

“¿QUÉ HAY DETRÁS DE LA VENTANA?”: ORALIDAD DELIRANTE Y EL ENIGMA DE LA VOZ EN
LOS DETECTIVES SALVAJES DE ROBERTO BOLAÑO

Antonio Córdoba
Connecticut College

Un personaje espectral, sin nombre, acaso de identidades múltiples, nos acompaña a lo largo de la sección central de *Los detectives salvajes*, estableciendo su propio itinerario de deseo y frustración, de fracaso, en paralelo a los recorridos quebrados de Arturo Belano y Ulises Lima.¹ Se trata de alguien al que podríamos dar el nombre de El Entrevistador, y el resultado textual de su peregrinaje erudito es la extraordinaria explosión de oralidad transcrita que constituye el corazón de la novela. De forma aparentemente incontenible, de acuerdo con una lógica proliferante propia del delirio, Bolaño acumula hablantes y declaraciones, que pueden entenderse como testigos y testimonios, para escenificar los procesos compiladores propios del Archivo y demostrar cuán fútiles e improductivos pueden ser. Dicho fracaso es productivo, pues al diferir la obtención de un significado completo, impulsa al Entrevistador en su empresa, al tiempo que también resulta contagioso. En efecto, cada entrevista consta de una estructura triangular y opera como una pequeña máquina retórica de transferencia de deseo del interlocutor, sin nombre ni identidad, al lector, que escucha (lee) tan callado como aquél y participa potencialmente de su frustración.² Nunca oímos sus palabras, ni siquiera sabemos si es siempre el mismo, y en un caso podemos concluir con tranquilidad que no es así. No obstante, lo que siempre está ante el lector es una voluntad continuada de hallar información sobre Arturo Belano y Ulises Lima.³ Son éstos siempre la presencia ausente en las voces de quienes dan cuerpo a las 400 páginas centrales de la novela. Su presencia es aún más elusiva visto el hecho de que los testigos muchas veces hablan fundamentalmente de sí mismos, de suerte que su testimonio es más bien una digresión autobiográfica con tangenciales puntos de contacto con dos individuos, Lima y Belano, que al final de la operación historiográfica siguen siendo un misterio.⁴ Los hablantes prefieren dar información sobre sí mismos en vez de sobre los dos poetas, y en el acto de intentar entregárselos al Entrevistador terminan entregándose a sí mismos. De creer a Ángel Loureiro, no hay un yo sin un otro que escuche constantemente, un otro cuyas súplicas para que hable, el yo no puede ignorar (xvi). La actividad historiográfica es la ocasión para que todos construyan su propio yo, y una miríada de retratos individuales surge como residuo del deseo febril del Archivo de acumular datos. La génesis de los testigos, como agentes orales, se produce, pues, a partir de un gesto compulsivamente repetido de apropiación, que desearía situarlos en un puesto secundario —el de meros testigos—, desplazándolos, en una maniobra retórica que busca en realidad su elisión.

En esta manifestación textual de un deseo impropio se revela que el objetivo de la máquina de ficción de Bolaño es, antes que nada, desafiar el deseo historiográfico de registro (en

un doble sentido) del pasado, un deseo que se acerca a los acontecimientos únicamente para incorporarlos a la esfera de la institución literaria. La lectura que aquí ofrezco difiere de un acercamiento que entiende esta sección como una extendida parodia del testimonio, que habría gozado de su momento de máximo éxito en la década en que la novela se escribe y se da a la imprenta. Véase, por ejemplo, lo que afirman Andrea Cobas Carral y Verónica Garibotto: “Publicado en 1998, en pleno auge del género testimonial, *Los detectives salvajes* se burla ostensiblemente de las convenciones del género el pacto de verosimilitud que lo sostiene: la aparente meticulosidad en la consignación de las fechas y lugares contrasta con la labilidad del contenido de los testimonios” (187). Las autoras no establecen aquí una distinción clara entre el género testimonio y la historia oral, a la que es propia esta “meticulosidad”, como sí hace John Beverly, para quien el género testimonial está guiado por el deseo y la urgencia del hablante de comunicar una carencia o injusticia, mientras que en la historia oral lo dominante es la intencionalidad de quien registra y transcribe, habitualmente un sujeto relacionado con las ciencias sociales (26). En este caso no tenemos a un sociólogo o a un antropólogo, sino a un historiador literario, un biógrafo, cuya presencia únicamente podemos identificar en esas acotaciones pseudo-teatrales que, al seguir el mismo formato estandarizado, confieren unidad a hablantes extremadamente diversos en términos cronológicos y geográficos. Es el deseo del Entrevistador, como ya se dijo, el que guía el desarrollo del texto, y las múltiples formas en las que se sabotean sus intenciones son las que padece todo aquel que participe en la producción de la historia oral.

La fascinación y frustración de esta actividad historiográfica deriva de su fluidez, de su sentido de cosa inacabada, de continua obra en marcha que flota entre pasado y presente y se materializa en la tierra de nadie entre oralidad y escritura, según Alessandro Portelli (vii, citado en Abrams 1). Bolaño reproduce todas estas frustraciones y limitaciones de la historia oral, en una estructura irremediablemente incompleta.⁵ Y esta estructura es tanto una instancia de mimesis como una posible solución al problema que Amy Naus Millay encuentra en toda escritura que intente reproducir la oralidad: “¿Cómo salvaguardar a la oralidad de la violencia que impone la escritura cuando en el proceso de inscripción afirma el poder de la escritura sobre la estética oral?” (83; traducción mía).⁶ Esta salvación se logra por medio de la manipulación consciente de esta violencia. Así, en esta sección tenemos una “historia oral fingida”, es decir, un proceso de salvaguarda de la palabra dicha. La amplitud de registros orales, de idiolectos y variantes del español que el texto recoge, la inscripción de hablas fuertemente artificiales o de idiosincrasias lingüísticas, se podría entender a primera vista como una monumentalización de una oralidad triunfante. El hecho de que haya que hablar de primera “vista” y no de primera “escucha”, sin embargo, demuestra que la oralidad únicamente puede presentarse como materia ausente, más ausente en tanto que la espectacular artificiosidad de la colección que Bolaño ofrece solamente puede entenderse como resultado de una agresiva actividad letrada de compilación.⁷ La aparente celebración de la oralidad solamente puede articularse por medio de su sumisión a un proyecto de

control, y destacar dicho proyecto es la manera de preservarla mediante la ausencia, de un modo opuesto al simulacro de presencia que se obtiene mediante la preservación documental del Archivo. Articulando una visión del texto como producto de la violencia de la letra, la oralidad queda presente de forma tan elusiva como los dos inasibles poetas, queda incorporada a la historia literaria meramente como índice residual a lo que no parece posible aprehender para la perpetuación de la fiebre del archivo.

El mal del archivo, el delirio del archivo, son términos que tomo aquí de Jacques Derrida. En la visión del pensador francés, el Archivo es un principio de consignación que impide cualquier idea de disociación absoluta, un principio articulador de una unidad ideal que no acepta ni la heterogeneidad absoluta, ni las particiones, ni los secretos (11). El salvamento que ofrece mediante la conservación no es más que la imposición de una ley (11-12). Y la existencia misma del archivo supone la imposición de una lógica distintiva de separación entre lo conservable y lo que no; es decir, la estructura del archivo determina qué es archivable, y de esta manera determina tanto el pasado como el futuro (17). Son todos estos actos de violencia que al envés de la inclusión muestran el revés de la exclusión, que al conservar destruyen mediante la modificación impuesta al objeto preservado mediante la lógica organizadora del Archivo, ajena a las hablas y propia de la letra. Pero es en su propia naturaleza repetitiva donde, según Derrida, se halla su mayor capacidad de destrucción en tanto en cuanto es una manifestación del *thanatos* freudiano:

si no hay archivo sin consignación en algún *lugar exterior* que asegure la posibilidad de la memorización, de la repetición, de la reproducción o de la re-impresión, entonces, acordémonos también de que la repetición misma, la lógica de la repetición, e incluso la compulsión a la repetición, sigue siendo, según Freud, indisociable de la pulsión de muerte. Por tanto, de la destrucción. Consecuencia: en aquello mismo que permite y condiciona la archivación, nunca encontraremos nada más que lo que expone a la destrucción, y en verdad amenaza con la destrucción, introduciendo *a priori* el olvido y lo archivolítico. (19-20)

