

La voz del otro y sus proyecciones en Bolaño¹

Laura Janina Hosiasson

La narrativa de Roberto Bolaño surge como uno de los casos más extremos de un uso literario de las diferencias idiomáticas del español. Pero la cuestión se extiende también hacia otros universos lingüísticos y en el español de Bolaño hablan, entre otros, personajes franceses, alemanes, italianos, rusos y estadounidenses. Pretendemos señalar la relevancia del papel de la(s) lengua(s) dentro de las dinámicas y estrategias compositivas y de caracterización, así como en una concepción muy particular de lo nacional y lo extranjero. Dicha característica se inscribe en un linaje de cierta tradición literaria que se establece como una nueva voz hecha de muchas, con la cual este escritor pensó el quehacer literario como una actividad eminentemente política y vital. “Toda literatura, de alguna manera, es política. Quiero decir: es reflexión política y es planificación política.” (Bolaño citado en Boullosa 108) El vagabundeo esencial (y también lingüístico) de los personajes de Bolaño es un viaje consciente de su narrativa tras una comprensión de la voz del “Otro”, aquel que se encuentra en la otra vereda, la de la barbarie.

Desde las primeras lecturas críticas de la obra de Roberto Bolaño, reunidas en el libro de estudios pionero de Celina Manzoni, en 2002,² muchos son los que han destacado el impresionante trabajo lingüístico en sus libros. Más allá de las innumerables variantes del español, con sus idiolectos regionales, políticos y generacionales, me interesa incursionar un poco en la forma cómo los narradores bolañianos despliegan también una suerte de desterritorialización, de desarraigo lingüístico tan radical que lleva a que leamos en español a personajes franceses, belgas, ingleses, norteamericanos y rusos, sin necesidad de

- 1 Un primer esbozo de este trabajo fue presentado en una mesa redonda durante la jornada “Hispanismo(s): Límites Inciertos”, organizada por la Asociación Brasileña de Hispanistas en São Paulo, en junio de 2011. Agradezco la delicada lectura y las valiosas sugerencias que Rita De Grandis le obsequió a la versión reformulada que presenté en noviembre de 2013, durante el coloquio internacional “La dimensión transnacional del ensayo hispánico”, realizado por la KU Leuven y a cuyos organizadores agradezco la invitación. Debo consignar también el apoyo recibido de FAPESP (Fundação de Apoio a Pesquisa do Estado de São Paulo), a través del proceso N° 2013/19035-9.
- 2 Allí Vila-Matas (2004) afirma que en *Los detectives salvajes* “tal vez lo más deslumbrante sea ese trabajo con el lenguaje, la cantidad de registros de voces que Bolaño va acumulando” (99).

traducción. Ese artificio, pienso, se manifiesta también al contrario, cuando el español puede funcionar como lengua extranjera, allí donde la extranjería parece depender de algo que ya no es más puro dominio lingüístico. Nos preguntamos por el sentido de esa maleabilidad, esos encuentros y desencuentros lingüísticos constantes dentro del universo creativo de este impresionante narrador. Es decir que cuando la composición de los diálogos o los comentarios del narrador se tropiezan con el tema de la lengua, el problema parece ser de fondo y no se trata apenas de un expediente caracterizador o contextualizador. Toda su obra maneja esos encuentros y de cierta manera depende de ellos.

