

## El palimpsesto infrarrealista

### Tras las huellas del manifiesto poético en la narrativa de Roberto Bolaño

José González (München)

**RESUMEN:** En este artículo se pretende rastrear la estética y actitud del movimiento infrarrealista en las novelas de Roberto Bolaño, mostrando su particular traducción a la narrativa en clave de humor. Se le prestará especial atención a las técnicas para posicionarse en contra de la cultura institucionalizada, formando lo que Bajtín denomina una descentralización del lenguaje a favor de un plurilingüismo, donde se distinguen mundos ideológicos en las voces del discurso. Unas de estas voces representan en ocasiones instituciones de la cultura oficial y otras se posicionan en contra, haciendo para ello uso de, por ejemplo, la parodia, la ironía o la caricatura.

**PALABRAS CLAVE:** Bolaño, Roberto; Palimpsesto; Infrarrealismo; Humor; Translational Turn; Paz, Octavio

**SCHLAGWÖRTER:** Bolaño, Roberto; Paz, Octavio; Palimpsest; Humor; Übersetzung; Infrarrealismus

### Bolaño, un poeta del DF

No cabe duda de que la relación de Roberto Bolaño con el Infrarrealismo nunca terminó. A pesar de que decidió abandonar México, deshacer el movimiento y dedicarse casi exclusivamente a la novela desde los '90, las huellas que han ido quedando en su obra y que remiten a esta época, son tantas como variadas. Su relación con el Infrarrealismo comienza el día que conoció a Mario Santiago en 1975 en el café de la Habana y se prolonga oficialmente hasta poco después de su partida a Barcelona. Sin embargo, y especialmente tras la publicación de *Los detectives salvajes* (1998) no parece que el autor hubiera olvidado su primer intento poético serio, pues, como comenta Michael Pfister, se podría ver en su relación con este movimiento la fuerza motriz de gran parte de su literatura tras dejar México.<sup>1</sup> De hecho, la relación de Bolaño con este país al que no volverá, tampoco termina con su partida como

---

<sup>1</sup> Michael Pfister, "Der magnetische Pfad der Esel und Dichter", *Du* 819 (2011): 30–39.

atestigua la correspondencia que dejó, especialmente con Mario Santiago<sup>2</sup>, ni tampoco la relación con la poesía.

Su época como infrarrealista, con todo lo que acarrea en términos de vivencias en el DF, su productividad como poeta y sus experiencias revolucionarias, crean una base que deja huellas significativas en muchos de sus libros y, a pesar de que se dio por terminado el movimiento, lo cierto es que no solo no lo abandonó completamente, sino que la re-escritura o, como lo voy a llamar en este artículo, la traducción del Infrarrealismo en otro contexto se convierte en su generador de narrativa particular.

En esta línea, el autor sigue la estela del manifiesto que escribió en 1976 donde, ya a pincelazos poéticos, ya a declaración de intenciones, expone su posición sobre el arte, la vida, la política y sobre todo sobre la literatura, con dos ideas básicas: la unión de la poesía con la vida cotidiana y la destrucción de la cultura oficial. Especialmente con esta última, Bolaño parece tener una cuenta pendiente. Y no solo con la cultura oficial mexicana sino más bien con la cultura oficial latinoamericana, donde habría que incluir inevitablemente a la chilena.

### El Infrarrealismo y su contexto

El Infrarrealismo se consideraba el sucesor del Estridentismo<sup>3</sup> y según Bolaño, la variante mexicana del Dadaísmo. Tenía unos principios claros de renovación (mediante destrucción) de la cultura mexicana, que en palabras de Ramón Méndez se traducían así: “volarle la tapa de los sesos a la cultura oficial”<sup>4</sup>. Los objetivos infrarrealistas, sin embargo, van más allá de la dureza con la que articulan las intenciones algunos de sus miembros y tienen una razón de ser tanto política como artística. El grupo aparece como una respuesta al contexto político-cultural mexicano en el cual, desde el año 70, el gobierno del PRI gobernado por el presidente Luís Echeverría inicia una campaña para recuperar la confianza de la juventud –tras la masacre estudiantil del año 68 en Tlatelolco<sup>5</sup>–, aumentando las actividades culturales en la universidad,

<sup>2</sup> Véanse los anexos en: Montserrat Madariaga, *Bolaño Infra. 1975–1977: los años que inspiraron Los detectives salvajes* (Santiago: RIL editores, 2010), 152–157.

