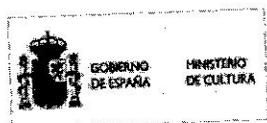


© Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau
Diseño de la colección: Francesc Fernández
© Fotografía de la cubierta: Lisbeth Salas
Primera edición: marzo de 2008
© Editorial Candaya S.L.
Sant Josep, 12
08360 Canet de Mar (Barcelona)
candaya@candaya.com / www.candaya.com

ISBN: 978-84-936007-1-6
Depósito Legal: B-19.533-2008



Esta obra ha sido publicada con una subvención de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura para su préstamo público en Bibliotecas Públicas, de acuerdo con lo previsto en el artículo 37.2 de la Ley de Propiedad Intelectual.

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier procedimiento, sin la previa autorización del editor.

BOLAÑO SALVAJE

Prólogo, compilación y edición
Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau

EDITORIAL CANDAYA

FICCION DE FUTURO Y LUCHA POR EL CANON
EN LA NARRATIVA DE ROBERTO BOLAÑO

Celina Manzoni

“En el universo infinito de la literatura se abren siempre otras vías que explorar, novísimas o muy antiguas, estilos y formas que pueden cambiar nuestra imagen del mundo...”

Italo Calvino

En un rapto místico-poético¹, Auxilio Lacouture, la narradora de *Amuleto*, especula sobre el futuro de algunos autores del siglo XX, un gesto con el que Roberto Bolaño construye, casi como intervención paródica, una profecía canónica en la que resuena el eco de la que animó la controversial reflexión del crítico norteamericano Harold Bloom.² La apelación al juicio de la posteridad, de larga tradición en la literatura utópica, entre cuyos títulos no parece impertinente mencionar aquí *El año 2440* de Louis Sébastien Mercier publicado en el siglo XVIII en París, reaparece en “Enoch Soames”, un cuento de Max Beerbohm, que combina el viaje en el tiempo, inspirado en la entonces popular fantasía científica de H. G. Wells, con el antiguo recurso al pacto con el diablo. Así, al desesperanzado poeta que da su nombre al relato se le concede el don de consultar, cien años después del presente de la narración, los registros de la sala de lectura del Museo Británico; los resultados son aciagos ya que se descubre apenas mencionado como personaje ficticio de un cuento de Max Beerbohm.³ La misma tradición literaria, aunque en versión paródica más que irónica y fantástica, resurge como una ficción de futuro (sin demonios), en la novela de Reinaldo

Arenas, *El mundo alucinante*, cuando Fray Servando en el siglo XVIII camina por una calle de la ciudad de México que llevará su nombre y en la que Arenas escribe que Fray Servando imagina que un poeta escribe su biografía rodcado de llamas en el centro de una hoguera: el infierno de la escritura (*El mundo alucinante* 301). Cuando Bolaño, heredero de esa tradición, la retoma renovada en *Amuleto*, el ademán parece orientado polémicamente a la recuperación de unas poéticas y a la crítica y menoscabo de otras, aunque en una primera lectura sorprende el carácter casi irrisorio de una clasificación más cercana al absurdo de la enciclopedia china de Jorge Luis Borges que a la pretensión científica de Bloom o de los manuales de literatura en general (*Amuleto* 134-6).

Con todo, como se dice de Hamlet, hay un método en la locura de Auxilio, y esto permite que el lector realice su propio orden en el vértigo de los disparatados destinos atribuidos a los escritores que, finalmente, parecen resumirse en dos: la permanencia en la memoria de sus lectores, a veces hasta la muerte del último de ellos o, por el contrario, el desesperado y prolongado olvido. Como siempre, la diferencia está en los matices; una a veces trabajosa pervivencia no valdría lo mismo, según la inventiva de Auxilio, que la perduración en una memoria que elige los espacios subterráneos en los que se privilegia la lectura de César Vallejo, de Jorge Luis Borges, o de Franz Kafka, quien “volverá a ser leído en todos los túneles de Latinoamérica en el año 2101” (135). En otro orden, la predicción de un futuro éxito de masas para autores tan disímiles como Vachel Lindsay, Vicente Huidobro, Paul Éluard o Alice Sheldon, suena más a amenaza que a gloria, lo mismo que la zona de la espera en la que

con Louis Ferdinand Céline se encontrarían tanto los amenazados de santificación (Cesare Pavese y Pier Paolo Pasolini) como los futuros beneficiarios del dudoso, y paradójicamente frágil, honor de las estatuas: Nicanor Parra, Octavio Paz y Ernesto Cardenal. El Purgatorio de los escritores desata, por pura simetría, la sospecha de un Cielo en el que morarían los recordados, sea bajo las especies de la resurrección, también de la reencarnación: en los propios lectores o en figuras más o menos derogatorias y a veces humorísticas; del reconocimiento, más allá de espacios geográficos o culturales acotados como el Río de la Plata para Gombrowicz, por ejemplo, o de la legitimación fuera de la literatura, en artes otras como el cine (destino de Roberto Arlt y de Adolfo Bioy Casares). Un Cielo compartido sin vueltas con Carson McCullers, quien “seguirá siendo leída en el año 2100”, casi tanto como Alejandra Pizarnik quien “perderá a su última lectora [también] en el año 2100”. En compensación, el Infierno del olvido no estaría superpoblado y el catálogo imaginado por Auxilio se ofrece abierto a algunas incógnitas:

¿En el año 2059 quién leerá a Jean-Pierre Duprey? ¿Quién leerá a Gary Snyder? ¿Quién leerá a Ilarie Voronca? Éstas son las cosas que yo me pregunto.