Si pensamos que la propuesta estética de Bolaño es adueñarse de tradiciones heterogéneas para “refuncionalizarlas”³ y dialogar íntimamente con una tradición literaria para extraer de ese diálogo nuevas posibilidades, podemos hacer nacer el tema de las lenguas en el Borges de “El jardín de senderos que se bifurcan”, de 1941. Cuando hacía hablar en español al doctor chino Yu Tsun, antiguo catedrático de inglés en la *Hochschule* de Tsingtao, Borges estaba arrojando luces sobre un problema que Roberto Bolaño nos coloca hoy de forma aún más ineludible. Es verdad que son muchos los personajes ‘extranjeros’ en Borges. Eric Lönnrot y Red Scharlach, de “La muerte y la brújula”, así como Emma Zunz, también ingresaron al universo literario por la puerta del español, como una lengua que les era extraña; Joseph Cartaphilus de “El inmortal” es una especie de aberración lingüística que “se manejaba con fluidez e ignorancia en diversas lenguas” y que pasaba “del francés al inglés y del inglés a una conjunción enigmática de español de Salónica y de portugués de Macao” (Borges 533). Las posibilidades babélicas de la modernidad siempre fascinaron a Borges. Pero el caso de del protagonista de “El jardín de senderos que se bifurcan” me parece singular porque el artificio está allí tan desnaturalizado, se explicita de forma tan insólita y rebuscada (casi barroca) que se transforma en uno de los núcleos centrales del sentido del relato. El hecho de que un chino, Yu Tsun, además de profesor de inglés en una escuela alemana de un cantón chino, sea también un espía a servicio del gobierno alemán durante la primera Guerra Mundial, se torna más agudo todavía cuando el personaje se encuentra, frente a frente, con Stephen Albert que es casi su contrapartida: un inglés, ex misionero en Tientsin y sabio sinólogo. La trama enreda esos desplazamientos lingüísticos dentro de niveles múltiples y complejos, laberintos creados al sabor de una estructura de *film noir* y de calculados azares, dentro del contexto bélico de la Primera Guerra Mundial y con el desenlace de la historia en un crimen vergonzoso. La cuestión es que la lengua es allí esencial y nos

3 Término acuñado por la misma Celina Manzoni (2002).

sirve aquí para adentrar otro poco en el modo cómo para Roberto Bolaño esos movimientos lingüísticos transnacionales se ligan con el mal, es decir, con una intención de acercamiento a la lógica del mal.⁴

Y siguiendo de forma un tanto aleatoria y sin orden cronológico ese diálogo con la tradición, también podemos pensar en Kafka. Baste recordar que Bolaño lo utiliza en más de un epígrafe y que cierra el breve texto “Enfermedad y Kafka”, diciendo que con el escritor judío checo que escribía en alemán, él comprendió que lo nuevo es lo que siempre ha estado allí...

Si releemos el primer párrafo del pequeño relato kafkiano “La preocupación de un padre de familia”, de 1919, verificamos que se abre con una digresión del narrador acerca del origen de la palabra “odradek” (¿es eslavo o alemán?) que concluye que ni en alemán ni en eslavo la palabra tiene sentido. Es decir, en este caso la lengua poco importa si dentro del esquema de la familia burguesa, la finalidad y el sentido del objeto animado que “odradek” designa se le escapan completamente al narrador.⁵ Es más, al padre de familia que es este narrador, le perturba la idea de que la vida de ese ser hecho apenas de un carretel de hilos sueltos llegue a ser más duradera que la suya y la de toda su familia. En otras palabras, y pensando en la línea que quiero establecer aquí con Bolaño, la indeterminación lingüística de la palabra “odradek” sumada al tono aparentemente trivial con que la historia es narrada remiten en el fondo a algo más, algo terriblemente perturbador que está ligado a una noción de la otredad.⁶ El género con que Kafka juega es el de la parábola, así como ocurre en otros relatos breves suyos.⁷

Aclaro que mi afán aquí no es verificar exhaustivamente cuáles son las fuentes literarias de este problema, más bien me interesa enriquecer la discusión, a partir de algunas de las que fueron las lecturas de cabecera de Roberto Bolaño. Como ya dije, ni siquiera pretendo seguir una secuencia cronológica de esos antecedentes, más bien la he invertido.

Y dentro de ese escueto linaje en el cual propongo leer aquí al escritor chileno, tomo en tercer lugar – *last but not least* – a Edgar Allan Poe, a quien

4 Aquí y en las siguientes relaciones con Kafka encuentro ecos importantes en el artículo de Ilse Logie (2011). Comparto con ella su idea de que Bolaño “se preguntaba, a través de sus narradores, cómo relatar el derrumbamiento del viejo mundo humanista y cómo poner en escena la antigua y contagiosa seducción ejercida por el mal” (282).