El Archivo se basa en la reproducción y la repetición, ambas actividades paradójicamente destructivas que no terminan nunca de acabar con él.⁸ No son otros los elementos del procedimiento detrás de la historia oral: la transcripción de la palabra, la iteración del proceso en una acumulación creciente que busca agotar el mismo proceso. En dicho proceso de apropiación, el Archivo introduce los elementos que socavan su propio principio de unidad, homogeneidad y coherencia, y en esta destabilización impulsan al agente archivador a proseguir la incorporación que permita reconstruir las fantasías de disciplina y racionalidad que guían la actividad historiográfica.⁹ La oralidad desequilibrada de la novela es el reflejo del deseo desatado y a la vez consustancial de un eficiente historiador oral. Es reflejo del delirio constitutivo que le da ser.¹⁰

Por otra parte, justo a esta acumulación incontenible hay que observar que la oralidad recogida en estas transcripciones es siempre una oralidad cercenada, porque es imposible que la única comunicación entre el Entrevistador y cada uno de los narradores de Bolaño sea la que el texto de la novela recoge en forma de sucesivos monólogos.¹¹ La negociación previa entre las partes se borra, el contexto de la comunicación oral se restringe a una fecha y un lugar, y nunca llegamos a saber qué da el Entrevistador al hablante antes y después de la entrevista.¹² Hay ciertamente un proceso de colaboración, al menos en tanto en cuanto lo narrado resulta hipotéticamente de una pregunta, pero cualquier huella de la figura institucional se borra y lo único que se ofrece es una fantasía de comunicación oral no mediada, no constreñida por protocolos profesionales e ideológicos, no transformada fundamentalmente por la letra. La historia literaria enmascara su propia participación en la elaboración de este torrente de oralidad, oculta el gesto compulsivo con el que consume cada declaración antes de pasar a la siguiente.¹³ Bolaño, sin embargo, y como ya se dijo, expone esta violencia mediante la aparente hipertrofia de una sección de 400 páginas con decenas de hablantes diferentes.

En el origen de esta permanente producción de oralidad cercenada, mediatizada, “desnaturalizada”, es la propia resistencia que la palabra dicha opone al gesto totalizador del Archivo. La historia oral es una empresa eternamente en progreso y llena de interrogantes, ansiedad y dificultades para el historiador oral, que tiene con sus informantes (vivos, presentes e “interactivos”) una relación muy diferente del documento material producido en el pasado. Al Entrevistador le resulta imposible, dentro de la lógica de historia oral fingida que se escenifica en esta parte, colmar su deseo de conocer a los dos poetas perdidos. Belano y Lima ocupan en estos testimonios la misma situación incómoda que el Agrimensor en *El Castillo* de Franz Kafka: es decir, no son “nadie” pero son algo, y es preciso por tanto explicarlos desde la mayor de las incertidumbres y hasta desde el resentimiento.¹⁴ Se podría invocar una cierta exhaustividad cronológica para su proceso, pero esta exhaustividad es simplemente el establecimiento de ciertas cotas temporales entre las cuales el amontonamiento de fragmentos orales podría no tener fin. Cerrar la comunicación es el objetivo imposible que se persigue, y la imposibilidad de lograr ese cierre está inscrita estructuralmente en su propia dinámica totalizadora. La estructura irremediabilmente fragmentaria se impone, las lagunas no podrán nunca llenarse, y el lector puede, por usar una expresión de Paul de Man, sufrir el terror y gozar del júbilo de la ignorancia y de la conjetura que ésta trae consigo.¹⁵

En cualquier caso, si el Entrevistador fracasa localmente, la presencia de tantas voces, este aparente derroche de oralidad, supone en principio el triunfo del poder de la letra y las instituciones político-culturales que la sostienen.¹⁶ Estas instituciones son objetos de la burla y el desprecio del autor chileno a lo largo de su obra. En particular, dos momentos dentro de esa misma sección insertan dentro de la novela, como un crítico *mise-en-abîme*, las operaciones de la erudición literaria que lleva a componer esta historia oral de los fundadores del realismo visceral.

La importancia de estos dos momentos queda realizada por el lugar que ocupan en la novela. En el primer caso, tenemos la descripción de las condiciones del encuentro y la entrevista que Lima y Belano le hacen a Amadeo Salvatierra. Su testimonio aparece de forma recurrente a lo largo de la sección central, la abre y la cierra, en una sucesión de “capítulos” que es única.¹⁷ En su relato observamos el proceso de búsqueda mediante el cual los fundadores del realismo visceral van a dar con el olvidado Salvatierra, quien a su vez los incita a continuar su propia historia oral buscando a Cesárea Tinajero.¹⁸ Nada metódico o erudito en su actividad, del mismo modo que su carácter de aficionados queda claro más adelante en su intento de entrevista a Maples Arce: rechaza el magnetófono que tanto les costó conseguir; la relación entre entrevistado y entrevistadores queda mediada a partir de entonces por la letras y nunca se vuelve a producir un encuentro cara a cara entre ellos en el que se produzca un verdadero diálogo (176-177). Nunca llegan a capturar la oralidad como tal, nunca la incorporan a un archivo que la deje a merced de otros, como reproducción nuevamente reproducible. Y cualquier publicación que lleven a cabo es parte del proyecto de recaudación de fondos para dejar atrás la realidad del D.F., no para fortalecer su presencia en la institución literaria nacional, algo que hay que entender como un gesto loable.¹⁹ Dicha institución es mera extensión, para Bolaño, del poder estatal, tal y como puede verse en la reescritura del mito de la Caverna que lleva a cabo en la primera parte de *2666* por boca de su personaje Oscar Amalfitano.²⁰ Ni Belano ni Lima parecen tener interés en asentarse en el “bonito, coqueto” escenario en el que, según se describe en su novela póstuma, los escritores mexicanos trabajan y dicen “pío pío, guau guau, miau miau, porque son incapaces de imaginar un animal de proporciones colosales o la ausencia de ese animal” (163). Al final de su encuentro con Salvatierra, cuando declaran cuál va a ser el próximo paso en su proyecto sobre el estridentismo, declaran que van a buscar a Cesárea Tinajero simplemente porque tienen “ganas de hacerlo” (553). Si en su día el estridentismo participó de un proyecto vanguardista latinoamericano íntimamente ligado a la Revolución, en lo que reveló una fundamental contradicción entre ideario y praxis, Lima y Belano parecen más bien impulsados por deseos personales que incluyen una irónica pulsión utópica y revolucionaria que está lejos de la colaboración con el régimen estatal.²¹

Esta independencia contrasta fuertemente con la postura de otro investigador literario de la novela, quien ocupa una posición privilegiada en tanto que último hablante de la larga lista de entrevistados, Ernesto García Grajales. El profesor universitario se ufana exhibiendo ante su interlocutor su amplio archivo de textos y de noticias orales sobre numerosos miembros del realismo visceral. Explorando a figuras olvidadas logra convertirse en “la máxima autoridad sobre la materia”, y mediante su estudio sobre la poesía mexicana “más rabiosamente moderna” está seguro de que va a traer la modernidad a Pachuca (550-551). García Grajales recopila testimonios, viaja al D.F. para entrevistar a uno de los fundadores del movimiento que estudia, y acumula textos. Lima lo llama “profesor” todo el rato y se niega a la cercanía que da el tuteo, estableciendo una clara distancia con la institución consagradora a la que pertenece García Grajales. Quien,

además, ignora por completo todo lo relativo a uno de los realistas viscerales más importantes, si no el que más, García Madero, testigo del hallazgo de Cesárea Tinajero y de su muerte. Su status de “máxima autoridad” queda cuestionado por la pregunta del Entrevistador, quien parece al tanto de importantes elementos que el historiador de la Universidad de Pachuca parece ignorar. Su actividad está perfectamente encuadrada dentro de la actividad de la institución literaria mexicana como extensión del Estado. Su salvamento de los documentos literarios realvisceristas no es comparable a la conservación por parte de Salvatierra del único poema de Cesárea Tinajero, ya que se trata de una explotación para su beneficio profesional y el de la empresa nacional.²²