¿Quién leerá a Gilberte Dallas? ¿Quién leerá a Rodolfo Wilcock? ¿Quién leerá a Alexandre Unik? (*Amuleto* 135)

De manera oblicua, en el diálogo entre Auxilio y su ángel de la guarda, ingresan los nombres de Rubén Darío, Marcel Schwob, Jerzy Andrzejewski traducido por Sergio Pitol y también Julio Cortázar, admirado por Bolaño desde muy joven, como lo subrayan la elección del nombre de Berthe

Trépat para la revista a mimeógrafo que editó con Bruno Montané en Barcelona en 1983, y las menciones en los ensayos y artículos publicados entre 1998 y 2003, así como en otras expresiones a las que volveré más adelante.

El espíritu de juego que domina la clasificación imaginada en *Amuleto* no esconde la persistencia, por parte de Bolaño, en un ademán orientado al despliegue de una proliferante evocación de títulos, de personajes y de autores que recorre casi todo lo que, quizás abusivamente, denominamos literatura occidental, y que, por ese mismo gesto, devienen memorables, objeto de lectura o eventualmente de relectura. En los momentos en que se tensan los debates por el dominio de la interpretación en el interior del campo intelectual, la lucha por afirmar una estética actualiza el ademán de la restitución, más frecuente en los artistas que en los críticos, de quienes puedan ser invocados como referentes autorizados.

Frank Kermode, analiza su entronque con una tradición de la modernidad literaria, mostrando cómo, después de un largo olvido, un público de artistas que reclamaban para sí una modernidad atravesada por un sentimiento de melancolía recupera a Botticelli en Inglaterra, para celebrarlo “como un pintor nuevo, no académico” (“Botticelli recuperado” 19-60). En un libro ya clásico, estudia, a partir de ese contexto histórico, los procesos y el carácter de las fuerzas que contribuyen a la formación de cánones y al desarrollo de cambios en la historia del gusto. El paso de la oscuridad a la luz de la pintura de Botticelli muestra los complejos mecanismos por los que se atribuye valor a las obras de arte: las circunstancias por las que algunas obras merecen en algún momento “for-

mas de atención” que conducen a su rescate e incorporación a un canon que antes las ignoró.

Como otra inflexión del movimiento tendiente a desarticular un canon agotado, y por el cual una nueva sensibilidad reinterpreta formas menospreciadas, o a veces directamente desconocidas, podría entenderse el interés que la biografía de escritores despierta en otros escritores, de lo que podría ser ejemplo relativamente reciente el texto en el que Marguerite Yourcenar recupera la vida de Mishima.⁴ En ocasiones, la escritura de las vidas de artista se desplaza, como se puede leer en Bolaño y también en Enrique Vila-Matas, a formas de autoficción y también a la construcción de biografías apócrifas, una modalidad que no es posible pensar al margen de la proposición de otras formas de atención y consecuentemente de una nueva estética; es lo que hace *Historia abreviada de la literatura portátil* que mediante arbitrarios y divertidos recortes arma genealogías en las que encomia la superioridad de los textos livianos, de fácil transportación (muy en el espíritu de Macedonio Fernández), sobre las obras insoportables y en consecuencia, intransportables. Dice Vila-Matas en la presentación del libro:

Conoceremos a quienes hicieron posible la novela de la sociedad secreta más alegre, voluble y chiflada que jamás existió: escritores turcos de tanto café y tabaco que consumían, gratuitos y delirantes héroes de esa batalla perdida que es la vida, amantes de la escritura cuando ésta se convierte en la experiencia más divertida y también la más radical (*Historia abreviada* 15).

En la misma línea sostenida por una intensa y desprejuiciada actividad de lectura, Vila-Matas de nuevo, en *Bartleby y compa-*

ña, se solaza con los autores que han elegido la práctica de lo que denomina la literatura del “no”: “Estoy convencido de que sólo del rastreo del laberinto del No pueden surgir los caminos que quedan abiertos para la escritura que viene” (Bartleby 13). Realiza una operación que incide, al estilo de las propuestas estudiadas por Kermode –pero con otros mecanismos en los que la apelación al humor es fundamental–, en la discusión del gusto de la época; propone aligerar la prosa en lengua española, promueve tanto a escritores olvidados como nuevas lecturas de quienes, canónicos en el espacio cultural latinoamericano, como Juan Rulfo, Felisberto Hernández o Augusto Monterroso, re-ingresan en la literatura peninsular como autores representativos del gran canon de la literatura occidental, por el atributo que Italo Calvino llamó la levedad, a la que dedica su primera conferencia en *Seis propuestas para el próximo milenio*.

