

Sobre antihéroes y tumbas, rno por qué Bolaño es grande

Andrés Ibáñez
2 enero, 2014

Que el Todo es imposible, que el conocimiento es una forma de clasificar fragmentos.
Roberto Bolaño, *Los sinsabores del verdadero policía*

La enfermedad. La literatura española tiene una enfermedad. Se llama barroco. Pero esa enfermedad tiene cura. Se llama Roberto Bolaño.

El primer encuentro. Recuerdo bien mi primer enfrentamiento con la literatura de Bolaño. Se trataba de *La literatura nazi en América*. El libro me interesó mucho, pero no me apasionó. Era una serie de biografías falsas de autores latinoamericanos nazis, seminazis, algo nazis o de meras tendencias nazis, escrita con una imaginación enorme y exuberante pero, me pareció a mí entonces, con un lenguaje demasiado austero y poco «literario». Casi parecían entradas de una enciclopedia. Veinte años han pasado, y el misterio del estilo de Bolaño, quizá la principal razón de que escriba este artículo, sigue fascinándome.

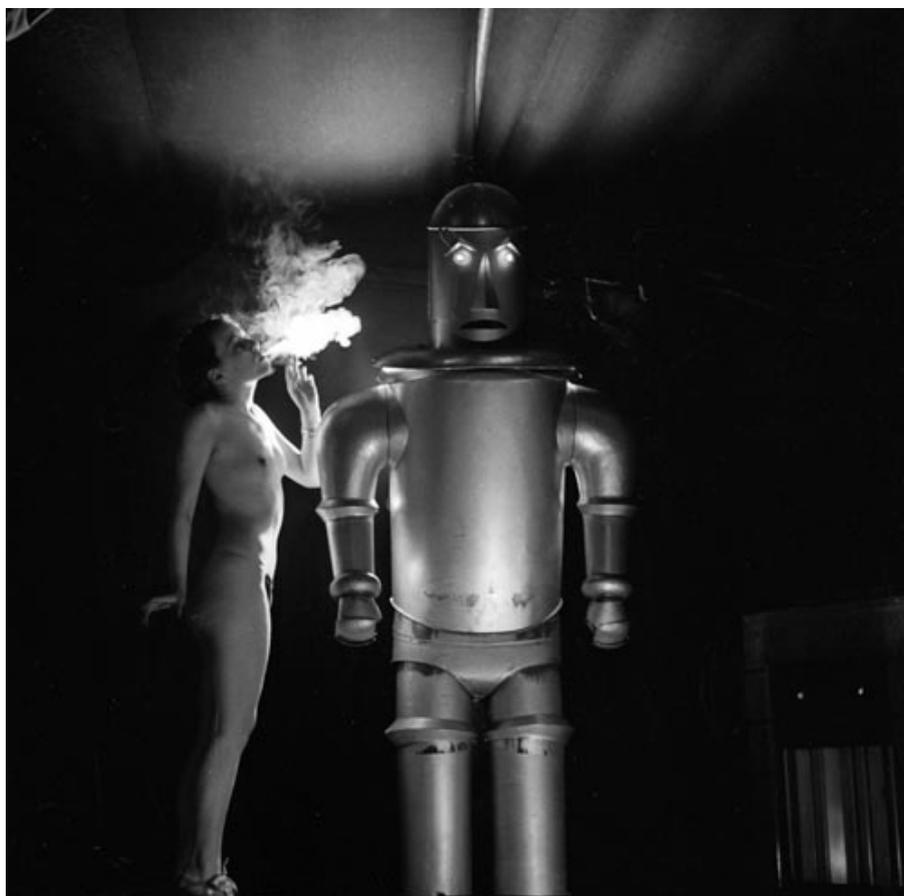
El estilo de Bolaño. Busca, por todos los medios y con todas sus fuerzas, evitar el ornato, la vaguedad, lo difuso. Evitar el adorno, el ripio, el relleno. No hablemos ya del tópico o del lugar común. Cuando Calderón comparaba el agua con cristales, la metáfora ya era un cliché rancio. Cuatrocientos años han pasado y nuestros novelistas siguen empeñados en comparar el agua con cristales. No es que en Bolaño no haya metáforas, no es que no haya poesía: las hay, y a veces de agonizante intensidad, pero es una poesía moderna, no decorativa, no predecible. Tensa como un cable.

La prosa barroca, el estilo castizo, eso que hace tiempo llamé «prosa leprosa», el tremendismo literario, está destruyendo la literatura española moderna. Los que se quejan de que la «verdadera literatura» ya no se aprecia deberían sentirse sorprendidos de que autores como Bolaño, Murakami, Coetzee o Vila-Matas, por ejemplo, sean tan leídos y admirados. Si hay algo que esos autores tienen en común es un cierto ideal de estilo que se basa, precisamente, en la transparencia.

Hay otros autores cuya apuesta decidida es la claridad. Tomemos a Sebald, por ejemplo, ese tono entre irónico y nostálgico aparentemente meditativo, pero movido, en realidad, por una imaginación y un ingenio imparables. Tomemos a Javier Marías, que ha tenido la habilidad de conciliar un «gran estilo» de raíces (creo yo) jamesianas, con una claridad absolutamente contemporánea que lo ha convertido en un autor vivo y con numerosos lectores. Tomemos a Eduardo Lago, implacable admirador de los más oscuros modernistas (su última hazaña, aparte de la novela *Siempre supe que volvería a verte*, *Aurora Lee*, es la traducción de un fragmento de *Finnegans Wake*), pero que en su obra literaria emplea un tono de magnífica, económica, tensa claridad. Tomemos a Pablo D'Ors, con obras de inmensa altura como *El estupor y la maravilla* o *Lecciones de ilusión*, escritas con la prístina claridad de Kafka, Walser o Zweig, que son, por cierto, algunos de sus autores favoritos. Autores que no se parecen en nada entre sí (como no se parecen en nada a Murakami, Coetzee, Vila-Matas o Bolaño), unidos por una poética de la claridad y de la elegancia.

Podrían añadirse otros autores, pero creo que el argumento ya está claro. No pretendo defender *una estética* o *una poética*. Creo que el problema es mucho más grave que una mera cuestión de escuelas literarias. Creo que la literatura española, especialmente la prosa novelesca, aunque también la poesía por otras razones, está en un punto muerto del que no sabe salir porque no se resigna a ser verdaderamente moderna, a renunciar a esa obsesión adolescente con las sorpresas verbales que hace que la mayoría de nuestros novelistas escriban libros ilegibles y tediosos por culpa de una creencia que identifica a la verdadera literatura con el esfuerzo y la oscuridad gratuitas. La aparición de toda una constelación de autores facilones y comerciales (de Carlos Ruiz Zafón a Julia Navarro, pasando por Matilde Asensi, Félix Palma y todos los demás que ustedes saben) no es más que una consecuencia inevitable de esta situación. Cuando la música, después de la Segunda Guerra Mundial, se adentró en una nueva e incomprensible vanguardia, apareció la música pop. La posición de los editores en esta encrucijada resulta un tanto ambigua. Me da la impresión de que muchos de ellos sufren los mismos prejuicios que aquejan a los autores: creen que la «verdadera literatura» es ese coñazo barroco lleno de metáforas, pero saben que eso no le gusta a nadie, de donde se obtiene la curiosa noción de que hay que publicar textos comerciales porque ya no hay «verdaderos lectores» de «verdadera literatura». De modo que publican (¡e incluso premian, con valor y desesperanza!) textos metaforines (cuando no «concienciados» políticamente) que bien podrían haber sido escritos en 1956 y que, en realidad, no interesan a nadie porque quieren ser editores «literarios», pero buscan

y promocionan, por otro lado, esos textos facilones y comerciales que les harán vender y ganar dinero. Y es lógico que los editores quieran vender y ganar dinero. También los autores, no lo olvidemos, quieren vender y ganar dinero, igual que cualquier persona dentro de la sociedad pretende ganar dinero con su trabajo y con su esfuerzo.



La literatura debe tener lectores y debe buscar a los lectores. Olvidémonos de casos como el de Kafka o el de Joyce. Hasta los más grandes y exigentes modernistas, como Faulkner y Conrad, estaban obsesionados con ser leídos y con tener más lectores. Todos los grandes artistas de todos los tiempos (Bach, Mozart, Tasso, Cervantes, Lope, Dickens, añada usted a quien quiera) han buscado el éxito y se han sentido desesperados si el éxito no llegaba. El mito del autor que no necesita lectores o que escribe para unos pocos es falso. Todos los grandes vanguardistas (Picasso, Stravinsky, Lorca) han terminado por convertirse en ídolos de las masas.

Hemos de salir ya de la locura modernista y de esa herida, esa escisión dolorosa, que creó entre la literatura y los lectores. La posmodernidad, con Borges a la cabeza, ya tomó el relevo y pretendió regresar al placer de la lectura y a la complicidad con el lector. La obra de Bolaño podría encuadrarse dentro de la segunda gran generación posmoderna, en la que podríamos incluir a David Foster Wallace, a Vila-Matas, a Sebald, a Michael Chabon, que son autores cuyos «padres» literarios ya no eran los grandes monstruos del modernismo, sino los monstruos de la posmodernidad (Barth, Gaddis, Pynchon, Borges, Cortázar). De todos esos nombres, el de Bolaño resplandece con especial intensidad. Su

éxito internacional es la demostración de que la gran literatura es ampliamente leída y admirada cuando está escrita con una poética de su tiempo.

Todavía quedan escritores y críticos que afirman que Kafka era un escritor muy malo porque «no tenía estilo». Tal apreciación se parece a mi primera impresión de la lectura de Bolaño: «Este tipo escribe sin estilo». Quizá debiéramos, entonces, comenzar a reflexionar qué es exactamente el estilo, y cómo debería ser el estilo de nuestro tiempo. No puede haber literatura sin estilo. Yo creo que Paulo Coelho no tiene estilo, pero también creo que los libros de Paulo Coelho no son obras literarias.

Estamos hartos de Bolaño. Hoy, Bolaño, después de la explosión de fama que produjo la aparición de *Los detectives salvajes* y, sobre todo, *2666*, ha llegado a convertirse en una figura tan incómoda para tantos escritores (pero también, quién sabe por qué, críticos o historiadores) que hay en marcha una clara reacción anti-Bolaño, un movimiento de los que pretenden *ponerlo en su sitio*. Conozco a muchos escritores que odian a Bolaño aunque no lo han leído, o aunque han leído sólo sus obras menores para poder hablar con cierto conocimiento de causa pero no envenenarse la sangre.

Conozco a autores de generaciones anteriores que sienten rabia ante este jovencito mal afeitado y a todas luces cutre que de pronto es considerado un genio. Los latinoamericanos (que a veces harían bien en no parecerse tanto a los españoles) suelen ser los peores. He visto a escritores chilenos sulfurarse, literalmente, ante la sola mención del nombre. Otros lo consideran territorio propio, y parecen insinuar que Bolaño sólo puede embelesar a los que no son latinoamericanos y no tienen, por tanto, verdaderas herramientas vitales o sociológicas (supongo) para valorarlo adecuadamente. Conozco a escritores que no han leído *2666* con excusas tales como que es una obra «inacabada» (no lo es). Y a innumerables autores, críticos y profesores que hablan con desdén de un supuesto «proceso de beatificación» de Bolaño, que hace necesaria, al parecer, una «desmitificación» severa. Porque en España la admiración es sinónimo de estupidez y el genio siempre es castigado.

Un amigo escritor me decía hace poco que Bolaño no había sido ningún maldito, que lo había publicado la editorial Anagrama y que había llegado a ganar el premio Herralde y el Rómulo Gallegos. Y todas las cosas son relativas en la vida. Es verdad que Anagrama es una editorial importante, pero publicar en Anagrama no significa automáticamente tener éxito, ni tener lectores ni alcanzar el reconocimiento. En cuanto a los premios, ¿qué podríamos decir? En otro país, quizá, el autor de una obra como *Los detectives salvajes* habría ganado treinta premios, habría sido traducido a todas las lenguas y se habría hecho rico y famoso. En España, la fuerza deslumbrante de su genio le hizo, al menos, ganar el premio Herralde, un galardón ciertamente prestigioso, que en el año que lo ganó Bolaño estaba dotado con dos millones de pesetas. Si Bolaño no hubiera muerto de insuficiencia hepática a los cincuenta años es posible que hubiera podido disfrutar del éxito y se hubiera convertido en el tipo de escritor que él tanto odiaba, esos Octavio Paz y Pablo Neruda que son seres míticos y todopoderosos. Quién sabe. Lo cierto es que murió, que siempre fue pobre, que fue un maldito, que es un genio y que ahora demasiada gente parece empeñada en borrar el nombre de su tumba.

«Está sobrevalorado», afirma el docto.

En los países inteligentes y con sentido común, cuando un autor muere se convierte en un clásico. Así

se crea una literatura, una tradición y una cultura. En España, cuando un autor muere se le borra del mapa. Se dice que estaba «sobrevalorado» y se afirma, a continuación, que ya está «superado», como si los autores fueran enfermedades de las que uno debe curarse o exámenes que uno debe pasar para luego olvidarse de la asignatura. Por eso en España no hay tradición y no hay clásicos.

No fue a la universidad. Bolaño no llegó a terminar la educación secundaria y nunca fue a la universidad. Fue un gran lector, desde luego, pero esa falta de formación académica es perceptible en su forma de aproximarse a la escritura. No podría decir si para bien o para mal. Creo que conocer la tradición literaria y la literatura clásica es fundamental para cualquier escritor, pero también es cierto que la universidad puede transmitir una visión muy académica y acartonada de la literatura. En general, la universidad española es reaccionaria, es decir, revolucionaria, vanguardista y modernista, y parece tenazmente empeñada en no comprender la literatura posterior a 1945. Recuerdo a Francisco Rico diciendo que la literatura de Borges no era verdadera literatura porque no reflejaba la realidad de la vida. No sé si Francisco Rico seguirá pensando lo mismo. Cuando yo tenía veinte años, Rico era el jefe. Ahora tengo cincuenta y dos y Rico sigue siendo el jefe. ¿Cuándo habrá un cambio de jefe? O, mejor aún, ¿cuándo dejará de haber jefes?

Bolaño no fue a la universidad. Creo que esa puede ser, para mucha gente, la primera razón para despreciarlo. Aunque, siendo justos, también otros podrían adorarlo por esa misma razón.

Era un colgado. Uno ve una foto de Oscar Wilde, de Virginia Woolf, de Nabokov. Uno ve a Wilde, un dandy refinado, un hombre femenino, sensual. Ve a Virginia Woolf, una mujer frágil, obstinada, de enorme inteligencia, llena de problemas y miedos. Ve a Nabokov, encantador, cosmopolita, fascinante. Y ve una foto de Bolaño y ve al típico colgado latinoamericano, despeinado, mal afeitado y con un cigarrillo medio apagado entre los labios. Todos hemos conocido a este típico colgado latinoamericano. Ha intentado ligarse a nuestras amigas, se ha quedado a dormir en el sofá, le ha echado un poco de morro. Lleva una mochila, un jersey viejo que no se quita jamás y una chaquetilla de paño de intelectual pobre. Lleva escrito en la frente «Me moriré en París con aguacero» y sabe exactamente lo que pasó en Puerto Montt. Tiene historias que contar apasionantes y horribles. Es simpático y melancólico. Resulta absolutamente fascinante.

Bolaño, escritor. Novela negra, costumbrismo, prosa minimalista, realismo sucio, el horror de las dictaduras, lo que sucedió en el estadio de Santiago, el narcotráfico mexicano. Narcos, lumpen, prostitución, drogas, alcohol, vida nocturna. Literatura «canalla». ¿Qué le gustará? ¿Bukowski? Uno de los asombros de Bolaño es que, al contrario de lo que sucede con un autor como Oscar Wilde, se parezca en realidad tan poco a la imagen que tenemos de él. O, quizá, que esa persona que aparece en las fotos (el pelo revuelto, la barba de tres días, la chaquetilla) sea, al mismo tiempo, uno de los más grandes narradores del idioma de todos los tiempos. Que el típico colgado latinoamericano sea, en realidad, un genio. Un genio, un animal de la literatura. El que se intentó ligar a tu hermana, el que durmió en el sofá, el que no tenía ni para un café, el que vendía bisutería en la plaza, el que fumaba sin parar, era en realidad un genio como Joyce o como Balzac.

Esta es la segunda razón para despreciar a Bolaño. Sus trabajos conocidos: vigilante de un camping en la Costa Brava y vendedor de bisutería en la calle o en la tienda que puso su madre en Blanes. Su

condición de colgado, ídolo de progres y nostálgicos de Quilapayún. Sólo que, en realidad, Bolaño *no* es este colgado latinoamericano. Su prosa es exuberante, complejísima, nada de minimalismo ni realismo sucio. Bolaño no bebía ni tomaba drogas. Su droga más dura era una manzanilla, en la que a veces mojaba unos churros. Jamás mencionó a Quilapayún ni a Mercedes Sosa. Declaró que no le gustaban los relatos de Bukowski, aunque sí su poesía. La novela negra no le interesaba tanto como la ciencia ficción, de la que era un lector ávido, aunque la ciencia ficción sólo haya dejado unos pocos poemas («Mi vida en los tubos de supervivencia») y un eco difuso en algunas novelas. Leía mucha ciencia ficción, especialmente a William Burroughs, Norman Spinrad, James Tiptree, Jr., Philip K. Dick, y también leía cómics y escuchaba rock y algo de jazz, y le fascinaban los juegos de estrategia y los juegos de rol, pero también leyó a los rusos, a los franceses, a los trovadores (en la obra enciclopédica de Martín de Riquer que embrujó a nuestra generación) y, desde luego, a Kafka y, sobre todo, a los latinoamericanos, a Borges, Bioy y Cortázar por encima de todas las cosas, y a Arlt y a Puig, y, muy especialmente, fue siempre un lector de poesía.

Pero hay algo más: el típico colgado latinoamericano es, ante todo, un revolucionario, un izquierdista, y Bolaño apenas presta atención a la política en sus novelas.

No le interesaba la política. Cuenta en alguna entrevista que no quiso ser comunista después de conocer a los comunistas y ver que todos pensaban igual, y que se hizo trotskista, y que al ver que todos los trotskistas pensaban igual se hizo anarquista, y que al venir a España y conocer a los anarquistas, decidió no ser nada. Un caso extremo de apoliticismo, porque los anarquistas suelen seguir siendo anarquistas.