Aquí, por tanto, puede declararse que la sección central de *Los detectives salvajes* es una parodia de la historia oral, en su doble sentido de proceso investigador y de corpus, de producción en curso y de producto final.²³ Se trataría de una parodia específicamente bolañista, al menos en el sentido en el que entiende su uso Gustavo Faverón: “Lo crucial es notar que, en Bolaño, no existe distancia entre el homenaje y la parodia: la asunción de los principios ajenos y su descalabro se dan en una misma operación” (404). La parodia revela los efectos autodestructivos de la propia actividad historiográfica, ya que al dejar que los personajes se explayan lo que se obtiene son textos llenos de materiales “inútiles” y de lagunas. La institución literaria nacional, los sistemas de consagración que se derivan de ésta y simultáneamente la articula, es objeto de mofa de Bolaño mediante la perfecta réplica del mecanismo de réplica que es una historia oral obsesionada con su propia preservación en la producción de materiales preservados y preservables. El juego con la oralidad en la novela de Bolaño, sin embargo, no termina ahí. Al constituir el fundamento del ejercicio de memoria que cada testigo lleva a cabo, las limitaciones de sus declaraciones revierte a su vez sobre la oralidad que las articula y revela por tanto los múltiples límites que constriñen la práctica oral de rememoración. Y así, frente a la impotencia de estos testimonios, hay que hallar en el espectáculo, el documento visual y la acción coreografiada, cuasi ceremonial, una serie de respuestas para las que no hay palabras. En algunos casos, afortunadamente, porque esta ausencia de discurso verbal que dé cuenta de un hecho preserva el valor de enigma y obliga a incorporarlo al archivo más como incómodo suplemento que como mero elemento más de un discurso no problemático, homogéneo, sobre el pasado.

Las palabras que de verdad importan quedan más allá de la grabadora del entrevistador. Ocurre así casi al final de la novela, durante el encuentro entre Octavio Paz y Ulises Lima, un encuentro que parecería concluir un conflicto y cerrar heridas. El lector es mero espectador, vía un testigo, y a lo único que tiene acceso es a una ceremonia, a una actuación ritualizada que se produce de acuerdo a unos parámetros que no son los del discurso verbal. Puede que poco importe lo que Paz y Lima se digan mientras podamos observar cómo se estrechan cordialmente la mano. Del mismo modo, la mayor declaración que le oímos a Bolaño sobre la institución literaria contemporánea es su duelo con el crítico Iñaki Echavarne, una representación que antecede justamente a los distintos discursos que sobre la literatura se pronuncian en la Feria del Libro de

Madrid, 1994. Ambos instantes se insertan casi al final de la novela, cuando parecen haberse agotado el potencial de los testimonios para aclarar la condición de Lima y Belano. En estos casos se observa que la palabra se hace superflua, innecesaria, o que la verdadera información se escapa a una transmisión verbal registrable y está codificada en espectáculos visuales que han de ser leídas por el lector pero no escuchadas.²⁴

Una suerte de danza, de vaivén, se establece entre la historia oral y la oralidad, entre el Archivo y la voz. El primero da pie a la segunda en su frustrado intento de apropiación plena, la segunda derrota al primero al tiempo que le ofrece los materiales con los que constituirse y autopreservarse. El resultado sería la formulación de un proyecto de lectura que pasa de la aprehensión de lo leído a una práctica que supone la valorización de una cierta incompetencia del lector, que nunca cierra su investigación porque nunca llega a apoderarse completamente de un texto. Si bien el lector se contagia de la compulsión del Entrevistador y del Archivo, ya que toda lectura no es más que una cierta apropiación de unos signos, el fracaso constitutivo de éstos lo libera de convertirse por completo en cómplice del Poder. W. G. Sebald dice, hablando de Elias Canetti, que la libertad del lector reside en la actitud del sabio, que es “capaz de resistir las tentaciones del saber que lleva dentro de sí” (69). Paul de Man halla que una actividad de lectura que sea verdaderamente tal consiste en la argumentación de que cualquier ilusión de coherencia, de totalidad cerrada susceptible de apropiación y reproducción, ha desaparecido (*Critical Writings* 222). Doris Sommer articula la incompetencia del lector mencionada antes en términos de respeto y una resistencia ética a borrar barreras y la serie de resistencias que al lector opone el texto (134). Finalmente, Santiago Colás habla de la necesidad de establecer una ética de lectura que revele, mediante la contemplación del texto leído, la conciencia de no saber (190). Las distintas estrategias retóricas de Bolaño hasta ahora analizadas, su escenificación de la oralidad, los modos en los que se reconstruye y socava la historia oral, permitirían localizar en *Los detectives salvajes* un *ethos* de incompreensión lectora que no deja de ser una salvaguarda ética para el lector. Ante la masa de testimonios el lector es como Daniel Grossman ante Norman Bolzman, antes de que éste le revele a aquél todo lo que comprendió escuchado a Lima sollozar en Tel Aviv (454). Mientras maneja de Puerto Ángel al D.F., Bolzman va rechazando todas las conjeturas de Grossman por incorrectas, y en un momento dado le muestra una sonrisa transfigurada que parece salida del pasado.²⁵ Finalmente, justo cuando va a explicarse se produce el accidente que lo mata y la revelación que iba a realizar jamás ocurre. Nunca Grossman accede al conocimiento sobre el horror que encierran los sollozos de Ulises Lima; en su lugar, se queda para siempre la recuperación de aquello que se pierde y que, por un instante increíble, se consigue recobrar.

Y esta conversación entre los dos amigos antes de un melodramático accidente, conversación que ha recibido poco comentario de la crítica, ofrece la clave para completar el análisis de la oralidad en *Los detectives salvajes* y perfilar de forma más distintiva en qué consiste el enigma de la voz. Porque hasta cierto punto, y por importante que sea en la articulación del texto,

el verdadero valor de la oralidad en *Los detectives salvajes* escapa a esta dinámica entre el Archivo y la voz. Lo que se ha detallado hasta ahora en este artículo no es más que explicar una categoría más dentro de la taxonomía de los letrados que pueblan la obra de Bolaño.²⁶ Se espera que el análisis de la figura espectral del Entrevistador sea interesante y hasta útil, pero no deja de moverse dentro de un campo dibujado por una crítica muy atenta a las relaciones entre el ideario de Bolaño y la institución literaria. Ahora, sin embargo, es preciso destacar que la justificación de todos estos testimonios, de toda esta explosión de oralidad, no está en la información que se proporciona, que es fragmentaria, digresiva, sabotadora o en ocasiones claves inexistente. La carta de amor que Bolaño escribe a su generación halla su razón de ser en la mera existencia de la palabra pronunciada, en la presencia que cada voz conjura.²⁷ Con sus declaraciones todos estos testigos dan fe de la existencia de sí mismos, en una enorme representación dramática generada por la colaboración entre biógrafo y biografiados, entre el historiador literario y los poetas que quieren vivir poéticamente antes que dejar una obra escrita.²⁸ Esa es la verdadera obra oral generada por el realismo visceral en su imbricación con la vida, de suerte que de una colaboración paradójica entre la empresa historiográfica y la creación poética ausente, entre el Entrevistador y los escritores de poemas que nunca leemos, surge una acumulación fragmentaria y abierta, larguísima como los poemas que Belano y Lima presuntamente escriben, de memorias que hay que entender no como información sobre el pasado, sino, como Avishai Margalit nos recuerda, *del pasado*.²⁹