<sup>3</sup> Los infrarrealistas se sienten herederos del Estridentismo, un movimiento de la década del 20 que “buscaba un cambio real que incidiera en la vida de las personas”. Madariaga, *Bolaño Infra*, 71.

<sup>4</sup> Madariaga, *Bolaño Infra*, 62–63.

<sup>5</sup> El suceso de la matanza estudiantil al que me refiero es la matanza de Tlatelolco el 2 de octubre de 1968 bajo el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz. Los estudiantes asesinados estaban

otorgando becas, subvenciones, creando talleres y centros culturales, con los que tenía la intención de contentar a las masas estudiantiles que aún recordaban con impotencia estos sucesos de años atrás. Estos proyectos financiados por el gobierno permiten a muchos artistas y poetas gozar de un cierto estatus. Al mismo tiempo, junto con esta cultura estatal y su respectivo canon, existía además otra cultura oficial que estaba formada por escritores consagrados, que representaban un peligro aún mayor si cabe para los “infras”, y que como sabemos estaba representada principalmente por Octavio Paz, pero también por otros poetas como Carlos Monsiváis. Estos escritores además de tener adeptos y seguidores a modo de escuela, también controlaban las publicaciones mediante sus revistas o sus influencias<sup>6</sup>. De modo que los intelectuales que no estaban protegidos por el gobierno del PRI, lo estaban por los padres literarios Paz o Monsiváis. La cultura popular por su parte, que precedía el movimiento de los infrarrealistas y que era admirada por ellos, estaba representada por José Revueltas y especialmente Efraín Huerta, los cuales representaban la oposición a la cultura oficial y los ejemplos a seguir, tanto en lo que respecta a la creación literaria como al modo de vida<sup>7</sup>.

En este paisaje cultural, los infrarrealistas optan por la marginalidad, por crear su propio grupo y acabar con la hegemonía de la literatura canonizada por las instituciones culturales y con sus respectivos privilegios. Los escritores acomodados o protegidos son desde la fundación del grupo y desde que Bolaño escribiera el manifiesto, la diana de sus críticas y los culpables del estancamiento social y cultural. Mostraban su repulsión por cualquier forma de autoridad y por los caminos impuestos para salvar las distancias entre arte y vida por derribo de la institución<sup>8</sup>. Por otra parte, además de su propuesta literaria y vital, realizaban happenings en los que boicoteaban conferencias de escritores considerados canónicos o pertenecientes al establishment<sup>9</sup>, especialmente de Octavio Paz, pero también presentaciones por ejemplo de David Huerta, hijo del admirado y respetado Efraín Huerta, al

inspirados por las protestas del mayo del 68 en París. Madariaga, *Bolaño Infra*, 19.

<sup>6</sup> Por ejemplo la revista *Plural* cuyo director era Octavio Paz y o el suplemento *La cultura en México* cuyo director era Carlos Monsiváis. Madariaga, *Bolaño Infra*, 23.

<sup>7</sup> Carmen Boullosa, “El agitador y las fiestas”, en *Bolaño salvaje*, ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (Barcelona: Ed. Candaya, 2008), 435–437.

<sup>8</sup> Como dice Patricia Espinosa: “Se trataría de derrumbar el muro de la institución, la distancia entre el arte y la vida.” Patricia Espinosa, “Bolaño y el manifiesto infrarrealista”, *Rocinante* 84 (Octubre 2005), [www.letras.s5.com/rb2710051.htm](http://www.letras.s5.com/rb2710051.htm), consultado el 20 de septiembre de 2014.