Lo cierto es que en la extensa obra de Bolaño la política apenas aparece. La política en el sentido inmediato y explícito, tal y como suele entenderse en España. En *Amuleto* hay referencias a las

matanzas de Tlatelolco y también al episodio de Arturo Belano regresando a Chile justo cuando se produce el golpe de Estado de Pinochet (relatado por extenso en el cuento «Detectives» y también en «Carné de baile»). Puede argumentarse que *2666* es un libro intensamente político por sus extensas descripciones de crímenes del Tercer Reich, de masacres de judíos, de matanzas estalinistas y, sobre todo, de los asesinatos de mujeres de Ciudad Juárez, pero Hitler y Stalin son ya territorio de la historia, podríamos decir, y, en su agónica investigación en los crímenes del norte de México, Bolaño tampoco insiste en la corrupción del gobierno mexicano ni de la policía (aparece, de hecho, un policía judicial que parece buena persona), ni parece empeñado en «denunciar» nada ni a nadie.

También *La literatura nazi en América* podría parecer, por el título, un libro político, pero, aparte de la filiación política de los autores (en algunos casos muy tenue o apenas mencionada), Bolaño no dedica excesiva atención al tema. Y el tema no es, en realidad, más que un juego, sobre todo porque los autores son inventados. *Estrella distante* continúa el juego contando la vida de un poeta afín a la dictadura chilena, pero la historia es pura fantasía y podría suceder en cualquier sitio. Si buscamos denuncias a la dictadura de Pinochet, no las encontraremos aquí. Tampoco las encontraremos en *Nocturno de Chile*, donde se hacen apenas unas menciones a las torturas de la dictadura. Poca cosa dentro de una obra tan extensa.

No. Bolaño es claramente un hombre de izquierdas (he de aclarar, en previsión de posibles suspicacias, que las afinidades políticas de quien esto firma son similares en todo a las de Bolaño), pero no parece que la política le interesara ni le conmoviera en exceso. Bolaño pertenece claramente a una generación en la que el pensamiento progresista se da por supuesto: por la realidad social circundante, la formación, las lecturas y, creo yo, una sensación casi implacable de sentido común (¿cómo puede ser uno «de derechas» a no ser que sea rico y tenga intereses que defender?). Pero una generación en la que la lucha política como tal no interesa en exceso.

¿Será esta, me pregunto, otra de las razones de ese intento de «desmitificación» a que hacía referencia más arriba? ¿Será esta la razón de que muchos lectores de cierta edad lo miren con tanto desdén? Un chileno, ¡un latinoamericano!, que no lleva una camiseta del Che y no clama contra la injusticia. Un engendro, en fin.

Tercera, y quizá definitiva, razón para despreciarlo. No denunció la injusticia de forma explícita.

Pero, ¿acaso no denunció, de manera obsesiva y constante, la violencia de Latinoamérica? ¿No fueron la violencia y también el enigma de la violencia, dos de sus temas principales? ¿O a lo mejor fue este su pecado, considerar que la violencia era un enigma oscuro, en vez de explicarla aplicando la teoría marxista? ¿Habló demasiado poco de la violencia o mitificó en exceso la violencia?

Sólo escribía sobre escritores. En todas sus obras Bolaño escribe sobre escritores. Y es cosa bien sabida que los escritores que escriben sobre escritores no hacen verdadera literatura, ya que los escritores no son personas como los demás, no tienen hijos, amantes, problemas, tragedias, vidas, en fin, como las demás personas.

Resulta curioso pensar que en el género del musical, por ejemplo, el tema suele ser un grupo de

personas que están montando un musical (*Cantando bajo la lluvia*, *The Band Wagon*, *Calle 42*, *Kiss me Kate*), cosa que a nadie parece molestarle. Pero si un escritor escribe sobre escritores, entonces no hace literatura sino «metaliteratura».

Decía Joyce Carol Oates que no debe escribirse sobre personajes cultos o intelectuales, sino sobre trabajadores y hombres de acción. Claro que desde que demostró que no sabe quién es Cide Hamete Benengeli, Joyce Carol Oates ha bajado un poco en mi estima.

Proust escribía sobre aristócratas, Conrad sobre marinos, Faulkner sobre estancieros del Sur, Nabokov sobre exiliados rusos, Philip Roth sobre profesores de universidad; otros, como Tolstói, Chéjov o Dickens, sobre todo el mundo en general: reyes, presos, prostitutas, artistas, ladrones, hijos adoptivos, esposas abnegadas, masones, generales, niños, enamorados, médicos de pueblo, locos, suicidas. Bolaño escribía sobre poetas latinoamericanos y también sobre muchas otras personas, pero sobre todo sobre poetas latinoamericanos. En una literatura llena de militares, prostitutas, traficantes, soldados, curas, patriarcas, campesinos, dictadores, brujos, gauchos, asesinos y guerrilleros, el tema de los poetas jóvenes podría haber sido saludado más como una novedad o como un soplo de aire fresco que como una especie de crimen.

Pero para algunas personas, al parecer, es un crimen, y también la cuarta razón para despreciar a Bolaño.

Lo que interesaba a Bolaño. Lo que interesaba a Bolaño era el destino de Latinoamérica, el mal, la realidad, el sexo, lo que significa Europa, la raíz de la civilización y, por encima de todo, la intensidad de la vida, las sensaciones de las personas jóvenes, pobres y llenas de deseos e ilusiones, la vida de los poetas y de los escritores en general, el sentido de la amistad, el vínculo que existe entre amistad, amor, deseo, poesía, mal, y también, y muy especialmente, la violencia de Latinoamérica, la incomprendible crueldad, los límites de la percepción, la linde que separa la normalidad de la locura, los paisajes de la desolación y de la soledad, América como símbolo de la desolación, el infinito, el vacío, la muerte, la muerte, la muerte, algo infinitamente sombrío y desesperado que llena de terror los huesos y que es más grande que la muerte y que América y que la vida y que no se puede explicar y que sólo se puede vivir y, a pesar de todo, una convicción íntima y poderosa de que toda vida, cualquier vida, cualquier acontecimiento, por nimio que pueda parecer, y aunque se desarrolle en una roulotte o en una habitación de hotel barato, es una aventura fascinante que merece la pena ser contada y que recorta en el horizonte rojizo de la historia sombras tan épicas como las de Héctor o Alejandro. Algo grandioso, lento, poderoso, vasto, sublime, pero a la vez lleno de polvo, agotador, barrido por el olvido, recorrido de perros escuálidos, sin flores, sin árboles, con calles largas que se pierden en la nada, con un fondo de resplandores de ciencia ficción, un río de palabras que son al final textos de las lápidas de un cementerio.

Los poetas. El origen del estilo de Bolaño debe de ser, supongo, Kafka, además de las otras fuentes citadas más arriba. Pero también los poetas, especialmente ciertos poetas a los que leyó intensamente de joven y seguiría leyendo toda su vida. Por ejemplo, Enrique Lihn, que escribe:

Si se ha de escribir correctamente poesía

no basta con sentirse desfallecer en el jardín
bajo el peso concertado del alma o lo que fuere
y del célebre crepúsculo o lo que fuere.

Algunas declaraciones de Bolaño en entrevista parecen citar casi literalmente esos versos. O por ejemplo, Nicanor Parra, su poeta favorito, cuyo célebre poema «Soliloquio del individuo» termina diciendo «el mundo no tiene sentido», una de las claves de Bolaño. Y que en *Poemas y antipoemas* escribe:

Según los doctores de la ley este libro no debiera publicarse:
la palabra arco iris no aparece en él en ninguna parte,
menos aún la palabra dolor,
la palabra torcuato.

Sillas y mesas sí que figuran a granel,
¡ataúdes! ¡útiles de escritorio!
Lo que me llena de orgullo
porque, a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos.

O, por ejemplo, Alejandra Pizarnik, que en *Extracción de la piedra de la locura*, escribe:

Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo.

Los poetas más odiados de Bolaño eran Neruda y Octavio Paz, aunque uno sospecha que por razones no estrictamente literarias. Siempre me he preguntado cómo podría el poeta Bolaño odiar un poema como «Himno entre ruinas», de Paz, o el *Estravagario* de Neruda. En su estudio de Blanes, Bolaño tenía una pequeña biblioteca que le había encargado a un ebanista y en la que guardaba los libros de sus poetas favoritos. Entre ellos estaban también, al parecer, Neruda y Paz.

Las obras de juventud. Comprenden, según yo lo entiendo, los libros *Amberes*, *Confesiones de un discípulo de Morris a un fanático de Joyce*, *La senda de los elefantes* (luego reeditado como *Monsieur Pain*), *El Tercer Reich* y *La pista de hielo*, novelas a las que debemos sumar la poesía que escribía en esos años.

Núm. 1. Amberes. Es el primer libro de Bolaño y, por esa razón, también el más «experimental» en el sentido habitual que suele tener el término. Se escribió antes de 1980, que para Bolaño es una fecha de gran importancia. Fue en ese año cuando abandonó Barcelona para irse a vivir a Gerona. Fue en esa fecha cuando decidió, por consejo de Antonio di Benedetto, ganarse la vida presentándose a concursos literarios. Fue en esa fecha (en 1981) cuando conoció a Carolina, que entonces tenía veinte años, y que más tarde sería su mujer.

Amberes no es exactamente una novela, pero tampoco es otra cosa. Parece una novela en fragmentos, o una serie de fragmentos que son atraídos entre así por el imán de lo que podría terminar siendo una novela. Algunos autores se pasan la vida tanteando y titubeando y terminan escribiendo un libro como *Amberes*. Bolaño lo escribió al principio de su carrera, con lo cual pudo ir

dejando atrás las técnicas experimentales del estilo vanguardista (fragmentación, saltos temporales, dislocación, ambigüedad de la voz narrativa, no linealidad de la historia, etc.) y avanzar hacia sus propios experimentos, si no tan visibles, mucho más complejos y sutiles.

El paisaje de *Amberes* es ya típico Bolaño: Castelldefells, la Costa Brava, un crimen, una investigación policial. El espejismo de unos policías o unos detectives. Una poetisa muerta, un camping, una violación. Escenas de sexo duro. El «jorobadito», un personaje llegado del imaginario mexicano. Una prosa tensa, concentrada, sin dudas, sin vaguedades.

Y una curiosidad: un dibujito de un barco en el mar que muchos años más tarde reaparecerá en *Los detectives salvajes*, donde se convertirá casi en el centro (vacío) del libro.

Y otra curiosidad más: en *La universidad desconocida*, volumen póstumo que recoge toda la poesía de Bolaño, la novela *Amberes* aparece, con apenas tres o cuatro páginas distintas, como libro de poemas en prosa: *Gente que se aleja*. Hablábamos de la indeterminación de géneros.



Núm. 2. *Monsieur Pain*. Escrita «en 1981 o 1982», en palabras de su autor, ganó el concurso de novela corta Félix Urabayen del Ayuntamiento de Toledo con el título de *La senda de los elefantes*.

Monsieur Pain es una obra que muestra a un autor sólido con pleno dominio de su arte, pero no es todavía plenamente Bolaño. Es muy esquiva, y uno puede terminar con la sensación de que cuenta poco. Aborda los temas y los evita, procede por insinuaciones y por oscuridades. Su ritmo todavía no es el típico de Bolaño, ni tampoco alcanza la condensación de sus posteriores libros. Hay muchos diálogos, escritos, además, a la manera tradicional. Con posterioridad, Bolaño preferirá narrar los diálogos en vez de transcribirlos, o bien escribirlos en forma de prosa seguida.

Bolaño asegura que «casi todos los hechos narrados sucedieron en la realidad», la primera de muchas bromas por venir. El Monsieur Pain del título es un mesmerista que trató a César Vallejo, el gran poeta peruano, durante sus últimos días de vida en París. César Vallejo está enfermo y tiene un hipo

imparable que le hace sufrir. Madame Reynaud, una amiga de Georgette, la esposa de Vallejo, le pide a Pain que intente ayudar al poeta moribundo, aunque más tarde en el hospital intentan por todos los medios impedirle el paso, ya que consideran al mesmerista un charlatán. Aparecen unos misteriosos conjurados, dos hombres vestidos de negro que, al parecer, pretenden matar a Vallejo, las últimas investigaciones de Pierre Curie, relacionadas con el mesmerismo, la muerte de este último atropellado por un ómnibus, y una galería final de biografías que es, a la postre, lo más típicamente bolañesco del libro.

Técnica 1. La biografía: modelo formal básico. Decía John Gardner que en todo verdadero novelista alienta un impulso enciclopédico. Este aliento es muy evidente en Bolaño, pero la enciclopedia que se pasó la vida intentando escribir era, sobre todo, una colección de vidas, es decir, de biografías.

El modelo formal básico de Bolaño es la biografía. Lo encontramos ya en el epílogo de *Monsieur Pain*, y su ejemplo más visible es *La literatura nazi en América*, que no es más que una colección de biografías de escritores imaginarios. No hemos de tomar el término «biografía» al pie de la letra ni en el sentido literalmente enciclopédico de *La literatura nazi*. Muchos de los cuentos de Bolaño, por ejemplo, siguen el modelo biográfico de una forma muy libre. El hecho es que Bolaño no piensa por situaciones, como Hawthorne, ni por escenas, como Chéjov, ni por imágenes, como Nabokov. Lo que hace, sobre todo, es contar la vida de una persona, y luego la de otra, y luego la de otra.

Estrella distante es la biografía del poeta aeronauta Carlos Wieder. *Amuleto*, la biografía de la «madre de la poesía mexicana», Auxilio Lacouture. *Nocturno de Chile*, la vida del padre Sebastián Urrutia Lacroix, poeta, teólogo, miembro del Opus Dei y crítico literario, trasunto de un personaje real: José Miguel Ibáñez Langlois. *Los detectives salvajes* es también, a su modo, una colección de biografías y también una doble biografía de Ulises Lima y Arturo Belano. La última de las cinco novelas que componen *2666* es una biografía de Benno Von Archimboldi, escritor alemán imaginario.

Este modelo biográfico no es rígido ni en absoluto explícito. A veces se cuenta una vida desde el principio, en otras ocasiones Bolaño se limita a presentarnos un personaje, sus circunstancias, sus amores, sus aficiones, sus manías. Sin embargo, es el modelo principal, y lo que nos ayuda a comprender, quizá, la estructura profunda de la vasta obra de Bolaño: una inmensa colección de vidas.

Núm. 3. Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce. ¿Hemos de tomarnos esta novela totalmente en serio o considerarla más bien un juego realizado entre dos amigos? La literatura en colaboración existe, como es bien sabido: ahí están los hermanos Machado, los hermanos Goncourt, o esa improbable pareja, Joseph Conrad y Ford Maddox Ford. Leemos la novela y nos da la impresión de que podemos adivinar quién escribió qué (los capítulos impares Antoni García Porta y los pares Bolaño). En su prólogo, Antoni García Porta no parece decidido a contar nada. Primero sugiere que escribir a dos manos es muy fácil, y que consiste simplemente en que primero escribe uno y luego sigue otro, al estilo de un «cadáver exquisito» surrealista. Luego afirma que no se acuerda cómo escribieron Bolaño y él la novela. Luego recuerda una afirmación tardía de Bolaño en la que afirma que la novela comenzó como un borrador de Antoni García Porta que luego él reescribió.

Antoni García Porta insiste, con maravillosa humildad, en que cuando escribieron la novela él tenía poca experiencia literaria y que se sentía siempre abrumado por la energía de su amigo. Ahora podemos leer esta curiosidad literaria en la edición de *Acantilado*, donde también se incluye «Diario de bar», otra obra en colaboración de ambos autores.

Núm. 4. *El Tercer Reich*. Es una novela magnífica. Cabe preguntarse qué opinaríamos de Bolaño si no hubiese escrito más novelas que estas cuatro primeras. Sin duda, que era un escritor importante, sólido, original. Pero, en comparación con lo que vendría después, *El Tercer Reich* se empequeñece. Es una novela demasiado larga (tiene 360 páginas), pero es más atrevida, más perfecta que las anteriores. Es también (esto es un avance) más clásica, más contenida. Se desarrolla, una vez más, en la Costa Brava.

El Tercer Reich del título es, en realidad, un juego de estrategia o de rol, de los que se juegan en un tablero de casillas hexagonales con fichas y dados de distintas formas y colores. Udo Berger y su novia Ingeborg van a pasar unos días al hotel de la Costa Brava donde él veraneaba de niño, el Hotel del Mar. Udo es un obseso de los juegos de rol, y escribe en varias revistas especializadas artículos muy técnicos sobre estrategias y reglamentos. Al parecer, en este tipo de juegos las reglas están siempre abiertas a innovaciones y son los jugadores los que muchas veces proponen nuevas reglas o modifican o complican las existentes. Bolaño era un apasionado de este tipo de juegos. En el documental *Roberto Bolaño: el último maldito*, dirigido por José Luis López-Linares para TVE, hay una entrevista a Santi Terramitjana, dueño de una tienda de juegos de rol de Blanes (posible inspiración del personaje Santi Catalán de 2666), en la que nos cuenta cómo Bolaño solía ir a su tienda para conocer las novedades y discutir las virtudes de los distintos juegos.

Hay otros personajes: otra pareja de alemanes, Hanna y Charly; frau Else, que es la seductora dueña del hotel; el dueño del hotel, un ser misterioso un poco al estilo Conrad; dos personajes de bar algo equívocos, quizá criminales, llamados «El Lobo» y «El Cordero»; un amigo llamado Conrad (¡precisamente!), y un vigilante de los patines de la playa llamado «El Quemado», que cada noche se construye una especie de cabaña o de cueva colocando los patines unos encima de otros. «El Quemado» quizá fue torturado en su país y quizá sea latinoamericano, aunque nada de esto queda claro. Y hay una desaparición inexplicable, un viaje por el mar, la sensación de un misterio sórdido que no acaba de aclararse.

El Tercer Reich está escrita en un lenguaje cuidadoso y a veces incluso pulcro. «No me refería a su belleza física, a todas luces obvia, sino a su... halo; la atmósfera que emana de sus actos más nimios», dice un personaje en una frase característica. Y otra: «[...] de los insultos pasaron al diálogo y a tomar cervezas en el bar del hotel en donde para sorpresa de cuantos escuchaban se aclaró todo y Charly ganó un amigo y la admiración general». Se trata, como vemos, de un lenguaje que aspira a un cierto clasicismo y que casi considera obligado recurrir a las frases hechas típicas de la «literatura».

