la novela de Roberto Bolaño", tesis doctoral, Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Departamento de Filología Española, Universidad Autónoma de Barcelona, septiembre de 2010. [en línea], <http://www.recercat.net/bitstream/handle/2072/97234/Treball%20de%20recerca.pdf?sequence=1> [consulta: 24/03/12]
- CONNOR, Steven. *Cultura posmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid: Ediciones Akal, 1996 [1989] [traducción Amaya Bozal]
- CORTÉS, Carlos. "La literatura latinoamericana (ya) no existe", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 592, Madrid, octubre de 1999, pp. 59-65.
- CORRAL, Wilfrido H. "Lo que sobrevivirá del segundo boom Bolaño, el bolañismo", *Quimera*, nº 241, Barcelona, marzo 2004, pp. 32- 37.
- D' ALESSANDRO, Sonia: "Ángel Rama y los estudios culturales", Pereira & Lourenço de L. Reis (organizadoras), *Literatura e Estudos Culturais*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2000, pp. 71- 83.

- DE CAMPOS, Haroldo. "Superación de los lenguajes exclusivos", Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1986 [1972], pp. 279-300.
- DE LOS RÍOS, Valeria. *Mapas y fotografías en la obra de Roberto Bolaño*. [en línea] <http://www.robertobolano.com>, [consulta: 01/09/2008]
- DE LOYOLA, Miguel. "Un vuelo hermenéutico por la obra de Roberto Bolaño", *Revista Proa*, Santiago, 20/7/2003, [en línea], <http://www.letras.s5.com/rb100204.htm> [consulta: 24/05/04]
- DE TORO, Alfonso. "Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)", *Revista Iberoamericana*, n° 155-156, Pittsburgh, abril-setiembre 1991, pp. 441-467.
- DE GRANDIS, Rita. "El ensayo como escritura del Yo ", *Actas del Segundo Coloquio Internacional Escrituras del yo*. Rosario: UNR, 2010, pp. 1-13. [en línea], http://www.celarg.org/int/arch_coloquios/de_grandis_acta.pdf [consulta: 15/10/12]
- DOMENELLA, Ana Rosa. "RESEÑA sobre Liliana Weinberg, Situación del ensayo", *Latinoamérica 45*. México: 2007/2, pp. 206-211, [en línea], http://www.cialc.unam.mx/web_latino_final/archivo_pdf/Lat45-206.pdf [consulta: 24/09/12]
- EAGLETON, Terry. "Introducción: ¿Qué es la literatura?", *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983, 11-28.
- EARLE, Peter G. "El ensayo hispanoamericano, del Modernismo a la Modernidad", *Revista Iberoamericana*, n° 118-119, Pittsburgh, 1982. pp. 47-57
- ECO, Umberto: *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Editorial Lumen, 1977. [traducción Carlos Manzano]
- _____ *Obra Abierta*. Barcelona: Editorial Ariel, 1979.
- _____ "El lector modelo", *Lector in fabula*. Barcelona: Editorial Lumen, 1987.
- ESPINOSA H., Patricia (comp.). *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis Editores, 2003.
- _____ "Roberto Bolaño. Metaficción y Posmodernidad Periférica", *Quimera*, n° 241, Barcelona, marzo 2004, pp. 21- 23.
- _____ "Roberto Bolaño, un umbral", *Revista Universitaria*, N°89, Dic-Mar 2006, Instituto de Estética UC, [en línea], <http://www.letras.s5.com/rb060206.htm> [consulta: 24/03/12]
- ESTRAMIL, Mercedes: "Tras la pista del autor", *El País Cultural*, año XVI, n° 802, Montevideo, viernes 18 de marzo de 2005, pp. 1-3.
- FIGUEROA, Julio S. "«Estar sin hogar»: exilio, ajenidad, escritura en *Llamadas Telefónicas* de Roberto Bolaño", *Taller de Letras*, N° 39, 2006, pp. 89-99 [en línea], http://www7.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl39_6.pdf [consulta: 12/11/12]