Catálogos de nombres, publicación de biografías inquietantes y originales, elaboración de antologías destinadas a lectores cuya atención se disputa: modos de ampliar un espacio de reconocimiento que puede ser individual para convertirse en generacional y del que, por lo demás, el sector más dinámico de la industria editorial española parece hacerse cargo cuando recupera de manera sostenida, textos agotados o de difícil acceso que se vuelven objeto de re-lectura y discusión.

Un antecedente prestigioso de este ademán sustenta en la cultura hispanoamericana la ambición que anima a Rubén Darío cuando en 1896 publica *Los raros*, después de la consagración de *Azul*, pero en un momento de cambio de su propuesta estética y también de su proyección hacia el espacio internacional. Con las biografías de artistas aparecidas en *La*

Nación de Buenos Aires y luego cuidadosamente seleccionadas para su libro, Darío, además de seguir entre otros, el modelo de Paul Verlaine en *Los poetas malditos* (1884) o, luego, el de Camille Mauclair (*L'Art en silence*), construye una antología y con ella una estirpe, más bien una hermandad en la cual desea verse incluido. En la selección dariana los autores cuyas biografías se narran se diferencian del común pero no hasta el punto de constituirse en islas, ya que la condición de raros, malditos o excepcionales es compartida; desperdigados en diversas épocas y lugares, los reúne *su nombre*, y por ese mismo acto los *autoriza*. Es entonces cuando, entre la admiración y la polémica, el público y los letrados perciben la figura de Darío como recortada sobre el claroscuro de una construcción que será leída *a través de* la mirada del mismo Darío. Algunos de los autores cuyas biografías recrea quizá puedan ser imaginados como sus precursores, en el sentido borgiano, o, en el de Raymond Queneau, como plagarios por anticipado, pero también, en un gesto más audaz, como sus contemporáneos, independientemente de que sean o no sus coetáneos. Contemporáneo de Martí pero también de Edgar Allan Poe o de Fra Domenico Cavalca: la contemporaneidad estaría dada más por la comunión en el carácter excepcional de los artistas elegidos para la antología, que por las fechas de los calendarios. En ese sentido el gesto de Darío a fines del siglo XIX resulta sintomático de una característica que, aunque se ha pensado específica de las vanguardias históricas, reaparece como uno de los rasgos recurrentes y comunes a todos los momentos de debate en el campo cultural.

Son decisiones en las que es posible diferenciar dos momentos: el de la explicación o de búsqueda de consenso,

y el de las realizaciones, el sutil pliegue en el que formalmente se escinden, para decirlo brevemente, el documento del poema. La misma distinción entre el espacio de la creación y el de la crítica se percibe en los numerosos artículos y libros publicados por algunos de los narradores que protagonizaron el *boom*, como por ejemplo en el influyente texto de Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana* aparecido en 1969, un momento de afirmación canónica y también de inflexión en su narrativa. De otro modo, los textos de Bolaño que recuperan la crítica del canon evitan esa separación, casi universalmente establecida, para hacer coincidir el momento de la crítica con el de la ficción, sea en el interior de los propios textos, sea en la simultaneidad de ambos movimientos como se lee ahora en la colección de ensayos, artículos y discursos publicados por Ignacio Echevarría bajo el título de *Entre paréntesis*.

La persistencia en la construcción de un proyecto de escritura que transforma la biografía de artista, junto con las series de nombres y de obras, en instrumento de modulación de un linaje, proyecta los textos de Roberto Bolaño al espacio siempre polémico de la reformulación canónica. Una proyección sustentada en una poética que recalca en el disfrute de la lectura, en la ironía y el humor y en la epifanía implícita en ese instante de intensa identificación entre autor y lector capturado por Roland Barthes cuando dijo que “el texto ‘literario’ (el Libro) transmigra a nuestra vida, cuando otra escritura (la escritura del Otro) consigue escribir fragmentos de nuestra propia cotidianidad, es decir, cuando se produce una *co-existencia*” (“Prefacio” 13-4). Una poética llevada al extremo por Reinaldo Arenas quien en *El mundo alu-*

cinante, una forma vicaria de la autobiografía, precede al texto con una carta dirigida a Fray Servando en la que reconoce, más allá de la erudición acumulada para escribir su novela, la identificación: “Lo más útil fue descubrir que tú y yo somos la misma persona” (*El mundo alucinante* 19).