El tema del Tercer Reich como juego de rol, la mesa que hace Udo instalar en su habitación para extender su gran tablero en el que jugar a la Guerra Mundial una y otra vez y probar diferentes desenlaces, diferentes historias posibles, resulta fascinante. La historia como juego es, por supuesto,

uno de los grandes temas de la literatura posmoderna.

La novela languidece un poco y se hace repetitiva en el desenlace de las historias de los veraneantes y los personajes locales. El oscuro éxtasis final no resulta del todo convincente.

Bolaño está construyendo su estilo y buscando sus temas. Pero todavía no ha encontrado su verdadera voz.



Núm. 5. *La pista de hielo*. Siempre me ha parecido ésta una de las más extrañas obras de Bolaño, y también una de las menos características, aunque ya aparece aquí el personaje del vigilante de camping que tanta fortuna tendrá en su obra posterior. La novela se desarrolla en una ciudad de la costa española, y está escrita en el estilo más atildado y afectado de Bolaño. A veces, casi demasiado atildado, casi próximo a la cursilería.

El centro de la historia es Nuria, una joven patinadora que ensaya en una pista de hielo del pueblo que se mantiene en funcionamiento sólo para ella gracias a la influencia de un político local. Vemos a Bolaño fascinado con la familia de Nuria, unas personas normalísimas que viven en una casa normalísima y tienen unas costumbres desesperadamente normalísimas, y también fascinado con los pequeños trapicheos de la política municipal, con permisos y comisiones, con actas y juntas, con favores y pequeños caciquismos. ¿Cómo es posible que le interesaran esas menudencias al poeta

infrarrealista de la calle Bucareli? Yo veo aquí (es posible que me equivoque) al latinoamericano venido de un mundo de corrupción y de violencia que se queda estupefacto al descubrir lo que en España, en Europa, se consideran dificultades o devaneos morales.

Hay una remota ironía, quizás elegíaca, en la forma en que Bolaño se interesa por estas vidas perfectamente anodinas, quizás una cierta admiración por una sociedad donde las cosas son tan suaves, tan intrascendentes.

¡Qué interesante es la forma en que Bolaño ve España! Hay siempre admiración, amor incluso, pero también una especie de enorme bostezo. Aquí no hay violencia, es cierto, parece decir Bolaño, pero tampoco hay vida.

Este síndrome de Estocolmo latinoamericano es un fenómeno que he comprobado muchas veces. Mis queridos amigos venezolanos o mexicanos están horrorizados ante la violencia de su país, pero también, se diría, secretamente fascinados, casi remotamente orgullosos de tener una realidad tan dura. Es imposible, supongo, no tener una reacción psicológica de este tipo.

La pista de hielo también es una obra de transición, de formación y de búsqueda. Su materia parece poca, su conflicto algo tenue. Contiene un pasaje asombroso que es un largo *travelling* cinematográfico a través de un complejo paisaje costero de playas, terrazas, bares, restaurantes, paseos, marinas, escaleras, trastiendas, locales, con la vista constante de la playa, el mar, el cielo, en la distancia, un efecto visual, cinemático y espacial que sugiere un tipo de técnica novelesca que Bolaño no volverá a intentar.

Técnica 2. La contención. El arte de Bolaño, hasta en sus obras más viscerales y alucinatorias, está regido siempre por un control implacable. Su afirmación de que su poesía era «platónica» y su prosa «aristotélica» tiene el mismo valor taxonómico que la divertida y absurda clasificación de los poetas en diversos tipos de homosexuales de *Los sinsabores del verdadero policía*. Pero algo debe de haber cuando un novelista se define a sí mismo como «aristotélico».

La contención de Bolaño es, desde el punto de vista técnico, su rasgo más asombroso, lo que lo convierte en un ser dotado de un poder casi sobrenatural.

Podemos definir el «estilo épico» como aquel en el que las cosas se dan por supuestas y quedan sin decir. Cuantas más cosas queden por decir, cuanto menos se diga explícitamente, más crecerá la grandeza de la imagen, más profundo será el horizonte de los acontecimientos, más grave e intensa la sensación de realidad.

Tomemos un ejemplo muy sencillo de *La pista de hielo*. Nuria, la patinadora, es una joven atractiva que se prepara para competir en concursos de patinaje artístico. Se pasa toda la novela entrenándose vestida con unas mallas y realizando todo tipo de piruetas y acrobacias. Luego la vemos en su casa, con su familia, con sus amigos. Cualquier novelista, cualquiera, de cualquier época, de cualquier país, de cualquier escuela, habría hecho alguna referencia a su belleza, a la elegancia de sus movimientos, a su atractivo, a su físico. Javier Marías no habría podido evitar hacer alguna mención de su sujetador.

Sus caderas, sus muslos, sus poderosas pantorrillas, su faldita... ¿Qué habría escrito Juan Manuel de Prada? ¿Marsé? ¿Muñoz Molina? Por no hablar de Nabokov, Joyce, Flaubert o Virginia Woolf. Bolaño, en cambio, no dice NADA, ni una palabra, sobre el atractivo, la belleza, el cuerpo, los movimientos o la elegancia de su patinadora. NADA. ¿Cómo lo consigue? Se trata de un varón heterosexual de cuarenta años imaginándose diariamente, durante meses (o el tiempo que tardara en escribir una novela de más de trescientas páginas), a una jovencita en mallas. ¿Cómo logra no decir nada, ni una sola palabra, sobre el aspecto físico de su patinadora?

Si pongo este ejemplo es porque, por muy trivial o incluso frívolo que pueda parecer, me parece que deja claro lo que quiero decir.

Un novelista tiene que tener constancia, voluntad, tesón y cabezonería, porque de otro modo no sería novelista. Pero la disciplina de Bolaño, su capacidad de contención, me parece que no tienen paralelo.

Otro ejemplo de contención lo constituye *2666*, una inmensa novela cuyo protagonista es un escritor alemán, un tal Benno Von Archimboldi. Hay cuatro críticos que estudian la obra de Archimboldi y, finalmente, una inmensa biografía del escritor que ocupa muchos centenares de páginas. ¿Cómo logra Bolaño escribir tan extensamente sobre un escritor sin explicar nada, absolutamente nada, sobre sus libros? Lo único que nos dice de Archimboldi es que, en una de sus novelas, tenía una cierta influencia de Heinrich Böll. ¡Eso es todo! Tenemos los títulos de las novelas de Archimboldi y una vaga idea de su contenido, nada más.

Lo mismo sucede en *Los detectives salvajes*, un libro inmenso lleno de escritores, sobre todo poetas. Decenas y decenas de poetas, pero no se nos dice NI UNA SOLA PALABRA sobre los poemas que escriben, ni su estilo, ni sus temas, ni se transcribe ni una sola línea de lo que escriben. ¿Cómo es posible contenerse tanto? ¿De dónde surge una fuerza de voluntad así?

Los que acusan a Bolaño de escribir siempre sobre escritores suelen olvidar este pequeño detalle: que los personajes de sus libros jamás hablan de literatura, ni discuten temas literarios, ni recitan sus poemas, ni hacen referencia a sus lecturas o a sus preferencias literarias, más allá de comentarios hechos de pasada. Las novelas de Bolaño están llenas de poetas, pero en ellas la literatura como tema brilla por su ausencia. Hay excepciones, claro, como esas conversaciones sobre términos raros del final de *Los detectives salvajes* o la larga lista de *lapsus calami* del final de *2666*. Meras anécdotas.

Otro ejemplo: *La parte de los críticos*, primera de las novelas de *2666*, trata de cuatro importantes especialistas en la obra de Benno Von Archimboldi. Bolaño jamás nos dice qué piensan de Archimboldi, ni ellos hablan jamás de literatura ni de Archimboldi como escritor.

El efecto de esta contención que evita hablar precisamente del tema central de que se trata es asombroso, de una potencia inimaginable.

Tanta disciplina siempre me ha inquietado. Es la disciplina del deportista de fondo, del vicioso, del libertino. La disciplina del maniático. Una forma de neurosis que nos lleva, por un extraño camino, a

Kafka y también a las citas de los poetas recogidas más arriba.

Contención: no decir: silencio: vacío: nada: no ser: muerte.

Técnica 3. No describir. Desde Flaubert, la novela moderna ha fundido descripción y narración hasta hacerlas inseparables. Nabokov llevó esta técnica a niveles deslumbrantes. Bolaño, por su parte, no describe en absoluto. Su ausencia de descripción es uno de sus rasgos estilísticos más llamativos, parte de su sorprendente disciplina de contención y de «no decir».

Como apenas describe, los mínimos elementos descriptivos que aparecen de vez en cuando adquieren una potencia asombrosa. Así, la luz verdosa de los baños del gimnasio Moctezuma en «Manifiesto mexicano», o el jardín de la casa de los Font en *Los detectives salvajes*, o los cuadros de la habitación del hotel de la diputada del PRI en *La parte de los críticos* (2666).

La técnica de no describir de Bolaño es parte de su estilo épico. Así es como se generan las imágenes épicas: nunca son dichas, ni construidas pacientemente con palabras, sino que surgen como por detrás de las palabras, se imponen como grandes sombras, viven en un territorio profundo de la mente que se parece a esos paisajes metafísicos de Tanguy de lejanos horizontes. Quiero decir que, aunque Bolaño apenas describe, sus narraciones están llenas de imágenes.

Alguien me dijo que Bolaño había usado los baños del «Manifiesto mexicano» para crear el gimnasio romano de *Una novelita lumpen*. Yo discutí que ese gimnasio y esos baños pertenecen a la novela. No, no, me insistió mi interlocutor: vienen del poema en prosa. Cualquiera que relea *Una novelita lumpen* comprobará que en esa novela nunca se describe ni el gimnasio ni los baños del gimnasio. Entonces, ¿por qué los lectores los vemos con tanta claridad en nuestra imaginación?

Los libros de madurez. Comprenden *La literatura nazi en América*, *Estrella distante*, *Los detectives salvajes*, *Amuleto*, *Una novelita lumpen*, *Nocturno de Chile* y los libros de relatos *Llamadas telefónicas*, *Putas asesinas* y *El gaucho insufrible*.

Núm. 6. La literatura nazi en América. Señala, quizás, el comienzo del verdadero Bolaño, el Bolaño que nos fascinará con su poder narrativo, con su capacidad mítica, con su fabulosa y extraña imaginación.

La biografía imaginaria de treinta autores imaginarios. Un gran juego, en línea con esa tendencia a los juegos tan característica de la literatura posmoderna. Libros falsos, libros que se presentan como enciclopedias o ensayos, desde *Pálido fuego* de Nabokov hasta el *Diccionario jázaro* de Milorad Pavić. Falsas historias, historias reinventadas, historias paralelas o posibles. La primera de las escritoras, Edelmira Thompson de Mendiluce, se obsesiona de tal modo con la *Filosofía del mueble* de Edgar Allan Poe que encarga a un amigo pintor la ejecución de un lienzo que refleje las ideas de Poe sobre decoración. A continuación, lleva a la realidad esta habitación de Poe en su estancia de Azul para, una vez obtenida la última seda y la última lámpara, escribir un libro, *La habitación de Poe*, que describe con todo lujo de detalles esta habitación.

Un libro de Poe que da un óleo que da una habitación amueblada que da un libro que describe la

habitación que reflejaba el óleo que seguía las directrices del libro. Una «habitación» que es un libro de Edelmira Thompson, una habitación real de su estancia, un cuadro y las tres cosas a la vez. Un juego que nos recuerda poderosamente a los de Perec en, por ejemplo, *El gabinete del coleccionista*. Sabemos que Bolaño admiraba intensamente a Perec: en *Los sinsabores del verdadero policía*, Arcimboldi lo considera nada menos que «la reencarnación de Cristo».

Lo más asombroso de *La literatura nazi en América* es la portentosa capacidad de Bolaño para inventar nombres, títulos, acontecimientos, circunstancias biográficas y, en general, detalles insospechados que tienen siempre la densidad, la ligereza, la gratuidad, la implacabilidad, de las cosas reales. Las páginas aparecen como mojas, empapadas de sustancia, de observaciones, de puntos de vista, de experiencia, de imaginación, de ironía, de juego. Podríamos describirlas como «novelas condensadas», al estilo de las de Ballard en *The Atrocity Exhibition*.

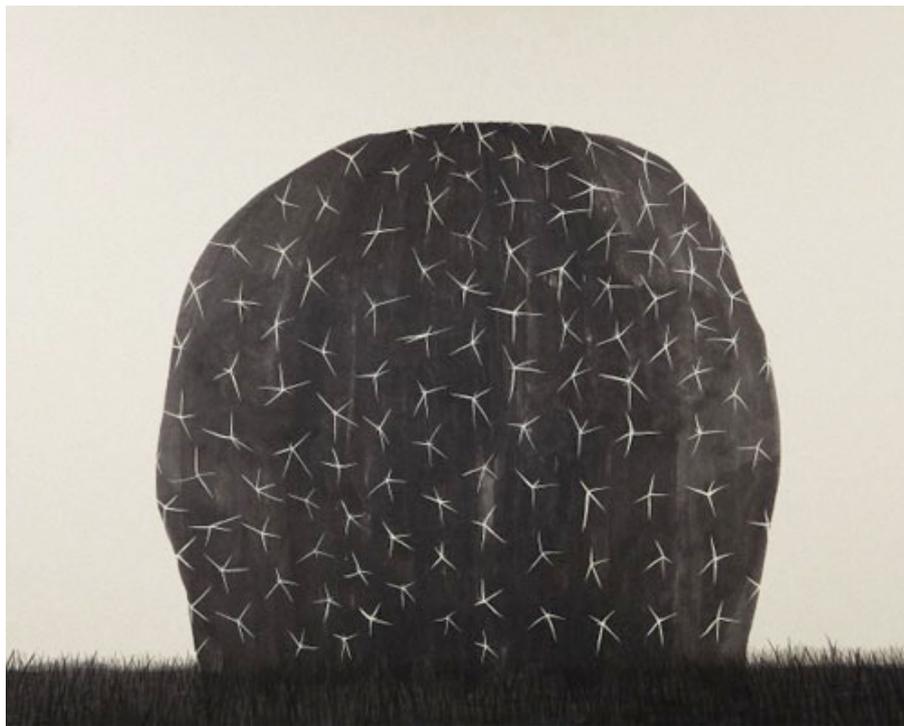
El estilo es frío, es verdad, pero posee una exuberancia, una imaginación, una ironía y una capacidad fabuladora que quitan el aliento.

Encontramos ya aquí muchas muestras del Bolaño maduro:

- la obsesión con las listas
- la narración como sucesión de juegos
- el placer de escribir biografías
- el placer de la falsificación (autores, editoriales, obras, familias, etc.)
- la vocación enciclopédica
- la obsesión con las vidas de escritores
- la fascinación con el mal

La última entrada del libro cuenta la vida de un tal Carlos Ramírez Hoffman, «el infame», y es muy diferente de las demás. En ella desaparece la falsilla del ensayo o el libro de referencia, y el tono se torna decididamente lírico y novelesco. La historia de Ramírez Hoffman, un poeta aviador que escribe sus poemas en el cielo dibujando las letras con humo y que terminará perdiéndose en la Antártida, es un delirio maravilloso.

Bolaño consideró, sin duda, que esta historia era demasiado buena como para dejarla reducida a unas pocas páginas, y la convirtió en la base de su siguiente novela, *Estrella distante*.



Técnica 4. La condensación. Es la técnica más difícil de explicar de Bolaño, porque es su técnica principal, la base de su estilo. También es difícil de explicar porque es difícil de creer y también fácil de malinterpretar.

La técnica principal de Bolaño consiste en crear una narrativa de acciones. Fíjense que no he dicho «de acción», al estilo de los relatos de aventuras o de crímenes, sino de acciones. Sus personajes son incansables. Hacen cosas sin parar. Hacen, hacen, hacen. También el autor es incansable, más incansable todavía. No hay digresiones, ni divagaciones psicológicas. Puede haber pensamientos o ideas, pero entonces se anotan uno tras otro, y tienen siempre –aunque sean pensamientos o ideas– formas definidas y activas. No hay vaguedad, no hay transiciones. Es todo acción, acción, acción. Para lograr este estilo, es necesario tener una imaginación portentosa, ya que no funcionaría si las cosas que hacen los personajes son

- a) demasiado banales, rutinarias o predecibles
- b) demasiado raras, «literarias» o extravagantes

La disciplina de mantenerse entre esas dos barreras sin tocarlas jamás es una de las maravillas de la imaginación de Bolaño. Es cierto que muchas de sus historias pueden ser muy extrañas (la del «rey de los putos», de *Amuleto*, por ejemplo, o el duelo con espadas con el crítico Iñaki Echavarne de *Los detectives*), pero es raro en Bolaño que perdamos la sensación de realidad, una sensación acuciante, terrorífica, angustiada.

Abramos una página cualquiera de un libro de cuentos o de una novela. Abro mi volumen de *Cuentos* al azar y leo: «Cuando Anne ya se disponía a bajar del taburete, el camarero se le acercó y le dijo que

tenía algo importante que comunicarle. Anne pensó que se le había ocurrido algo sobre el aburrimiento y quería decírselo al oído. En efecto, el camarero se estiró desde el otro lado de la barra y le susurró al oído que nunca más volviera a pisar aquel bar».

Para lograr su arte de condensación y de acciones continuas, Bolaño debe estar todo el rato inventando circunstancias, que no pueden ser ni triviales ni increíbles. El ejemplo de Anne y el camarero (tomada de la «Vida de Anne Moore», de *Llamadas telefónicas*) es tan significativo como cualquier otro.

Creo que gran parte de la fascinación del estilo Bolaño proviene de esta prosa condensada donde toda la información es relevante y donde no hay nada vago ni impreciso, ni tampoco ningún pasaje de transición, desarrollo o preparación.

Bolaño parece gozar, así, de un perpetuo estado de gracia creativa. La inspiración siempre acude a su pluma. Lo que cuenta siempre es nuevo, siempre sorprende. Todas las cosas que dice nos interesan y nos importan.