- _____ “Exilio interior y subjetividad pos-estatal: «El gaucho insufrible» de Roberto Bolaño”, *Revista Chilena de Literatura*, abril 2008, número 72, pp. 149 – 161.
- FLORES, María Antonieta. “Notas sobre Los detectives salvajes de Roberto Bolaño”, *Verbigracia*, año III, Nº 38, [en línea], <http://www.eluniversal.com/verbigracia/memoria/N86/contenido06.htm>, 22/1/2000 [consulta: 24/05/04]
- FLORES BALLESTEROS, Elsa. “Latinoamérica: Construcción de modelos de la «Tradición de lo Nacional»”, Ravera (comp.), *Estética y Crítica*. Buenos Aires: Eudeba, 1998, pp. 175- 187.
- FOGWILL. “La máquina literaria”, *Revista Ñ*, Buenos Aires, 22 de septiembre 2007. [en línea], <http://letras.s5.com/rb120909.html> [consulta: 24/03/12]
- FOLLARI, Roberto A. *Modernidad y posmodernidad: una óptica desde América Latina*. Buenos Aires: Aique, 1992.
- FONTANA, Antonio. “Vásquez: «el ensayo es una suerte de relato policial», *Diario ABC, Cultural*, Madrid, 3/10/09, p. 11.
- FOSTER, Hal (comp.) *La posmodernidad*. Barcelona: Editorial Kairos, 1986 [1983]
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica del poder*, Julia Varela y Fernando Álvarez- Uría (trads. y eds.), Madrid: Las Ediciones de la Piqueta, 1979.
- _____ *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets Editores, 1987. [1979] [traducción Alberto González Troyato]
- _____ “La escritura de sí”, Tomás Abraham, *Los senderos de Foucault*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1989, pp.175-189.
- _____ *Discurso, poder y subjetividad*. Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto, 1995.
- GADEA, Carlos A. “La dinámica de la pos-modernidad”, *Contratiempo Revista de pensamiento y cultura*, Año IV, Nº 7, Primavera - Verano 2004/05, [en línea], <http://www.revis-ta-contratiempo.com.ar/gadea1.htm> [consulta: 20/04/05]
- GARCÉS, Gonzalo. “Nocturno de Chile, el sueño de la historia”, *Quimera*, nº 241, Barcelona, marzo 2004, pp. 15- 17.
- GARCÍA, Guillermo. “Herederos del Boom”, *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX -Un panorama-* [en línea], http://www.unlz.edu.ar/catedras/s-liter-latin-12/libro_10.htm [consulta: 1/10/04].
- GARCÍA AGUILAR, Eduardo. “Licuadora, diásporas, éxodos, globos”, *Palabra nómada*. París: Vericuetos 20, 2006. [en línea], <http://www.colcrea.com/Exodomigracionydesplazamiento.htm> [consulta: 24/11/12].
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.

GENETTE, Gérard. *Figures II*. París: Seuil, 1969.

_____ *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

GIORDANO, Alberto. *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005.

GLOWINSKI, Michail. "Los géneros literarios", Angenot y otros, *Teoría Literaria*, Mexico: Siglo Veintiuno editores, 1993 [1989], pp. 93-109.

GONZÁLEZ, Daniuska. "Roberto Bolaño: El resplandor de la sombra. La escritura del mal y la historia", *Atenea*, no.488, [en línea], <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=32848803>. Concepción: Universidad de Concepción, 2003, pp. 31-45. [consulta 21/3/12]

_____ "Roberto Bolaño. El silencio del mal", *Quimera*, nº 241, Barcelona, marzo 2004, pp. 28- 31.

GONZALEZ-ORTEGA, Nelson. "La Novela Latinoamericana De Fines Del Siglo XX: 1967-1999. Hacia Una Tipología De Sus Discursos". Noruega: Universidad de Oslo. [en línea], <http://www.hf.uio.no/kri/spansk/emne/spa1301/textos/sem/nelsonmo-derna.pdf> [consulta: 1/10/04].

GÓMEZ-MARTÍNEZ, José Luis. *Teoría del ensayo* [en línea], <http://www.ensayistas.org/critica/ensayo/gomez.htm>, 1992 [consulta: 01/09/08]

GREIMAS, Algirdas Julien. *En torno al Sentido*, Madrid: Editorial Fragua, 1973.

GUERRERO, Gustavo. "La novela hispanoamericana en los años noventa: apuntes para un paisaje inacabado", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 599, Madrid, mayo de 2000, pp. 71-88.

