

The image features a dense, chaotic pattern of white, hand-drawn scribbles on a solid gray background. The lines are of varying lengths and directions, creating a complex, overlapping web of shapes that fills most of the frame. In the bottom right corner, the text "Literatura Latinoamericana" is written in a clean, white, sans-serif font.

Literatura
Latinoamericana

DOS NOTAS ACERCA DE LA RELACIÓN ENTRE POESÍA Y PROSA EN BOLAÑO*

Fecha de recepción: 5 de marzo de 2013

Fecha de aprobación: 1 de abril de 2013

Resumen:

El redescubrimiento público de Roberto Bolaño como poeta, plantea interrogantes acerca del alcance de su poesía, de su magnitud, de su relevancia en el contexto de su obra y de la relación de lo poético con su prosa. Abordar esta última se constituye en el objetivo del presente artículo. También se trata de deshilvanar la dilución operante entre su poesía y su prosa a través de un caso particular: la metáfora del desierto en *2666*.

Palabras clave: Poesía, prosa, territorio, metáfora, desierto.

Santiago Guevara

Université Stendhal 3 Grenoble,
Francia

issosanti@gmail.com

Estudiante de la Universidad Stendhal
3 Grenoble. Candidato al doctorado en
«Lettres et arts» especialidad «Recherches
sur l'imaginaire» Laboratorio du CRI.

* Artículo de reflexión resultado de la investigación que hace el autor acerca de Roberto Bolaño, en el marco del doctorado “Lettres et arts”. Universidad Stendhal 3 Grenoble.

TWO NOTES ON THE RELATION BETWEEN POETRY AND PROSE IN BOLAÑO

Abstract:

Lately, Roberto Bolaño has been mentioned as a poet. Some questions arise from this fact: the relevance of his poetry, its importance in the context of his work and the relationship between his poetry and his prose. The aim of this paper is to comment on that relationship and to understand the passage or dissolution between his poetry and prose through the particular case of the metaphor of the desert in *2666*.

Key words: Poetry, prose, territory, metaphor, desert.

DEUX NOTES SUR LA RELATION ENTRE POÉSIE ET PROSE CHEZ BOLAÑO

Résumé

La redécouverte publique de Roberto Bolaño en tant que poète, nous pose des questions sur l'envergure de sa poésie, de sa magnitude, de sa relevance dans le contexte de son œuvre et du rapport de ce qui est poétique avec sa prose. L'objectif de cet article est celui d'aborder cette prose-là. Il s'agit aussi de défaufiler la dilution produite entre sa poésie et sa prose, à travers un cas particulier : la métaphore du désert en *2666*.

Mots Clés: Poésie, prose, territoire, métaphore, désert

El dossier dedicado a Roberto Bolaño en la revista *Quimera* (2010, pp. 32-57) (el cual se concentra en su vida y obra) destaca la importancia de su narrativa pero sobre todo intenta recuperar su figura como poeta. El carácter de poeta que se le atribuye a Bolaño es relativamente nuevo para el gran público ya que el autor se dio a conocer como narrador y en esencia parte de su obra más glosada y celebrada¹ se encuentra en los dominios de la prosa. Dicho “re-descubrimiento” del Bolaño poeta se debe en gran medida a la aparición y publicación de *La Universidad desconocida*, poemas entre 1978 y 1992 (Bolaño, 2007). Este libro, para mí,

puede ser tres cosas: una bitácora, un símbolo y un híbrido.

1. Una bitácora creativa de Bolaño puesto que de allí surgen muchos de sus personajes, temas y motivos de escritura. 2. La que me parece aún más fascinante: *La Universidad Desconocida* es una idea, un símbolo abstracto e ingenioso que Bolaño crea para referirse a su formación autodidacta. El verso es revelador: “*Esta esperanza yo no la he buscado, este pabellón silencioso de la Universidad Desconocida*” (p.287). 3. Un texto híbrido en el que se denota con suficiente claridad el diálogo constante entre poesía y prosa. Reflexionar acerca de ese diálogo es el propósito de estas notas.

Bolaño, poesía, imagen poética y metáfora

Bolaño mantendrá a lo largo de su vida y de su obra una estima altísima por la poesía y no reparará en favorecerla a la hora de abordar cualquier debate sobre ésta. Las referencias abundan, los comentarios son copiosos tanto en sus entrevistas como en sus textos. La ambigüedad en cuanto al tema parece ser inexistente. Bastará acá con una nota, sino la más precisa, sí por lo menos una de las más reveladoras, de las más contundentemente arrolladoras en Bolaño. Amalfitano conversa con un joven mexicano:

1 Quiero hacer algunas anotaciones acerca del reconocimiento que Bolaño ha tenido en el ámbito literario. Para nadie es un secreto que hoy en día Bolaño es uno de los escritores más conocidos no sólo en América Latina sino en Europa y en los países anglosajones. Su triunfo en países como España, Francia o Estados Unidos (sobre todo en este último) puede ser atribuido en esencia al éxito de recepción de sus dos novelas más amplias: *2666* y *Los Detectives Salvajes*. Elogiadas por la crítica, consumidas por el público. Luego de su muerte en 2003, ríos de tinta han corrido acerca de su obra; artículos, reseñas, homenajes, discursos, documentales, citas, coloquios, libros de crítica. Una oleada mediática que se veía venir en los últimos años de su vida y que se aceleró ante su prematura muerte.