Técnica 5. Inventar circunstancias. He querido separarla como técnica independiente a fin de hacer hincapié en su extraordinaria importancia. Es obvio que inventar circunstancias es parte del trabajo de un novelista, y que todos los grandes novelistas son grandes inventores de circunstancias y detalles, dado que son las circunstancias y los detalles lo que da realidad a sus relatos. Pero no conozco a ningún escritor de ninguna época que tenga la capacidad de Bolaño para inventar circunstancias, rasgos curiosos, detalles, gestos, pequeños giros de la trama, observaciones casuales, paralelismos, pequeñas dislocaciones sorprendentes, simetrías, asimetrías, sorpresas, coincidencias, improbabilidades. Pynchon tiene parecida exuberancia, pero es decididamente extraño, fantástico. Don DeLillo tiene la sutileza de Bolaño, pero no se acerca a su riqueza.

Núm. 7. Estrella distante. La novela depende de tal modo del último capítulo de *La literatura nazi en América* que el relato original aparece transcrito prácticamente palabra por palabra en sus páginas, aunque, en la novela, Ramírez Hoffman se llama Alberto Ruiz-Tagle, un nombre que luego cambiará a Carlos Wieder.

Comienza, como tantos relatos y novelas de Bolaño, con un grupo de amigos escritores o de poetas amigos que asisten a un taller de poesía, en esta ocasión en Concepción, una ciudad del sur de Chile. Uno de estos poetas jóvenes es Ruiz-Tagle, cuyos poemas parecen siempre inmaduros, promesas de algo que vendrá más tarde. Saltamos a las acrobacias aéreas de un tal Carlos Wieder, que se dedica a escribir poemas en el cielo dibujando las palabras con humo. Su «poema» más celebrado tiene como tema la muerte. Wieder lo dibuja en el cielo durante una solemne ceremonia militar, pero a causa del viento, que se lleva el humo de las palabras, muy pocos de los espectadores alcanzan a leerlo. Entonces el narrador descubre que Ruiz-Tagle y Wieder son la misma persona.

Wieder no sólo es un poeta estrambótico y conceptual, un creador de acciones poéticas más que un poeta, un artista de las alturas y del humo y de las palabras como humo y de la poesía como arte celeste o celestial, sino también un asesino y un sádico.

Lo más fascinante de la novela es su extraña estructura, preludio de las técnicas que Bolaño seguirá estudiando en obras posteriores y que florecerán en sus dos grandes obras maestras de madurez. Resulta extraordinario analizar cómo progresa la acción de *Estrella distante*. No es la «trama» lo que la mueve. No es la «historia». No es la vida de un personaje (aunque, a su modo, la novela es también una especie de biografía de Carlos Wieder). No es el intento de esclarecer un crimen, ni la consecución de algo que se desea, ni un viaje, ni el desarrollo de una situación problemática, tal como en las tramas habituales. La progresión de la novela es algo así como una mancha multicolor que avanza por una superficie en todas direcciones al mismo tiempo.

Este procedimiento da a la narración un aire impredecible, pero al mismo tiempo inevitable. El narrador salta de una cosa a otra sin costuras, sin pasajes de transición, sin rellenos, sin preparaciones, sin introducciones. Henry James nos hace sufrir lo indecible entre el momento en que un personaje decide abrir una puerta y el momento, diez páginas más allá, en que la abre. En los libros de Bolaño nadie decide abrir una puerta.

Núm. 8. Llamadas telefónicas. Nunca me ha parecido que en los cuentos esté precisamente lo mejor de Bolaño, y de las tres que terminó, esta me parece la colección más débil e incluso la más chapucera. Da la impresión de que muchos de estos relatos no son realmente relatos, sino fragmentos o proyectos en marcha, algunos terminados de cualquier manera después de un inicio prometedor. La mayoría de los cuentos tratan de escritores o de aprendices de escritores, y en muchos de ellos aparece Arturo Belano, álter ego del autor. Pasan cosas, muchas cosas, porque en Bolaño siempre pasan muchas cosas, y la historia se torna fascinante, porque Bolaño casi siempre resulta fascinante, y de pronto, porque estamos en un cuento y esto es lo que hacen muchas veces los autores de cuentos, sucede algo totalmente gratuito y absurdo, y el cuento termina. A veces nos sentimos ligeramente estafados.

Quizá el mejor de la colección sea «Detectives», una importante pieza dentro de la leyenda Bolaño. «Detectives» tiene la forma de una larga conversación entre dos policías que van en un coche. Se ponen a hablar de diversos asuntos relativos a su trabajo, entre otras cosas de lo divertido que resulta detener a un montón de prostitutas y luego violarlas (tema que reaparecerá en 2666), y más tarde recuerdan la historia de cómo, durante los primeros días del golpe de Estado, detuvieron a un antiguo compañero de clase, un tal Arturo Belano, que acababa de regresar a Chile.

Bolaño regresó a Chile desde México cruzando los países de América en autobús. Este viaje épico dejará huellas sobre todo en *Los detectives salvajes* y es posible que le influyera en su concepción de Latinoamérica como un todo y le reafirmara en su condición de «latinoamericano», por encima de las fronteras nacionales.

En Bolaño no hay trama, pero todo se trama, todo se hace trama. Todo se convierte, nada más aparecer, en otra cosa. Los dos detectives del cuento «Detectives» recuerdan la detención de Arturo Belano, lo aterrado que estaba, lo que les sorprendió encontrarse en aquel contexto con un antiguo compañero de clase. E, inmediatamente, la fabulación tuerce todavía más las cosas. Lo que más miedo le daba a Arturo Belano en la cárcel no era la posibilidad de que lo torturaran o mataran sino, al parecer, el hecho de que al mirarse en el espejo no se había reconocido.

Es difícil creer que alguien experimente algo así en un sentido literal, y que si lo experimenta le preocupe y aterre tanto, y que pueda experimentarlo y aterrarse tanto cuando está en la cárcel en un contexto de violencia en que se mata a la gente sin dar explicaciones, y que en ese contexto, además, les cuente su preocupación a los guardias o policías de la cárcel, y que estos lo escuchen e intenten tranquilizarlo. La historia del reflejo en el espejo es, por una parte, totalmente absurda e increíble, pero, por otra, funciona perfectamente. Quizá porque es tan absurda e increíble que parece verdad.

¿Hasta dónde se puede llegar con esta historia? ¿Cómo de lejos puedo ir?, parece preguntarse Bolaño una y otra vez. El resultado son historias sorprendentes y delirantes, aunque su delirio está siempre controlado por una de las mentes literarias más contenidas y disciplinadas que he conocido jamás.

Núm. 9. *Los detectives salvajes*. Es el libro que consagró a Roberto Bolaño. Nada de lo que había venido antes podía prepararnos para la genialidad deslumbrante de *Los detectives salvajes*. Decir que es una obra maestra es decir muy poco en un mundo literario como el nuestro, pródigo en ditirambos y en halagos absurdos. Es una obra maestra de la literatura mundial, un nuevo capítulo de la historia de la novela. Con ella se puso su autor a la altura de los más grandes. Ganó el premio Herralde y el Rómulo Gallegos.

Los detectives salvajes tiene tres partes. La primera se titula «Mexicanos perdidos en México (1975)» y tiene la forma de una novela corta de 137 páginas constituida por entradas del diario de un joven poeta de diecisiete años llamado Juan García Madero, que en las primeras líneas cuenta que acaba de unirse al movimiento «real visceralista», una corriente poética a la que también pertenecen Arturo Belano (el álter ego de Roberto Bolaño) y Ulises Lima (trasunto de su gran amigo, Mario Santiago), que son los verdaderos protagonistas de la novela.

Esta novelita inicial, que está entre lo mejor de Bolaño, es una maravilla que nos deja boquiabiertos a cada lectura. Hay muchos personajes, que Bolaño maneja con insólita maestría, y está llena de humor, sorpresas, detalles y sensaciones. Los poetas escriben y se reúnen en cafés, y Lupe, la joven prostituta, habla de su novio, Alberto, un criminal que gusta de medirse el pene con un cuchillo de gran tamaño. Están también las dos hermanas Font, preciosas, sensuales y también escritoras, que reciben a todos en su casa, en la que hay un jardín con una casita más pequeña muy cómoda para los amoríos, y el padre de las Font, un intelectual liberal y amistoso que acabará en un manicomio. Las cosas se complican con Alberto y sus compinches, que pretenden raptar a Lupe, de manera que Ulises y Arturo deciden escapar de la capital con ella. No será la primera vez que alguien sienta la necesidad de huir de una ciudad peligrosa en las historias mexicanas de Bolaño. Pero la huida de los dos amigos, los «detectives salvajes» del título, tiene otra motivación: la búsqueda de una poetisa llamada Cesárea Tinajero, desaparecida –se cree– en el norte de México.

De modo que los dos amigos son poetas detectives y detectives de poetas.

Es difícil comprender el porqué de una búsqueda tan encarnizada de una escritora oscura, desconocida y prácticamente sin obra. Una de las características o habilidades de Bolaño consiste en no contarnos las razones de las acciones de sus personajes. Sus personajes actúan, actúan, actúan,

muchas veces sin que entendamos muy bien por qué.

La segunda parte se titula «Los detectives salvajes (1976-1996)» y es muy larga. Está dividida en veintiséis capítulos, divididos a su vez en apartados en negrita donde se nos dice el nombre del personaje que habla, el lugar donde se encuentra y la fecha.

Esta segunda parte es, sin duda, lo más extraordinario y original del libro y, sobre todo desde el punto de vista formal, lo más extraordinario y original de la obra entera de Bolaño. Parece, a primera vista, una colección de biografías al estilo de las que encontrábamos al final de *Monsieur Pain* o en *La literatura nazi en América*, pero no son biografías, sino monólogos. Monólogos de innumerables personajes de distintos países y de muy distinta condición, cuya razón para estar ahí es siempre que han conocido, de un modo u otro, a Lima o a Belano. En algunos casos apenas han coincidido con alguno de los dos detectives salvajes, en otros casos han sido amantes, caseros, amigos, etc. de alguno de ellos.

Todos estos monólogos parecen (sí, en verdad esto es lo que parecen) las intervenciones de un documental, en el que cada uno de los entrevistados cuenta lo que recuerda de la vida de los dos protagonistas, Arturo Belano y Ulises Lima. *Los detectives salvajes* tiene, así, la forma de dos novelitas que flanquean un inmenso documental sobre la vida del autor y su mejor amigo. Un documental imposible, soñado. Un documental en la televisión del Cielo de los Escritores.

El formato de la sucesión de monólogos (muchos de los participantes intervienen varias veces) permite a Bolaño un marco estricto y comprensible y, al mismo tiempo, una libertad total en cuanto a la cronología, el espacio, el punto de vista o el tipo de historias que cuenta. Como colección de voces y de historias, *Los detectives salvajes* no tiene paralelo en la literatura moderna. Nos sorprende tanto por la exuberancia de su imaginación como por la curiosa disciplina y contención de Bolaño, que jamás pierde el ritmo ni el ripio de sus voces. Sólo una de ellas, la del abogado gallego, parece un poco exagerada o decididamente satírica. Pero también este pedante lleno de citas latinas nos divierte y nos fascina.



Escuchamos, así, a Joaquín Font en su clínica psiquiátrica de Ciudad de México. A una tal Auxilio Lacouture, cuya breve intervención se convertirá más tarde en la novela *Amuleto*. A Felipe Müller, un amigo chileno, que cuenta cómo Belano llegó a Barcelona. A diversos personajes franceses que nos cuentan las andanzas de Ulises Lima en París, entre ellos una apasionada y tórrida amante. La historia de un alemán (contada por una chica llamada Mary Watson) que se dedica a recoger a mochileros y autoestopistas en su autocaravana y que acampa en el camping donde Belano es vigilante nocturno, una historia extrañamente mágica y conmovedora. La historia de Norman Bolzman, un judío mexicano afincado en Tel Aviv, ciudad donde encontramos a Ulises Lima. La intervención alucinante de un tal Heimito Kunst, neonazi algo retrasado que vive en Viena y cuyo uso del lenguaje lo pone en el límite de lo humano. La mención de un escritor francés (por el momento) llamado J. M. G. Arcimboldi, autor de una novela llamada *La rosa ilimitada*. Una de las historias más inolvidables: la de María Font, que se va a vivir a un hotel de México D. F. con un profesor de matemáticas, y los que lean esa historia jamás podrán olvidar ese hotel. La historia de cómo a Ulises Lima lo meten en un viaje de escritores a Nicaragua y, nada más llegar allí, desaparece. Un tal Amadeo Salvatierra, mexicanísimo, obsesionado con Cesárea Tinajero y un poema suyo que es, en realidad, tres dibujitos titulados «Sión». La muerte de un personaje llamado Piel Divina, traficante de drogas. Un policía de la secreta que quería ser campesino. El viaje que hizo Ulises Lima en Nicaragua, un pasaje de rara belleza. La conversación de Joaquín Font con Laura Damián en el psiquiátrico. Un polizone chileno que gana a las quinielas. Los diversos intentos de desentrañar el poema «visual» de Cesárea Tinajero, y el descubrimiento final de que no es más que una broma sin importancia (una broma que venía cociéndose desde *Amberes*) y que «no hay misterio».

Más. Xosé Leudoiro, abogado gallego muy pedante que se dedica a citar frases en latín y cuenta la

historia de un niño caído en una sima. La obsesión de Belano con el crítico Iñaki Echavarne, al que reta a luchar con espadas en una playa ante el convencimiento de que Iñaki le hará una mala crítica (de un libro aún no publicado). Numerosos testimonios de participantes en la Feria del Libro de Madrid. El testimonio de María Teresa Solsona Ribot, practicante de halterofilia y casera de Belano. Las experiencias de Arturo Belano en el Congo y en Liberia contadas por un argentino. Un estudioso de los «visceral realistas» que afirma que Juan García Madero jamás existió. Y muchas, muchas cosas más.

La tercera parte se llama «Los desiertos de Sonora (1976)» y cuenta el final del viaje de los detectives salvajes en busca de Cesárea Tinajera. La encuentran, al fin. Es una mujer mayor que vive en un pueblo pequeño y solitario y que no tiene ninguna actividad literaria. Uno se pregunta si la ha tenido alguna vez.

Durante el viaje, los escritores pedantes se dedican a hacerse preguntas pedantes sobre métrica, retórica, etc. Lupe, la pequeña prostituta huida, participa en la conversación proponiendo otro tipo de enigmas que resultan, al final, mucho más absorbentes. Se trata de esos dibujos muy esquemáticos que representan, por ejemplo, a un mexicano (un círculo con un punto en medio) o una ventana tras la cual hay una sábana blanca (un cuadrado).

La literatura termina en dibujitos. Las palabras se diluyen en círculos y cuadrados. La búsqueda termina en nada. «El mundo no tiene sentido», como decía el verso de Nicanor Parra. «No hay misterio», le dicen los detectives salvajes a Amadeo Salvatierra.

Cortázar, Borges y Bolaño. Enrique Vila-Matas escribió que *Los detectives salvajes* era «un carpetazo genial e histórico a *Rayuela* de Cortázar». De esta observación, sacada de contexto y malentendida, muchos lectores han deducido que la novela de Bolaño tiene algo que ver con la de Cortázar.

En realidad, y a pesar de la enorme admiración que Bolaño siempre sintió por Cortázar, las dos novelas no pueden ser más diferentes entre sí. Es verdad que las dos tratan de escritores bohemios y que las dos tratan de algún modo del desarraigo latinoamericano, pero aparte de estas vagas similitudes generales, sería difícil encontrar novelas más diferentes.

Sí es cierto, como observa Juan Antonio Masoliver Ródenas, que Bolaño pudo aprender de Cortázar la idea de una novela diferente, abierta, no regida por las leyes de la causalidad.

Hay otro comentario crítico que ha sido también infinitamente repetido. Es de Ignacio Echevarría, que afirma que *Los detectives salvajes* es «el tipo de novela que Borges hubiera aceptado escribir». A partir de aquí, muchos relacionan a Bolaño con Borges, como si Bolaño fuera una especie de discípulo o seguidor del autor de *El Aleph*. Idea disparatadísima, a pesar de la enorme admiración que Bolaño sintiera siempre por Borges.

Lo que une a ambos escritores es el hecho de que los dos son escritores posmodernos (como lo son Perec, Nabokov, Calvino, Pynchon, Vila-Matas, Gene Wolfe, García Márquez, Salman Rushdie, Foster Wallace y tantos y tantos otros) y comparten, por tanto, una cierta estética.

Sin embargo, Borges jamás habría escrito una novela como *Los detectives salvajes* por infinidad de razones que no voy a enumerar aquí. Si queremos imaginar el tipo de novela que hubiera escrito Borges, basta con que pensemos en sus novelistas favoritos (Stevenson, Kafka, Chesterton, Kipling) o que recordemos que Borges, en contra de lo que suele decirse, sí escribió una novela. *Un modelo para la muerte*, escrita en colaboración con Bioy Casares, tiene cuarenta y tres páginas, que en otra edición (yo tengo la de las *Obras completas en colaboración* de Emecé) bien podrían ser ochenta, y es insoportable, como todo lo que estos dos genios de la literatura escribieron bajo el seudónimo de Bustos Domecq. Pero creo que la verdadera clave de cómo podría ser un Borges novelista nos la dan los dos guiones cinematográficos que Bioy y él escribieron juntos: *Los orilleros* y, sobre todo, *El paraíso de los creyentes*.

Esto lo escribí hace unos años en una crítica a *Los perros románticos*: «Bolaño como un Borges al revés. Borges hablándonos sólo de libros nos estremece y nos conmueve hasta las lágrimas. Bolaño nos habla de amores, de horror y de lluvia y al final nos damos cuenta de que todo estaba sucediendo en una biblioteca. Todas las líneas que uno escribe, dice Borges en *El hacedor*, acaban por componer un dibujo del propio rostro. En Bolaño, todos esos relatos de personas errantes que se aman en hoteles baratos acaban por componer un rostro de libros como el que pintó Arcimboldo».

Núm. 10. Amuleto. Dentro de un procedimiento ya practicado antes (*La literatura nazi en América ? Estrella distante*), esta novela proviene de un episodio de *Los detectives salvajes*, en el que una mujer uruguaya llamada Auxilio Lacouture se proclama «la madre de todos los poetas jóvenes de México» y cuenta cómo estuvo encerrada en la Universidad Autónoma durante el asalto policial que terminaría en la matanza de Tlatelolco.