<sup>9</sup> Boullosa, “El agitador y las fiestas”, 434–446.

cuál, aun pareciendo una actitud contradictoria, también se le podía considerar un poeta protegido por su padre.

Las bases del Infrarrealismo se pueden extraer casi completamente del manifiesto que escribió Roberto Bolaño. Sus modelos son varios movimientos y grupos pre- y co-existentes al Infrarrealismo, tales como el peruano Hora Zero, el Estridentismo, el Dadaísmo y el Surrealismo, de los que se hacen simpatizantes (Surrealismo o el Dadaísmo), o de los que se ven como herederos (Hora Zero o el Estridentismo).

Además de los puntos principales como la unión de vida y poesía y el rechazo a la cultura oficial bajo el lema de “Nuestra ética es la Revolución, nuestra estética la Vida: una-sola-cosa”<sup>10</sup>, también tenían un rechazo por la burguesía y por su arte (como también lo tenía el arte Dada) y un acercamiento al pueblo como se muestra irónicamente en el siguiente párrafo del Manifiesto:

Son tiempos duros para la poesía, dicen algunos, tomando té, escuchando música en sus departamentos, hablando (escuchando) a los viejos maestros. Son tiempos duros para el hombre, decimos nosotros, viendo a las barricadas después de una jornada llena de mierda y gases lacrimógenos.<sup>11</sup>

Otros de los aspectos importantes, es que el Infrarrealismo toma como materia prima para el poema la realidad cotidiana, en la misma línea de unir arte y vida, para subvertirla.<sup>12</sup> Y evidentemente, la idea que envuelve todo el manifiesto con la frase en forma imperativa que lo subtitula y lo finaliza: “Láncense a los caminos”<sup>13</sup>, con una clara referencia a lo que debería ser la actitud ante la vida del poeta.

### Un palimpsesto infrarrealista

Con un simple vistazo a los libros del autor podemos ver huellas del Infrarrealismo: por ejemplo, en el título de la novela que escribe con Antoni G. Porta en el que hace una clara alusión a un poema infrarrealista de Mario Santiago *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*<sup>14</sup>, o en la estética muy poética de *Amberes* y, como no, en *Los detectives salvajes* donde da a conocer el

<sup>10</sup> Madariaga, *Bolaño Infra*, 146.

<sup>11</sup> Madariaga, *Bolaño Infra*, 146.

<sup>12</sup> “Subvertir la realidad cotidiana de la poesía actual. Los encadenamientos que conducen a una realidad circular del poema. Una buena referencia: el loco Kurt Schwitters”. (Madariaga, *Bolaño Infra*, 147.)

<sup>13</sup> Madariaga, *Bolaño Infra*, 143–151.

<sup>14</sup> El título de Mario Santiago era “Consejos de un discípulo de Marx a un fanático de Heidegger”.

movimiento en España y se podría decir que al mundo. No obstante, se pueden dilucidar también a otros niveles; ciertamente no solo como una estética, sino como una actitud y un gesto ante la literatura y la vida, una definición que Bolaño también daría como el significado de poesía.<sup>15</sup>

Aunque hemos podido leer que el Infrarrealismo es parte del pasado para él<sup>16</sup>, lo cierto es que el código de su manifiesto recorre su literatura posterior y lo que cambió del poeta al novelista es básicamente el uso de tal código. En primer lugar, los cambios de la ideología infrarrealista marginal al Bolaño novelista no son tantos como se presuponen; dos ejemplos: el primero es que los infrarrealistas rechazaban hacer negocio con la literatura y no buscaban publicaciones, y el segundo es que para ellos la poesía era el medio de expresión más puro y despreciaban la novela. Se podría decir que Bolaño traiciona los dos, pero ya desde su época en el DF era la excepción dentro del grupo en cuanto a publicaciones, ya que era el único que buscaba publicar sus textos y el reconocimiento<sup>17</sup>. En cuanto respecta al paso de escribir predominantemente novela, sus editores<sup>18</sup> lo atribuyen a su voluntad de poder ganarse la vida gracias a sus novelas, sobre todo tras el nacimiento de su primer hijo. Asimismo, habría que poner también de relieve que su poesía ya era muy prosaica antes de escribir novelas y que sus primeros textos de prosa se distinguían en su estilo muy vagamente de los poéticos.<sup>19</sup>