La idea barthesiana de la coexistencia, en la medida en que imagina una relación con el otro que trasciende el mero biografismo, se separa de las construcciones estereotipadas, sean académicas o históricas, de pretensión totalizante. Sería como una relación de simpatía ética y estética en la que interesan los fragmentos, los matices que en la discontinuidad y por un ejercicio de la imaginación posibilitan el acercamiento y el reconocimiento. Roland Barthes, en el contexto de la reflexión citada anteriormente dice luego:

[...] si fuera escritor, y muerto, cómo me gustaría que mi vida se redujese, gracias a un biógrafo amistoso y sin prejuicios, a unos detalles, a unos gustos, a algunas inflexiones: podríamos decir ‘biografemas’, cuya distinción y movilidad podrían viajar libres de cualquier destino y llegar, como los átomos epicúreos, a cualquier cuerpo futuro, condenado a la misma dispersión, una vida horadada en suma, como Proust supo escribir la suya en su obra [...] (“Prefacio” 15).

En ese marco, no sólo las narraciones sino también muchos de los poemas de Roberto Bolaño, proponen ese juego de identificación y eventualmente de co-existencia en el que las biografías de escritores, o quizá, sus “biografemas”, se despliegan en variantes que van de la admiración a la irrisión y el absurdo en un movimiento de homenaje y a veces de conjuración de sus fantasmas. Aunque en 1996 ya tenía una obra

publicada, con *La literatura nazi en América*, una colección de biografías mínimas de personajes ínfimos, recupera la voluntad transgresora de *Historia universal de la infamia* de Borges y la expande en el exceso y el desenfado.⁵

Pocos meses después, en *Estrella distante* resucita a Ramírez Hoffman —poeta visionario y asesino serial—, en el mismo espacio escriturario en el que se debaten ingenuos aspirantes al encuentro con la Poesía. Además de construir una multiplicada red de autores y de obras se desliza con comodidad a la incorporación desprejuiciada de códigos no literarios, y mediante una intensa poética del doble despliega las luchas por el canon sobre todo en las biografías apócrifas de los maestros Diego Soto y Juan Stein, de Lorenzo/Lorenza/Petra y aún de quien como Bibiano O’Ryan, es autor del *curriculum vitae*, una forma biográfica al fin, lo mismo que el prontuario, del poeta asesino.

Las biografías atraviesan el texto, y en gran medida lo constituyen, son como las de Borges, Marcel Schwob o Alfonso Reyes, biografías imaginarias, pero a través de ellas los lectores pueden reconstruir en el torbellino de una narración apasionante cruzada por guiños a veces misteriosos, una historia de la literatura chilena que se expande a un canon occidental parodiado, en ocasiones degradado pero no por ello al margen de referentes reconocibles. Una vorágine que alcanza luego su momento más ambicioso en *Los detectives salvajes*, donde restituye, entre muchas otras, las contradictorias y para entonces casi olvidadas biografías de los escritores de la vanguardia mexicana de los años veinte vinculados al estridentismo.⁶

En la construcción de su poética desacralizadora, Roberto Bolaño le da un giro a la biografía de artista recuperando,

junto con el desparpajo de Rodolfo Wilcock en *El estereoscopio de los solitarios*, la ironía, el humor y el ingenio de Cortázar. Desestabiliza el canon en un gesto que se anuda, en una torsión compleja y hasta cierto punto paradójica, con otras tradiciones, diversas de las rutinariamente aceptadas.⁷ Si la elección de Arturo B como personaje-narrador-protagonista y “suicida en África” de *Estrella distante* remite al héroe adorado Rimbaud, en ese reconocimiento oblicuo, lo mismo que en los poemas y en el juego de las dedicatorias, menciones, referencias y alusiones que recorren sus textos, adquiere una notable visibilidad el rechazo a todo aquello que las vanguardias consideraron “pompiér” para significar lo vano, hueco, lo pesado que al mismo tiempo resulta inconsistente.

Si la biografía de artista parecía inaugurarse con las novelas publicadas en 1996, seguidas por algunos cuentos cuyos héroes también son escritores: “Sensini”, “Henri Simon Leprince” y “Enrique Martín” (en *Llamadas telefónicas*), la reescritura de *La senda de los elefantes*, publicada con el título de *Monsieur Pain* convalidaría la vigencia de un antiguo proyecto de escritura que instala de manera casi dominante una reflexión acerca de la literatura, el sistema literario y el ámbito semántico del canon literario que Bolaño ya nunca va a abandonar. Años después, en un giro que reemplaza en parte el protagonismo del artista por el del crítico, *Nocturno de Chile* construye un personaje que, integrado a la institución literaria participa de los rasgos propios del intelectual orgánico (en términos gramscianos), una figura cuyo referente reconocible, el sacerdote José Miguel Ibáñez Langlois, dominó el campo cultural chileno durante más de veinte años desde las páginas de *El Mercurio* en el que publicó más de mil artículos,

a veces con el seudónimo de Ignacio Valente. Hostigado por la enigmática figura del joven envejecido, en una noche de fiebre y agonía, el crítico, que en la novela se llama Sebastián Urrutia Lacroix y usa el seudónimo de H. Ibacache (el mismo que había celebrado la poesía bárbara de Ramírez Hoffman en *Estrella distante*), no sólo desnuda los mecanismos de validación del gusto y el carácter monológico del discurso crítico bajo la dictadura de Pinochet, sino que también recrea, a partir del epígrafe de la novela (“Quítese la peluca” de Chesterton, hasta el segundo párrafo que también es el último: “Y después se desata la tormenta de mierda”), una imagen despiadada de la institución literaria puesta en crisis y desenmascarada.