5 Remito al excelente análisis de este relato que hace el crítico literario brasileño, Roberto Schwarz (21–26).

6 Me manejo aquí con conceptos elaborados por Ricœur, Sartre y Habermas.

7 Reinaldo Laddaga (2007) realiza un inspirador acercamiento de este relato kafkiano a ciertos procedimientos en Borges que seguramente podríamos alinear aquí con Bolaño.

sabemos que Bolaño propone leer “de rodillas”.⁸ En el antológico cuento “Los crímenes de la calle Morgue”, de 1841, me parece que estriba un método, una manera de trabajar que se encuentra en sintonía muy afinada con los procedimientos adoptados por Bolaño. Recordemos que en ese relato el narrador, un norteamericano viviendo en París, allá por el año “18...”, traba una peculiar amistad con el brillante y famoso detective, Monsieur Auguste Dupin, que intenta resolver el misterio de un asesinato atroz y llega a su solución a partir del testimonio de quienes se encontraban en las inmediaciones de la casa, a la hora del crimen. Esos relatos irán siendo registrados, precedidos por el nombre y la nacionalidad de cada testigo. Uno tras otro, hombres y mujeres irán afirmando que las voces que se escuchaban desde dentro eran extranjeras. Dupin recoge ese material y lo analiza, notando lo siguiente:

Cada uno de ellos está seguro de que no se trata de la voz de un compatriota. Cada uno la vincula, no a la voz de una persona perteneciente a una nación cuyo idioma conoce, sino a la inversa. El francés supone que la voz sea de un español, y agrega que “podría haber distinguido algunas palabras si hubiera sabido español.” El holandés sostiene que se trata de un francés, “como no habla francés, testimonió mediante un intérprete”. El inglés piensa que se trata de la voz de un alemán, pero el testigo “no comprende el alemán”. El español “está seguro” de que se trata de un inglés, pero “juzga basándose en la entonación”, ya que “no comprende el inglés”. El italiano cree que es la voz de un ruso, pero “nunca habló con un nativo de Rusia”. Un segundo testigo francés difiere del primero y está seguro de que se trata de la voz de un italiano. No está familiarizado con la lengua italiana, pero al igual que el español, “está convencido por la entonación”.

POE 364

Poe detiene a propósito el andamio dinámico de la narración para realizar esta cadena de descripciones de lo mismo, siempre la misma cantilena, para mostrar que todos saben que el asesino fue un extranjero, a pesar de que ninguno de ellos conoce en absoluto la lengua que le designan. El detective sacará sus conclusiones y logrará resolver el enigma. Pero seguirá pensando en esa lengua que no se entiende y que sin embargo todos han reconocido allí como la voz del asesino, de un Otro. “¡Una voz en cuyos tonos los ciudadanos de las cinco grandes divisiones de Europa no pudieron reconocer nada familiar!”, nos

8 “[...]La verdad de la verdad es que con Edgar Allan Poe tendríamos de sobra.[...] Piensen y reflexionen. Aún están a tiempo. De ser posible: de rodillas.” (*Entre paréntesis* 324).

dice Dupin. Y siguiendo esa huella de Poe, llegamos al punto que va ajustando la medida de una forma particular de la escritura de Roberto Bolaño.