Aunque toda regla tiene su excepción (ya veremos adelante), dichos ríos de tinta guardan cierta unanimidad. Primera unanimidad: Bolaño es un escritor imprescindible. Algunos dicen: de la literatura hispanoamericana, otros de la literatura en lengua española, y otros más puristas o tal vez más acertados: de la literatura en lengua castellana. Segunda unanimidad: Bolaño es un escritor atípico y original. Tercera: Bolaño es un escritor cosmopolita e innovador tanto en sus motivos como en sus formas. No sería pertinente citar acá cada uno de los comentaristas, críticos, estudiosos, alabadores, fans, lectores serios, simples partidarios, partidarios aguerridos, admiradores fervientes, o simplemente admiradores a secas de la obra de Bolaño, es una lista larga y exhaustiva. Bastarán algunos nombres: Enrique Vila Matas, Javier Marías, Juan Gabriel Vásquez, Juan Villoro, Andrés Neuman, Bruno Montané, Rodrigo Fresán, A. G. Porta, Susan Sontag, Sergio Marras, Rey Rosa, Javier Cercas, Alan Pauls, Celina Manzoni, y el mismo Nicanor Parra, entre muchos otros. Veamos ahora una vehemente excepción a la regla. En el número 310 de la revista *Nexos* Guillermo Samperio arremete contra la obra de Bolaño y también contra su persona. Sobre la última parte de *Los Detectives Salvajes* escribe: “Finalmente, como una especie de “capítulos sobrantes”, la tercera parte regresa al diario y a la transcripción de una serie de chistes y “ocurrencias” que bien podrían haber servido para uno de los capítulos menos afortunados de “El Chavo del Ocho” o “El chapulín colorado”, personajes creados por su casi tocayo Roberto Gómez Bolaños, el inefable Chespirito”. Artículo completo en: <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=2101919>

Así, aunque exista una relativa unanimidad en cuanto a la valoración e importancia de la obra y figura de Roberto Bolaño, sería un poco prematuro hablar de su posición en la tradición literaria hispanoamericana. Y al decir prematuro, quiero decir, que el proceso de entronización de Bolaño ha sido tan rápido, curioso e infrecuente que yo me atrevería a llamarlo: *el fenómeno Bolaño*. Fenómeno que a mi parecer ha pasado por cuatro etapas. Una primera antes de 1998; etapa de desconocimiento y marginalidad. Una segunda que empieza en 1998; reconocimiento internacional y corta carrera de fama hasta su muerte en 2003. Una tercera luego de su muerte; avalancha de reconocimientos, homenajes y publicaciones póstumas. Y una cuarta -los últimos años- en la cual el mundo literario un poco atiborrado de *Bolañismo* (este sustantivo es con frecuencia usado por la crítica) se pregunta si hubo un apresuramiento en la santificación. Ahora bien, últimamente se han alzado voces diciendo lo bueno, lo malo y lo feo no sólo de la literatura de Bolaño sino también *del fenómeno Bolaño*. Dos ejemplos. 1. Álvaro Bisama empieza su artículo en *Quimera*, (líneas que pueden ser un campanazo de alerta contra el

¿Qué clase de música le gusta?, preguntó Amalfitano. La música clásica, maestro. Vivaldi, Cimarrosa, Bach. ¿Y qué libros suele leer? Antes leía de todo, maestro, y en grandes cantidades, hoy sólo leo poesía. Sólo la poesía no está contaminada, sólo

la poesía está fuera del negocio. No sé si me entienda maestro. Sólo la poesía y no toda, eso que quede claro, es alimento sano y no mierda (Bolaño, 2004, p. 288).

El fragmento resuelve sin equívoco la relación en cues-

tión a la vez que parafrasea la encarnada idea de Bolaño de que la poesía es superior a la prosa. Y sin embargo, el autor cultivó mucho más esta última. Las razones de dicha inclinación (parece ser que la principal fue la económica) me pa-

Bolañismo desmadrado) diciendo: “Aburrido de Bolaño. O mejor dicho de las lecturas de Bolaño”. Para luego continuar: “Aburrido porque los que leen a Bolaño se vuelven sacerdotes de su culto involuntario y parece que no leen más que a Bolaño, como si con eso bastara, como si con eso se solucionara todo: el drama de estar aquí y ahora, de leer y escribir en Chile. Aburrido porque ahí está la sospecha de que nadie lo lee realmente” Y luego: “Aburrido de los escritores jóvenes que se lanzan a la carretera en su nombre o prenden una vela ante su estampita pegada en la muralla”. Artículo completo en Quimera # 318, mayo de 2010, p.29. 2. Jorge Volpi en un artículo inteligentísimo que bien podría ser un homenaje a Bolaño como también podría ser una parodia del estilo *Bolañiano* o los dos, dice: “De hecho, voy a decir algo que los fanáticos de Bolaño no me van a perdonar: a mí no me gustan los cuentos de Bolaño; es más, creo que Bolaño no era muy buen cuentista, aunque tenga un par de cuentos memorables”. Y al hablar del estilo de la prosa de Bolaño: “Ese estilo, que como cualquier estilo personal, es tan fácil de admirar como de imitar (y de parodiar u homenajear, como intento en estas líneas)”. En su última frase del último apartado que se llama justamente “epidemia” y al referir una broma “pésima” que Bolaño contaba a escritores jóvenes, lanza una frase que se mece justamente entre el homenaje y la parodia: “Pero los escritores jóvenes congregados en Sevilla lo escuchaban arrobados, seguros de que allí, en alguna parte, se oculta el secreto del mundo.”) Eso en cuanto a la parodia. En cuanto al homenaje es muy sentido y refleja el reconocimiento de toda una generación de escritores para con Bolaño. Bolaño, el único “punto común”, “hilo que nos ata”, “vínculo del que nos sentimos orgullosos”, “todos somos Bolaño”, o “el último latinoamericano”. Punto, hilo, vínculo, todos somos, el último. Podría ser este el gran acierto de Bolaño, incluso a pesar suyo: unir, juntar, lograr la unanimidad bajo una figura que la tradición literaria hispanoamericana tal vez estaba esperando. Artículo completo en:

<http://www.revistadeluniversidad.unam.mx/4908/4908/pdf/49volpi.pdf>

¿Pero qué resulta de todo ésto? Me parece claro- con los ejemplos dados- que aún resulta prematuro emitir juicios acerca del puesto de Bolaño en la tradición literaria hispanoamericana, visto que- sobre todo últimamente- su puesto se empieza a bifurcar entre la relevancia, calidad y originalidad de su obra y figura, y/o el carácter *overplayed*, *sancochado* o en términos más académicos *sobrevalorado* de las mismas. Así, la tendencia del último periodo del *Fenómeno Bolaño* parece ir hacia una mirada más distante y menos emocional de su obra. Una valoración que puede partir del campanazo de Bisama, recito: “Aburrido porque ahí está la sospecha de que nadie lo lee realmente”, es decir, de una lectura novedosa, propia, olvidando por un momento la verborrea mediática.