Su transformación de poeta “infra” a novelista en Barcelona no es pues necesariamente una traición al movimiento o una toma de conciencia de su fracaso como poeta, como afirma Matías Ayala.<sup>20</sup> Sino que, a mi modo de ver y con esto expongo mi propuesta, es un proceso de traducción de su experiencia infrarrealista en México. La clave no es que borre su pasado como poeta y se re-autodifina en su condición de escritor, sino que se re-escribe adaptándose a su nuevo marco cultural. Por ello, la estética y actitud del Bolaño poeta

<sup>15</sup> Cristián Warnken. Programa televisivo “La belleza de pensar”, *Entrevista con Roberto Bolaño* (Chile: UC Televisión, 1999).

<sup>16</sup> Como explica en la introducción de *Amberes*: “toda la mierda literaria ha ido quedando atrás, revistas de poesía, ediciones limitadas, todo ese chiste gris quedó atrás”. Roberto Bolaño, *Amberes* (Barcelona: Anagrama, 2002), 25.

<sup>17</sup> Madariaga, *Bolaño Infra*, 110–111.

<sup>18</sup> Wilfrido H. Corral, *Bolaño traducido: Nueva literatura mundial* (Ediciones Escalera, 2011), 211.

<sup>19</sup> Corral, *Bolaño traducido*, 215.

<sup>20</sup> Matías Ayala, “Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño”, en *Bolaño salvaje*, ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (Barcelona: Ed. Candaya, 2008), 97.

“infra” no es enteramente otra, sino que se representa en otro “idioma”, en el que además, y no menos importante, el humor podría ser una de las claves.

### De la estética ...

Si a grandes rasgos el manifiesto infrarrealista se divide entre la estética prosaica y cotidiana, y la actitud rebelde, la influencia de éste también se traduce en sus novelas en estas dos vertientes. Una de las cosas que llaman la atención en la poesía de Bolaño es el estilo, el cual la hace a menudo apenas diferenciable de su prosa. Sus poesías, que describen hechos diarios y se enlazan con escasa lógica, son prácticamente relatos de los que, si elimináramos los versos libres, tendríamos muchas veces un “texto narrativo”.

Comparando una poesía de la época mexicana y con uno de los textos de *Amberes*, (considerados como prosa), vemos que la diferencia es, a simple vista, ciertamente escasa:

En el borde de una cama de latón una muchacha rubia se pinta las uñas de azul mientras las luces de la madrugada entibian los vidrios sucios de su única ventana. El agua corre en el baño y su mesa de noche es una naturaleza muerta de algún primitivista neoyorkino. Mientras en el radio tocan una marcha fúnebre.<sup>21</sup>

Ahora el capítulo “47. El baile”, extraído de *Amberes*:

En la terraza del bar sólo bailan tres niñas. Dos son delgadas y tienen el pelo largo. La otra es gorda, lleva el pelo más corto y es subnormal ... El tipo al que perseguía Colan Yar se esfumó como mosquito en invierno ... A propósito, supongo que en invierno sólo quedan los *huevos* de los mosquitos ... Tres niñas felices y diligentes ... 7 de agosto de 1980 ... El tipo abrió la puerta de su cuarto, encendió la luz ... Tenía el rostro desencajado ... Apagó la luz ... No temas, aunque sólo pueda contarte estas historias tristes, no temas ...<sup>22</sup>

En los dos textos encontramos una situación cotidiana, descrita con conexiones de ideas poco comunes, donde la diferencia más grande es la versificación. El estilo en ambos es en prosa, como en muchas otras poesías del autor, y como describe Ayala con enumeraciones caóticas con varios registros, de forma descriptiva y fragmentaria<sup>23</sup>.