Su tercera novela, *Monsieur Pain*,⁹ es en varios sentidos un homenaje a Poe, de forma explícita en el epígrafe, en una alusión directa del narrador a *Revelación mesmérica* y en la obvia asonancia entre Dupin y Pain.¹⁰ Pero sabemos también que Poe está por doquier en la obra de Bolaño, desde ciertos títulos como *Los detectives salvajes* o *Los sinsabores del verdadero policía*, pasando por su definitiva obsesión por la estructura del relato policial que puebla gran parte de sus narrativas. Me parece que fue el procedimiento formal de Poe lo que interesó particularmente a Bolaño quien, valiéndose de la forma del romanticismo tardío y subterráneo del escritor norteamericano, intentó penetrar en una idea de la barbarie contemporánea. Hay en Bolaño el movimiento de búsqueda de un misterio que se agazapa en ambientes por lo general lúgubres y que no se deja descubrir nunca, que no se deja leer (*Es lasst sich nicht lesen*), como afirmaba el narrador de ese otro gran relato de Poe que es “El hombre en la multitud”, según el cual la esencia de todo crimen permanece inexpugnable. Walter Benjamin ya señaló cómo “El hombre de la multitud” funciona a modo de “una radiografía de una novela policial, sin el envoltorio del crimen que allí ha sido suprimido”.¹¹ Recordemos que en la Londres finisecular, en el acto de persecución tras un transeúnte anónimo que de pronto parece congregarse en su semblante y figura a todas las marcas potenciales del criminal, se verán implicados tanto el que es perseguido como el que persigue en una coreografía errática y alucinada. La pura intuición del crimen y de la contravención, estampados en la apariencia de ese desconocido, parecen conducir al misterio último, tras el cual al narrador se va la vida, al menos por unos breves momentos. Después, todo retomará su curso habitual.

Sin duda, es posible reconocer ese vagabundeo aleatorio en la dinámica de gran parte de los relatos de Bolaño.¹² El vagabundeo es en Bolaño una palabra mayor. Su pluma se deja arrastrar por las páginas de una narrativa que arrastra con ella también a los personajes-protagonistas que vagan sin rumbo

9 Esta novela es una reedición con nuevo título de *La senda de los elefantes* que Bolaño habría escrito allá por 1982, aproximadamente, y cuyo manuscrito investigó pormenorizadamente Celina Manzoni (2011) en espejo con la biografía de Vallejo, escrita por su viuda Georgette.

10 Fernando Iwasaki (2008) sugiere que Pain podría ser leído indistintamente en francés, como “pan” y en inglés, como “dolor”. Aunque la novela se da en contexto francés, en el diálogo subliminar con Poe la alusión al inglés no me parece del todo descabellada....

11 Cf. Walter Benjamin (45-56).

12 Recordemos que uno de sus relatos de *Putas asesinas* (2001) lleva por título “Vagabundo en Francia y Bélgica”.

fijo, entre lectura y lectura, de hotel en hotel, de bar en bar, de libro en libro, de conversación en conversación para después entregarse nuevamente a un paseo que podríamos llamar de cósmico si no resbalara tan a menudo en lo cómico.

No estriba en el desplazamiento espacial la singularidad de la obra de Bolaño, aunque sí lo inscribe en un linaje literario cuyos heterogéneos antecedentes no es el caso de citar en este ensayo, como tampoco los muchos escritores contemporáneos suyos que dan cuenta como él de la dispersión, de las diásporas, de los exilios y del desplazamiento vital de la historia transnacional del último siglo. Ciudades, carreteras, líneas de tren, avenidas y callejuelas por donde se desparraman estos seres en movimiento, tras la pista de misterios apocalípticos que al aproximarse se desvanecen como sueños, hechos polvo, hechos nada.¹³ Ese vagabundeo, articulado con matrices compositivas del género policial y del cine *noir*, parece correr tras un sentido del presente que se escapa siempre, que está más allá o más acá de cualquier posibilidad de comprensión. En el recorrido incesante de esos seres hay una entrega completa, un verdadero afán por dar con el nudo central que percibimos a través de la voz de sus narradores, muchos de los cuales hablan otras lenguas aunque el tema de la extranjería, como ya señalamos antes, se plantee también en otros momentos, en el interior mismo de la lengua española.

O sea, la lengua juega en este viaje aleatorio un papel esencial. Además de surgir dentro de las narrativas como asunto y tema frecuente, el idioma, los acentos, las variaciones sintácticas, los juegos de traducción, las opciones de vocabulario pasan a ser otra posibilidad del paseo errático. Las formas de exilio, de pertenencia y desarraigo lingüísticos se incorporan en ese vagabundeo fundamental y constitutivo de algo que si bien no pretendo mapear completamente, quiero aquí esbozar como uno de los elementos de lo que podría ser una poética muy particular de Bolaño.