Preguntarse entonces en qué tradición literaria se inscribe Bolaño me parece bastante difícil puesto que entramos en otro de los problemas con los que se ha enfrentado la crítica: la clasificación del autor. Precisamente porque como es bastante legible en la mayoría de sus obras, Bolaño no quería inscribirse en nada, por el contrario parecía buscar *desinscribirse*, despoticar de los escritores a los que odiaba, endiosar a los que amaba, abrir brechas, fisurar la idea de *tradición literaria*. ¿Cómo? Por ejemplo a través de sus famosas listas y catálogos clasificatorios, los cuales, basados en un curioso y personal principio de recepción, sobrepasaban los límites del gusto-disgusto para adentrarse en los del amor-odio. Principio de provocación, que buscaba sin duda la polémica, minar de incertidumbres los campos de la tradición, de las certezas. Y de allí que una de las palabras más utilizadas por la crítica al referirse al autor sea justamente: marginalidad. Y el círculo se cierra, la marginalidad nos lleva a la dificultad de clasificarle. Ahora bien, me parece que el posicionamiento de Bolaño dentro de la tradición literaria está en proceso. Sin embargo, si entendemos *tradición* como una serie de saberes y legados transmitidos de generación en generación y de los cuales un escritor puede valerse en el momento de escribir su obra, creo que la tradición literaria de Bolaño es la tradición literaria de todos los escritores latinoamericanos sin excepción, incluso los ocultos, los malos, los peores, los pésimos, los que no escriben, los que escriben y no deberían hacerlo, los que deberían y no lo hacen etc. y esa es nada más y nada menos: la tradición literaria occidental. Parecería simplista afirmar lo anterior, sin embargo es todo lo contrario. Ésto lo que demuestra es la complejidad de la tarea al intentar hacer encajar a Bolaño en una tradición particular, lo cual sí resultaría simplista. Y también demuestra que Bolaño no era justamente lo que se dice un lector de parroquia. Seamos claros, Bolaño es hijo de una triada hispanoamericana; Borges, Cortázar y Parra. Seamos sensatos, Bolaño es tan hijo de ellos como lo es de Bukowski, Miller, Auster. Seamos aún más sensatos, Kerouac, Burroughs, Ginsberg, Lamborghini, Arlt, Lihn, Carpentier, Echenique, Vallejo (los dos). Y aún más, Verlaine, Cocteau, Michaux, Baudelaire, Queneau, Perec, y muchos otros que no quiero mencionar por no abusar de los nervios del lector. Basta leer cualquier libro de Bolaño para comprobar lo anterior. Claro, hay matices, Bolaño está más cerca de Lihn o Lamborghini que de Vargas Llosa, o de García Márquez, más cerca de Baudelaire que de Neruda, más cerca de Perec que de Paz, más cerca de Parra que de Paz. Por último, esta larga y tal vez inútil cita, solo me lleva a pensar una cosa: también a García Márquez lo canonizaron, y ahora lo *chic* –parece ser- es soltarse, desbarajustarse, esparramarse en su contra. Amanecerá y veremos.

recen ajenas, lo que puede ser más valioso resaltar es el hecho de comprobar de manera concluyente el espacio privilegiado que la poesía ocupa en su imaginario literario. La resolución de la ecuación poesía-prosa en el autor tiende entonces a una tensión constante en el plano narrativo, que por lo general desencadena en: lo poético está presente en la prosa y viceversa; las dos sustancias literarias (lo poético y lo prosaico) pueden afectarse, mezclarse y acoplarse. Cuentos, ensayos, artículos y novelas se imprimen de poesía. Ahora bien, si aceptamos que la relación de Bolaño con el género de la novela parte de una necesidad económica, el autor pronto encuentra en este género un campo propio de expresión y creación. ¿De qué va ese campo? Bruno Montané ha escrito refiriéndose al caso: “El fracaso de la vanguardia poética infrarealista se desborda en la narrativa, en la novela (...) la novela como un artefacto disruptivo dentro del esquema de dominio, en última instancia, la novela como un arma de lucha” (Montané, 2010, p. 37).

Un arma de lucha, pero no solamente. Las novelas de Bolaño llegan a ser también un territorio privilegiado de experimentación creadora. Y de allí, nada extraño que él mismo considere la prosa y la poesía como indisolubles, como dos formas y sustancias literarias que se alimentan mutuamente. A mi

parecer, dicho cruce genérico es el que permite una literatura múltiple, fluida, pero sobre todo arriesgada. ¿Por qué? Porque a la manera de Cortázar, la fusión entre poesía y prosa produce en Bolaño una forma liberadora, un instrumento de lucha que permite tener una visión caleidoscópica de la realidad. Porque la hibridación literaria de una forma produce obras particularmente “impuras” que nos alejan de la conservadora idea de la “pureza” de los géneros y que nos aproximan a la noción de riesgo tan codiciada por el autor. Y porque sin abandonar su vocación de poeta, Bolaño entra en los dominios de la prosa bajo sus diversas formas, buscando un receptáculo que pueda contener el resultado de la fusión genérica.

Ahora bien, la necesidad de consolidar imágenes que perduren en la retina se ve desde el más temprano Bolaño, no sólo en su poesía sino en sus viajes constantes (callejeo, vagabundeo, exilio) en busca de un espacio propio desde el cual proyectar su vida y notoriamente su obra literaria. Pero más claramente, ¿de qué manera interactúan poesía y prosa? Una posible respuesta puede ser a través de la creación y recurrencia de la imagen poética, encarnada en personajes o lugares comunes. Entre otros: la muchacha solitaria y exiliada, el escritor miserable, el artista infame y con mayor notoriedad el desierto como un espacio privilegiado de la acción.