Después de este violento movimiento desmitificador, Bolaño recupera, en algunos de los cuentos de *Putas asesinas*, la imagen del escritor entre el acto de escritura y la pasión de lector. “Carnet de baile” comienza con la escena primordial de la lectura; es como si el gesto de la madre que lee para sus hijos *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, condicionara toda posible escena de escritura. A partir de allí, la imagen omnipresente de Neruda y su estética se van entrelazando con la historia familiar en una búsqueda de la diferencia sin que el relato logre quebrar un tenso e incluso melancólico anudamiento con la biografía intelectual y vital del narrador. En la anotación 32, dice de sus bisabuelos: “es probable que fueran nerudianos en la desmesura” (211-212), y de sus abuelos paternos: “fueron nerudianos en el paisaje y en la laboriosa lentitud” (210). Mientras que desmesura, laboriosidad y vocación paisajista pudieron ser consideradas virtudes o eventualmente deméritos atribuibles a Neruda, el carácter

epigramático de estas afirmaciones no puede menos que ser considerado como una forma del homenaje al “Primer Manifiesto Surrealista”, y en ese sentido, otro modo de confirmar una decisión estética. Breton, en ese primer documento recupera diecinueve nombres, transcritos en orden alfabético, de quienes “han hecho profesión de fe de SURREALISMO ABSOLUTO” (*Manifiestos* 44). Pero también reconoce a quienes podrían pasar por surrealistas “comenzando por Dante y, en sus buenos momentos, Shakespeare”, una afirmación que lo autoriza a repasar en una letanía que culmina con la palabra “Etcétera”, y que por eso apunta a la infinitud, veinte nombres ligados de manera arbitraria a circunstancias supuestamente surrealistas: “Swift es surrealista en la malignidad”; “Sade es surrealista en el sadismo”; “Chateaubriand es surrealista en el exotismo” (45); un catálogo que incluye entre otros a Benjamin Constant, Victor Hugo, Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Raymond Roussel. Es la fórmula de la que se apropia Bolaño en este relato sobre todo cuando, en el espíritu del título, propone las imposibles parejas de baile de la poesía chilena: “los nerudianos en la geometría con los huidobrianos en la crueldad, los mistralianos en el humor con los rokhianos en la humildad, los parrianos en el hueso con los linheanos en el ojo” (*Putas asesinas* 213). Probablemente un modo irónico de proponer la dificultad de construir genealogías confiables o linajes de hermandad reconocibles. La convicción de que el parricidio convierte a los poetas en “huérfanos natos” se atenúa cuando el texto muestra casi la imposibilidad de escapar tanto a la seducción de Neruda como a la vocación por las profecías literarias, ahora bajo la forma de una utopía negativa: en la

anotación 66 pregunta: “¿Como a la Cruz, hemos de volver a Neruda con las rodillas sangrantes, los pulmones agujereados, los ojos llenos de lágrimas?” Y se contesta en la 67: “Cuando nuestros nombres ya nada signifiquen, su nombre seguirá brillando, seguirá planeando sobre una literatura imaginaria llamada *literatura chilena*” (215-216).

La narración construida a partir de un escenario de lectura nómada en torno a un único libro: los *Veinte poemas*, parecería contaminar luego al propio objeto que se convierte a su vez en un libro transeúnte; heredado, pasa de mano en mano pero nunca se abandona, ni siquiera cuando la lucidez crítica distancia al narrador-lector de unos poemas que ahora pueden parecerle humorísticos y aun de “Farewell”, en *Crepusculario*, que “encarnaba el colmo de los colmos de la cursilería, pero por el cual siento una inquebrantable fidelidad” (210), ni cuando el canon personal se ha desplazado a la ciencia ficción y a Manuel Puig, ni cuando el corpus de lectura de la poesía latinoamericana se ha ampliado a Vallejo, Huidobro, Martín Adán, Borges, Oquendo de Amat, Pablo de Rokha, Gilberto Owen, López Velarde, Oliverio Girondo incluyendo además, la relectura de Nicanor Parra y Pablo Neruda. Y cuando en la polémica entre vallejianos y nerudianos se define: “Yo era parriano en el vacío, sin la menor duda” y luego, ya en Chile: “era parriano en la ingenuidad”.