Recordemos que Pierre Pain, el narrador protagonista de *Monsieur Pain* es un francés médium mesmerista, aspirante a poeta que vive en París y que en la primera página ya nos dice que no entiende el español. De hecho, en esta novela el español es un idioma extranjero para todos los personajes y esto se explicita más de una vez a lo largo de la narrativa. Dos hombres misteriosos de gabardina oscura y sombreros de ala ancha que respiran una atmósfera de *film noir*, a mando de cúpulas españolas fascistas (estamos en abril de 1938, nos dice el narrador), hablan ese idioma que Pain desconoce pero que lo aterroriza

13 En este sentido, los diálogos posibles con Burroughs o Kerouac, por ejemplo, ya han sido mencionados por la crítica y aparecen aquí o allá en sus narrativas.

con su sola melodía. Poco más tarde, tendrá una pesadilla dentro de la cual alguien le advierte que tenga cuidado con los sudamericanos.

Una lengua, un idioma que no se entiende pero que resulta impulso suficiente para echar a andar una historia que es mezcla de *thriller* y de biografía precaria y que está patéticamente organizada sobre los últimos días del poeta peruano César Vallejo, agonizante en la clínica Arago de París. Un argumento que enreda al protagonista médico médium con el militante comunista que fue Vallejo dentro de un hipotético complot contra su vida, liderado por facciones francesas y españolas del franquismo y del nazi fascismo en ascensión. La novela abre con la mención de lugar y fecha de los acontecimientos por narrar: "París, 1938", y se cierra con un "Epílogo de voces" compuesto por una serie de semblanzas, suerte de obituarios de los personajes involucrados en la narrativa. Este epílogo, sin nunca abandonar un tono displicente y cómico que expurga el melodrama y el exceso dramático, sitúa a los personajes dentro del conflicto histórico que está por detrás: la ascensión final del fascismo en vísperas de la segunda guerra. Todos ellos, incluido el mismo Pain, serán engullidos por los acontecimientos por venir, abominables y funestos.

Después de *Monsieur Pain* sabemos que Bolaño irá a incursionar en ese tema de modo incisivo y en varias oportunidades: En las biografías apócrifas de personajes fascistas de *La literatura nazi en América*, más tarde en *Estrella distante*, donde intentará "una aproximación muy modesta al mal absoluto"; y después, en *Nocturno de Chile*, novela en que propondrá una reflexión sombría del papel de la intelectualidad letrada en la historia de la dictadura chilena, a partir de la mirada de ese 'Otro', en este caso el protagonista-narrador, un intelectual de derecha.

Echándole una mirada general a su ya a estas alturas bastante voluminosa producción (gracias a la creciente cantidad de manuscritos publicados póstumamente), podemos advertir cómo también, en el caso del idioma español, las narrativas adquieren modulaciones especiales, según la nacionalidad adoptada por cada una de sus tramas. Si por ejemplo, *Estrella distante* y *Nocturno de Chile* acuñan un 'decir' chileno, *Los detectives salvajes* se sumerge de lleno en el habla mexicana; y narrativas breves como "El gaucho insufrible" y "Dos cuentos católicos" se impregnan de un castellano argentino y un español peninsular, respectivamente.

Los pactos, los encuentros y desencuentros *extranjeros* se dan entonces dentro y fuera del ámbito de la lengua española en Bolaño y volverán a surgir, así como también las sutiles y perversas relaciones entre el fascismo, arte y literatura. ¿Cómo no sentir el tono argentino del narrador de "El gaucho insufrible"?:

Con voz bien timbrada se puso a recitar versos de Hernández y de Lugones. Se preguntó en voz alta donde se había equivocado Sarmiento.