En cuanto a la figura de la muchacha solitaria, ésta aparece de manera insistente bien sea como personaje, bien sea como evocación; bien sea en la dinámica de la especialidad geográfica: México, España, Francia, Inglaterra, Italia etc. bien sea en la dinámica de los roles sociales: prostitutas, delincuentes, víctimas de crímenes, estrellas porno etc. En suma, Bolaño nos propone la representación de mujeres que proyectan una imagen poderosa de soledad y tristeza y que en el caso de *2666* por ejemplo, se sitúan en el corazón receptor de la violencia. Ya desde el comienzo de la parte de los crímenes, vemos emerger la joven asesinada con toda la carga poética, argumental y simbólica que comporta el pasaje:

La muerta apareció en un pequeño descampado en la colonia Las Flores. Vestía camiseta blanca de manga larga y falda de color amarillo hasta las rodillas, de una talla superior. (...) el que tenía la pistola desenfundada les preguntó si la conocían. No, señor, dijo una de las mujeres. Nunca la habíamos visto. Esta criatura no es de aquí. La primera muerta se llamaba Esperanza Gómez Saldaña y tenía trece años. (...) Otras quedaron fuera de la lista o jamás nadie las encontró, enterradas en fosas comunes en el desierto o esparcidas sus cenizas en medio de la noche, cuando ni el que siembra sabe en dónde, en qué lugar se encuentra (Bolaño, 2004, p. 444).

El párrafo además de marcar el tempo narrativo, introduce la imagen de la muchacha, esta vez muerta. La estructura de este segmento inicial de *La parte de los crímenes* en 2666, se constituirá a lo largo del relato en la fórmula enunciativa básica de la novela. Es decir, el registro de tipo forense en el cual se describe el cadáver de una mujer, sus características y las posibles causas de su muerte. A medida que avanza la novela, en dicha formulación puede escucharse (por su repetición y patrón enunciativo fijo), una cadencia, un ritmo, una musicalidad que podríamos llamar *prosaica*. Tenemos entonces la impresión de estar leyendo una única historia contada muchas veces y cuya particularidad es la de incluir pequeñas variaciones de la receta forense. A lo anterior puede añadirse que recursos como la repetición, la acumulación y la fragmentación, (en la novela se describen más de 100 asesinatos) crean una única gran imagen compuesta de cientos de pequeñas estampas descriptivas. Un azulaje narrativo formado a partir de mini pasajes que relatan el suceso criminal. Asistimos a la enunciación de *una* imagen, (la muchacha asesinada) que debido a su concreción y sobre

todo a su reiterativa ocurrencia, accede a la categoría de símbolo en el relato.

Por otro lado, la presencia de la imagen poética en el seno de la novela hace parte de la concepción del autor de la literatura como un juego estético que involucra en principio la forma genérica y el lenguaje. La novela permite entonces a través de la inclusión de la metáfora- sincretizar en la duración de un instante un vasto campo simbólico, revelándonos un punto de encuentro entre la prosa y uno de los elementos embrionarios de la poesía: la metáfora. En 2666, Bolaño nos da las claves de su percepción de la metáfora. Veamos: Seaman, (predicador de Harlem) en *La parte de Fate*, hace alusión a las metáforas en su discurso desde el púlpito:

En realidad cuando uno habla de estrellas, lo hace en sentido figurado. Eso se llama metáfora. Uno dice: es una estrella de cine. Uno está hablando con una metáfora. Uno dice: el cielo está cubierto de estrellas. Más metáforas. Si a uno le pegan un derechazo en la mandíbula y lo dejan knock out, se dice que ha visto las estrellas. Otra metáfora. Las metáforas son nuestra

manera de perdernos en las apariencias o de quedarnos inmóviles en el mar de las apariencias. En ese sentido una metáfora es como un salvavidas. Y no hay que olvidar que hay salvavidas que flotan y salvavidas que caen a plomo hacia el fondo. Eso conviene no olvidarlo jamás (Bolaño, 2004, p. 323).

Varias anotaciones. Primera, Bolaño metamorfosea la lengua hablada en un motivo poético, en un medio de aprehensión y cuestionamiento de la realidad². Segunda, Bolaño subraya claramente el carácter revelador y vital de la metáfora: “Las metáforas son nuestra manera de perdernos en las apariencias o de quedarnos inmóviles en el mar de las apariencias.” Y tercera, Bolaño sugiere la síntesis que resulta de la relación del lenguaje con la realidad. Síntesis que se expresa en la idea: la metáfora (en ella hormiguea el sentido figurado) es el elemento de base a través del cual tenemos acceso a la realidad. Es decir, un sentido opcional, alterno, posible. (Presiento en esta idea un asomo a la poética del autor). Así, en el marco de ese juego estético vemos el lugar primordial de la metáfora, que se adjunta -como núcleo literario- a la forma genérica que

2 Tarea nada fácil. En *Remembering Wystan H. Auden, who died in the night of the Twenty-eight, of september, 1973*, (1976), Hannah Arendt cita a Clive James refiriéndose a la “*perfection*” de Auden para transmutar lo “*prosaïque en poétique*”. No sé si “*the perfection*” sería la expresión más eficaz, de lo que no hay duda es de la maestría con la que Auden lo hace. La consecuencia de dicha transmutación, según Arendt, es que la poesía de Auden sea “*intraduisible*”. Pienso que Bolaño hace un poco lo mismo, sin llegar (claro está) al refinamiento poético y alquimista de Auden y sin llegar (con evidencia) a ser “*intraduisible*”. Recomiendo ver: W. H. Auden. (1977) *The English Auden, poems, essays and dramatic writings 1927-1939*. London: Faber and Faber.

la contiene y al lenguaje que la expresa. Es en el resultado de esa conjugación donde podría residir la conquista genérica de Bolaño.