En esa construcción que despliega los grandes nombres de la poesía continental en un canon hasta cierto punto excéntrico en la medida que se abre a figuras todavía relativamente marginales como Oquendo de Amat o Martín Adán, se deslizan también los nombres de los poetas muertos Rodrigo Lira, Beltrán Morales, Mario Santiago, Reinaldo

Arenas, víctimas de la tortura, el Sida, la sobredosis; voces juveniles que se conjugan con las de Sophie Podolski, suicida a los 21 años, o Germain Nouveau, el oscuro Humilis, y con las de los jóvenes asesinados por las dictaduras y las de quienes fueron víctimas de “muerte abominable” como Isaac Babel. Más que una ampliación, recuerdos del futuro, una profecía en la que se unen la poética y la política –que, por lo demás, nunca están separadas– y la voluntad de distinguir por sus nombres a la muchedumbre anónima que, como convocada por la cruzada de los niños, cerraba *Amuleto*, de manera casi melodramática. En un esguince, se presenta más bien como la formulación de un deseo utópico en el que los jóvenes poetas que murieron en el infierno latinoamericano se encuentran, por el milagro de la escritura, con los que lucharon en la guerra española bajo las banderas de las Brigadas Internacionales: “Pienso en esas obras que acaso permitan a la izquierda salir del foso de la vergüenza y de la inoperancia” (215).

A partir de la anotación 59 y hasta el final, el relato instala la reflexión en torno al canon nerudiano constituido, como todos, por rechazos y simpatías: alternativamente el bloque conformado por Kafka, Rilke y Pablo de Rokha, se opone al integrado por Barbusse, Shólojov, Rafael Alberti, Octavio Paz (“Extraña compañía para viajar por el Purgatorio”). Un canon en el que los rechazos parecen inexplicables y las simpatías, no tanto. En la anotación 63: “¿En el sótano de lo que llamamos ‘Obra de Neruda’ acecha Ugolino dispuesto a devorar a sus hijos?” Como en la Divina Comedia, aquí citada en la figura del florentino que se debate en el círculo de los traidores, ¿se esconde acaso en la profundidad de la obra

de Neruda un padre dispuesto a devorar a los propios hijos? Quien no tuvo hijos propios pero fue amado por su pueblo, tuvo sí hijos de su obra, continuadores cuyo destino es ser devorados por el padre omnipotente; la salvación pasaría entonces por el parricidio que es lo que la tensión constructiva de “Carnet de baile” procura, no sin develar, con algún asombro pero más acritud, que el escaso sentido del humor, la mezquindad y sobre todo la previsibilidad, han contribuido a empequeñecer la imagen de Neruda.

En “Encuentro con Enrique Lihn”, homenaje al poeta ya muerto, en el mismo contexto de debate del canon de la poesía chilena recrea junto con otras imágenes, la configuración del espacio literario como “un vasto campo minado” en el que se debaten los escritores jóvenes:

Hay un momento en que no tienes nada en que apoyarte, ni amigos, ni mucho menos maestros, ni hay nadie que te tienda la mano, las publicaciones, los premios, las becas son para los otros [...]. En fin, como decía, no hay escritor joven que no se haya sentido así en algún momento de su vida (*Putas asesinas* 218).

El relato de un sueño le permite disolver el propio drama personal en un gesto de compasión y de melancólica ironía; las imágenes prefiguran un descenso al infierno en el que Lihn, morador de un edificio de siete pisos en un barrio donde “sólo los muertos salen a pasear” (219), realiza su propia profecía canónica: “[...] lo que él creía serían los seis tigres de la poesía chilena del año 2000. Los seis tigres éramos Bertoni, Maquieira, Gonzalo Muñoz, Martínez, Rodrigo Lira y yo” (219). Una profecía de la que el mismo Bolaño

sospecha después de analizar como expectativas no cumplidas los destinos de los poetas reunidos por Linh –en un gesto típico de la lucha por el canon– en una antología: “Más que tigres, gatos, se lo mire como se lo mire. Gatitos de una provincia perdida” (219). El clima onírico del cuento y la condición fantasmal de las imágenes, la transparencia de las manos que se cruzan en un espacio sólo recorrido por muertos, parecería representar el lugar en el que Bolaño coloca la posibilidad de una estética diversa de la del omnipresente Neruda, pero también el espacio de la propia consagración cuando el poeta joven y el poeta mayor están finalmente solos en la altura de la casa de cristal, mientras que entre ellos y la multitud sólo existe el vacío.

Con otro espíritu, “Los mitos de Chtulhu”, el cuento con que cierra el volumen, ya póstumo, de *El gaucho insufrible*, realiza sin contemplaciones una defenestración del canon de la literatura en lengua española. El tono juguetón y exaltado de la profecía literaria de Auxilio, la melancolía dura pero también generosa de los cuentos de escritores en *Putas asesinas*, ahora bajo la inquietante e incluso ominosa advocación de Lovecraft, son reemplazados por una entonación irónica y hasta cruel en la que las profecías se cumplen para peor, cuando la prepotencia del mercado arrasa con la arltiana prepotencia del trabajo. Desmonta la relación entre inteligibilidad y mercado:

Venden y gozan del favor del público porque sus historias se *entienden*. Es decir: porque los lectores, que nunca se equivocan, no en cuanto lectores, obviamente, sino en cuanto consumidores, en este caso de libros, entienden perfectamente sus novelas o sus cuentos (162).