GUTIÉRREZ ESTÉVEZ, Manuel. "América Latina, un cadáver exquisito", *Revista Diálogo*, Unesco [en línea], <http://www.unrc.edu.ar/publicar/22/cinco.html> [consulta: 2/04/05]

HAMON, Philippe. «Un discurso forzado », Roland Barthes, *Littérature et réalité*. París : Seuil, 1982, pp. 119- 181. [traducción Mirta Antonelli]

HARRIS, Marvin. *Teorías sobre la cultura en la era posmoderna*. Barcelona: Crítica, 2000 (1999) [traducción de Santiago Jordán].

HENAULT, Anne. *Narratología. Semiótica general. Las claves de la semiótica: 2*. París: P.U.F., 1983. [traducción Mirta Antonelli]

ILIE, Paul. "Introducción", *Literatura y exilio interior*. Madrid: Fundamentos, 1981, pp. 7-13.

HUERTA CALVO, Javier. "La teoría de la crítica de los géneros literarios", Pedro Aullón de Haro (ed.), *Teoría de la crítica literaria*. Madrid: Editorial Trotta, 1994, pp. 115-174.

HUYSENS, Andreas. «Guía del posmodernismo», Nicolás Casullo (comp.) *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires: Punto Sur, 1989, pp.266-318.

- JAMESON, Frederic. «Posmodernismo y sociedad de consumo», Foster (comp.) *La posmodernidad*. Barcelona: Editorial Kairós, 1985, pp. 165-186.
- KRISTEVA, Julia. *Semiótica I*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981 (1969). [traducción José Martín Arancibia]
- _____ *Semiótica II*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981 (1969). [traducción José Martín Arancibia]
- KUSCH, Rodolfo. *La seducción de la barbarie, Análisis Herético de un Continente Mestizo*. Buenos Aires: Editorial Raigal, 1953.
- LASH, Scott. *Sociología del posmodernismo*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1997. [traducción Martha Eguía]
- LASTRA, Vicente. "Roberto Bolaño Entre paréntesis (Ensayos, artículos y discursos)". [en línea] <http://www.arbil.org/93last.htm>, [consulta: 01/09/2008]
- LARROSA, Jorge. "El Ensayo y la Escritura Académica", *Revista Propuesta educativa*, Nº 26, año III, nº 109, Buenos Aires: FLACSO/Noveduc, agosto de 2003. pp. 34-40.
- LIBERTELLA, Héctor. "La palabra de más. (Una nueva introducción al ensayo", John Skirius (comp.), *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1994 [1981], pp. 602-606.
- LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas. O escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Ática, 1974.
- LÓPEZ GIL, Marta: "En torno a la noción de «texto»", Ravera (comp.), *Estética y Crítica*. Buenos Aires: Eudeba, 1998, pp. 221-236.
- LÓPEZ MERINO, Juan Miguel. "Ética y estética del fracaso en Roberto Bolaño", *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2010. [en línea] <http://www.ucm.es/info/especulo/numero46/.html>, [consulta: 24/03/2012]
- LUKÁCS, Georges. "Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)", *El alma y sus formas*. Barcelona: Grijalbo, 1975. pp. 13-39 [1910].
- LYOTARD, Jean-François: *La condición postmoderna, Informe sobre el saber*, sexta edición. Madrid: Cátedra, 1998. [traducción de Mariano Antolín Rato]
- MAFFESOLI, Michel. *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004 [1997] [trad. de Daniel Gutiérrez Martínez]
- MAÍZ, Claudio. "Problemas genológicos del discurso ensayístico: origen y configuración de un género", *ACTA LITERARIA* Nº 28, 2003, pp. 79 - 105. [en línea] <http://www.scielo.cl/pdf/actalit/n28/art07.pdf>, [consulta: 31/03/2012]
- MANZONI, Cecilia (comp.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.