Según Deleuze (1980) una conquista territorial es posible en la medida en que el género, en este caso, pierde sus características intrínsecas para adquirir unas nuevas. Recomendando: *Literatura nazi en América* (Bolaño, 1996), *Amuleto* (Bolaño, 1999), *La pista de hielo* (Bolaño, 1993), novelas en que las fronteras genéricas se diluyen con notoriedad. No obstante, *Literatura nazi en América* (bio-

grafía de escritores infames, escrita en forma de diccionario o de compendio) puede ser el ejemplo más ilustrativo. El texto que a primera vista sería difícilmente calificable como “novela” es presentado como tal. La forma genérica usada en la novela no es nueva, ya lo habían hecho Schowb, Borges y Alfonso Reyes entre otros³. Lo novedoso⁴ en Bolaño sería la aguerrida defensa de su experimentación formal: “moriré diciendo que es una novela” (Usandizaga, 2005). En otras palabras, Bolaño defiende su conquista genérica. Defensa tanto más considerable en cuanto es de vida o muerte y

refleja su clara conciencia de estar proponiendo formas experimentales, de estar tomando riesgos. *En gros*, a través de la creación de formas híbridas Bolaño territorializa⁵ el género, haciendo que sus textos entren en un proceso de devenir constante. Pero hagámoslo un poco más legible:

C'est seulement quand un flux est déterritorialisé qu'il arrive à faire sa conjonction avec d'autres flux, qui le déterritorialisent à leur tour et inversement. Dans un devenir-animal, se conjuguent un homme et un animal dont aucun ne ressemble à l'autre, dont aucun n'imité l'autre, chacun déterrito-

3 A saber: Borges en *Historia universal de la infamia* (1935). Schwob en *Vies imaginaires* (1896). Alfonso Reyes en *Retratos reales e imaginarios* (1920). Rodolfo Wilcock en *La sinagoga de los iconoclastas* (1981).

4 Novedoso entre comillas. Hace algunos años, en una fiesta de inmigrantes, me presentaron a una chica muy imaginativa que afirmaba estar escribiendo una novela en aforismos. Al no ver muy claro el asunto, la interrogué un poco más sin lograr entender un ápice acerca del *affaire*. Le pedí entonces que me enviara algunas páginas. Aún las espero. Ahora pienso que lo que separa en términos prácticos, (no me atrevo a juzgar en términos estéticos) a Bolaño de la chica *novelista*, es la acción. Es decir, Bolaño escribió novelas formalmente experimentales y las defendió. Hasta donde tengo conocimiento, esta señorita ni ha escrito la novela, ni ha dicho que morirá diciendo que su novela imaginaria en aforismos es una novela. Con el tiempo y el trato- más bien desgastado- que he tenido con ella, creo que lo más probable es que no sepa de lo que habla. Y sin embargo, la idea, el concepto de la *aforonovela o novafora* me parece genial.

5 La teoría de la territorialización expuesta por Deleuze en *Capitalisme et schizophrénie* (1980), y ampliada en *Dialogues* (1996) postula cuatro conceptos básicos; territorializar, desterritorializar, líneas de fuga y devenir. Esta teoría puede ser entendida como el proceso a través del cual los personajes y la narrativa misma se relacionan con el espacio en una dinámica de entrada (conquista) de un territorio a su vez que da salida (fuga) del mismo. Aquella permanente incursión o abandono del espacio produce una serie de procesos dentro de la narrativa, tales como la territorialización y desterritorialización. Territorializar consistiría entonces en la conquista de nuevos espacios, literarios, reales, axiológicos, donde los entes, individuos o personajes configuran marcas singulares a cada territorio. Territorializar un espacio tiene que ver necesariamente con la noción de que el viaje sea iniciático o simbólico. Sin embargo, la entrada en un nuevo territorio implica la salida o abandono de otro y por ende territorializar y desterritorializar se presentan bajo una forma dicotómica. La desterritorialización tiene que ver con una salida del espacio, entendida no en el sentido de abandono total u olvido del espacio precedente sino en el de búsqueda de uno diferente. La desterritorialización se inscribe en un proceso de fuga permanente por parte de los individuos o de la narración misma. En este sentido, desterritorializar estaría más cerca de buscar que de evadirse y podría enunciarse como: “El movimiento por el que se abandona el territorio. No entendido como huida del mundo sino como fluir hacia algo diferente, no como desaparición sino como nomadismo literario” (Deleuze, 1980, p. 68). El devenir es producto de la desterritorialización y se caracteriza por la anulación de las tentativas de reterritorialización (volver al espacio del que se ha salido) en cuanto la entidad que deviene (sea personaje, escritor, texto) tiende a asumir otra forma y sobre todo una nueva sustancia existencial. Óigase bien, *otra forma y otra sustancia existencial*, (sustancia en la acepción filosófica del término: “entidad a la que por su naturaleza compete existir en sí y no en otra” (<http://www.rae.es/rae.html>)). Una línea de fuga puede considerarse como la materialización y concreción de un proceso de desterritorialización. Dicha línea tiende a marcar la trayectoria de aquel huir hacia otro espacio y nace de las rupturas argumentales, geográficas o discursivas del relato. Como lo enuncia Deleuze, “Fuir n'est pas exactement voyager, ni même bouger” (1996, p.37). ¿Qué es entonces una fuga? o más bien ¿En qué consiste trazar una línea de fuga? La actitud de fugar guarda una estrecha relación con buscar un nuevo territorio, salir del marco común de referencia para adentrarse e instalarse en un espacio que Deleuze llama *de délire*, (bella fórmula) en el cual nuevas propiedades, nuevos códigos, y nuevas funciones se instauran:

rialisant l'autre et poussant plus loin la ligne (Deleuze, 1996, p. 62).

Dont aucun n'imité pas l'autre. Si los géneros no se imitan mutuamente, hablamos con evidencia de un movimiento recíproco de conquista y abandono, de salida y entrada en otro territorio narratológico y genérico. Sin embargo, al hablar de desplazamiento no nos referimos únicamente a la circulación de los personajes en espacios geográficos diversos sino también al flujo de la narrativa misma. Un proceso de *llegar a ser* en el cual la novela toma elementos de la poesía, (concreción, cadencia, repetición, musicalidad, tratamiento del lenguaje) para ser trasplantados en una forma híbrida, que tendría el semblante de un poema extensísimo o una novela condensada. Así, el proce-

so de *déterritorialisation* del género, proyecta un terreno, un sitio, desde el cual se reinventa la escritura en Bolaño. ¿Cuál puede ser ese lugar?