¿Qué hiciste, pelotudo?
 Me parece que precisás una compresa
El Gaucho 42-51

¿Dejar de pronunciar en silencio las Zetas y las Ces, con el acento español mientras se lee “Dos cuentos católicos”?:

¿Por qué mirar para otro lado, sonriendo como un tarugo? Por humildad. Eso está muy bien, dijo el padre de Juanito. Cojonudo.

Y tú qué vas a ser, gilipollas?
El Gaucho 119

¿Hay alguna duda de que *Los detectives salvajes* está en manos de un habla mexicana?¹⁴ Valgan los incontables “cabrones”, “pinches” y “chingadas”. Y para ser muy en claro que estamos dentro del contexto mexicano en esa novela, el personaje chileno Arturo Belano, el consabido *alter ego* de Bolaño, es puesto en evidencia por su acento extranjero:

¿Belano es chileno? – dije tratando de desviar la conversación hacia otro tema y porque además, sinceramente, no lo sabía.
 -No te habías dado cuenta? – dijo María sin levantar la vista de lo que fuera que estuviera mirando.
 -Pues sí, le había notado un cierto acento un poco distinto, pero me pareció que tal vez fuera, no sé, tamaulipeco o yucateco...
 -¿Te pareció yucateco? Ay, García Madero, bendita inocencia. Belano le pareció yucateco – le dijo San Epifanio a las Font y los tres rieron.
 Yo también me reí. (2666 56)

Que pueda parecerlo, no creo que sea simplemente un sentimiento panhelenista el que motiva a los narradores de Bolaño a elegir con qué modalidad de español se van a manejar en cada nuevo relato. Vimos que los pactos, los

¹⁴ Christopher Domínguez Michael (45) afirma que Bolaño “tomó la esencia del lenguaje coloquial, vernáculo y de los jóvenes” mexicanos y que “sus novelas funcionan como un depósito formidable de la manera en que se hablaba en México entre 1968 y 1976”. Aunque parece irritarse un poco con lo que él define como equívocos en algunas declinaciones del verbo chingar, considera que Bolaño ha percibido como pocos la esencia de la lengua mexicana.

encuentros y desencuentros extranjeros se dan dentro y fuera del ámbito de la lengua española.

Por un lado, lo que la obra de Bolaño levanta en su conjunto es que el problema de la extranjería pasa por canales muchísimo más complejos que los de la competencia lingüística común o, incluso, los sentimientos nacionales o, como decía, panhispánicos. Bolaño juega (en serio) con la idea de que el español tiene muchas lenguas, algunas de las cuales extranjeras entre sí y otras, en cambio, familiares y reconocibles. Carlos Wieder, el poeta aviador fascista chileno de *Estrella distante* es percibido por sus compañeros juveniles como un *extranjero*, a pesar de que él también es un chileno:

Nosotros hablábamos en argot o en una jerga marxista-mandrakista. [...] Ruiz – Tagle hablaba en español. Ese español de ciertos lugares de Chile (lugares más *mentales* que *físicos*) en donde el tiempo no parece transcurrir.

Estrella 16

En cambio, acabamos de ver cómo Arturo Belano, también chileno, aporreado en el D.F. mexicano en *Los detectives salvajes*, es confundido por el amigo mexicano con un tamaulipeco o un yucateco... De alguna manera el Odradek, kafkiano, familiar y extranjero al mismo tiempo, parece pulsar en este juego de proximidades y distancias lingüísticas que también aluden a algo mucho más profundo. La extranjería puede darse dentro de un mismo sistema lingüístico y la pertenencia, en el camino inverso, puede estar en lenguas extranjeras.