No obstante, Bolaño también es poético en sus posteriores novelas en las que más bien se puede hablar ya de una integración de la poesía en las mismas. No solamente del lenguaje con descripciones y formas fragmentarias

<sup>21</sup> Roberto Bolaño, *Reinventar el amor* (Ciudad de México: Taller Martín Pescador, 1976), 9.

<sup>22</sup> Bolaño, *Amberes*, 101.

<sup>23</sup> Ayala, “Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño”, 91.

de la narración, como se observan a menudo en las voces de *Los detectives salvajes*, sino también mediante la integración de dibujos y diagramas<sup>24</sup>. Estas interacciones, especialmente los ejemplos sobre los sombreros mexicanos y el juego de “qué hay detrás de la ventana”, se pueden ver cómo una función poética en el contexto novelístico, cuanto menos, visual. Asimismo, uno de los textos en mayor clave poética de su obra son las descripciones de los asesinatos de “La parte de los crímenes” de 2666. Como ya comentara Alejandro Zambra, este texto no es otra cosa que poesía<sup>25</sup>, ya que contiene una estructura y una lectura que bien podrían ser poéticas, especialmente por la técnica de los paralelismos y la anáfora con las que inicia los relatos de las mujeres asesinadas, y que se repiten con más o menos exactitud, como vemos en los siguientes ejemplos de 2666:

En junio murió Emilia Mena Mena. Su cuerpo se encontró en el basurero clandestino cercano a la calle Yucatecos, en dirección a la fábrica de ladrillos Hermanos Corinto. En el informe forense se indica que fue violada, acuchillada y quemada ...<sup>26</sup>

En el mismo mes de septiembre, dos semanas después del descubrimiento de la muerte del fraccionamiento Buenavista, apareció otro cadáver. Éste era el de Gabriela Morón, de dieciocho años, muerta a balazos por su novio ...<sup>27</sup>

En octubre apareció, en el basurero del parque industrial Arsenio Farrell, la siguiente muerte. [...] Había sido violada anal y vaginalmente en numerosas ocasiones. La muerte se produjo por estrangulamiento.<sup>28</sup>

### ... a la ética

Ahora bien, “para los infrarrealistas no alcanza con ser poeta, hay que arriesgarse también a vivir como un verdadero poeta.”<sup>29</sup> En el aspecto estético de sus novelas podemos rastrear aún su estilo poético, pero también en la actitud, en la cual la re-escritura y traducción del Infrarrealismo aparecen más definidas. Bolaño hacía años que vivía y que intentaba publicar en España, y no escribía en la periferia, sino en el centro cultural, en Barcelona, y por lo tanto era un buen conocedor del contexto editorial. Explicar las vivencias

<sup>24</sup> Corral, *Bolaño traducido*, 182.

<sup>25</sup> Corral, *Bolaño traducido*, 212.

<sup>26</sup> Bolaño, 2666, 466.

<sup>27</sup> Bolaño, 2666, 488.

<sup>28</sup> Bolaño, 2666, 489.

<sup>29</sup> Andrea Cobas Carral, “‘La estupidez no es nuestro fuerte.’ Tres manifiestos del infrarrealismo mexicano”, en *Osamayor. Graduate Student Review* XVII, núm. 17 (2006): 11–29.