Metáfora y desierto en 2666

Más que un tema de la escritura de Bolaño, la imagen del desierto llega a ser un lugar recurrente tanto de su poesía como de su prosa. Pero, ¿de dónde viene aquella imagen que junto con la del detective, la del escritor miserable y la de la joven solitaria, logran postularse como algunos de los rasgos distintivos de su obra? Recordemos que desde su poesía más temprana Bolaño se empeña en la evocación del desierto como un espacio no convencional. Un verso del poema *Los neochilenos* nos

da una idea aproximada, por cuanto la entrada en el desierto de Atacama nos deja percibir una atmósfera de desamparo total: “Y cruzamos la frontera/ De la república. / Por nuestros semblantes/ Hubiéramos dicho que cruzábamos/ La frontera de la razón” (Bolaño, 2007, p. 63). De igual manera vemos que desde entonces se empiezan a articular imágenes superpuestas que serán claves en la constitución de su obra. El nicho protector que representa la camioneta en la que viajan los neochilenos refleja el desamparo de sus tripulantes. Bolaño escribe: “Como una fruta sin cáscara/ Como una fruta quimérica/ Expuesta a las inclemencias/ Y a las afrentas/ una fruta sin piel/ Como una adolescente desollada / (p. 64). Y al decir Bolaño: “Cruzar la frontera de la razón”, puede uno sentir como si en este ver-

Une fuite est un espace de délire. Délirer, c'est exactement sortir du sillon. Il y a quelque chose de démoniaque, ou de démonique, dans une ligne de fuite. Les démons se distinguent des dieux, parce que les dieux ont des attributs, des propriétés et des fonctions fixes, des territoires et des codes : ils ont affaire aux sillons, aux barres et aux cadastres. Le propre de démons, c'est de sauter les intervalles, et d'un intervalle à l'autre. (1996, p.37).

Hay muchos, pero un ejemplo plausible podría ser: Alonso Quijano sale del sillón y delira para llegar a ser Don Quijote. Pero sigamos. Los conceptos de devenir y de línea de fuga se relacionan en cuanto los dos se enmarcan en la proyección de una geografía textual. En una fuga todo se vuelve partida, devenir, pasaje, salto, relación íntima con un extra-territorio, que ofrece sus fronteras como límites por alcanzar, pasar, transgredir. Veamos: « La littérature américaine opère d'après de lignes géographiques : la fuite vers l'ouest, la découverte que le véritable Est, est à l'Ouest, le sens de frontières comme quelque chose à franchir, à repousser, à dépasser. Le devenir est géographique. » (Deleuze, 1996, p.48). El, un tanto críptico, ejemplo que nos ofrece Deleuze, nos habla simple y llanamente de la otredad. El conquistador va hacia el conquistado para conquistarse a sí mismo, el enamorado ama para amarse a sí mismo. Nada nuevo en realidad. Lo que me parece interesante es que el autor enmarca la otredad en una dinámica geográfica (*fuite, découverte, frontière*) y de ruptura (*franchir, repousser, dépasser*) a través la proyección de líneas de fuga. En otras palabras Deleuze nos está diciendo: la otredad está en la ruptura. Entrar en una línea de fuga trae como consecuencia la desorientación de los personajes, de sus espacios y de sus discursos:

Si la ligne de fuite est comme un train en marche, c'est parce qu'on y saute linéairement, on peut enfin y parler « littéralement » de n'importe quoi, brin d'herbe, catastrophe ou sensation, dans une acceptation tranquille de ce qui arrive où rien ne peut plus valoir pour autre chose. (Deleuze et Guattari, 1980 : 242)

Así, las líneas de fuga provienen de verdaderas rupturas en el seno de la narración y adquieren su forma a través del viaje, un viaje cuyas consecuencias son irreversibles: “Une vraie rupture est quelque chose sur quoi on ne peut pas revenir, qui est irrémédiable parce qu'elle fait que le passé cesse d'exister” (Deleuze et Guattari, 1980 : 243).

so estuviera prefigurada 2666 o el final de *Los detectives salvajes*, debido con notoriedad al cuestionamiento que plantea de la racionalidad humana. Este verso será desarrollado de manera más amplia en 2666, a través de la definición del desierto de sonora como un espacio singular poseedor de ciertas características propias:

a. El desierto es el punto de encuentro para los diferentes personajes que actúan bien sea como investigadores, detectives o sospechosos: (Norton, Pelletier, Espinoza, Moroni, Fate, Amalfitano, Juan de Dios Martínez, Florita Almada, Lalo Cura, Klauss, entre otros) Ya en *Los detectives salvajes* constábamos un encuentro similar entre Ulises Lima, Arturo Belano y García Madero, con su origen literario: (Cesárea Tinajero) en el desierto de Sonora.

b. El desierto es el lugar de proyección del crimen, es decir, el punto y espacio de la violencia en cuyo seno la criminalidad erupciona y el cual es por lo general asociado a un basurero o a un cemente-

rio. Fate al hablar con Chucho Flores acerca de Santa Teresa piensa: “-Ésta es una ciudad completa, redondadijo Chucho Flores-, tenemos todo. (...) -¿Qué es lo que falta?-dijo Fate. -Tiempo-dijo Chucho Flores- falta el jodido tiempo. ¿Tiempo para qué? pensó Fate. ¿Tiempo para que esta mierda, a mitad de camino entre un cementerio olvidado y un basurero, se convierta en una especie de Detroit?” (Bolaño, 2004, p. 362). Un espacio para la criminalidad y el mal a lo cual se podría agregar, para la confrontación directa de los personajes con su identidad.

c. El desierto es el punto desde el cual se proyecta una línea de fuga que tiene por objeto indagar acerca de la literatura misma⁶, del quehacer literario y de la relación de la escritura con el horror. Desierto y literatura parecen entonces establecer en el seno de la novela y de la obra de Bolaño una relación simbiótica. En *Los detectives salvajes* por ejemplo, el desierto es el lugar en el que el sueño literario del infrarealismo se desvanece, y

con él la fuga hacia un nuevo territorio literario comienza. En este sentido, la presencia del Desierto de Sonora como lugar de confluencia temática y simbólica anticipa el escenario de 2666: *Los desiertos de sonora*, es el título del capítulo que cierra *Los detectives salvajes*. Inevitablemente también pensamos en el epígrafe inicial de 2666 en donde ya se evocaba el desierto a través del verso de Baudelaire: “Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento” (Bolaño, 2004, epígrafe)⁷ o en la reflexión acerca del tema por parte de Florita Almada: “Mirar cara a cara al aburrimiento era una acción que requería valor y que Benito Juárez lo había hecho y que ella también lo había hecho y que ambos habían visto en el rostro del aburrimiento cosas horribles que prefería no decir” (p. 542).