Una reflexión que más adelante le da pie, a partir de una alusión a Rulfo y del recuerdo de Nicanor Parra, para lanzar su desesperanzado balance de la literatura latinoamericana:

En realidad la literatura latinoamericana no es Borges ni Macedonio Fernández ni Onetti ni Bioy ni Cortázar ni Rulfo ni Revueltas ni siquiera el dueto de machos ancianos formado por García Márquez y Vargas Llosa (170).

En un solo movimiento establece con amarga lucidez las fronteras entre libros que se pavonean masivamente por la superficie y la literatura, que, como en las profecías de *Amuleto*, circula por las profundidades. Los lectores parecen como desdibujados o desaparecidos en la avalancha del mercado; y con la desaparición de los lectores siente que se esfuman los escritores:

La obra de Reinaldo Arenas ya está perdida. La de Puig, la de Copi, la de Roberto Arlt. Ya nadie lee a Ibarguengoitia. Monterroso [...] no tardará en entrar de lleno en la mecánica del olvido. 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 (170-171).

¿Qué pueden hacer Sergio Pitol, Fernando Vallejo y Ricardo Piglia contra la avalancha de glamour? Poca cosa. *Literatura* (171).

Reaparece el sentimiento de desamparo y de intemperie, el sentido de precariedad que impregna muchos de sus textos: "Creemos que nuestro cerebro es un mausoleo de mármol,

cuando en realidad es una casa hecha con cartones, una chabola perdida entre un descampado y un crepúsculo interminable" (174). El juego de reconocimientos, homenajes y complicidades propuesto como epifanía en *Amuleto* pasa a convertirse en una violenta y desesperada requisitoria; la pulsión ética y estética que reconoce muchos maestros, pero sobre todo su inalterable amor por Cortázar, resurge cada vez en su obra de ficción y en su crítica del sistema.

En una carta personal de agosto de 1998, Bolaño recupera un recuerdo juvenil de los años de bohemia y aprendizaje en el DF: "con Auxilio, ahora que lo pienso, me pasó una cosa bien interesante, íbamos caminando por México DF, la mujer que ahora se llama Auxilio, cuatro o cinco poetas jóvenes y yo, y de repente pasamos junto a Carlos Fuentes [...], y seguimos caminando sin hacerle caso hasta que Auxilio se pregunta a sí misma en voz alta: ¿pero quién era el que estaba junto a Fuentes?, y acto seguido se responde con un grito: Cortázar, y vuelve atrás y nosotros con ella, y allí estaba Cortázar y durante un rato estuvimos conversando con él, era en 1975, creo, puede que en el 76, el caso es que Cortázar para nosotros era como Dios nuestro señor, y nos encantó verlo [...]".

Esa memoria vuelve una y otra vez para refundar con arbitrariedad y audacia el lugar de Cortázar en la literatura argentina, siempre como el mejor:

Con Borges vivo, la literatura argentina se convierte en lo que la mayoría de los lectores conoce como literatura argentina. Es decir: está Macedonio Fernández, que en ocasiones parece un Valéry porteño; está Güiraldes, que está enfermo y es rico; está Ezequiel Martínez Estrada; está Marechal, que luego se hace peronista; está Mujica Láinez; está Bioy

Casares, que escribe la primera novela fantástica y la mejor de Latinoamérica, aunque todos los escritores latinoamericanos se apresuren a negarlo; está Bianco, está el pedante Mallea, está Silvina Ocampo, está Sabato, está Cortázar, que es el mejor; está Roberto Arlt, que fue el más ninguneado de todos (*Entre paréntesis* 24).

Cuando se decide a analizar la relación entre literatura y mercado denuncia a los escritores que en cierto momento asumen las ventajas de medrar en la industria editorial al margen de proyectos de escritura. Críticamente advierte que para ello no parecen necesarias la originalidad de Cortázar, ni la ambición de su novelística, ni la perfección de sus relatos, ni su agudeza como lector capaz de convocar a los vericuetos de la erudición apasionada sin caer nunca en la pedantería.

En todas las series de escritores que construye a lo largo de los años, Cortázar será siempre el máximo referente por su pulsión ética y su proyecto estético, en el que destaca y privilegia además, su relación con el humor:

Es en el siglo XX cuando el humor, tímidamente se instala en nuestra literatura. [...] Los que se ríen (y su risa en no pocas ocasiones es amarga) son contados con los dedos. Borges y Bioy, sin ningún género de dudas [...]. Pocos escritores acompañan a Borges y a Bioy en esta andadura. Cortázar, sin duda, pero no Arlt, que como Onetti opta por el abismo seco y silencioso (*Entre paréntesis* 224-5).

Eleva la literatura argentina de la primera mitad del siglo XX en Buenos Aires, casi a la categoría de mito cuando imagina un espacio en el que conviven sin conflicto aparente Roberto Arlt, Ernesto Sabato, Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares,

José Bianco, Eduardo Mallea, Jorge Luis Borges, algunos unidos por la ironía amable del maestro común, Macedonio Fernández. Una constelación en la que Cortázar brilla por su ambición estética, por su cercanía a la realidad argentina, por su capacidad para concebir estructuras literarias “capaces de internarse por territorios ignotos” junto con Borges, “el que más ahonda en el misterio de la lengua”.