Podemos considerar *Amuleto*, pese a su brevedad, como una especie de suma de la obra de Bolaño. Proviene de *Los detectives salvajes*, su primera obra maestra, y prefigura *2666*, la última y definitiva. El título de esta última novela proviene, precisamente, de *Amuleto*. Hay un pasaje en el que la narradora afirma que la ciudad de México le recuerda, a ciertas horas, un cementerio, pero no uno de 1974, ni de 1968, ni de 1975, «sino a un cementerio de 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato».

Amuleto sintetiza todos los temas de Bolaño y desarrolla un poco más la figura y el mito del álgter ego Arturo Belano, del que se dice (¿no resulta esto un poco embarazoso, un poco autocomplaciente?) que «siempre había sido un niño de la alcantarilla». Al mismo tiempo, *Amuleto* es distinto de todos los demás libros de su autor. Quizás el más lírico, el más onírico y simbólico de todos.

El lenguaje de *Amuleto* es, además, el más directamente poético. Después de la austeridad de *Los detectives salvajes* y del carácter oral de la mayor parte de la prosa de este libro de monólogos, *Amuleto* aparece lleno de metáforas e imágenes, y termina con una visión fantástica, única en toda la obra de Bolaño, de una gran multitud de jóvenes que caminan por un paisaje montañoso para despeñarse en un abismo: la juventud sin futuro de Latinoamérica.

Hay pasajes de estremecedora extrañeza, como el del «rey de los putos» («puto», «homosexual» en México). La protagonista se hace amiga (o asistente) de dos famosos escritores españoles, Pedro

Garfias y León Felipe, y está, en general, obsesionada con los exiliados españoles. Tiene también una relación con Remedios Varo que es, sobre todo, soñada.

Como *Estrella distante*, no progresa de manera lineal, sino como extendiéndose en todas direcciones al mismo tiempo. Habíamos definido esta técnica como la de una mancha que va avanzando por la pared.

En ningún libro de Bolaño es más evidente la técnica de juegos, que comentaremos a continuación.

Técnica 6. Juegos. El principal problema de la narración (como el de la música o el cine) es la continuidad. El cuento y, sobre todo, la novela son géneros necesariamente lineales. Uno podrá cortar la línea en muchos trozos y desordenarlos, o bien usar varias líneas y mezclarlas, como hacían Faulkner o Hermann Broch, pero la línea siempre está presente.

El problema de la línea o hilo narrativo puede, por tanto, resolverse de dos maneras:

- la manera modernista. Consiste en coger hilos convencionales y doblarlos, cortarlos, trastocarlos, multiplicarlos, enredarlos.
- la manera posmodernista. Consiste en crear un hilo extraño, hermoso e impredecible.

El estilo modernista utiliza técnicas violentas y exhibicionistas y pretende plantearle dificultades al lector. El estilo posmoderno es mucho más modesto, más sutil, y quiere fascinar y enredar al lector. Puede dar la impresión a primera vista de que el estilo posmoderno es incluso convencional.

Digámoslo de otro modo: la mayoría de los modernistas intentaron contar las historias de siempre con técnicas nuevas. Los posmodernos, que también buscan técnicas nuevas, pretenden, sobre todo, contar otro tipo de historias.

La técnica de juegos de Bolaño es una forma de romper la «linealidad» sin tener para ello que cortar el hilo y desordenar las piezas para volver loco al lector.

Funciona del siguiente modo: en vez de utilizar la causalidad cronológica, es decir, que una acción lleve a la siguiente, y esta a la siguiente, lo que hace Bolaño es crear juegos.

¿Qué es un JUEGO? Llamamos juego a cualquier propuesta de un autor que es

- gratuita
- autocontenida
- que implica el conocimiento y aceptación de unas reglas mínimas
- que implica la participación del lector, que en cuanto comprende el juego comienza a imaginar y a anticipar posibilidades o soluciones.

Veamos algunos ejemplos de *Amuleto*.

Juego 1. Una muchacha llamada Elena tiene algo que decirle a Auxilio. Auxilio Lacouture está en la universidad viendo un ensayo de una obra de teatro y conoce a una muchacha llamada Elena. Elena

dice que tiene muchas cosas que decirle. Van a tomar un café. Hablan de esto y de lo otro. Auxilio describe a Elena sus opiniones sobre el teatro y sobre el director de la obra, etc. Luego Elena se va y

Auxilio se pregunta qué sería eso que tenía que decirle.

Juego 2. Auxilio se pierde en Coyoacán. Auxilio sigue encontrándose con Elena regularmente (no sabemos para qué ni por qué). Esto podría ser en sí un juego. Después de una de sus citas, Auxilio se encuentra perdida en Coyoacán. Es la primera vez en su vida que se pierde en México D. F.

Juego 3. Reencuentro con Elena. El juego podríamos llamarlo «las diferencias de la Elena de antes y la de ahora». Las diferencias (está más delgada o no, está más demacrada o no, está más callada o no, tiene los párpados más hinchados o no, etc.) abarcan apenas unas líneas.

Estos son, como puede comprobarse, juegos muy sencillos, y es probable que a más de un lector puedan parecerle estupideces. Son simples ladrillos, y con los ladrillos puede construirse una maravilla arquitectónica o un edificio de apartamentos de Moratalaz. No es este el lugar para analizar los juegos grandes y complicados de Bolaño, que abarcan la arquitectura de novelas enteras.

Lo que pretendemos es mostrar, con ejemplos muy sencillos, cómo funciona la técnica de juegos, y mostrar cómo lo que Bolaño cuenta no son realmente historias, sino secuencias de juegos.

Veamos otra serie de juegos de *Amuleto*.

Juego 1. Auxilio Lacouture va a casa de Remedios Varo, la pintora surrealista española, y pasa un largo rato en su casa. La pintora vive rodeada de gatos. Cuando sale de la casa, Auxilio se da cuenta de que, en realidad, Remedios Varo está muerta.

Juego 2. Una mujer sale de la casa de Remedios Varo. Auxilio se queda en la acera, mirando la puerta, y ve salir a una mujer. Y se pone a seguirla. La mujer es alta, más alta que ella (otro juego), más alta de lo que suelen ser las mujeres mexicanas, y lleva una carpeta bajo el brazo.

Los juegos, como vemos, son muy sencillos, pero también muy eficaces, porque producen en el lector una continua sensación de intriga, y también de participación. En este caso, el lector se pregunta: ¿quién será esa mujer? ¿Será la propia Remedios Varo? ¿Adónde irá? ¿Será un fantasma? ¿Qué llevará en la carpeta?

Juego 3. Auxilio sigue a la mujer, que entra en un café. Y comienza a enseñar lo que lleva en la carpeta a los clientes, que no son otra cosa que dibujos. ¿De quién son los dibujos? De su hijo. Los vende para sacar algo de dinero.

Por supuesto, Bolaño no describe los dibujos ni nos da la menor pista de cuál es su técnica, estilo o contenido. Es la técnica de contención, el «no decir» de Bolaño.

Juego 4. De pronto, Auxilio reconoce a la mujer y se da cuenta de que es Lilian Serpas, que fue amante de Ernesto Che Guevara. Juegos sobre juegos y juegos que juegan entre sí.

Juego 5. La vida de Lilian Serpas. La intriga del lector: ¿cómo era Che Guevara? ¿Cómo era en la cama? Era normal, dice siempre Lilian Serpas. Pero seguimos con la esperanza de que, en algún momento, nos cuente algo más. ¿Cómo era el Che en la cama? Era normal.

La literatura de juegos es una división hasta ahora, creo, desconocida, de la literatura contemporánea. Son bien conocidos los juegos de OuLiPo, grupo literario con el que Bolaño no tiene ninguna relación directa, pero la corriente que queremos insinuar va mucho más allá de ese tipo de juegos técnicos y tipificados del Taller de Literatura Potencial. La literatura de juegos es el equivalente en la literatura del dodecafonismo y, sobre todo, del serialismo integral de la segunda vanguardia de la música del siglo XX. Uno de sus padres es, sin duda, Raymond Roussel, cuyos hijos son Italo Calvino y Georges Perec. La literatura de juegos tiene representantes grandiosos como Thomas Pynchon y representantes muy sutiles y casi secretos como Ian McEwan. Enrique Vila-Matas y Javier Marías, muy especialmente el Marías de *Mañana en la batalla piensa en mí*, practican la literatura de juegos.

Núm. 11. *Nocturno de Chile*. Una novela menor, lo cual no quiere decir en absoluto un descenso de calidad. Por lo general, Bolaño parece siempre suavemente fascinado por España, enamorado de México y lleno de una extraña amargura hacia Chile. En esta novela, cuyos personajes principales son de nuevo literatos, el grado de imaginación es menor porque su protagonista, un sacerdote del Opus Dei que llega a convertirse en uno de los críticos literarios más conocidos de su país, está claramente basado en un personaje real.

Se trata de José Miguel Ibáñez Langlois, nacido en 1936, poeta, teólogo, miembro del Opus Dei, sacerdote y crítico literario, autor de decenas de libros y de miles de artículos de teoría y crítica literaria. Ibáñez Langlois estudió en España y en Italia, hizo la tesis con José María Valverde (más tarde convertida en el libro *La creación poética*) y se interesó sobre todo por la literatura anglosajona. El sacerdote y crítico de la novela se llama Sebastián Urrutia Lacroix.

Nocturno de Chile utiliza, una vez más, la forma aproximada de la biografía. En una noche de insomnio, Urrutia Lacroix revisa los momentos claves de su vida. La novela describe cómo entra en el mundo literario y comienza a conocer escritores y a publicar, pero también desarrolla una fantástica aventura que tiene que ver con los halcones que hay en las iglesias para mantener a raya a las palomas. Urrutia Lacroix recibe el encargo de viajar a Europa y estudiar cómo se protegen en las capitales del viejo continente los preciados edificios mediante la cría de aves de presa, que anidan en cornisas y arquitrabes y se dedican a aniquilar a las destructivas y sucias palomas. ¿Algún paralelismo con los halcones que en Chile estaban, al mismo tiempo, aniquilando palomas inocentes?

Núm. 12. *Putas asesinas*. Este volumen de cuentos cuyo título resulta incómodo citar ante personas conservadoras, contiene algunos de los mejores cuentos de Bolaño.

Destacan dos: «El Ojo Silva» y «Últimos atardeceres en la tierra».

«El Ojo Silva» es un cuento que parece aspirar a la categoría de «La historia más horrible jamás contada». Leerlo causa dolor y sufrimiento. Leerlo encoge el corazón y produce una terrible tristeza.

Hay otro cuento que también aspira a la categoría de «La historia más horrible jamás contada». Se trata de «Guts» (incluida en *Haunted*), de Chuck Palahniuk, aunque este cuento, espantoso y horrible y asqueroso como es, no produce una horrible tristeza. Quizás el cuento más triste del mundo sea aquel de Chéjov en que un niño maltratado y explotado escribe a su familia pidiendo ayuda y al final de la carta vemos que el niño no sabe poner la dirección y que esa carta no llegará nunca a su destino. Aunque el cuento de Chéjov es tristísimo, pero no horrible.

«El Ojo Silva» trata de un fotógrafo chileno, Santiago Silva, al que llaman «El Ojo». Tiene la forma biográfica característica de Bolaño. El narrador es, desde luego, el mismo Belano de siempre, chileno exiliado en México, que vive con su madre y su hermana. Conoce al Ojo Silva, luego le pierde el rastro, luego se lo encuentra por casualidad en Berlín, y allí es donde el Ojo le cuenta su espantosa historia. La historia tiene lugar en la India, un país muy poco bolañesco, aunque el motivo por el que el Ojo se encontraba allí –hacer un reportaje sobre la prostitución en las grandes ciudades– sí es bastante bolañesco. No contaremos la historia, pero sí diremos que «El Ojo Silva» es uno de los grandes cuentos de Bolaño, que es muy misterioso, muy exótico, muy triste, que está muy bien escrito y que revela (y este es, para mí, parte de su atractivo) la obsesiva y repetida y minuciosa lectura y relectura de Borges.

En cuanto a «Últimos atardeceres en la tierra», aquí el territorio es puro Bolaño. El cuento es magistral, y ocupa en la memoria el equivalente de una novela corta. Cuenta unas breves vacaciones de un padre con su hijo. Este debe de andar por los dieciocho años, es un intelectual y se pasa el día metido en el hotel, leyendo. El padre es todo lo contrario, un hombre sociable, un tipo de bar al que le gusta la diversión, es decir, beber, ir a un burdel, jugar a las cartas y hablar con tipos tan duros y curtidos como él. Finalmente, padre e hijo coinciden en un burdel, donde el hijo, con poca experiencia en estos ambientes lumpen, empieza a meterse en líos.

La imaginación de Bolaño para los detalles, los personajes, las sensaciones (el hijo buceando, hundiéndose más y más en las profundidades del mar mexicano, resulta inolvidable), los acontecimientos, lo insinuado, lo terrible, el humor, la ironía, la sensación de vida en estado puro, brillan aquí a gran altura.

«Carnet de baile» es uno de esos textos breves de Bolaño que se mueven entre la ficción, el ensayo y las memorias. Habla sobre todo de Neruda, un poeta odioso para Bolaño, pero también de la relación del narrador (no sabemos hasta qué punto autobiográfico) con Alejandro Jodorowsky y de cómo este le aconsejó al narrador del relato que comenzara a meditar. Ignoro si Bolaño intentó alguna vez meditar bajo la influencia de Jodorowsky.

También describe el regreso a Chile en el peor momento (unas semanas antes del golpe de Estado) y los breves escauceos de Belano-Bolaño con la política.

Núm. 13. *Una novelita lumpen*. De nuevo una obra menor, aunque una especialmente atractiva. La novela surge de la idea de Claudio López de Lamadrid, editor de Mondadori, de encargar a una serie de escritores novelas ambientadas en distintas capitales de Europa. A Bolaño le tocó la ciudad de Roma, aunque *Una novelita lumpen* podría desarrollarse en Roma, en Buenos Aires, en Londres o

en Tallin con el mismo efecto. O esto era lo que pensaba yo antes de leer un artículo de Patricia Espinosa en la revista *Rocinante* en el que afirma que esta novela no podría suceder en otra ciudad, y que la ciudad es en ella un personaje más. Quién sabe. Es probable que tenga razón y que la novela sea mucho más romana (yo no conozco Roma bien) de lo que a mí me parece.

La novela está contada en primera persona por Bianca, ahora una mujer madura, casada y con familia, que durante su juventud, nos dice, vivió un episodio en el que se acercó peligrosamente al mundo del lumpen que anuncia el título.



Bianca y su hermano se quedan huérfanos cuando son casi niños. Los padres mueren en un accidente automovilístico y los dos jóvenes se ven forzados a vivir solos en la casa familiar y sin ayuda de nadie. El hermano encuentra trabajo en un gimnasio en el que conocerá a dos jóvenes, uno libio y otro boloñés, a los que invita a vivir a su casa. El libio y el boloñés son tan parecidos entre sí que parecen hermanos gemelos. Bianca piensa que parecen delincuentes, aunque su comportamiento es siempre muy educado y resultan curiosamente serviciales y atentos en casa. Una noche, uno de ellos entra en la habitación de Bianca. Sin que ella encienda la luz ni llegue a saber cuál de ellos es, hacen el amor. Esta situación se repite noche tras noche hasta que Bianca se cansa y cierra la puerta con llave.

El hermano y los amigos tienen un plan para hacerse ricos. Consiste en introducirse en la casa de un viejo actor, al que llaman Maciste, localizar la caja fuerte, forzarla y robarle su dinero. Bianca se hará pasar por prostituta, irá a visitar a Maciste a su residencia y averiguará dónde está la caja fuerte.

El viejo actor se llama Giovanni Dellacroce, aunque trabajó en el cine con el nombre artístico de Franco Bruno. En su juventud fue dos veces Míster Universo y luego protagonizó varias películas de romanos de la serie de Maciste, una saga cinematográfica cuyos inicios se remontan a los inicios del

cine y cuyas últimas películas las rodaría el español Jesús Franco. Por supuesto, ni Franco Bruno ni Giovanni Dellacroce existieron jamás.

Maciste está ahora viejo, gordo y ciego, y resulta tan impresionante moviéndose por su gran casa alicatada de porcelana envuelto en su bata de seda como uno de esos personajes trágicos y un poco ridículos que le gustaba protagonizar a Orson Welles. En la versión cinematográfica de la novela, dirigida por la realizadora chilena Alicia Scherson, Maciste es interpretado por Rutger Hauer.

A pesar de todo, Bianca es el personaje más atractivo. Su entereza ante una situación de soledad y desvalimiento, su capacidad para enfrentarse a un mundo de violencia y de sexo manteniendo un reducto de integridad personal, de independencia y, a pesar de todo, de dignidad, la convierten en paradigma de muchos personajes jóvenes de Bolaño. Lo cual nos mueve a hablar de un tema omnipresente en la obra del escritor: el del sexo, especialmente relacionado con las mujeres jóvenes.

El sexo y las mujeres jóvenes. En la vida real, cuando un hombre y una mujer se conocen, o se encuentran, o coinciden de algún modo en algún lugar, normalmente no se acuestan. A veces sí sucede que tras el encuentro hay sexo. A veces se enamoran, o bien uno seduce al otro, y a veces (aunque esto no es frecuente) el encuentro sexual se produce a las pocas horas o minutos de conocerse. Sin embargo, como bien sabemos, la mayoría de las mujeres con las que nos gustaría acostarnos no quieren acostarse con nosotros. En cuanto a las mujeres, creo que casi todas estarán de acuerdo en que no es una buena idea acostarse con todos los hombres que se cruzan en su camino.

No es así en las novelas de Bolaño, un mundo en el que el sexo está prácticamente asegurado. En el mundo de Bolaño, cuando un hombre y una mujer se encuentran ya sabemos que, de forma automática y como movidos por un imán irresistible, se acostarán. En *La parte de los críticos*, de 2666, uno de los críticos conoce a una muchacha en Santa Teresa (México), a la que se dedica a visitar asiduamente hasta que logra llevársela a la cama. Siempre he pensado que había una broma secreta en este proceso algo arduo de seducción, ya que los críticos de 2666 son en realidad personajes cómicos. El crítico no logra llevarse a la muchacha mexicana a la cama de inmediato, sino que tiene que esforzarse, hacerle regalos, hacerse el simpático. Qué perdedor.