No está de más recordar que Bolaño fue cautivado por el verso de Baudelaire, en cuanto lo considera una acertada diagnóstico de *la enfermedad del hombre moderno*. Es en realidad en este verso (en el

6 *La literatura de Bolaño habla copiosa y recurrentemente de literatura.

*Un gran número de los personajes de la obra de Bolaño son escritores, lo han sido, han intentado serlo o tienen una relación directa o indirecta con la literatura.

*Las reflexiones y discusiones de los personajes desembocan continuamente en literatura. Recomendando: conversación entre Amalfitano y un farmacéutico en 2666, página 289 (en la colección “Compactos”).

*En 2666, para no ir más lejos, tenemos: Archiboldi (el escritor buscado), Amalfitano (el profesor de filosofía y amante de la literatura), Los cuatro críticos (académicos en busca de Archiboldi), Lalo Cura (joven policía y lector de novelas policíacas), Bubis (el editor), Fate (escritor de crónicas deportivas) etc.

7 Bolaño está citando el verso que se encuentra en el poema *Le voyage*, en el libro *Les fleurs du mal* (1861, p. 181 en la edición de Gallimard). La estrofa completa es:

*Amer savoir, celui qu'on tire du voyage!
Le monde, monotone et petit, aujourd'hui,
Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image :
Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui !*

cual de paso tiene eco su verso de los neochilenos) que Bolaño logra ver una asociación clara entre el desierto, el aburrimiento y el horror.

Y en este verso, la verdad, ya tenemos más que suficiente. En medio de un desierto de aburrimiento, un oasis de horror. No hay diagnóstico más lúcido para expresar la enfermedad del hombre moderno. Para salir del aburrimiento, para escapar del punto muerto, lo único que tenemos a mano, y no tan a mano, también en esto hay que esforzarse, es el horror, es decir, el mal (Bolaño, 2003, p. 151).

El desierto, notoriamente, a través de la posibilidad del crimen, se consolida para Bolaño como el lugar por vocación para la exploración del horror, para el cuestionamiento de la racionalidad moderna y de la identidad de los personajes. Permítaseme una corta digresión en cuanto a la identidad de los personajes. Recuerdo ahora a Borges y su idea (en *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)* (1945) en particular y en *Historia universal de la infamia* (1935) en general, de condensar en un espacio y tiempo comprimidos la vida de un personaje. La confrontación de los personajes con un momento decisivo en el que se juega todo, una coagulación de espacio y tiempo. En el caso de Cruz, el lugar será la pampa, el instante: la comprensión de su destino:

Básteme recordar que el desertor malhirió o mató varios de los hombres de Cruz. Éste, mientras combatía en la oscuridad, empezó a comprender. (...) Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva adentro. Comprendió que las jinetas y el uniforme ya le estorbaban. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él (Borges, 1949, p. 561).

Espacio y tiempo se amalgaman en un momento de clímax argumental, produciendo instantes mínimos en los que hay una revelación o en su defecto la constatación de que nunca la habrá. Pero en todo caso fracciones de tiempo y espacio en que la acción se vuelca inexorablemente sobre el personaje. En Bolaño tenemos dos ejemplos muy elocuentes. Uno en *El Gaucho insufrible* y el otro en *La parte de Fate*. En ambos textos, una momentánea fuga del orden estructural representa un nuevo replanteamiento del personaje en cuanto a su identidad se refiere. El caso de Fate puede resultar mucho más ilustrativo. Su viaje al desierto es también una proyección de su naturaleza primaria que al final le induce a la violencia. En este momento determinado, el relato hace coincidir la historia del personaje, su pasado y su proyección en el avenir. En breve: el destino del personaje está cifrado en dicho instante. Fate, en el momento de separar

a Rosa Amalfitano de Chucho Flórez y de Corona reflexiona: “Abrió la puerta sin golpear y los dos hombres se volvieron al mismo tiempo con una mezcla de sorpresa y sueño grabado en sus rostros. Ahora debo procurar ser lo que soy, pensó Fate, un negro de Harlem, un negro jodidamente peligroso” (Bolaño, 2004, p. 408)

Aquel momento se enmarca en la dinámica de la especialidad y de su proyección en una línea de fuga que implica un quiebre con una estructura social o en este caso narrativa. El Fate periodista, el Fate ilustrado, el Fate humanista, asume su verdadera naturaleza: “un”-“jodido”- “negro”-“de Harlem”. Los personajes entran entonces en un nuevo territorio que puede ser el del exilio, el de la clandestinidad, el del crimen, el de la violencia, el de la imperceptibilidad, el de la duplicidad. A su vez, la conjugación entre un momento y una imagen hace que la novela pueda condensarse en la duración de un instante: *l’instant fatal*. No en vano “Fate” en inglés es “destino”. No en vano, como para casi todos los personajes de 2666, la entrada en el desierto es sinónimo de descomposición de la realidad. Cierro la digresión.

Ahora bien, como veníamos diciendo, la exploración del horror en el marco del desierto, se ve reflejada con mayor notoriedad en la siguiente rela-

ción: la percepción de la realidad por parte de los personajes y el lenguaje que intenta aprehenderla. Así, de las múltiples maneras en que Bolaño se refiere al desierto en su obra, quiero destacar tres. “Frontera de la razón”, “Mar interminable” y “Jardín petrificado”. La primera expuesta en los *neochilenos* como ya hemos visto, la segunda, expresada en los pensamientos de Lalo Cura en 2666 y la tercera escrita en una nota de bienvenida a los críticos, también en 2666. Veamos la reflexión de Lalo Cura:

Vivir en el desierto, pensó Lalo Cura mientras el coche conducido por Epifanio se alejaba del descampado, es como vivir en el mar. La frontera entre Sonora y Arizona es un grupo de islas fantasmales o encantadas. Las ciudades y los pueblos son barcos. *El desierto es un mar interminable*. Éste es un buen sitio para los peces, sobre todo para los peces que viven en las fosas más profundas, no para los hombres (Bolaño, 2004, p. 698).