En un texto relativamente temprano, cuando su nombre ya había adquirido repercusión internacional con *La literatura nazi en América*, *Estrella distante* y *Llamadas telefónicas*, Bolaño publica en una revista española sus consejos sobre el arte de escribir cuentos. Provocativamente propone un conjunto de doce reglas donde además de construir un canon que parece oponer los escritores latinoamericanos a algunos connotados peninsulares, y en el que nuevamente destaca Cortázar, juega con la evocación del “Decálogo del perfecto cuentista” de Horacio Quiroga.⁸ La regla número cuatro postula:

Hay que leer a Quiroga, hay que leer a Felisberto Hernández y hay que leer a Borges. Hay que leer a Rulfo y a Monterroso. Un cuentista que tenga un poco de aprecio por su obra no leerá jamás a Cela ni a Umbral. Sí que leerá a Cortázar y a Bioy Casares, pero en modo alguno a Cela ni a Umbral (*Entre paréntesis* 324-5)⁹.

Es probable que el fervor cortazariano de Bolaño se sustente en la convicción, compartida con otros escritores, de que *Rayuela* fue el texto de una generación que “se enamoró de *Rayuela*, porque eso era lo justo y lo necesario y lo que nos salvaba [...]” (*Entre paréntesis* 292)¹⁰. Cortázar se instala enton-

ces en la tensión entre lectura y escritura, gran lector y escritor para lectores que a su vez se convierten en esos fabuladores que a su turno realizan los mejores homenajes, como hace Bolaño cuando reflexiona sobre *Los detectives salvajes*, novela por la que recibió el premio Rómulo Gallegos.¹¹ Allí, junto con la memoria del poeta amigo, Mario Santiago Papasquiaro, puede reunir a Kafka con Borges y naturalmente con Cortázar: “Decir que estoy en deuda permanente con la obra de Borges y Cortázar es una obviedad”.

Una devoción que se manifiesta no como cicre sino como apertura de una reflexión acerca de la literatura, de la formulación de cánones y de poéticas sostenida con fulgurante intensidad en tradiciones que se extienden a través de los siglos. Como en la *Divina Comedia*, la construcción del castillo de la fama, el templo de la inmortalidad, incluye en el espacio en el que son honrados Homero, Horacio, Ovidio, Lucano y Virgilio, al mismo Dante: “fui el sexto entre tanta sabiduría”, dice de sí, en el canto IV del Infierno.

En ese mismo círculo de la fama, en el intenso deseo de perdurar sostenido en la levedad de la escritura, la obra de Bolaño y el rigor crítico de sus búsquedas comprometen la inteligencia abierta y la reinención de lo nuevo, aquello que como ha dicho él mismo, siempre ha estado allí: una conjunción de las mejores tradiciones del continente con la gran literatura occidental a la que por derecho pertenece. Un desafío de quien apostó todo y con todo a la literatura.

Notas

¹ Una primera versión de este texto fue leída en *Jornadas Homenaje*

a Roberto Bolaño. *Simposio Internacional*. Universitat Pompeu Fabra, Institut Català de Cooperació Iberoamericana, Revista *Lateral*, Barcelona, 20, 21 y 22 de octubre de 2004.

² Ver: Bloom, Harold, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New York-San Diego-London, Harcourt Brace & Company, 1994.

³ Ver: Beerbohm, Max. “Enoch Soames” [1919], en Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, *Antología de la literatura fantástica* [1940], Buenos Aires, Sudamericana, 1967, tercera edición, pp.26-55.

⁴ Yourcenar, Marguerite. *Mishima o la visión del vacío* [1981], Buenos Aires, Seix Barral, 2002.

⁵ Ver: Manzoni, Celina. “Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal” y “Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*.”

⁶ *Los detectives salvajes* apareció en 1998. Muchos años antes Bolaño había publicado una serie de artículos académicos sobre el movimiento estridentista en la revista *Plural* de México.

⁷ Creo que Bolaño se proyecta como contradictor de la estética sustentada en muchas de las grandes figuras consagradas en los sesenta, pese a que alguna crítica de origen peninsular prefiere presentarlo como continuador de la llamada narrativa del *boom*.

⁸ El “Decálogo del perfecto cuentista” fue publicado por primera vez en la revista *El Hogar* de Buenos Aires en 1927.

⁹ “Consejos sobre el arte de escribir cuentos”, bajo el título “Números”, apareció originalmente en *Quimera* 166 (1998): 66.

¹⁰ La cita proviene del prólogo de Bolaño a la edición de *Bomarzo* de Manuel Mujica Láinez que publicó la Biblioteca “El Mundo” en 2001 y que se reproduce en *Entre paréntesis*.

¹¹ “Accerca de *Los detectives salvajes*” se publicó en el programa de mano que se entregó al público asistente al acto en que se otorgó el premio. Reproducido en Manzoni, Celina. *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia* (203-4).