En *Una novelita lumpen*, tras la llegada del boloñés y del libio a la casa, uno de ellos, no sabemos cuál, va al cuarto de Bianca por la noche y se acuesta con ella. Ella es todavía virgen. Cree notar que él se pone algo en el pene. A continuación el hombre se coloca sobre ella y la penetra. Al día siguiente, ella busca restos del condón, pero no lo encuentra por ninguna parte, y se pregunta qué sería eso que él se puso antes de penetrarla.

Esta es una típica escena de Bolaño. El sexo es inevitable, directo, material. No hay romanticismo ni tampoco detalles. No sabemos qué sienten los participantes: de eso no se habla. Se habla de acciones, acciones, acciones (es la marca de la casa). Hay un detalle, al menos uno, lateral y ligeramente misterioso: eso que se pone en el pene el amante y que no sabemos exactamente qué es. No hay calor ni emoción. No hay dolor (Bianca es virgen) ni placer. Es un extraño sexo soldado, que se hace como una función de la carne.

Como siempre, podemos encontrar contraejemplos. Las sensuales hermanas Font, que se acuestan con un chico distinto cada noche, y la pasión de su forma de hacer el amor. Una verdadera «escena erótica» vista por unos soldados a través de un agujero en la pared en 2666.

Los libros de Bolaño están llenos de sexo y de encuentros sexuales, pero en ellos hay muy poco erotismo. Es la técnica de Bolaño, que consiste en mostrar y en elidir, en no contar lo más importante, en contar sólo actos y acciones, detalles y circunstancias. Así construye su extraña fascinación, su ritmo hipnótico.

Los encuentros sexuales suelen ser fuertes, a veces duros, en ocasiones entrando en el territorio del sadomaso o del porno. A menudo tienen lugar entre hombres grandes y temibles y mujeres muy jóvenes y delicadas.

Es la relación que se establece entre Bianca, apenas una niña, y el tremendo Maciste, dos veces Mister Universo. Es la relación que se establece entre María Font y el profesor de matemáticas, por el que la joven lo olvida todo y se va a vivir a un hotel. Es la relación (la más temible de todas) de la hija de Amalfitano, la maravillosa Rosa Amalfitano, y su novio de Santa Teresa, Chucho Flores, una especie de delincuente que quizá tenga algo que ver con los crímenes de mujeres de la ciudad, y el terror, la indefensión que sentimos cuando la radiante Rosa Amalfitano se inclina sobre el hombre, cuando están los dos en el coche, para abrirle la bragueta.

El sexo en Bolaño tiene esos dos matices: es, por una parte, algo inevitable, directo (aunque siempre tratado con una especie de cortesía que nos evita los detalles escabrosos), pero es también algo trágico que puede llegar a ser destructivo, como la historia de Rosa Amalfitano, que tiene que acabar huyendo de Santa Teresa, o los amores de Lupe por su «padrote» Alberto, un criminal que se hace cortes en el pene con un cuchillo por diversión, o los amores de Amalfitano cuando descubre que es homosexual, o los amores enloquecidos de la esposa de Amalfitano con el poeta Leopoldo María Panero, con el que se acuesta en descampados y en cementerios.

En realidad, el sexo en la obra de Bolaño tiene la función de un émbolo, de un mecanismo, de un acelerador, de un color, cuyo verdadero significado y alcance no podemos acabar de precisar. Parece algo que impulsa la acción o que secretamente la alimenta, algo como un recurso literario del tipo de las enumeraciones de Whitman, o esos «aquí y allá» de Virginia Woolf, o los detalles visuales de Nabokov, o la técnica de «ir a un sitio» que usaron novelistas tan diferentes como Thomas Hardy o Doctorow. Algo como los datos enciclopédicos de Salgari, o los detalles sensoriales de las novelas de Graham Greene, algo que crea un ambiente, una temperatura, un ritmo.

En *La parte de los crímenes*, de 2666, encontramos una de las historias sexuales más impresionantes de Bolaño: la relación entre un policía judicial y la directora de un sanatorio psiquiátrico, una mujer sofisticada, culta y enamorada de París. Se trata del esquema mujer sensible-hombre temible, pero vuelto del revés, porque la psiquiatra es fría y fuerte, mientras que el policía comienza a enamorarse como un adolescente.

Los libros póstumos. Constituyen un grupo aparte en la obra de Bolaño, dominado por el perfil

monumental de 2666. Son las novelas *2666* y *Los sinsabores del verdadero policía*, los volúmenes de relatos *El gaucho insufrible* y *El secreto del mal*, la edición de la poesía completa, *La universidad desconocida*, y un volumen de críticas, artículos y miscelánea titulado *Entre paréntesis*. También póstumamente se publicaron novelas antiguas como *Amberes* o *El Tercer Reich*, que aquí comentamos en el lugar que les corresponde dentro de la cronología. En el libro de miscelánea, como es obvio, hay textos de todas las épocas.

Núm. 14. *El gaucho insufrible*. El cuento que da título al libro es una maravilla. Dedicado a Rodrigo Fresán, representa una incursión en la Argentina profunda (la pampa, el mundo gauchesco) que es, al mismo tiempo y quizás en primer lugar, un homenaje a la literatura argentina.

El cuento tiene forma biográfica y trata de un abogado de Buenos Aires llamado Pereda. Conocemos la vida de Pereda, un abogado honrado y ético en un país que no es ninguna de las dos cosas y que, tras llegar la crisis del «corralito», decide abandonar Buenos Aires e irse a vivir al campo a una propiedad familiar. Allí se encuentra una realidad nueva que hasta el momento sólo ha conocido a través de la literatura: el mundo de la pampa y de los gauchos. El abogado compra un caballo «overo rosado», ese color que tanto admiraba Borges, y observa que en las pulperías se toca la guitarra de la forma que dice Borges, sin acabar de decidirse por ninguna canción. Recuerda *El Sur* de Borges, algunos versos de Lugones y del *Martín Fierro*, y le pone a su caballo el nombre de José Bianco, otro escritor argentino. Homenajes aparte, la recreación del mundo de los gauchos y del campo argentinos resulta extrañamente embriagadora. Uno respira los aromas y siente la inmensidad del paisaje.

«El policía de las ratas» es un homenaje a Kafka que no pretende en absoluto imitar el estilo de Kafka, a pesar de que Kafka sea, quizá, la raíz remota del estilo de Bolaño. Aunque Kafka no sólo es la raíz remota del estilo de Bolaño, sino también de su visión de la literatura como algo incapaz de expresar nada, como algo que es incapaz de expresar la verdad.

Esta idea es importante y debería estar en otro lugar. A estas alturas, mi lector debe de estar ya cansado y desatento.

«El viaje de Álvaro Rousselot» es también un gran cuento, aunque al final (como sucede tantas veces) se desinfla. Comienza contándonos con todo detalle la vida y obra del escritor argentino Álvaro Rousselot. Otra biografía. Rousselot publica una novela, y un día en el cine, viendo una película francesa de un director llamado Guy Morini (¿ecos del Morelli de Cortázar y del Morel de Bioy Casares?) ve su novela transformada en película, sin que su nombre aparezca por ninguna parte. Más tarde, Morini también plagiará otra de sus novelas para hacer otra película. Rousselot se obsesiona con Morini y decide viajar a Francia para conocerlo. El cuento es muy entretenido y pasan en él muchas cosas. Rousselot conoce a una prostituta llamada Simone, una de esas cortesanas de la literatura que son encantadoras, disfrutan haciendo el amor, no tienen ninguna prisa y luego ni siquiera quieren que les paguen. Uno tiene la sensación de que Bolaño va avanzando sin un plan preconcebido, dejando que la historia se desarrolle por donde le parezca. De pronto, se termina.

Uno de los textos que más han dado que hablar en este volumen es «Los mitos de Cthulhu», un ensayo, o manifiesto, o alegato, en el que Bolaño decide hacer eso que ningún escritor hace jamás:

decir de verdad lo que piensa sobre sus contemporáneos. Cthulhu, el sombrío mundo extraterrestre de Lovecraft es, en el texto de Bolaño, España. El texto, amargo y desinhibido, es un ataque frontal contra el mundo literario español y contra la vulgarización y comercialización que está sufriendo la literatura.

A Bolaño le asombra que para «el crítico Conte», el novelista Pérez Reverte sea «el novelista perfecto de España». En efecto, fuimos muchos los que nos asombramos de aquella reseña del gran crítico navarro en que ponía a Pérez Reverte por las nubes y lo definía como paradigma de todo lo excelente. Para Bolaño, la única virtud de Pérez Reverte es que su literatura es fácil y, por esa razón, vende mucho.

«En un principio, yo no tengo nada en contra de la claridad y la amenidad. Luego, ya veremos», dice Bolaño.

A continuación se pregunta por qué autores como Pérez Reverte, Muñoz Molina o Juan Manuel de Prada tienen tanto éxito entre los lectores. ¿Por qué venden tanto? ¿Porque «cuentan historias que mantienen en vilo al lector»? No, escribe Bolaño, la razón no es esa, sino que escriben historias «que se entienden».



Luego el texto divaga y salta de una cosa a otra y se torna un tanto ambiguo. Bolaño habla del «pensamiento débil», aunque confiesa que no sabe nada del tema y que no pudo leer el libro del filósofo que lo inventó porque no tenía dinero para comprarlo. Observación que seguramente avergonzará un poco a cualquier admirador de Bolaño. ¿Vamos de pobres dignos ahora? Pero, ¿qué

es esto? Nadie exige a Bolaño que sepa lo que es el pensamiento débil, pero si no sabe lo que es, ¿por qué escribe sobre ello?

Hay un párrafo demoledor sobre los escritores que buscan «respetabilidad» y que están dispuestos a hacer cualquier cosa con tal de quedar bien, salir en la tele y obtener el reconocimiento social. Entre veras y burlas, le dice a Sánchez Dragó, a quien llama escritor de libros teológicos, que por qué diablos nunca lo ha invitado a su programa.

Habla a continuación de la decadencia de la literatura hispanoamericana, en la que han tomado la preeminencia autores como Isabel Allende, Ángeles Mastretta, Tomás Eloy Martínez o Luis Sepúlveda y, después de recordar un episodio de Penélope Cruz en la India, termina comentando escandalizado la recomendación de García Márquez y de Rafael Conte de que hay que escribir como Alejandro Dumas.

Un manifiesto explosivo, extraño, donde se mezclan la indignación estética con el resentimiento, complejos (el fantasma del «niño de la alcantarilla»), irritación ante la falta de atención que suscita su obra y una denuncia legítima de la decadencia cultural de un país que, en esos momentos, se soñaba en la cumbre de toda buena fortuna.

La decadencia de la literatura española según A. Ibáñez y según R. Bolaño. A no pocos lectores les parecerá que el análisis que hace el abajo firmante de la decadencia de la literatura española y el que hace Bolaño en «Los mitos de Cthulhu» son casi perfectamente contradictorias.

Bolaño afirma que sólo tienen éxito los autores fáciles, que se entienden y que escriben folletones, mientras que yo defendía al principio de este papiro informático que el problema es el estilo metafórico y barroco.

Creo que no hay contradicción. Primero, porque Bolaño está hablando de toda la literatura escrita en español, y yo me estaba refiriendo exclusivamente a la escrita en España. La literatura hispanoamericana ha encontrado ya hace tiempo la forma de ser posmoderna y de ser incluso posmoderna en el mal sentido de la palabra. No así la española.

Mi afirmación era que cuando la «verdadera literatura» se convierte en un coñazo es cuando surge la literatura barata y de consumo.

Bolaño equipara a tres autores tan distintos como Pérez Reverte, Muñoz Molina o Prada. Prada es un barroco, Muñoz Molina un heredero posmoderno de Faulkner (como Marías lo es de James) y Pérez Reverte el descubridor de que también en español pueden escribirse novelas de misterio y entretenimiento. Creo que lo único que les une es el éxito, aunque supongo que el éxito de Pérez Reverte, que es el único de los tres a los que puede relacionársele con el folletón y con Dumas, es mucho mayor que el de los otros dos.

La «facilidad» de la que habla Bolaño no tiene nada que ver con la «transparencia» que yo atribuyo a su estilo. Bolaño se consideraba a sí mismo un autor difícil, y pensaba que de ahí provenía su falta de éxito. Sin embargo, ha llegado a convertirse en un autor inmensamente popular.

Bolaño no es un autor «difícil» en el sentido en que pueda serlo, por ejemplo, Lobo Antunes, y su lenguaje me parece mucho más transparente y próximo al habla oral que los de Juan Manuel de Prada o Muñoz Molina, por insistir en sus propios ejemplos.

Bolaño no es «difícil»: es complejo, misterioso y, finalmente, insondable. Sus libros están hechos para ser leídos de un tirón, y todas sus técnicas (la biografía, la condensación, la ausencia de descripción, la acción continua, los juegos, las listas) tienen como objetivo último proponerle al lector una aventura fascinante, una lectura imparables.

Estamos hablando de cosas diferentes. El «Cántico espiritual» de San Juan de la Cruz, el poema más enigmático de la poesía española, es, al mismo tiempo, transparente. Bolaño siempre consideró a Nicanor Parra, el gran antirretórico, su maestro.

Técnica 7. Listas. Dialéctica entre la enumeración y la lista. Historia de la enumeración desde Homero y su famoso catálogo de las naves. ¿Es el catálogo de las naves de la *Ilíada* una enumeración o una lista? La enumeración como recurso retórico en la poesía barroca. La enumeración en Walt Whitman. La enumeración en Borges. La dialéctica lista/enumeración en Borges. Las listas en la literatura japonesa clásica. Las listas en el *Libro de almohada* de Sei Shōnagon. Las listas en la narrativa de Bolaño. Las listas en Joyce, en Pynchon y, muy especialmente, en Pynchon. Las listas en *La vida, instrucciones de uso*.

La enumeración es orgánica, lírica, musical. En la enumeración, los elementos se integran en un todo.

La lista es menos «artística». Procede por acumulación. La enumeración puede ser breve. Un párrafo de diez palabras puede contener una enumeración asombrosa. Las listas desean ser largas. Pueden extenderse a lo largo de varias páginas. Las enumeraciones constituyen unidades artísticas. Las listas, por el contrario, no tienen un orden especial: ése es parte de su encanto.

Las listas abundan en todas las obras de Bolaño. Las hay de todo tipo.

Por ejemplo, en *Amuleto*

- lista de significados posibles de la palabra Wieder
- lista de batallas en las que participó el general Chernikowski durante la Segunda Guerra Mundial
- lista de condecoraciones del general Chernikowski
- lista de ediciones y traducciones de la Biblia utilizadas por Wieder para obtener sus citas.

En *2666* tenemos, entre muchas otras,

- una lista de cien informes policiales sobre cien asesinatos de mujeres jóvenes (que constituye casi el grueso de la novela *La parte de los crímenes*, de más de trescientas cincuenta páginas)
- una lista de chistes machistas (interminable y casi insoportable)
- una lista de *lapsus calami* de escritores de todas las épocas
- una lista de algas y plantas submarinas de las que obsesionan a Archiboldi en su juventud

En *Los sinsabores del verdadero policía* hay, quizá, más listas que en ninguna otra novela:

- lista y clasificación de los poetas en maricones, maricas, mariquitas, bujarrones, etc.
- lista de los que fueron a despedir a Amalfitano al aeropuerto
- lista de cactus y plantas del desierto que encuentra Amalfitano en el jardín botánico de la Universidad de Santa Teresa
- otra lista de poetas creada esta vez por Amalfitano, también muy divertida
- lista donde se explica lo que aprendieron los alumnos de Amalfitano (capítulo 25 de la segunda parte, una página genial e inolvidable)
- lista de obras de Archimboldi
- lista de amistades literarias de Archimboldi
- lista de relaciones epistolares de Archimboldi
- lista de enemigos de Archimboldi...

Núm. 15. 2666. Se publicó un año después de la muerte de Bolaño. Existen dos tipos de personas: aquellos que afirman que 2666 es una obra inconclusa e imperfecta, y que esto se nota en el texto que nos ha quedado, y aquellos que tiemblan ante la sola mención del título de este libro y lo consideran una de las grandes novelas de la historia de la literatura. De los primeros no quiero hacer comentarios. ¿Son envidiosos, son mezquinos, no tienen oído ni sensibilidad para la literatura o, simplemente, no han pasado de la página 50?

No desearía hablar mucho de 2666 porque sólo pensar en ese libro me hace daño. Es una de las mejores novelas que he leído en mi vida.

2666 pone a Bolaño en la categoría de los grandes narradores de todos los tiempos: Tolstói, Dostoievski, Cervantes, Dickens, Pynchon, Kafka, Sterne, Proust, Joyce, Faulkner...

Está formada por cinco novelas de creciente longitud, tituladas *La parte de los críticos*, *La parte de Amalfitano*, *La parte de Fate*, *La parte de los crímenes* y *La parte de Archimboldi*. Bolaño dejó instrucciones para que fueran publicándose de forma separada, a razón de una novela por año, pero sus herederos y su editor decidieron finalmente publicarlas juntas en un solo volumen de más de mil cien páginas. En una «Nota a la primera edición», Ignacio Echevarría afirma que el texto que tenemos entre manos se encuentra muy cerca de una versión definitiva. Basta con leer 2666 para darse cuenta de que se trata de una obra absolutamente perfecta, medida en sus menores detalles.

¿Habría sido muy diferente 2666 si Bolaño hubiera tenido más tiempo? Yo creo que no. ¿Sería más corta? ¿Sería más larga? Yo la dejaría exactamente como está. Incluso su extraño final, que quizá pueda parecer a algunos anticlimático, parece formar parte de un plan.

La parte de los críticos (196 páginas) es una novela cómica cuyos protagonistas son cuatro críticos especialistas en la obra de un autor alemán muy misterioso llamado Benno Von Archimboldi. Nadie sabe dónde está Archimboldi ni tampoco existe ninguna foto suya. Los críticos tienen noticias de que Archimboldi ha viajado a México y se ha dirigido a la ciudad de Santa Teresa, situada junto a la frontera estadounidense, y allí que se van los cuatro. Sus pesquisas en Santa Teresa no les llevan a

ningún sitio. Los críticos se mueven a gusto en su mundo de congresos, comunicaciones, separatas y seminarios, pero al enfrentarse a la realidad, se sienten perdidos.