El verdadero delirio real visceralista, frente a la oralidad delirante producida por el Archivo, es toda esta inscripción en el texto de presencias que no necesitan justificarse como informantes para perdurar. Un lector que se acerca a la proliferación de voces y testimonios consciente de que el misterio no quedará borrado y que todos estos hablantes tocados en algún momento por la presencia de Belano y Lima participan de una obra coral en el que los dicho es menos importante que el decir, en el que la palabra, cómplice posible del poder, queda compensada por la voz, es decir, el propio testimoniar como forma vacía, valiosa en sí misma. La segunda parte ofrece en ocasiones su significado en ceremonias, y una de ellas es la escenificada por alguien que habla a alguien que graba, sin que lo dicho pueda satisfacer el afán exhaustivo del archivista. La oralidad de la segunda parte de la novela no tiene un valor proyectivo de envío de un mensaje hacia un receptor que, en tanto que Entrevistador archivista, debería quedar frustrado. Reside, por el contrario, en un gesto de vuelta, en el que la importancia del mensaje reside en la posibilidad que abre de retrotraer el discurso a la presencia del hablante que solamente goza de dicha presencia en tanto en cuanto Belano y Lima están ausentes.³⁰

Esta ceremonia de oralidad orquestada inconscientemente por Belano y Lima *vis à vis* la institución literaria en la sección central de *Los detectives salvajes*, esta codificación del sentido en representaciones ritualizadas son afines y la vez muy diferentes de las dos instancias más radicales de evasión de información en el total de la novela. La primera se encuentra en el centro de la novela, donde hallamos la única obra publicada por Cesárea Tinajero, un sucinto poema visual

compuesto de un título de una palabra y tres dibujos de una simplicidad infantil. La segunda se halla en el final de la novela, es una pregunta que en el momento de formularse parece borrarse, una pregunta que está y no está y que, al estar en una serie, puede entenderse como progreso hacia la nada. Se trata de expresiones muy estilizadas que recuerdan, en el contexto de la novela, lo que Franz Kafka llama “[e]l carácter espantoso de lo que es meramente esquemático” (*Diarios* 355).³¹

En el primer caso, el del poema de Cesárea Tinajero, hay que tener en cuenta que se trata de una publicación. Es decir, en tanto que establecimiento de una presencia en la esfera pública y participación en la institución literaria nacional mexicana, el poema no puede leerse como mero índice a su personalidad, sino como consciente intervención en respuesta a unas determinadas condiciones de producción materiales e ideológicas. La palabra, como en las ceremonias anteriormente descritas, se halla fundamentalmente ausente. El poema se aclara como broma mediante el añadido que lo distorsiona, en un gesto de violencia que se acerca y a la vez aleja otras posibilidades. Para interpretarlo a su gusto, Belano y Lima le añaden “una vela” a cada uno de los cuadraditos superpuestos a la línea recta, ondulada y quebrada que constituyen la parte visual (400). El poema se transforma en una pequeña narración sobre un barco que va de la calma a la destrucción, de la seguridad de un barco que surca a un mar tranquilo al peligro extremo de un barco en una ola con un gradiente de pendiente tan alto que el naufragio es inminente. El suplemento potencialmente desestabilizador para esta lectura que ofrece el título queda integrado sin aristas mediante, de nuevo, la distorsión derivada de un ufano y autosatisfecho golpe de ingenio: Sión no es más que un apócope oralizado de “navegación” o de “Simón” (400). Y a partir de ahí Lima y Belano se dedican a la producción de glosas cada vez más extravagantes que un Salvatierra abrumado por la revelación del misterio apenas oye.³² Existen, sin embargo, otras posibilidades que no requieren del añadido de una vela ni de la transformación de la única palabra que de ella queda. No resulta difícil entender las tres líneas como el paso de la calma a la máxima agitación (de una forma similar a la lectura de Belano y Lima) pero en el ámbito terrestre. Un seísmo, forma de catástrofe natural muy vinculada a la historia del Valle de México, destruye un edificio (que podría ser un templo) en Sion. La catástrofe acaba con la tierra de promisión. Pero también es posible ver cada una de las tres líneas como distintos terrenos recorridos progresivamente por lo que se podría entender un peregrino o, tal vez y visto el título del poema, un mesías que atraviesa el desierto. Las lecturas son tan divergentes que el utopismo asociado con Sión (y, ya puestos, la Revolución mexicana, en proceso de institucionalización cuando se escribe el poema) puede estar cancelándose o reafirmandose igualmente.

No es que la palabra no pueda ser hermética, oscura o cuando menos ambigua, pero el dibujo invita a la actividad decodificadora y a la producción de más oralidad que complementa creativamente el poema sin agotarlo y por tanto sin desactivar por tanto el gesto estratégico de las vanguardias *vis à vis* la institución literaria y política.³³ Cesárea Tinajero escribe, según Salvatierra, los discursos del general, y su relación con la palabra es la de quien emplea la retórica en la plaza

pública para justificar las maquinaciones del poder, y no es de extrañar que a la hora de producir poesía procure apartarse al máximo del discurso verbal. Por otra parte, la extremada simpleza del dibujo, su característica infantil (que es obvia a la vista y la vez se recalca al relacionarse con la visión que un niño tiene en un sueño) está relacionado con el carácter democratizador que tiene el dibujo en el proyecto educativo de la modernidad, en el que se ofrece como forma de expresión potencialmente abierta para todos.³⁴ Una lógica escolar guía la progresión de las líneas del poema, en tanto que mero ejercicio infantil para aprender a trazar distintos tipos de líneas cada vez más quebradas. Esta progresión hacia la fractura es ciertamente compartida por la interpretación de Belano y Lima y las dos que aquí ofrezco, y puede entenderse como hundimiento en la destrucción tanto como un convencional incremento en la dificultad de las pruebas para el peregrino o figura mesiánica en su acercamiento a la cumbre que culmina la búsqueda. El posible testimonio que Tinajero deja, en cualquier caso, no es oral, no puede trasladarse de forma automática o no ambigua al lenguaje, y parece guiado por una lógica visual antes que verbal. La apropiación que la historia literaria podría realizar no es inmediata ni fácil, y representa un alejamiento de la vulnerabilidad o complicidad que la voz puede tener *vis à vis* el poder.

Un gesto similar de resistencia es el que termina la novela. Aburridos en el coche durante el viaje a Sonora, Lima y Belano le piden a García Madero que les haga preguntas sobre arcanos términos de métrica y estilística. Varios días después, sin embargo, el propio García Madero empieza “a hacer dibujos que son enigmas que [le] enseñaron en la escuela” (573). Se trata una o más series círculos concéntricos con el añadido de diversas líneas, que hay que entender como representaciones cenitales de uno o más mexicanos haciendo algo mientras llevan un sombrero charro. Son enigmas convencionales, pertenecientes a un repertorio nacional que se aprende en la escuela y que tal vez permita variaciones, como hace Lima al entender a un mexicano en bicicleta como “un mexicano en la cuerda floja” (575). La creatividad individual no existe y en su primera aparición en la novela no son más que una manifestación de un acervo tradicional y nacional. Bolaño se encarga de reafirmar su autoparódica naturaleza mexicana haciendo que el último enigma que García Madero ofrezca sea, como reconoce el chileno Belano, “cuatro mexicanos velando un cadáver” (577).³⁵ Las cosas son muy diferentes, sin embargo, al llegar a la disolución del diario autobiográfico de García Madero y la identidad que éste texto constituye. Muerto de miedo ante la idea de que la policía los atrape, primero ofrece tres listados de municipios que recorren en tres días sucesivos: el mero itinerario geográfico sin mayor reelaboración de la escritura pasa a desplazar acontecimientos, diálogos y reflexiones. Tres enigmas constituyen las tres últimas entradas de los tres últimos días, tres enigmas gráficos que acompañan a la pregunta “¿Qué hay detrás de la ventana?”. El 13 de febrero, un triángulo escaleno dentro de un cuadrado representa la punta de una estrella que asoma detrás de una ventana. El 14 de febrero un simple cuadrado representa una sábana extendida. El 15 de febrero un cuadrado (¿el cuadrado anterior?) se disuelve en cuatro aristas discontinuas y nadie ofrece una respuesta.