- MARAFIOTI, Roberto (comp.). "La enunciación del discurso", *Recorridos Semiológicos. Signos, enunciación y argumentación*. Buenos Aires: Eudeba, 1998.
- MARISTAIN, Mónica. "Estrella Distante", *Página 12*, Bs. As, [en línea], http://www.pagina12web.com.ar/suplementos/radar/vernota.php?id_nota=843&sec=9, 23/7/2003 [consulta: 24/05/04]
- MAROJEVIČ, Igor. "La economía textual de los cuentos de Bolaño", *Quimera*, nº 241, Barcelona, marzo 2004, pp. 24- 27.
- MARTÍNEZ, Ezequiel. "El elegido de los jóvenes", *Revista Ñ*, Buenos Aires, 22 de septiembre 2007. [en línea], <http://letras.s5.com/rb120909.html> [consulta: 24/03/12]
- MARTÍNEZ WILSON, Guillermo. "Un pequeño homenaje a Arturo Belano (Alter ego de Bolaño)", [en línea], <http://www.letras.s5.com/martinezwilson2.htm> [consulta: 24/05/04]
- MELETINSKY, Eleazar. "Sociedades, culturas y hecho literario", Angenot y otros, *Teoría Literaria*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1993, 17-35.
- MEZZADRA, Sandro. *Derecho de fuga. Migraciones, ciudadanía y globalización*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2005.
- MOSIVAIS, Carlos. "De cómo vinieron los estudios culturales y a lo mejor se quedan". *Revista Iberoamericana*, vol. LXIX, nº 203, Pittsburgh, abril-junio 2003, pp. 417-424.
- MORALES, Mario Roberto. *La desmacondización de América Latina*. Guatemala: Siglo XXI, [en línea], <http://eljugueterabioso.redvoltaire.net/article520.html> [consulta: 2/04/05]
- MORAÑA, Mabel. "Crítica literaria y globalización cultural". *Papeles de Montevideo*, nº 1, junio de 1997, pp. 9- 25.
- MOZEJKO, D. T. Y COSTA, R.: "La circulación de discursos", *Sincronía, Revista electrónica de estudios culturales del Departamento de Letras de Guadalajara*, México, 2000.
- NARVAJA DE ARNOUX, Elvira. *Análisis del discurso. Modos de abordar materiales de archivo*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.
- NEUMAN, Andrés: "La fuente fabulosa", *Quimera*, nº 241, Barcelona, marzo 2004, pp. 18- 20.
- NOGUEROL, Francisca. "Narrar sin fronteras", 2006 [en línea], <http://ca.www.mcu.es/lectura/pdf/275.pdf> [consulta: 24/07/12]
- OBIOLS, Guillermo A. y OBIOLS, Silvia Di Segni de. *Modernidad y posmodernidad: elementos para entender un debate, Adolescencia, posmodernidad y escuela secundaria*. Buenos Aires: Kapelusz, 1994.
- OVIEDO, José Miguel. "El temprano fin de Roberto Bolaño", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 640, Madrid, octubre de 2003, pp. 111-112.

- PALERMO, Zulma y ALTUNA, Elena. *Una literatura y su Historia I. Propuesta*. Salta: Consejo de Investigación- Universidad Nacional de Salta, 1996, pp. 1-4.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo. "La leyenda de Roberto Bolaño", *Quimera*, nº 241, Barcelona, marzo 2004, pp. 13- 14.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo y FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (comp.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Editorial Candaya, 2008.
- PERCIA, Marcelo [comp.] *Ensayo y subjetividad*. Buenos Aires: Eudeba, 1998.
- PÉREZ SANTIAGO, Omar. "Bolaño. El coraje del Cult-Pop", *Utopista pragmático*, nº 109, agosto-setiembre 2003, [en línea], [http:// www.letras.s5.com/perez071103.htm](http://www.letras.s5.com/perez071103.htm) [consulta: 24/05/04]
- PIGLIA, Ricardo. "Crítica y ficción", *La lectura de la ficción*. Bs. As.: Siglo Veinte, 1990, pp. 11-25.
- REAL DE AZÚA, Carlos. *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*, tomo I. Montevideo: Universidad de la República, 1964.
- REST, Jaime. *El cuarto en el recoveco*. Buenos Aires: CEAL, 1982.
- REYES, Alfonso. "Las nuevas artes", *Tricolor*, 16-IX-1944, *Obras completas, IX: Norte y Sur, Los trabajos y los días, Historia natural das Laranjeiras*. México: Fondo de cultura económica, 1955, pp. 400-403.
- REYES GONZÁLEZ FLORES, José. "Genealogía del ensayo", *Sincronía*, Invierno 2004. [en línea] <http://sincronia.cucsh.udg.mx/gonzalezwinter04.htm>, [consulta: 01/09/2008]
- RIAL, Julia Elena. "Los detectives salvajes de Roberto Bolaño: Un obituario a la narrativa del siglo XX", [en línea], http://www.hispanista.com.br/revista/julia_detectives.pdf [consulta: 24/05/04]
- RICHARD, Nelly. "Periferia cultural y descentramiento postmoderno", Ravera (comp.), *Estética y Crítica*. Buenos Aires: Eudeba, 1998, pp. 67- 76.
- RICHERO, Sofi. *Los detectives salvajes (apuntes para una hipótesis)*, presentación inédita para Seminario de Literatura Latinoamericana. Montevideo: FHUCE, 2002.
- RINALDI DE PINELLE, Nilda. "La expansión del objeto de la ciencia literaria", *ETC. Espacios metatextuales*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 1990, 5-10.
- ROBIN, Regine. "Extensión e incertidumbre en la noción de literatura", Angenot y otros, *Teoría Literaria*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1993, 51-56.
- RODRÍGUEZ FREIRE, Raúl. "La orilla latinoamericana: sobre la literatura (extraterritorial) de Roberto Bolaño y Rodrigo Rey Rosa". Universidad de Chile, 2009 [en línea], http://istmo.denison.edu/n20/articulos/17-rodriguez_raul_form.pdf [consulta: 22/03/12]
- ROMANO-SUED, Susana. "Espacios de ficcionalidad", *ETC. Espacios metatextuales*, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, año 6, nº 6, 1995, 7-12.