Como descubriremos cientos de páginas más adelante, la noticia era cierta, y Archiboldi está realmente en Santa Teresa. Ha ido allí por una razón que, como es obvio, no desvelaremos. Esta primera novela tiene la función de una obertura. Su tema es la inmensa distancia que existe entre el mundo académico y la verdadera literatura.

Se presentan ya ciertos temas importantes en la novela: los crímenes contra mujeres que ensombrecen la historia reciente de la ciudad, trasunto de los crímenes reales de Ciudad Juárez, que son (al parecer) la fuente original de inspiración de toda la construcción novelesca. También la presencia de un gigante rubio en la ciudad que quizá sea Archiboldi, o quizá sea uno de los asesinos. ¿O quizá es que Archiboldi es el asesino?

Este es el centro de la «trama» de *2666*. El hecho de que esta trama nunca se resuelva de forma satisfactoria ha llevado a algunos a sospechar que la novela estaba «sin terminar» o inacabada. Maravillosa ingenuidad del ser humano.

La parte de Amalfitano (84 páginas) es mucho más intensa y terrorífica. Describe la vida de Amalfitano en Santa Teresa (para conocer su vida anterior deberemos esperar a *Los sinsabores del verdadero policía*). Se trata de un profesor de literatura de la universidad que tiene a una hija muy joven, casi adolescente, que ya empieza a salir con hombres en una sociedad peligrosa y violentamente machista. Amalfitano es chileno, un chileno perdido en México, y vive en Santa Teresa una vida de total desarraigo. Y comienza a oír voces, una voz que le habla con toda claridad en el interior de la cabeza.

También conocemos una de las historias más locas jamás ideadas por Bolaño: la historia de amor y, sobre todo, de sexo, de la mujer de Amalfitano con el poeta Leopoldo María Panero, recluso durante años, como todo el mundo sabe, en el sanatorio psiquiátrico de Mondragón. La mujer de Amalfitano y el poeta maldito hacen el amor en descampados y cementerios con creciente locura y pasión. Curioso homenaje a uno de los poetas favoritos de Bolaño.

La parte de Fate (148 páginas) se centra en un periodista norteamericano especializado en boxeo que va a Santa Teresa para cubrir un combate. Nunca como aquí se ha adentrado Bolaño tanto en el territorio del *film noir* y la novela negra. En una reseña memorable publicada en *Revista de Libros*, Eduardo Lago afirmaba que, en esta parte, Bolaño hacía una parodia del estilo de escritores del estilo James M. Cain. Yo no lo veo así: creo que el estilo de Bolaño es siempre de Bolaño.

Fate tiene una breve relación con la bellísima Rosa Amalfitano, que luego se hace novia de un tal Chucho Flores, un tipo con relaciones con la mafia local. Rosa, Chucho y los amigos de él con sus novias se van al atardecer a los cerros para contemplar el crepúsculo y practicar el sexo en el coche. ¿Son estos hombres temibles los asesinos? ¿Está en peligro Rosa Amalfitano? Ya hemos hablado de la sensación de terror e indefensión que sentimos cuando la radiante Rosa Amalfitano se inclina sobre el regazo del hombre para poner su pene en su boca. Amalfitano se convierte así en el centro de diversas obsesiones sexuales, miedos, deseos y fascinaciones masculinas: la infidelidad de la mujer,

la fantasía homosexual, la imagen de la hija teniendo relaciones sexuales. La esposa entregándose a hombres, la hija entregándose a hombres, él mismo entregándose a hombres. No es extraño que Amalfitano comience a volverse loco.

Al final, Rosa Amalfitano tiene que huir. El peligro es creciente. Está en peligro de muerte. Igual que Lupe en *Los detectives salvajes*. La muchacha joven, representación simbólica del alma, debe huir antes de ser asesinada.

En *La parte de los crímenes* (352 páginas) comenzamos a adentrarnos en el territorio más desolador. Es la novela más larga de las cinco, y quizá la que tiene una forma más original. Es como una gigantesca *passacaglia* cuyo bajo, repetido una y otra vez de manera monótona y obsesiva, son los crímenes contra mujeres jóvenes que tienen lugar en la ciudad de Santa Teresa a lo largo de los años. También podemos considerarla una especie de gigantesca marcha fúnebre. El bajo de la *passacaglia* repite siempre el mismo modelo formal: los informes policiales de los asesinatos, escritos en esa prosa anónima y llena de formalismos que es característica del género. Cien informes policiales, cien mujeres muertas de formas horribles, algunas con señales de haber sido violadas y torturadas, cuerpos aparecidos en basureros o en mitad del campo, metidos en bolsas, desnudos o medio desnudos, uno tras otro, la marcha fúnebre de México, de las mujeres de México, de la juventud de Latinoamérica, del destino de América y de la juventud y de las mujeres del mundo, la marcha fúnebre del fracaso irremediable del hombre.



Al mismo tiempo van intercalándose otras historias y otros personajes. Criminales, historias en la cárcel, policías, historias de policías y conversaciones de policías; la relación entre un policía judicial y

la directora de un psiquiátrico, el lento enamoramiento de un tipo duro y curtido de una mujer que en realidad sólo desea escapar de la sordidez de Santa Teresa y vivir en París una existencia de lujo, y otras historias: una médium, una diputada del PRI de fascinante realidad, un policía norteamericano muy famoso que va a Santa Teresa a dar un cursillo y que se pasea por los barrios desolados y pobres en busca de posibles pistas.

Cuando llega a Santa Teresa para investigar los crímenes, la diputada del PRI tiene tres sueños. Los sueños son importantes en la obra de Bolaño. Siempre son hermosos, siempre son extraños, siempre –al contrario de lo que suele suceder en la realidad– son interesantes. En el hotel de la diputada hay, además, varios cuadros, que Bolaño describe con detalle. En un momento determinado, en la soledad de su habitación de hotel, la diputada cree de pronto comprender y ver, verdaderamente, con los ojos, la explicación de todo, la explicación de los crímenes, la explicación del mal. Es un momento sublime de la novela.

Pero no olvidemos que *2666* es, en realidad, y a su modo, una gigantesca, enloquecida novela negra. No hay aquí un crimen, sino cientos de crímenes. ¿Quién es el culpable? Es imposible que haya un solo culpable. Se habla de *snuff movies*, películas donde se filman asesinatos y escenas de violencia real. Se habla de ranchos perdidos en el desierto, de fiestas, de narcos, de gente de dinero. Se habla de unos amenazantes vehículos cuatro por cuatro negros de cristales ahumados, marca Peregrino, que suelen ser vistos en las proximidades de los lugares donde son raptadas las mujeres. He encontrado foros de Internet donde lectores confundidos intentaban averiguar si esa marca o modelo de automóviles existen realmente. No existen.

Está también el gigante rubio, un alemán al parecer, que es detenido como sospechoso.

Hay, además, una historia de venganza carcelaria que es uno de los pasajes más horribles de la literatura, y que compite con «El Ojo Silva» y «Guts», de Chuck Palahniuk, por el dudoso honor de ser «La historia más horrible jamás contada». Eduardo Lago afirmaba que prefería no haber leído esa página. Yo siento lo mismo.

Y está la incapacidad misteriosa de la policía para resolver ni uno solo de los asesinatos. Se investigan lánguidamente y sin mucha convicción, no se logra encontrar nada y el caso se cierra. Parece obvio que a nadie le interesa adentrarse en este terreno peligroso, o bien que la policía, como sabemos que sucede en México, está comprada y trabaja en realidad para las redes criminales. Resulta curioso que Bolaño no ahonde en ese tema, y que resulte tan discreto al hablar de una realidad que es de dominio público. Sus policías son tipos duros y horriblemente machistas, y una de sus diversiones consiste en violar a las prostitutas que han detenido, pero el vínculo entre el crimen organizado, la policía y la política que es la mayor lepra que sufre México nunca queda puesto de manifiesto. ¿Por qué? ¿Quizá porque es algo ya demasiado conocido? ¿Quizá por un pudor del estilista de no insistir en cosas obvias o esperables?

La parte de Archimboldi (324 páginas) es la mejor novela de las cinco y, desde mi punto de vista, la obra maestra de Bolaño. Se trata de un milagro literario, porque Bolaño se adentra en esta parte del libro en realidades que le son muy lejanas: la Segunda Guerra Mundial, las matanzas de judíos, la

guerra en el frente ruso, las matanzas estalinistas, creando una novela de guerra de desconcertante intensidad en la que la capacidad del autor para el horror y la evocación de personajes en el límite, generales, oficiales de las SS, soldados, prisioneros, funcionarios, víctimas, alcanza niveles de pesadilla. ¿Cómo es posible, por muchos libros que leyera sobre el tema, adentrarse de este modo en una realidad totalmente ajena con la sola ayuda de la imaginación? Creo que no conozco ningún otro ejemplo en la literatura universal. Los ejemplos que podría citar, por otra parte, son todos excepciones y raramente alcanzan el nivel de intensidad de Bolaño.

Un ejemplo que se me ocurre son las *Memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar, donde la novelista francesa recrea la vida de un emperador romano con la inmediatez del que estuvo allí. Citaría también *Sinuhé, el egipcio*, de Mika Waltari, aun a sabiendas de que muchos fruncirán el ceño. Citaría las *Figuras de la Pasión del señor* y *Figuras de Bethlem: la conciencia mesiánica de Jesús*, de Gabriel Miró. Citaría, como contraejemplos, las enormes dificultades de recrear el mundo antiguo de autores tan excepcionales como Eça de Queiroz en *La reliquia* o de Bulgákov en *El maestro y Margarita*. Citaría la recreación de las guerras napoleónicas en *Guerra y paz* o de la guerra de la independencia en los *Episodios Nacionales* de Galdós. Citaría *Expiación*, de Ian McEwan, con su recreación de la retirada de Dunquerque, aunque en estos casos (Tolstói, Galdós, McEwan) hay una distancia cronológica pero no espacial ni cultural con la realidad que cuentan, mientras que Bolaño no sólo está escribiendo sobre una época que no ha conocido, sino también sobre unos países en los que no ha vivido y de culturas que no conoce directamente.

No recuerdo si Bolaño cita alguna vez a Sven Hassel, un autor al que leíamos obsesivamente en los años setenta. ¿Será Sven Hassel una de sus secretas fuentes de inspiración?

Cuando leemos *Vida y destino*, por ejemplo, tenemos una tremenda sensación de realidad por la sencilla razón de que Vasili Grossman, reportero de guerra, estuvo en las batallas que describe, habló con generales y soldados, fue de los primeros en entrar en los campos de concentración alemanes y el primero en hablar de ellos, como fue también el primero en hablar de los campos de concentración de Stalin. Pero Bolaño no estuvo, no habló, no vio, no descubrió, no visitó. ¿Cómo es posible este milagro? Si decimos que es un milagro de la imaginación creadora, entonces estamos atribuyendo a la imaginación unos poderes que raramente demuestra.

¡«Imaginación», para Flaubert, quería decir recrear la ciudad en que vivía, los personajes que poblaban las calles por las que paseaba, las conversaciones que oía a su alrededor!

Las terribles experiencias de la guerra convierten a Archimboldi en una especie de vagabundo que va de un sitio a otro escribiendo libros geniales. Estos libros van creando un número creciente de lectores mientras él permanece anónimo, dejándose llevar por el rumor de Europa, por el olvido, por el tiempo.

Esta quinta novela, *La parte de Archimboldi*, habla del horror de Europa después de haber hablado del horror de México y de Latinoamérica. El horror del mundo. La total desesperanza.

Pero, a pesar de la total desesperanza, hay, o podría haber al menos, una esperanza: la de lograr

comprender, la de desentrañar el enigma. Pero comprender no es posible, probablemente (como Bolaño ha insinuado tantas veces, como insinuaba aquel verso de Nicanor Parra de «Soliloquio del individuo») porque no hay nada que comprender, y porque el improbable nombre de Archimboldi nos lleva, claro está, al pintor italiano Arcimboldo, que pintaba rostros humanos compuestos por flores, por piedras, por peces y, sí, también por libros.

No hay ser humano: lo que vemos como un rostro (un individuo, uno), es en realidad una multitud de elementos heterogéneos.

Hay muchas listas en *2666*. Una de las más extrañas es la de *lapsus calami*, errores cometidos por escritores, que encontramos hacia el final, y que parece querer recordarnos, como en *Las meninas* de Velázquez o en *The Magnificent Ambersons* de Orson Welles, que eso que tenemos entre las manos no es más que un artefacto, una obra de arte, una creación. Un rostro hecho de libros. No la realidad. Porque la realidad, como descubrió Kafka al subir a una colina cercana a Praga, no puede representarse de ningún modo. Porque la literatura, como descubrió Beckett leyendo a Proust (y que lo descubriera leyendo a Proust es, para mí, lo más extraño y desesperanzador de todo) no es capaz de expresar nada.

2666 es, también, un centón de historias al estilo de *Las mil y una noches* o *La vida, instrucciones de uso*, un libro, este último, que me venía a menudo a la cabeza durante su lectura. Mucho más todavía que *Los detectives salvajes*, es esta una suma de vidas de tan asombrosa riqueza, de tal complejidad, ejecutada con tal virtuosismo verbal y con un dominio tan inconcebible del ritmo, del ambiente, de la ironía, del humor, del terror, de la parodia, y con un conocimiento tan profundo y melancólico del mundo, de las personas, de la realidad, de la vida, de la muerte, que las palabras retroceden, amilanadas, a la hora de ponerle calificativos.

Núm. 16. *El secreto del mal*. De todos los libros póstumos de Bolaño, este es, quizá, el que nunca debiera haberse publicado. Claro que nos permite meter la nariz en un coto normalmente vedado para terceros: esto es, el disco duro del ordenador.

¡Qué sensación tan extraña nos produce imaginarnos a Ignacio Echevarría husmeando en el ordenador de Bolaño en busca de textos inconclusos! Todos los fragmentos y versiones que encontré que tuvieran una mínima coherencia se encuentran aquí reunidos. «Músculos» parece un borrador de *Una novelita lumpen*. La mayoría de las piezas parecen intentos, bocetos, ideas pasajeras que no acaban de florecer. La pieza que da título al volumen es poca cosa y, desde luego, no revela cuál es ese secreto que tanto obsesionó a Bolaño y del que se reía suavemente Rafael Reig en un artículo ciertamente brillante aparecido en *ABC Cultural*. No sé si Reig estaba pensando en Bolaño cuando escribió ese artículo, pero siempre he pensado que era así.

El último texto, «Las Jornadas del Caos», dos páginas muy escuetas, describe a Arturo Belano viajando a Berlín para buscar a su hijo de quince años, que se ha perdido allí en las «Jornadas del Caos» de 2005. ¿Sería así como componía Bolaño, esbozando rápidamente argumentos sobre los que luego volvía para ampliarlos y extenderlos? Es muy posible.

Núm. 17. La universidad desconocida. La poesía de Bolaño tiene detractores (personas que no entienden de poesía) y admiradores (personas con sensibilidad para la poesía). En España, y digo en España porque no sé cómo será en otros países, normalmente se entiende que un escritor puede bien ser novelista, bien cuentista, bien poeta, pero no se acepta que uno pueda ser dos cosas a la vez, no digamos ya las tres.

En España uno puede ser novelista y cuentista, es cierto, pero en este caso se presupone que uno es mejor en uno de los dos campos, o bien que es declaradamente malo en uno de ellos (para poder, así, ser bueno en el otro). Sea como sea, uno es bien poeta, bien novelista: un poeta que escribe prosa o un novelista que escribe poesía. La primera posibilidad es más aceptada, porque se sobreentiende que escribir poesía es mucho más difícil que escribir narrativa, de modo que un poeta puede intentar casi cualquier cosa, pero la segunda posibilidad parece problemática. Normalmente, cuando un prosista escribe poesía, se dice siempre que su poesía es «de novelista».

En el caso de Bolaño habría dos posibilidades:

- a) es, en realidad, un poeta, y esto se nota en su prosa
- b) es, en realidad, un novelista, y por lo tanto un poeta menor y circunstancial

Todo esto son tonterías, por supuesto. Bolaño es cuentista cuando escribe cuentos, novelista cuando escribe novelas y poeta cuando escribe poemas.

(Queda el misterio de *Amberes*, un texto que apareció publicado como novela y resurge en las poesías completas como una colección de poemas en prosa llamada *Gente que se aleja*. Como nunca he sentido simpatía –a pesar de Baudelaire, de Neruda, de Alejandra Pizarnik y de tantos otros ejemplos maravillosos, y aparte de las obsesiones absurdas del Juan Ramón tardío– por el poema en prosa, yo me inclino a considerar el libro una novela.)

He escrito que muchos de los cuentos de Bolaño parecen restos, retales sin terminar, proyectos a medio hacer que no han encontrado su lugar en proyectos más grandes. No sucede así con su poesía, que tiene una fuerte personalidad y una altísima calidad.

Ahora podemos leer la poesía completa de Bolaño en un maravilloso tomo de 450 páginas muy bien editado y anotado por Carolina López, su viuda.

El orden y organización de la poesía de Bolaño son casi tan complicados como los de Juan Ramón Jiménez o Georg Trakl. Están las fechas de publicación de los poemas, las agrupaciones de poemas en los libros publicados y luego la organización de los poemas en libros proyectados. Bolaño, como Wordsworth, dedicó mucho tiempo a organizar y reorganizar toda su poesía, y el volumen que tenemos entre manos es –usemos esta palabra borgiana– conjetural.

La novela nieve contiene muchos poemas excelentes: «Amanecer», «La novela-nieve», «El trabajo», «Mis castillos», «¿Qué haces en esta ciudad...?» El tono es directo, conversacional, urbano, con imágenes naturales de ciudades, bares, amigos, suavemente elegíaco. Busca la transparencia, el aire, la sombra, la tersura, la elegancia, el misterio. Por debajo hay un aire de locura, de surrealismo, de

ciencia ficción, que nunca aflora, que meramente se presiente. Sería difícil (e inútil) señalar influencias más allá de los poetas de la generación de Enrique Lihn, Jorge Teillier, Efraín Huerta, Jaime Sabines. Hay un bonito poema dedicado a Efraín Huerta. Y ese tono misterioso:

Alguien, mi Explorador, vigila mis temas.