Del lado de los protagonistas extranjeros pienso que también se puede encontrar al lector atento de Borges. El laberinto babélico expuesto de modo tan contundente en "El jardín de senderos que se bifurcan" es explorado por Bolaño en más de una oportunidad. Llamaría la atención para algunos de los personajes de su última y portentosa novela, 2666. En el primer capítulo, "La parte de los críticos", cuatro amigos literatos: una inglesa, un francés, un español y un italiano, circulan entre sus ciudades de origen, Londres, París, Madrid y Roma respectivamente. También frecuentan congresos de literatura en universidades de Estados Unidos y Alemania. Entre ellos se entienden, no sabemos bien cómo, nosotros que los leemos en español. Comparten la misma devoción por un autor de culto, el furtivo escritor alemán Benno Archimboldi que nadie nunca ha visto, son todos germanistas y comparten también amoríos. Si Tolstói resolvió ese problema, transcribiendo intacto el francés que algunos de sus personajes manejaban, aquí las cuatro lenguas en contacto atravesadas por el alemán se armonizan y parecen descartar la extranjería, aunque también de ellos se vean envueltos en una descarnada situación de violencia que luego

de forma casi descuidada, se esmeran por olvidar. Por detrás de las lenguas que se comunican hay también una zona indefinida de la que puede brotar inesperadamente ese extranjero, ese "Otro".

Ya en el capítulo tercero, "la parte de Fate" (tal vez la mejor parte del libro), el periodista afroamericano, Quincey Williams, alias Oscar Fate, no es capaz de pedir un *hot dog* en castellano sin apelar a una traducción simultánea.¹⁵ En ritmo de *road movie*, el personaje va siendo arrastrado por hechos contingentes desde su barrio del Harlem en Nueva York hasta llegar a Sonora, en la frontera de México con Estados Unidos. Allí abandona su actividad como articulista cultural y político para asumir un reportaje sobre una lucha de box. Todo aquí está descolocado: espacio, oficio, idiosincrasia, raza y lengua. Lenguas que no se familiarizan, que causan desconcierto, "¿De qué estáis hablando?";¹⁶ y que prenuncian los atroces crímenes de mujeres que irán entrando de a poco en la narrativa, hasta instalarse como una macabra letanía insistente que se repetirá, *ad nauseam*, en el siguiente capítulo.¹⁷

Retomemos un poco las líneas lanzadas hasta aquí. Con Bolaño estamos frente a un conjunto de libros escritos en español que barajan nacionalidades diferentes, en la medida en que sus narradores se arraigan a los espacios lingüísticos que frecuentan con propiedad y pertinencia de un nativo o por lo menos, con intención de captar la idiosincrasia lingüística del otro. Además de significar un problema insoluble para sus traductores, con respecto a los muchos españoles que habría que traducir, esto tiene que ver – al menos en parte – con la biografía itinerante del mismo Bolaño que tras su infancia en Chile, pasó sus años de juventud en México, y que después de un breve regreso desafortunado durante el golpe militar, vivió su vida adulta en España. En este sentido, se podría decir que se trata de un escritor extraterritorial.¹⁸ Pero pienso que eso tiene que ver sólo en parte, porque por otro lado, escribir de esa

15 Resulta un tanto desanimador el testimonio de Barbara Epler (2013), la editora norteamericana de New Directions, que primero publicó a Bolaño en Estados Unidos, cuando se refiere al impacto que han producido allí algunas de sus obras. Epler destaca lo que ella llama "la parte narcisista del sueño americano" que lee a personajes como Fate y en ellos se reconoce. Bolaño sería entonces pura y simplemente alimento de ese narcisismo.

16 Tomás Fernández (2012) explora a fondo las inusitadas relaciones lingüísticas que se establecen entre el inglés y el español en la novela *2666*, así como sus implicaciones ideológicas.

17 Christopher Domínguez Michael (2011), a mi modo de ver de forma muy aguda, apunta a que Bolaño, de manera menos maniquea que Paz o Fuentes, ha logrado captar la relación de la frontera estadounidense con México y en eso lo ha ayudado su lectura de Cormac McCarthy....

18 Ignacio Echeverría (2008) exploró esta idea en su artículo "Bolaño extraterritorial".

forma, optando por esa variedad que va más allá del ámbito hispánico, apunta a una actitud política con relación a su oficio de escritor hispanoamericano contemporáneo. Lo que se reconoce como voz propia y/o ajena va mucho más allá de la lengua materna que, como vimos, puede resultar extranjera (y viceversa) cuando emitida por ese "Otro" que Bolaño intentó esbozar, a pesar de las sombras y desde el abismo.