- SAER, Juan José: "Una literatura sin atributos", *El concepto de ficción*, México: Artes de México, 1996.
- SARLO, Beatriz. "Del otro lado del horizonte", *Boletín 9 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 2001, pp.16-31.
- _____. "Prólogo", Raymond Williams, *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- SIMUNOVIC DÍAZ, Horacio. "Estrella distante: Crimen y poesía", Universidad del Mar (Chile), 2006, [en línea], http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-68482006000200002&script=sci_arttext [consulta: 07/04/10]
- SKIRIUS, John (comp.) *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1994. [1981]
- SORENSEN GOODRICH, Diana. "La crítica de la lectura: puesta al día", *Escritura, Teoría y crítica literarias*, año VI, nº 11, Caracas, enero-junio 1981, pp. 21-74.
- STAROBINSKI, Jean. "¿Es posible definir el ensayo?", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 575, Madrid, 1998, pp. 31-40.
- TODOROV, Tzvetan. "La noción de literatura", *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.
- TORRES G., Carlos Luis. "La Postmodernidad o el peligroso espacio de percolación de lo banal", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid. [en línea], <http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/cltorres.html> [consulta: 2/04/05]
- TRELLES PAZ, Diego. "El lector como detective en la narrativa de Roberto Bolaño", s/d [en línea], <http://www.desco.org.pe/qh/qh139dt.htm> [consulta: 24/05/04]
- VERDUGO, Iber H. *Estrategias del discurso*. Córdoba: Dirección Nacional de Publicaciones de la U.N.C., 1994.
- VERÓN, Eliseo. "Discurso, poder, poder del discurso", *Anais do primeiro coloquio de Semiótica*, Río de Janeiro: PUC Edições, 1980.
- _____. *La semiosis social, Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires: Gedisa Editorial, 1987.
- VILA, María del Pilar. "Roberto Bolaño: entre el ensayo y la ficción", *Revista Taller de Letras*, Nº46, primer semestre. Argentina: Universidad Nacional del Comahue, 2010. [en línea], <http://letras.s5.com/rb230211.html> [consulta: 22/03/12]
- VILA-MATAS, Enrique. "En la literatura lo juegas todo", *Quimera*, nº 241, Barcelona, marzo 2004, pp. 10-12.
- _____. "Bolaño en la distancia", [en línea], <http://www.letrasli.com/interna.php?sec=6&art=5778> [consulta: 24/05/04]

VILLORO, Juan. "El copiloto del Impala", *Domingo Breve*, [en línea], <http://www.jornada.unam.mx/1999/jul99/990719/sem-villoro.html> [consulta: 24/05/04]

WEINBERG, Liliana. *Situación del ensayo*. México: UNAM, 2006.

_____ "El ensayo latinoamericano entre la forma de la moral y la moral de la forma", *Cuadernos del CILHA*, año 8 nº 9, Mendoza, 2007, pp. 110-130. [en línea] http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/1694/weinbergcilha9p110a130.pdf, [consulta: 01/09/12]

_____ *Pensar el ensayo*. México: Siglo XXI, 2007.

WELLEK, René y WARREN, Austin. *Teoría Literaria*. Madrid: Gredos, 1966. [traducción José Gimeno]