El poema «La llanura», de *En la sala de lecturas del Infierno*, nos lleva al mundo de *Amberes*, la primera novela. El poema que da título a la colección es un precioso autorretrato a los veintiséis años. El continuo proceso de autoescritura y metabiografía que es la obra de Bolaño encuentra curiosas formulaciones: «San Roberto de Troya» se llama uno de los poemas. «Soy una cama» es un buen ejemplo de la raíz surrealista que tiene siempre la poesía de Bolaño. «Para Victoria Ávalos» contiene, sin embargo, un pensamiento puramente bolañesco:

Suerte para quienes recibieron dones oscuros
y no fortuna

«Plaza de la estación» es un gran poema del estilo más escultórico y visual. Recuerda al Octavio Paz de la primera época.

Nada malo me ocurrirá es muy autobiográfico. Poemas del camping Estrella del Mar, lecturas y homenajes a lecturas, la presencia de los amigos, con poemas dedicados a Mario Santiago y a Antoni García Porta. Y una joya, «El robot», uno de mis cuatro o cinco poemas favoritos de Bolaño. Me recuerda a esos juegos pequeños y perfectos del estilo del poema de Buffalo Bill, de e. e. cummings, o «The emperor of Ice-Cream», de Wallace Stevens.

Recuerdo que Platón me lo decía
y no presté atención.
Ahora estoy en la discoteca de la muerte
y no hay nada que pueda hacer:
el espacio es una paradoja.
Aquí no puede pasar nada
y sin embargo estoy yo.
Apenas un robot
con una misión sin especificar.
Una obra de arte eterna.

En *Tu lejano corazón* leemos:

Lo que aún no tiene forma me protegerá

Y este impresionante poema brevísimo:

La muerte es un automóvil
con dos o tres amigos lejanos.

Que más tarde, con esos versos como verso inicial, florecerá en otro gran poema.

Siguen una larga secuencia de poemas en prosa, titulada *Gente que se aleja*, que no es más que lo que aparecerá más tarde como la «novela» *Amberes*, aunque en la «novela» hay tres o cuatro capítulos o «poemas en prosa» que no coinciden con los de *Gente que se aleja*.

¿Qué decir del «Manifiesto mexicano», largo «poema en prosa» que perfectamente podría ser un cuento?

Poemas impresionantes, inolvidables:

«Victoria», con la idea obsesiva del peligro, un peligro que acecha al poeta, una precariedad misteriosa, una amenaza sin forma, que constituyen quizá la emoción preponderante de la obra de Bolaño.

«El último salvaje», *road movie* en miniatura de imágenes atrevidas y rabiosamente visuales, punto cero donde se disuelven las fronteras de la narración y de la poesía, de la prosa y de la lírica. «Lupe», por poner otro ejemplo de poesía que cuenta una historia y describe una situación, un lugar y una persona, algo común en las tradiciones poéticas occidentales (especialmente en la inglesa y estadounidense), aunque todavía raro e inaceptable para muchos en la poesía en español. Sexo duro, la lancinante nostalgia de México, historias de amor, historias terribles de amor, poesía dura, ácida («realista», la llaman a veces). «La luz», por ejemplo.

«Los perros románticos», otra maravilla, la combinación perfecta, ya enunciada en el título, de cantidades tan heterogéneas que nos costaría imaginarlas juntas: un impulso romántico, misterioso, intensamente lírico, y un tono contemporáneo, ácido. Libertad que une un tono confesional, autobiográfico, con potentes imágenes surrealistas. El tono, el inolvidable tono de Bolaño.

«Mi vida en los tubos de supervivencia», un poema de ciencia ficción que cuenta la historia de un hombre raptado por un platillo volante, uno de los raros testimonios directos dejados por las lecturas de ciencia ficción.

No puedo citar todos los poemas que me gustan, que son muchos. Me gusta mucho «El rey de los parques», por ejemplo.

«Los neochilenos» me gusta y me aterra. No sé si es un buen poema, quizá sea en realidad un relato cortado en versos muy breves y funcionara igual en prosa, pero su fuerza es indudable. Es un poema muy largo que trata de un grupo musical llamado Pancho Relámpago y los Neochilenos, que viajan en una furgoneta hacia el norte del país y luego entran en Perú y llegan hasta Ecuador, actuando en diversos pueblos y acostándose con todas las prostitutas que pueden. El poema está repleto de sexo violento y también de conversaciones literarias, y al final uno de los componentes empieza a contarles a las putas una novela de un escritor desconocido que se titula *Kundalini*. Pura locura bolañesca.

«Musa», el último poema del libro, dentro de una sección titulada *Un final feliz*, es, para mí, el más

hermoso de los poemas de Bolaño. No puedo leerlo, y lo he leído muchas veces, con los ojos y en voz alta, sin sentir que se me llenan los ojos de lágrimas.

Es posible considerar que no es gran cosa, que el tono es muy sencillo, que es muy fácil escribir así, sin intentar grandes imágenes (a la musa le dice que es «más hermosa que el sol y más hermosa que las estrellas»), sin buscar ni rima ni metro, sin querer ser deslumbrante, pero en ese tono conversacional, en esa aparente sencillez, está toda la fuerza del poema. Un escritor, al final de su vida, le escribe a su musa, a la literatura. Le pide que no abandone a su hijo, le dice que sabe que siempre podrá contar con ella, le agradece que nunca lo haya abandonado, ni en los momentos más difíciles. La intensa mezcla de tristeza y de amor, de desolación y de maravilla que llenan las líneas de este poema, no tienen paralelo en la obra de Bolaño.

Esto lo escribí en el año 2008 en *ABC Cultural* en la crítica de *Los perros románticos*: «Hay un más acá y un más allá de las cosas. Un error trágico (y común) consiste, por ejemplo, en creer que porque la poesía no es racional, eso quiere decir que es “irracional”. Pero la poesía no está más acá de la razón, sino más allá. Del mismo modo, para los que identifican la poesía, e incluso la literatura, con la metáfora, estos poemas de Roberto Bolaño podrían parecer “prosaicos”. También por el hecho de que Bolaño, como tantos otros grandes poetas de la era posmoderna, evite conscientemente el halago endecasilábico de la lengua española. El hecho es que más allá de la distinción racional/irracional, más allá de la distinción metáfora/información, más allá de la distinción prosa/verso, existe un país inmenso y, en español, en gran medida inexplorado: el país de la poesía futura. Es el país al que se asoma la poesía de Roberto Bolaño».

Estas cosas escribía yo en 2008: «el país de la poesía futura».

Núm. 18. *Los sinsabores del verdadero policía*. Abordamos esta publicación póstuma ya con un suspiro de cansancio. ¿Otra novela más? Bolaño comienza a parecerse a Hemingway, con su interminable sucesión de obras póstumas. He de confesar que, cuando apareció la novela, yo pensé que ya había tenido suficiente de Bolaño y decidí no leerla. Pero abrí sus páginas.

Luego comencé a leer y no pude parar hasta el final. Inacabada, fragmentaria, reconstruida por sus editores a partir de copias mecanografiadas y archivos de ordenador, *Los sinsabores del verdadero policía* se lee como una pieza perfectamente acabada. Es –casi da vergüenza volver a escribirlo– una de las grandes novelas de Bolaño.



Bolaño escribe en 1995: «Novela: desde hace años trabajo en una que se llama *Los Sinsabores del Verdadero Policía* y que es MI NOVELA [...] Ochocientas mil páginas, un enredo demencial que no hay quien lo entienda». La novela incorpora material de muchas otras obras, desde *Llamadas telefónicas* hasta *Los detectives salvajes*, aunque tiene una especial relación con *2666*, ya que Amalfitano, su hija Rosa y Arcimboldi (esta vez escrito de nuevo a la italiana) están entre sus personajes principales. Lo extraño y perturbador es lo diferente que es este material del que aparece en *2666*.

En cuanto al título, Bolaño escribe: «El policía es el lector, que busca en vano ordenar esta novela endemoniada».

Los sinsabores del verdadero policía es una novela que procede en diversos movimientos disjuntos que se encuentran, en algunos casos, y en otros se mantienen autónomos. Su forma es, por tanto, intrigante, fascinante, y nos impulsa a seguir leyendo. Representa el momento en que la forma fragmentaria y la fragmentación de la forma se convierte en puro aliciente de la lectura en el sentido en que el desentrañamiento de un crimen o la resolución de una historia de amor podrían constituir un aliciente de la lectura. *Los sinsabores del verdadero policía* logra algo aparentemente imposible: una especie de novela negra de la literatura, donde lo que hay que descubrir no es al autor del crimen, sino la propia novela que estamos leyendo.

Comienza con uno de los pasajes más divertidos de Bolaño, una clasificación de Padilla, el amigo de Amalfitano, sobre los poetas en diversos tipos de homosexuales. Los poetas, según Padilla, puede ser «maricones, maricas, mariquitas, locas, bujarrones, mariposas, ninfas y silenos». Siguen varias páginas de enloquecida clasificación de una gran cantidad de poetas. Y es realmente difícil entender si la clasificación pretende tener algún sentido o no. Neruda, por ejemplo, es un poeta «marica», pero también lo es Huidobro. En la Revolución Rusa sólo hubo un poeta maricón: Jlébnikov. Parece que ser maricón es bueno: Whitman, Leopoldo María Panero (poeta favorito de Padilla y uno de los favoritos de Bolaño) y San Juan de la Cruz son maricones, aunque Enrique Lihn es mariquita, igual que Jorge Guillén y Lezama Lima, tres poetas que no se parecen en nada entre sí.

Cuando Amalfitano tiene cincuenta años, su amigo Padilla, que, como ya imaginábamos, es homosexual, se acuesta con él. Esta primera experiencia homosexual transformará a Amalfitano para siempre.

Amalfitano es un chileno que vive en Barcelona con su hija, la bellísima Rosa, y da clases de literatura en la universidad. Se acuesta con uno de sus alumnos, que resulta ser menor de edad (¿cómo puede ser menor si está en la universidad?) y es descubierto por las autoridades académicas, que le obligan a que pida la baja si no quiere enfrentarse con una denuncia y un juicio. Todo esto resulta muy extraño, una historia que podría tener lugar en Estados Unidos, quizá, pero, ¿en España? ¿Acaso no se acuestan en España los profesores universitarios con quien les da la gana? Cuando yo estaba en la universidad así eran las cosas, al menos.

Expulsado de Barcelona, Amalfitano se pone a buscar trabajo en universidades de ambos lados del océano, y al final lo único que consigue es un puesto en una oscura universidad del norte de México, en Santa Teresa. Y allí que se va con su hija Rosa, y allí es donde lo encontraremos en la novela 2666.

Lo que sigue es todo fascinante, extrañamente fascinante. Personajes de Santa Teresa. Cartas de Padilla, donde le habla a Amalfitano de amantes y de proyectos literarios. Notas de las clases de Amalfitano, que parece un profesor inspirado y visionario, un análisis pormenorizado de un poema de Rimbaud que quizá cuenta cómo el joven poeta fue violado por un grupo de soldados, el maravilloso capítulo 25 de la segunda parte, la descripción de las calles de Santa Teresa en la tercera parte (capítulo 2).

Hay una intensa historia de amor, la de Jordi Carrera, hijo de unos amigos catalanes de Amalfitano, por Rosa, amor imposible, ya que ella se ha marchado a México. Y luego está el misterioso Arcimboldi, que en este libro es un autor francés, y cuya biografía en nada se parece a la del Benno Von Archimboldi alemán de 2666. La última parte se titula «Asesinos en Sonora» (ecos de *Los detectives salvajes*) y nos proporciona una biografía de Amalfitano.

Un descubrimiento: «que el Todo es imposible, que el conocimiento es una forma de clasificar fragmentos».

Los sinsabores del verdadero policía es una de las grandes obras maestras de Bolaño. Quizá la más extraña de todas. Su lectura, quién sabe por qué, es apasionante.

Núm. 19. Entre paréntesis. Es una colección de columnas, artículos, críticas, discursos, entrevistas y textos varios, muy bien organizado y anotado por el albacea literario de Bolaño, Ignacio Echevarría. Se recoge hasta el pregón que Bolaño dio en el año 1999 en el ayuntamiento de Blanes, donde leyó fragmentos en catalán.

Todo lo que encontramos en *Entre paréntesis* es interesante, especialmente los comentarios sobre libros leídos, aunque contrario a la fama de *enfant terrible* y de amargo denunciador de sus contemporáneos que le han dado otros textos como «Los mitos de Cthulhu», encontramos aquí a un Bolaño a menudo complaciente, deseoso de quedar bien y a veces, incluso (sospechamos) un poco pelota. En el texto «Los mitos de Cthulhu» (*El gaucho insufrible*), Bolaño arremetía contra los escritores que, nacidos en la clase media, aspiraban a ascender socialmente, para lo cual se dedicaban a participar en programas del corazón, responder con gesto inteligente a las preguntas imbéciles que les hacían, participar en todo tipo de actos sociales y sonreír siempre y dar siempre las gracias. Aquí también él sonríe y da las gracias. El que esté libre de contradicciones, que tire la primera piedra.

El volumen se cierra con una magnífica entrevista de Mónica Maristain para la edición mexicana de *Playboy*.

Coda melancólica. ¿Qué harán con Bolaño los historiadores de la literatura? ¿Dónde lo situarán? ¿En qué escuela? ¿En qué grupo? ¿Cómo se las arreglarán para disminuirlo, para dormarlo?

¿Cómo pudo Bolaño escribir *Los detectives salvajes*? Todavía esto es un misterio para mí. Pero que este chico chileno obsesionado con los escritores famosos, que es vigilante en un camping de la Costa Brava y vendedor de bisutería, aficionado a los juegos de rol y a la ciencia ficción, fuera capaz de escribir *2666*, me aturde todavía más. ¿De dónde sale la literatura? ¿Qué es la imaginación? ¿En qué consiste el trabajo de un escritor? ¿Qué tipo de mente tiene un escritor? ¿Cuál debería ser el estatuto de un escritor dentro de la sociedad? ¿Por qué los escritores se ven obligados a vivir tan mal? ¿Acaso no es un milagro lo que hacen? ¿Por qué los escritores en España no pueden ganar dinero y mantener a sus familias con su trabajo? ¿Por qué un escritor ha de pasarse toda la vida sufriendo para lograr tiempo para escribir, en una existencia dura, espartana, como la que tuvo Bolaño, que en muchos casos termina por destruir no sólo a la persona del escritor, sino también sus relaciones de pareja y a su familia? ¿Por qué los artistas capaces de crear obras de arte inmortales tienen que buscarse trabajillos para ir tirando mientras los que editan sus obras o las venden o las gestionan o las imprimen o las distribuyen o las analizan o las enseñan viven todos del trabajo que hacen? ¿Por qué en la industria editorial y cultural y en el mundo de las artes y de la creación todo el mundo vive de su trabajo menos los escritores?

No sé si Bolaño fue realmente «el último maldito», como asegura el título del documental de José Luis López-Linares, o si, por el contrario, como asegura mi amigo Juan Carlos Chirinos, fue un autor que encontró a su tiempo el reconocimiento y el éxito que merecía. Hay mucho de autocompasión y de automitificación en el personaje de Arturo Belano, «el niño de la alcantarilla». A pesar de todo, creo que Bolaño fue un maldito. Lo curioso es que no lo fue en Chile, con su dictadura y sus torturas, ni en México, con su violencia y su corrupción, sino en la elegante, moderna, próspera España de los ochenta y de los noventa.

No estuvo en la cárcel (excepto unos pocos días, en Chile), no estuvo en la lucha política ni estuvo perseguido, no sufrió la censura ni vivía en un país del Tercer Mundo. No fue un exiliado, no estuvo en la guerra, no tuvo problemas de drogas ni de alcohol, no estaba mal de la cabeza, no era homosexual. ¿Cuál fue entonces su maldición? Creo que fue España. Y porque tengo miedo de España y de lo que España, la Madre Ingrata, pueda hacer a sus hijos, incluso a sus hijos adoptivos, he querido escribir estas páginas, o más bien este largo papiro que se desenrosca, simplemente para intentar que olvidar a Bolaño resulte un poco más difícil.

Andrés Ibáñez es escritor. Sus últimos libros son *El perfume del cardamomo* (Madrid, Impedimenta, 2008), *Memorias de un hombre de madera* (Palencia, Menoscuarto, 2009) y *La lluvia de los inocentes* (Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2012).

Bibliografía de Roberto Bolaño¹

- Amberes*, Barcelona, Anagrama, 2002, 119 pp. (1980)
Monsieur Pain, Barcelona, Anagrama, 1999, 171 pp. (1981-1982)
Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce (coautor con Antoni García Porta), Barcelona, Acantilado, 2008, 182 pp. (1984)
El Tercer Reich, Barcelona, Anagrama, 2010, 360 pp. (1989)
La pista de hielo, Barcelona, Anagrama, 2009, 200 pp. (1993)
La literatura nazi en América, Barcelona, Anagrama, 2010, 244 pp. (1993)
Estrella distante, Barcelona, Anagrama, 1996, 157 pp.
Llamadas telefónicas, véase Cuentos (1997)
Los detectives salvajes, Barcelona, Anagrama, 1998, 609 pp.
Amuleto, Barcelona, Anagrama, 1999, 154 pp.
Nocturno de Chile, Barcelona, Anagrama, 2000, 150 pp.
Putas asesinas, véase Cuentos (2001)
Una novelita lumpen, Barcelona, Anagrama, 2009, 150 pp. (2002)
El gaucho insufrible, véase Cuentos (2003)
Cuentos. Llamadas telefónicas. Putas asesinas. El gaucho insufrible, Barcelona, Anagrama, 2010, 548 pp.
2666, Barcelona, Anagrama, 2004, 1.119 pp.
El secreto del mal (Ignacio Echevarría, ed.), Barcelona, Anagrama, 2007, 182 pp.
La universidad desconocida, Barcelona, Anagrama, 2007, 459 pp.
Los sinsabores del verdadero policía, Barcelona, Anagrama, 2011, 323 pp.
Entre paréntesis (Ignacio Echevarría, ed.), Barcelona, Anagrama, 2004, 366 pp.

¹. La fecha que aparece en algunos casos entre paréntesis a la derecha es la de composición.