La homologación del desierto con un *mar interminable* no parece tan desatinada en cuanto a la vastedad de ambos espacios se refiere. No obstante, “*el desierto es un mar*” logra superponer un desajuste estético en cuanto dos propiedades opuestas se equiparan, a saber, la riqueza de la vida en el mar, con la precariedad de vida en el desierto. Resulta también interesante, la amplia-

ción de la metáfora a través de la enunciación de sus propiedades: no es un buen sitio para los hombres, sino para los peces marginales que viven en las profundidades, en las fosas subterráneas, el lugar predilecto para el horror en Bolaño.

El discurso descompuesto o en su defecto el lenguaje metafórico nombran entonces el espacio del desierto. De hecho, una de las primeras referencias de dicho espacio ya está en vuelta por una imagen poética: en una nota de bienvenida a México, dejada a los críticos, un agregado cultural se refería a él (al desierto de Sonora) como “Un jardín petrificado” (Bolaño, 2004, p.151). Si bien un desierto no tiene mucho en común con un “jardín”, sí que lo puede tener con un “jardín petrificado”. Así, el jardín-desierto en la metáfora de Bolaño, reconoce la vida en su seno salvo que le atribuye un estado inerte. Si nos atrevemos a superponer “mar interminable” con “jardín petrificado”, podemos imaginar un lugar en el que en apariencia todo está inanimado, pero en el cual la verdadera vida se da en las fosas, en los subterfugios, en una especie de subrealidad, o mejor de infrarealidad, sólo perceptible a través de la potenciación del lenguaje poético.

A esta referencia se agregan las de una pintura del desierto en un hotel de Santa Teresa,

una imagen que pasa por la televisión en un documental acerca de la ciudad, un sueño de uno de los críticos etc. Veamos entonces que nuestras vías de acceso a dicho espacio están mediadas por una metáfora, (bella por lo demás) o por otro tipo de representaciones, sino metáforas, imágenes metafóricas y fuentes diversas como lo pueden ser la pintura, la televisión, la ciencia ficción y la fotografía entre otras:

Mientras Fate dormía dieron un reportaje sobre una norteamericana desaparecida en Santa Teresa, en el estado de Sonora, al norte de México. El reportero era un chicano llamado Dick Medina y hablaba sobre la larga lista de mujeres asesinadas en Santa Teresa, muchas de las cuales iban a parar a la fosa común del cementerio. (...) Medina hablaba en el desierto: depresiones del terreno, como cráteres de la primera guerra mundial, que poco a poco se convertían en vertederos (Bolaño, 2004, p. 328).

El desierto en el seno de la novela se hace un espacio difuso y difícilmente definible donde la confusión no se hace esperar y donde se conjuga un territorio real con su proyección simbólica. Entrar en él conduce a una distorsión constante de la percepción de la realidad de los personajes. Fate ve un baño donde los objetos se trastocan y parecen estar vivos; Norton no logra separar las esferas de la realidad de las del sueño y Amal-

fitano dialoga cotidianamente y con naturalidad con las voces de fantasmas. Igualmente, la sensación de irrealidad, de que lo vivido pertenece a las esferas del sueño, del ensueño, de la pesadilla o de las alucinaciones, es ilustrativa de la pérdida de la orientación espacial y muchas veces psicológica de los personajes. Al respecto durante la huida de Fate con Rosa Amalfitano hacia los Estados Unidos, escuchamos:

Durante el camino hacia Tucson Fate fue incapaz de reconocer nada de lo que había visto unos días atrás, cuando recorrió el mismo camino en sentido contrario. Lo que antes era mi de-

recha ahora es mi izquierda y ya no consigo tener ni un solo punto de referencia. Todo borrado (Bolaño, 2004, p. 438).

Todo borrado piensa Fate. El *Jodido negro de Harlem* ha entrado en la línea de fuga en la que siguiendo a Deleuze, su pasado ha dejado de existir⁸ y poco a poco va llegando a ser otra persona, otra sustancia. También la literatura de Bolaño se proyecta en una línea de fuga en que poesía y prosa encuentran su naturaleza propia, no la verdadera, no la única, sino la propia al autor. Igual que Fate.

Conclusión

Tres cosas me parecen claras. Creo ver que Bolaño conquista un espacio genérico propio, *un espace de délire* como resultado de su lucha interna entre poesía y prosa. Creo presentir un asomo de la poética de Bolaño en la idea: la metáfora es el elemento de base a través del cual tenemos acceso a la realidad. Creo poder creer que la metáfora del desierto es una suerte de arquetipo de 2666: “Mar interminable”, “Jardín petrificado”, “Frontera de la razón”. Finalmente, si tuviera que escoger, me quedaría con “Jardín petrificado”. Al fin y al cabo *escoger* es uno de los múltiples amores que nos ofrece la metáfora. ¿No?

Referencias

- Auden, H.W. (1976). *Shorts, suivie d'un essai de Hannah Arendt*. Paris: Rivages poche.
- Bolaño, R. (2007). *La universidad desconocida*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, R. (2004). *2666*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, R. (2007). *Tres*. Barcelona: Acentilado.
- Bolaño, R. (1998). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, R. (2003). *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama.
- Borges, J. L. (1949). Biografía de Tadeo Isidoro Cruz, en: Borges J.L. *El aleph*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Deleuze, G. et Parnet, C. (1996). De la superiorité de la littérature anglaise, en: Deleuze, Gilles et Parnet, Claire. *Dialogues*. Paris: Flammarion.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). *Capitalisme et schizophrénie, Mille plateaux*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Manzoni, C. (2002). *La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor.
- Montané, B. (2010). Enero. La poesía de Roberto Bolaño. *Quimera Revista de literatura*. (314), 31-61.
- Real Academia de la Lengua. DRAE. Recuperado de <http://www.rae.es/rae.html>
- Usandizaga, H. (2005). Entrevista a Roberto Bolaño, en: *Jornadas de Homenaje a Roberto Bolaño*. España, Casa América Catalunya.

8 Traduzco la cita de Deleuze: Una verdadera ruptura es algo sobre lo cual no podemos volver. Es irremediable en cuanto el pasado ha dejado de existir. “Une vraie rupture est quelque chose sur quoi on ne peut pas revenir, qui est irrémédiable parce qu'elle fait que le passé cesse d'exister” (Deleuze et Guattari, 1980: 243).