La novela, pues, termina con un pictograma que nunca se “traduce”: acaba en silencio. O, mejor, termina con la falta de presencia de la voz, ofreciendo así espacio a la conjetura. ¿Qué hay detrás de la ventana? Visto su emplazamiento, esta pregunta banal parece apuntar a un significado trascendente del tipo que parece aguardar al lector al final de tantos textos.³⁶ ¿Cuál es la revelación detrás de esta ventana? A partir de una lectura secuencial de los tres enigmas, la respuesta parece poco prometedora: tras la estrella “cercana” que recuerda, por inversión, a la estrella distante que en la novela homónima era el asesino nazi Carlos Weider, tenemos una sábana que puede ser la que se emplea para tapar la cara de un finado, en este el propio observador que no puede ver nada más allá de la sábana.³⁷ Así, la disolución de la grafía en el último enigma parece corresponderse con una disolución completa de quien participa en el juego. Conviene recordar que la segunda sección concluye también con una transfiguración, es decir, con una la impresión que Salvatierra tiene de estar viendo a Lima y Belano “como si estuvieran al otro lado de una ventana” (553-554).³⁸ Después de esa noche ambos se convertirán en las figuras inasibles, espectrales, que el Entrevistador intentará capturar infructuosamente entrevista tras entrevista. Al final de la novela, la instancia de desaparición es aún más extrema y completa. La voz de García Madero se desvanece como la de Cesárea, cuyos diarios García Madero lee pero no envía a nadie, escamoteándose al archivo y al historiador literario. A fin de cuentas, el último enigma de la anterior serie gráfica es un velorio, y por analogía la respuesta intratextual habría de ser la muerte.³⁹ Detrás de la ventana no se halla la otredad ni cualquier otra dimensión trascendente, sino tan solo el final de la voz y la subjetividad que las palabras conjuran. El esquematismo de estos dibujos, de estos enigmas gráficos tan originales (y a la vez infantiles) como el único poema publicado de Cesárea Tinajero es ciertamente espantoso, es el horror. No son adivinanzas, sino verdaderos enigmas, ajenos a lo verbal, y la falta de glosa con la que termina la novela apunta a un mundo sin voces muy diferente al que conjuran las preguntas meramente verbales sobre términos retóricos de unas páginas antes.⁴⁰ Autosuficiente, el enigma final sin respuesta es índice a un mundo material que podría existir sin necesidad de una voz que conjure a un individuo, una persona que la proyecte. Las líneas discontinuas del final seguidas por un gran blanco es el fin que no redime ni revela, que se extiende en el silencio de la desaparición física que la voz, como se dijo, redime mediante la mera presencia de su realidad sensorial.⁴¹

Si testimonio y dibujo son enigmáticos, si ambos son susceptibles de apropiación por parte del archivo y simultáneamente representan actos de resistencia al dominio de la historia literaria, voz y dibujo operan de acuerdo a lógicas distintas y suponen grados diferentes de presencia y capacidad de actuación. El esquematismo de los dibujos opera de acuerdo a un principio de reducción, de simplificación de naturaleza didáctica y regresiva a un estadio primitivo de infancia y adolescencia, en el que el contacto con el horror no parece necesariamente disminuido.⁴² Resisten sin duda a la institución literaria, pero son extensiones, tanto en el caso de Cesárea como de los primeros enigmas de García Madero, de la escuela, esa institución

fundamental en la modernidad a la hora de convertir al ser humano en ciudadano, en alguien vinculado a un proyecto nacional. La oralidad de la segunda sección de la novela, tabicada entre dos instancias de escritura autobiográfica que invitan a identificarse con un sujeto que al final se esfuma, representa una resistencia distinta en la acumulación, apertura y estrategias de evasión a los deseos exhaustivos del Entrevistador. La historia empieza en los testimonios del archivo, ciertamente, pero la máquina que puede armarse con estos testimonios es más una productora de conjetura y deseo por el sentido ausente que cada testimonio ofrece. El exceso de la oralidad, que ha de entenderse como una traslación del “efecto de lo real” a ese fingimiento de la oralidad que es cada reproducción de la palabra hablada en un texto supone igualmente un excedente que en la proliferación delirante de significados derrota la reducción de la actividad historiográfica. Si el proyecto de la historia literaria es consumir cada testimonio, manipulándolo para alcanzar (o construir) una verdad que lo trascienda, la segunda sección de *Los detectives salvajes* valora antes que nada la inmanencia de la voz que tiene en su propia presencia su máximo valor, junto a la lateralidad que tienen numerosos testimonios excesivos o tangenciales, insacrificables en el altar de la historia literaria. La oralidad es valiosa en sí misma, como práctica que se resiste a la historia literaria, pero también como presencia autosuficiente frente al valor de signo alegorizante de los enigmas gráficos, que siempre invitan a una continua transposición, una transposición insatisfactoria en tanto en cuanto que cada sentido completo no cancela otras posibilidades surgidas gracias al residuo que cada lectura siempre deja.

El enigma de la voz es su naturaleza presencial, su imposibilidad de ser consumida. Su resistencia radica en su valor sinecdótico de una presencia que podría, tal vez, recobrase plenamente. Las voces terminan y desaparecen, pero la voz, en su impenetrabilidad última y radical para la letra, es el enigma máximo que no podrá ser decodificado, ya que no es código sino presencia. No se formula a partir de la ausencia ni el desplazamiento, sino que en su propia materialidad supone un principio no consumible por parte de quienes escriben las historias literarias. Y es la lección máxima que ofrece de que es imposible eliminar la incompetencia lectora en la inexhaustibilidad de su presencia, del hecho de que no precise de su presencia en el texto para estar presente, de que su ausencia justo al final de la novela es la mejor formular su segura permanencia.

Obras citadas

Abrams, Lynn. *Oral History Theory*. NY: Routledge, 2010.

Aguilar, Gonzalo. “Roberto Bolaño, entre la historia y la melancolía.” *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*. Ed. Cecilia Manzoni. Buenos Aires: Corregidor, 2002. 145-151.

Arenas, Reinaldo. *El mundo alucinante*. Ed. Enrico Mario Santí. Madrid: Cátedra, 2008.

- Blanck, Guillermo. "Roberto Bolaño y el mundo griego." *Errancia y escritura en la literatura latinoamericana contemporánea*. Ed. Celina Manzoni. Alcalá la Real: Alcalá Grupo Editorial, 2009. 23-41.
- Beverly, John. "The Margin at the Center." *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*. Ed. Georg Gugelberger. Durham, N.C.: Duke UP, 1996. 23-41.
- Bolaño, Roberto. 2666. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . *Entre paréntesis: Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Ed. Ignacio Echavarría. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . *Bolaño por sí mismo: Entrevistas escogidas*. Ed. Andrés Braithwaite. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.
- . *Los detectives salvajes*. New York: Vintage Español, 2010.
- Bordes, Juan. *La infancia de las vanguardias: Sus profesores desde Rousseau a la Bauhaus*. Madrid: Cátedra, 2007.
- Cobas Carral, Andrea y Verónica Garibotto. "Un epitafio en el desierto. Poesía y revolución en *Los detectives salvajes*." *Bolaño salvaje*. Eds. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Editorial Candaya, 2008. 43-58.
- Colás, Santiago. "Toward an Ethics of Close Reading in the Age of Neo-Liberalism." *The New Centennial Review* 7.3 (2007): 171-211.
- Cortázar, Julio. *Obras completas*. Ed. Saul Yurkiévic. Vol. 1. Barcelona: Galaxia Gutenberg – Crítica, 2003.
- De Man, Paul. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale UP, 1979.
- . *Critical Writings, 1953-1978*. Ed. Lindsay Waters. Minneapolis: U of Minneapolis Press, 1989.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo: Una impresión freudiana*. Trad. Francisco Vidarte Fernández. Madrid: Editorial Trotta, 1997.
- Espinosa, Patricia. "Introducción: Entre el silencio y la estridencia." *Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis, 2003. 13-32.
- Faverón Patriau, Gustavo. "El rehacedor: 'El gaucho insufrible' y el ingreso de Bolaño en la tradición argentina". *Bolaño salvaje*. Ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Editorial Candaya, 2008. 371-415.
- Fogwill, Rodolfo Enrique. *Los pichiciegos: Visiones de una batalla subterránea*. Buenos Aires: Interzona, 2006.
- Kafka, Franz. *El castillo*. Ed. Luis Acosta. Madrid: Cátedra, 1998.
- . *Diarios*. Trad. Joan Parra y Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Debolsillo, 2010.