Resumiendo lo que salta a la vista, toda la obra de Hannah Arendt, gran parte de la de Georges Bataille y de Giorgio Agamben gravitan en las concepciones de Bolaño sobre el mal, lo oscuro, lo maligno y la violencia agazapados por tras de la máscara de ese "Otro", a través de cuyas voces el escritor procura entenderlo. Como anota acertadamente Ilse Logie, para Bolaño, "más allá de la denuncia y de la resistencia, importa pensar en las causas y mutaciones de la nebulosa de indescifrable opacidad que es la barbarie".¹⁹

A partir de una apropiación muy particular de la lectura de Poe, de Kafka y de Borges (entre otros muchos autores de su biblioteca escogida) sumada a una impresionante capacidad imaginativa, su obra será una serie de destellos acertados, mezclas de lo insólito con lo conocido, cuya lectura nos pone en la huella de una tentativa, siempre fatalmente infructuosa de comprensión, de aproximación al sentido del crimen ético y moral que funda y sustenta la máquina económica, política y social del mundo contemporáneo.

Obras citadas

- Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1971.
- Bolaño, Roberto. *Monsieur Pain (La senda de los elefantes, 1993)*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Bolaño, Roberto. *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Bolaño, Roberto. *Estrella distante (1996)*. Nueva York: Random House, 2010.
- Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- Bolaño, Roberto. *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- Bolaño, Roberto. *2666*. Buenos Aires: Anagrama, 2004.
- Bolaño, Roberto. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- Boullosa, Carmen. "Entrevista a Roberto Bolaño." *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor, 2002. 105-113.

¹⁹ Cf. Ilse Logie (293).

- Domínguez Michael, Christopher. "Roberto Bolaño y la literatura mexicana." *La experiencia del abismo*. Ed. Fernando Moreno. Santiago: Lastarria, 2011. 45-52.
- Echeverría, Ignacio. "Bolaño extraterritorial." *Bolaño salvaje*. Eds. Edmundo Paz Soldán, y Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Candaya, 2008. 431-445.
- Epler, Barbara. "La parte de Estados Unidos que también es la parte de Las Américas." In: *Archivo Bolaño*. Barcelona: CCCN, 2013. 123.
- Fernández, Tomás. "Clichés en la parte de Fate (2666)." *El juego con los estereotipos*. Eds. Nadia Lie, Silvana Mandolessi, y Dagmar Vandebosch. Bruxelles: Peter Lang, 2012.
- Habermas, Jürgen. *A inclusão do outro*. São Paulo: Loyola, 2002.
- Iwasaki, Fernando. "Roberto Bolaño, monsieur Pain." *Bolaño salvaje*. Eds. Edmundo Paz Soldán, y Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Candaya, 2008. 117-123.
- Kafka, Franz. "Odradek." (trad.) R. Schwarz. *O Pai de família e outros estudos*. Ed. Roberto Schwarz. São Paulo: Paz e Terra, 1978. 21.
- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- Leopoldo e Silva, Franklin. *O outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- Logie, Ilse. "Un bestiario transatlántico: reminiscencias de Kafka en la obra de Roberto Bolaño." *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*. Ed. Fernando Moreno, Fernando. Santiago: Lastarria, 2011. 281-294.
- Manzoni, Celina. "Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal." *La escritura de la tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002. 17-32.
- Manzoni, Celina. "Ciencia, superchería y complot en Monsieur Pain." *Roberto Bolaño. La experiencia en el abismo*. Ed. Fernando Moreno. Santiago: Lastarria, 2011. 107-118.
- Poe, Edgar Allan. *Cuentos completos*. (trad.) J. Cortázar. Buenos Aires: Edhasa, 2009.
- Ricœur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990.
- Sartre, Jean-Paul. *L'existentialisme est un humanisme*. Paris: Folio essais, 1996.