- Lomnitz, Claudio. *Death and the Idea of Mexico*. New York: Zone Books, 2008.
- Loureiro, Angel. *The Ethics of Autobiography: Replacing the Subject in Modern Spain*. Nashville: Vanderbilt UP, 2000.
- Margalit, Avishai. *The Ethics of Memory*. Cambridge, MA: Harvard UP, 2002.
- Millay, Amy Naus. *Voices from the fuente viva: The Effect of Orality in Twentieth-Century Spanish American Narrative*. Lewisburg: Bucknell UP, 2005.
- Nancy, Jean-Luc. *Multiple Arts: The Muses II*. Ed. Simon Sparks. Stanford: Stanford UP, 2006.
- Piccato, Pablo. *The Tyranny of Opinion: Honor in the Construction of the Mexican Public Sphere*. Durham, N.C.: Duke UP, 2010.
- Portelli, Alessandro. *The Death of Luigi Trastulli, and Other Stories: Form and Meaning in Oral History*. Albany, NY: State University of New York Press, 1991.
- Quinlan, Mary Kay. "The Dynamics of Interviewing." *The Oxford Handbook of Oral History*. New York: Oxford UP, 2011. 23-36.
- Rabasa, José. *Without History: Subaltern Studies, the Zapatista Insurgency, and the Specter of History*. Pittsburgh: Pittsburgh UP, 2010.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Sánchez Prado, Ignacio M. *Naciones intelectuales: Las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959)*. West Lafayette, IN: Purdue UP, 2009.
- Sauri, Emilio. "'A la pinche modernidad': Literary Form and the End of History in Robert Bolaño's *Los detectives salvajes*." *Modern Language Notes* 125.2 (2010): 406-432.
- Sebald, W.G. *Pútrida patria: Ensayos sobre literatura*. Trad. Miguel Sáenz. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Sommer, Doris. "Rigoberta's Secrets." *Latin American Perspectives* 18.3 (1991): 32-50.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham, NC: Duke UP, 2003.
- Vich, Víctor y Virginia Zavala. *Oralidad y poder: Herramientas metodológicas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004.

Notas

¹ Ambos nombres de pila sugieren a esa clase de figuras que desaparecen en un momento dado y que regresan (como Ulises) o regresarán (como Arturo) para redimir a la *polis* del desorden y la injusticia. Su status de poetas ignorados en principio no habría de contar, ya que W. G. Sebald destaca la larga tradición mesiánica en la que un justo vaga por el país cargado de un potencial desestabilizador que es

tanto teológico como político; el desafío para la comunidad es identificar a este individuo (219). Sin embargo, es obvio que Bolaño maneja este elemento mesiánico de forma irónica, ya que Lima no regresa al D.F. para exterminar a sus adversarios, sino que se reconcilia con Paz tras encontrárselo en un parque, y Belano no desaparece camino de la mítica Avalon para recuperarse de sus heridas, sino que se queda en el infierno de la guerra civil de Liberia mientras lucha con una dolencia crónica. En ninguno de los dos casos es posible entender el fin del recorrido vital y textual como una culminación que retrospectiva y teleológicamente dote de sentido a un deambular de veinte años.

² Hay una excepción: el chileno Andrés Ramírez, quien se dirige a Belano por su nombre desde el principio, con un gesto oral de naturaleza fática que repite numerosas veces y que no deja de revelar cierta ansiedad sobre el vínculo que los une (383). Parece como si quisiera reafirmar el gesto de afinidad entre dos chilenos en Barcelona y crear así una minúscula extensión de la patria. No es difícil entender su relato como una historia alternativa para Belano, una alternativa fantástica y (económicamente) exitosa, basada en la improbabilidad de ganar dos quinielas. Dada la obsesión con Chile y lo chileno de Ramírez, es posible localizar también una intención satírica en la pluma que crea su testimonio. Bolaño, que efectivamente llamó a su primer hijo Lautaro, mira con atención a su personaje inmigrante, cuyo primer hijo debería haberse llamado Caupolicán pero terminó llamándose Jordi, como el santo patrón de Cataluña, la sociedad en la que se radica (393). El vínculo afectivo que el hablante crea oralmente con sus repetidos apelativos a su interlocutor, Belano, es de un signo muy distinto al que pretendía.

³ A diferencia, por ejemplo, de lo que ocurre con las preguntas y replicas de quien escucha al narrador de *La caída* de Albert Camus. Jean-Baptiste Clamence continuamente inscribe en su discurso las aportaciones de su interlocutor, reproduciéndolas de un modo u otro, de manera que cede en cierto grado la palabra al otro y no goza de un monopolio absoluto del discurso en el texto de la novela.

⁴ En este sentido, la historia oral producida por el Entrevistador se parecería al libro que Bruno escribe sobre Johnny en “El perseguidor” de Julio Cortázar. El biografiado le recrimina al crítico que se haya olvidado de él, mientras que al final del relato el biógrafo se contenta con dejar en la segunda edición de su libro un retrato superficial del músico de jazz en el que no ofrece “razones profundas” (355, 361). De la misma manera, el historiador literario de Bolaño nunca logra dar a sus lectores más que unas esquivas figuras sobre las que no aclara mucho.

⁵ Este fragmentarismo parece ser una marca general de la obra del chileno, al menos según Patricia Espinosa: “Bolaño parece escribir fragmentos de un texto único y desconocido. El juego es: el fragmento que pervierte a la obra, que la desecha como totalidad, pero que también la desea. Llegar al fragmentarismo es llegar al desastre, como territorio de lo que nunca podrá ser totalizado o visto en virtud del conjunto. Trozos sin límite externo, unidos ya no al deseo de la caída sino a la caída puesta

en funcionamiento” (22-23). Lo que interesa en este ensayo no es confirmar o construir un principio rector para la obra de Bolaño, sino explorar que usos pueden recibir determinadas estrategias más o menos generales de su obra. El fragmentarismo de la sección central de *Los detectives salvajes* es más un principio crítico y hasta de resistencia que instancia del Apocalipsis.

⁶ Victor Vich y Virginia Zavala destacan que “la historia oral subraya la agresividad de la epistemología letrada y cuestiona el concepto unívoco de razón. En buena cuenta, ella desmitifica el saber tradicional y afirma la agencia de los sujetos subalternos en la producción de la historia” (97-98). Para Bolaño la historia oral, entendida como el conjunto de testimonios resultante de la actividad historiográfica, no es necesariamente un saber alternativo que subvierta la autoridad tradicional. Lo que le interesa es el destacar es el ansia por acumular del proceso de producir una historia oral, el desequilibrio de ese hipotético Entrevistador que persigue a Lima y Belano durante veinte años, y la agresiva reducción de la oralidad en la producción de una transcripción para el archivo.

⁷ Este carácter de espectáculo puede observarse en el índice al final del libro, en el que Bolaño no se limita a ofrecer una lista de partes y capítulos con sus correspondientes números de página, sino que reproduce todas las “acotaciones” del Entrevistador, dejando manifiestamente clara la intensa actividad historiográfica que ha desarrollado.

⁸ Este proceso de pervivencia y destrucción tiene en la literatura latinoamericana un cómico ejemplo en la visita que Fray Servando Teresa de Mier le hace a Borunda en el capítulo V de *El mundo alucinante*. Las sobrecargadas paredes de la cueva del erudito se vienen abajo, incapaces de soportar tanto peso, en un derrumbe total, pero de los escombros sale Borunda con documentos útiles para el fraile, al que rescata y con el que sigue conversando tras sentarse sobre las ruinas “como si nada hubiera ocurrido” (115).

⁹ Julio Ramos destaca la peligrosidad de la incorporación exhaustiva de relatos orales en el *Facundo*, ese “gran depósito de voces, relatos orales, anécdotas, cuentos de otros” (29). Los relatos contaminan el discurso de la verdad y presentan restos de un saber narrativo que la escritura pretende dominar (30).

¹⁰ *Los pichiciegos* de Fogwill, la novela sobre una comunidad de desertores durante la guerra de las Malvinas, es una obra que muestra explícitamente su deseo de manipular el género discursivo de la historia oral. En un momento metaliterario, el informante compara la obsesión por anotar del narrador-historiador con el deseo de acumular provisiones y bienes de todo tipo del Turco, una compulsión nacida del miedo, y esta ansiedad por juntar va intrínsecamente unido al deseo de mandar (103)

¹¹ Tal y como describe Lynn Abrams, “mientras que los historiadores orales extremen los esfuerzos para detallar el número de entrevistas realizadas y la naturaleza de esas entrevistas (si fue formal o informal, con cuestionario o no, etc), una gran parte de lo que en realidad ocurre en estas entrevistas

no se registra nunca. Ocurren muchas cosas entre las partes antes de que tenga lugar la entrevista, cuando las interacciones ocultas no se transfieren satisfactoriamente a la transcripción, o no se refieren en absoluto, pero aún así muy pocos historiadores escriben abiertamente sobre sus experiencias durante la entrevista” (9; traducción mía).

¹² En algún caso es posible interpretar estas “acotaciones” como algo más que una rutinaria serie de datos. Por ejemplo, Carlos Monsiváis, Manuel Maples Arce, Verónica Volkow (bisnieta de Trotsky) y Joaquín Vázquez Amaral (autor de la monumental traducción de los *Cantos* de Ezra Pound) hablan mientras van de un lado a otro, como si fuesen figuras demasiado importantes como para sentarse a conversar con el Entrevistador (160, 176, 203, 326). Luis Sebastián Rosado aparece por primera vez en el café La Rama Dorada y después hablando en una fiesta en la elegante colonia de Las Lomas, pero relata el grueso de su relación con Piel Divina en “estudio[s] en penumbras” (152, 169, 276, 347, 363).

¹³ Mary Kay Quinlan destaca el papel fundamental del historiador oral, quien influye en el resultado final mediante las preguntas que decide hacer, los términos específicos en que las formula, y la selección de entrevistados.

¹⁴ Son afines al personaje del autor checo, al menos tal y como lo define la posadera: “Usted no es del castillo, usted no es del pueblo, *usted no es nada*. Pero por desgracia usted sí es algo, un forastero, alguien que está de más aquí, alguien que estorba allá donde va, alguien por quien se está siempre metido en líos, por quien hay que desalojar a las criadas, alguien cuyas intenciones se desconocen” (169; las cursivas son mías). Figuras nómadas que escapan a las definiciones establecidas por el poder del estado y la colectividad, *nada* en tanto que imposibles de incorporar a las categorías que constituyen la realidad al clasificarla, su existencia física, puramente biológica, y su capacidad de actuación resultan innegables y ese *algo* que a todas vistas constituyen sólo puede entenderse como un desestabilizador principio de incertidumbre.

¹⁵ Tal afirma Paul de Man en relación a la escritura de Marcel Proust, en la que la ansiedad epistemológica de quien desconoce se puede también leer como el júbilo del no saber (*Allegories* 19).

¹⁶ Lo afirma Diana Taylor de forma sucinta: “Desde el principio, el archivo sostiene al poder” (19; traducción mía).

¹⁷ Otros personajes relatan varias veces, pero las “acotaciones” aclaran que cada aparición es una entrevista distinta.

¹⁸ Casi al principio del capítulo 1: “¿Quién les dio mi dirección, muchachos? ¿Germán, Manuel, Arqueles? Y ellos entonces me miraron como si no entendieran y luego uno dijo List Arzubide y yo les dije pero siéntense, tomen asiento, ah, Germán List Arzubide, mi hermano, él siempre se acuerda de mí” (141). En el mismo principio del capítulo 2: “Yo les dije, ah, Cesárea Tinajero, ¿dónde oyeron hablar de ella?” (162). A lo que responden que en un montón de nombres aparecidos en los libros y

revistas de la época del estridentismo, habían encontrado el suyo. La primera cita ayuda a dibujar las redes de afinidad en el grupo estridentista y la diferencia afectiva entre el investigador y el investigado; la segunda, el carácter melancólico de la actividad erudita, ya que habían dado con Cesárea entre nombres “que ya no significan nada” (162).

¹⁹ En el encuentro entre Maples Arce y Belano, éste le explica a aquél que el estridentismo le interesa aunque no sea “un historiador” (historiador de la literatura, hay que suponer) (177).

²⁰ Según Guillermo Blanck, “[e]n 2666 Bolaño reescribe la alegoría de la caverna que se encuentra en el libro VII de la *República*. Son apenas tres páginas, que se encuentran entre las mejores del libro (pp. 161-164). En ellas, Amalfitano esboza su teoría acerca de la relación de los intelectuales mexicanos con el Estado, que coincide con las ideas del propio Bolaño” (27). Nótese el proceso de transcripción de lo sonoro que la actividad letrada implica, una actividad que por fracasada termina en la distorsión de lo oído y la ignominia personal: “Por su parte, los intelectuales sin sombra están siempre *de espaldas* y por lo tanto, a menos que tuvieran ojos en la nuca, les es imposible ver nada. Ellos sólo escuchan los ruidos que salen del fondo de la mina. Y los traducen o reinterpretan o recrean. Su trabajo, cae por su peso decirlo, es pobrísimo” (162).

²¹ Lo explica con claridad Ignacio Sánchez Prado: “[E]n México el espíritu de crítica de pasado y la reflexión sobre la institucionalidad del arte [visible en las vanguardias europeas] deviene en una propuesta constructiva, muchas veces sustentada desde posturas conservadoras, que entienden el impacto de lo literario sobre lo social como parte de la gran marcha de la “Historia” iniciada por la Revolución” (53). Para el estridentismo esta integración supuso un problema irresoluble, ya que “la ideología presentista del estridentismo significó, en la práctica, una afiliación al proceso político mexicano, en contradicción directa con los principios estéticos mismos que propugnaban” (57).

²² El Entrevistador sabe mucho más que su entrevistado aquí, lo cual llevaría a concluir que, efectivamente, es un biógrafo mucho más eficiente, que no muy diferente. Pertenecer al grupo de aquellos que están cómodos en los círculos letrados del D.F., algo que se revela sutilmente en el hecho de que los únicos tres hablantes que parecen tener acceso a otros testimonios son Alberto Moore, Carlos Monsiváis y Luis Sebastián Rosado, pues comienzan sus declaraciones rebatiendo lo que otros dijeron (158, 160, 276).

²³ Tal y como explica Lynn Abrams: “Historia oral es un término laxo que se aplica a dos cosas. Se refiere al proceso de conducir y grabar entrevistas con individuos para obtener información sobre el pasado. Pero la historia oral es también el producto de esa entrevista, el relato de acontecimientos pasados” (2; traducción mía).

²⁴ Mientras que el encuentro entre Lima y Paz es intrigante, y ofrece un misterio irresoluble por el hueco de información sobre el que gira, el enfrentamiento entre Echavarne con Belano con espadas en

la playa se adecúa más al de un emblema renacentista, una composición estilizada que hay que descifrar como si de una alegoría se tratase. Crítica y creación literarias se arremeten de una forma conscientemente anacrónica, en una recuperación nostálgica de lo épico que no deja de resultar ridícula. A su vez, el cortocircuito que este duelo supone para cualquier práctica socialmente aceptable y reconocida representa un esfuerzo de otorgar un carácter especial, honorable, a la literatura en un era dominada por la ley del mercado. La dimensión excepcional del duelo como compensación para una masculinidad sin oportunidad de “probarse” en la guerra, su sacralización del honor sustrayéndolo a la esfera de la ley, es un elemento central en la circunstancia histórica post-épica de las décadas finales del siglo XIX en México, según Pablo Piccato (229). Superviviente de “las guerras floridas” latinoamericanas en las que lucharon (y perecieron) tantos miembros revolucionarios de su generación, Bolaño es consciente de habitar un momento similarmente post-épico en el que la ley (del mercado) lo domina todo, y en respuesta escenifica una situación ridícula para inscribir y desplazar su angustia. A fin de cuentas, el duelo (o este duelo) es una parodia de un combate heroico y con sentido, y según Bolaño “la parodia sólo disfraza el deseo enorme de ponerse a llorar” (“Bolaño por sí mismo” 94).

²⁵ “Y entonces Norman me miró y vi en su rostro, lo juro, la misma cara que tenía a los dieciséis o a los quince, la cara que tenía cuando nos conocimos en la prepa, mucho más delgado, una cara de pájaro, con el pelo mucho más largo y los ojos más brillantes y una sonrisa que te hacía quererlo de inmediato, una sonrisa que te decía ahora estamos aquí, ahora no estamos aquí” (456). La vuelta de Bolzman al pasado es tan perfecta que recupera su apariencia de alguien capaz de sustraerse de un compromiso férreo y total con lo presente, exactamente la misma liberación que tiene lugar en su conversación con su amigo. Su sonrisa es la mejor prueba de que su aserto en la misma conversación, unas páginas antes, de que se puede recobrar intacto “lo que perdimos” (454). Bolzman recobra la sonrisa de su adolescencia en un momento en el que está y no está con su amigo.

²⁶ Como recuerda Gonzalo Aguilar, “algo une a los personajes de Bolaño: todos son escritores o aspiran a serlo” (146).

²⁷ Se trata de un pasaje muy citado de su discurso al recoger el premio Rómulo Gallegos por *Los detectives salvajes*: “en gran medida todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta” (*Entre paréntesis* 37).

²⁸ Como explica el propio Bolaño en una entrevista: “A mí, a los 20 años, más que escribir poesía, porque escribía también poesía (en realidad sólo escribía poesía), lo que me interesaba, lo que yo quería era vivir como poeta, aunque ahora no podría especificarte qué es lo que, para mí, era vivir como poeta. Pero mi interés básico era ése, vivir como poeta. [...] Estábamos contra el trabajo. Entre otras cosas éramos flojos incansables, no había quién nos hiciera trabajar, yo trabajaba vivir cuando no me quedaba más remedio” (*Bolaño por sí mismo* 38).

²⁹ “La memoria es conocimiento que llega desde el pasado. No es necesariamente conocimiento sobre el pasado” (14; traducción mía).

³⁰ Tal y como afirma José Rabasa, “‘voz’ apenas es un término transparente que simplemente corresponda con el discurso grabado” (313; traducción mía). En este sentido, las voces de los entrevistados declaran algo que va mucho más allá de sus propias declaraciones, que están sometidas a distintos sistemas de producción y evaluación. Como afirma Jean-Luc Nancy, cualquier voz es la marca irrefutable de la presencia de un sujeto (42). Todos estos hablantes, con sus declaraciones declaran su propia existencia, una existencia que hay que entender como una cadena de presencias pasadas y de la presencia presente de quien da fe sobre ellas.

³¹ Esto consigna, como máxima autosuficiente, el 6 de mayo de 1914.

³² De nuevo un momento fundamental de la novela llega de forma velada por la insuficiencia del testigo, que apenas puede captar “algunas frases, algunas palabras sueltas, las predecibles” (401).

³³ Como explica Sánchez Prado, “Maples Arce y sus coetáneos establecieron nuevas formas de ingresar al espacio de la literatura en México. *Actual*, el medio en el que se publicó el primer manifiesto estridentista, fue un póster que Maples Arce redactó e imprimió por su cuenta y que fijó en las paredes de la Ciudad de México en diciembre de 1921. [...] El uso de los carteles es un cortocircuito en la idea misma del campo literario, dado que apela a una comunicación directa con la esfera pública sin la intermediación de las instituciones literarias” (54-55). El poema visual participa del mismo deseo de acceso no reglado por estas instituciones.

³⁴ Según Juan Bordes, en el modelo didáctico de los ideólogos de la Revolución Francesa inspirados por Rousseau, “el dibujo, desprendido de sus connotaciones artísticas, se consideró esencial en la educación de todo ciudadano, pues es fundamental para coordinar lo que el ojo sabe ver y la mano puede decir. Este nuevo dibujo con voluntad democrática de llegar a todos, debía nacer directamente de la Naturaleza” (35).

³⁵ Para una exploración relativamente reciente del papel de la muerte en la constitución de la identidad mexicana, véase *Death and the Idea of Mexico*, de Claudio Lomnitz, en la que recoge distintos testimonios históricos que le permiten identificar a la Muerte como el “tótem nacional”, que para muchos pensadores y artistas constituye la mejor representación de la realidad mexicana (23-25).

³⁶ En “El acercamiento a Almotásim”, Borges explora y juega con esta idea del desarrollo de la trama narrativa como progresión epistemológica hacia una verdad transcendente. Igual que el autor de la novela que Borges reseña deja a su protagonista y sus lectores delante de una cortina tras la cual parece esconderse una revelación, Bolaño deja a sus lectores al borde, sin una respuesta.

³⁷ Emilio Sauri ha ofrecido recientemente una muy perspicaz lectura de estos tres pictogramas. En su caso, la secuencia gira en torno a la cuestión de la perspectiva y el final de la novela ofrece a los lectores la oportunidad de producir una conjetura que, en su misma formulación, sustituye el objeto de representación por una descripción del sujeto lector (429). Mi análisis va en otra dirección, sin que me resulte posible (o

productivo) cuestionar la validez de la de Sauri. Ante el final de la novela, la crítica se halla como Lima y Belano ante el poema de Tinajero, discurriendo de la barca de Quetzalcóatl, el encefalograma del capitán Ahab o la desolación de la poesía (401).

³⁸ Detrás de la primera “ventana” que aparece en el texto de la novela, la del cuarto de Ulises Lima, diminuta como un ojo de buey, se ven azoteas en las que según dice Lima que dice Carlos Monsiváis “se celebran todavía sacrificios humanos” (29). García Madero tiene su primera relación sexual inmediatamente después de vislumbrar “el contorno de la ventana” de la habitación de las Font (63). Hay otras ventanas en *Los detectives salvajes*, y la ventana es un convencional medio de paso a otra dimensión o estado. Sin embargo, no deja de resultar digno de mención que en esta novela detrás de una ventana se puedan hallar la muerte ritualizada, el principio de una vida sexual plena, y los rostros de los dos poetas enigmáticos que son el motor de todo el proceso de búsqueda de la novela, ese núcleo de sentido trascendente que daría justificación al delirio investigador y complicador del archivista.

³⁹ Mirando más allá de las tapas del libro a un autor por el que Bolaño siempre declaró predilección, se puede recordar que al final del capítulo 55 de *Rayuela* (el que culminaría la novela si la leyésemos cronológicamente) Oliveira está suspendido en el quicio de una ventana de una forma que permite aventurar que el fin del párrafo corresponde a su caída. De un modo u otro, ambas novelas, la de Bolaño y la de su muy admirado Cortázar, terminan con una ventana que parece ofrecer lo que está detrás.

⁴⁰ En su análisis de los pictogramas, Sauri emplea el término “riddle”, adivinanza (429). Sin embargo, es preciso recordar que, tal y como afirma Paul de Man, la respuesta a una adivinanza no es imposible de alcanzar, ya que simplemente está oculta tras un dispositivo lingüístico que puede ser descifrado por medio de otra operación del lenguaje (*Critical Writings* 206). En este sentido, aunque la respuesta verbal a los enigmas pueda ser similar a la respuesta a la que se ofrece a una adivinanza, supone un salto de medio que ha de entenderse antes en términos de glosa y discurso verbal simultáneamente exegético y autónomo que de mera transposición lingüística sin una fundamental incorporación de lo material al ámbito de lo verbal. Una adivinanza, en sí misma, ya supone la presencia de una voz previa que formula una pregunta; un pictograma, por enigmático que resulte y por largas que sean las elaboraciones que pueda generar, no.

⁴¹ Hablando de un escritor muerto muy joven, Georg Büchner, dice Bolaño: “Hay un tercer silencio literario, que es el no buscado, el de las sombras que uno está seguro de que estaban allí en el umbral y que no han llegado a ser jamás hechos tangibles. [...] No sabremos jamás qué podría haber escrito Büchner a los treinta años. Y eso mismo se extiende en todo el planeta como una mancha, una enfermedad atroz que de alguna forma pone en jaque nuestras costumbres, nuestras certezas más arraigadas” (*Bolaño por sí mismo* 44-45).

⁴² Véase como uno de los dos jóvenes le dice a Salvatierra que a los siete años había visto el poema de Tinajero en un sueño (375).