míticas infrarrealistas, un movimiento que apenas duró dos años con él y que era escasamente conocido, era quizás como también explica H. Corral, fomentar mitos de la literatura latinoamericana periférica en los que no quería caer<sup>30</sup>, y es lo que parece que lleva al autor a re-escribir su actitud o su proyecto inacabado contra la literatura oficial para el alejado (espacial y temporal) público europeo. Sería por esta razón que su posición anti-institucional, su actitud rebelde o su infrarrealismo, los veríamos reflejados en la expresión de re-escritura humorística que hace de su mundo. En un análisis mediante la traducción como categoría de análisis, es decir en el denominado “Translational turn” (giro de traducción), Bachmann-Medick nos muestra un ejemplo del proceso de migración, de personas de una cultura llegadas a otra, que crean una traducción de sí mismos, con el fin de superar la comunicación, saltar barreras o superar oposiciones. Mediante la traducción cultural se activan técnicas de entendimiento para salvar las diferencias culturales<sup>31</sup>. Bachmann-Medick lo describe del siguiente modo utilizando como ejemplo la novela de Salman Rushdie “The Ground Beneath Her Feet”:

De este modo, la traducción no es una simple transferencia, sino la superación de resistencias, la transformación continua por superposición, como es característico de la migración. En estas “zonas de transición” de la transformación, traducir se vuelve una práctica del conflicto necesario para la supervivencia con las desavenencias entre grupos, significados y requisitos culturales antagónicos. “Personas transferidas” como Rushdie las llama, se traducen de una cultura a otra, pero también desarrollan formas propias de actuar de la auto-traducción.<sup>32</sup>

Tal es el caso de muchos de los personajes de Bolaño que en su condición de migrantes también están en constante traducción y transformándose en el solapamiento de y/o entre culturas. Tanto los personajes de una de las novelas póstumas como *El Tercer Reich*<sup>33</sup>, como los cientos que recorren *Los detectives salvajes* o *2666*, viven este proceso en su nuevo contexto social y cultural.

Del mismo modo que sus personajes, Bolaño es un migrado traducido/traductor y se obliga a transcribir la experiencia del Infrarrealismo y del México de los años 70 con sus instituciones y sus magnates literarios

<sup>30</sup> Corral, *Bolaño traducido*, 196–197.

<sup>31</sup> Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2010), 242.

<sup>32</sup> Bachmann-Medick, *Cultural Turns*, 269–270. La traducción es mía.

<sup>33</sup> Roberto Bolaño, *El Tercer Reich* (Barcelona: Anagrama, 2010).

que no existían en la España en la que publicaba Bolaño, o al menos de forma tan explícita, haciendo una representación re-contextualizada. De este modo, hace de su bagaje cultural una actividad transformativa y transnacional que emancipa su discurso del contexto original<sup>34</sup>, utilizando para ello el humor en sus muchas variantes<sup>35</sup>. Asimismo, este traducirse y reescribirse es una constante en las novelas de Bolaño. Para mostrarla, voy a tomar algunos ejemplos de tres de sus novelas que podrían ser más representativas: *Nocturno de Chile*, *Los detectives salvajes* y *2666*.

### **Nocturno de Chile**

En tanto que infrarrealista, los privilegios políticos en la literatura fue uno de los frentes más importantes a combatir en sus años mexicanos, incluso las becas del Estado para poetas que no tenían recursos estaban mal vistas<sup>36</sup>. Este acto anti-institucional y anti-gubernamental toma una dimensión mucho más grande y terrible en algunas de las novelas que escribe en España como por ejemplo *Estrella distante*<sup>37</sup>, con el artista y piloto Carlos Wieder que bajo la protección del Estado realiza sus criminales obras de arte. Pero una de las novelas que más sobresalen en este aspecto, aun siendo un tema que se aleja de lo específicamente Infrarrealista, es *Nocturno de Chile*. En esta novela toma la palabra Sebastián Urrutia Lacroix, nombre para referirse al crítico literario Ignacio Valente, pseudónimo de José Miguel Ibáñez Langlois, un sacerdote del Opus Dei que ocupó durante toda la dictadura de Pinochet la crítica oficial de literatura en Chile en el periódico *El Mercurio*<sup>38</sup>. El personaje real en sí, es justamente el tipo de figura que según los infrarrealistas y Bolaño, tienen empobrecida y atascada la cultura, y que pertenecen al aparato

<sup>34</sup> Como Michael Rössner y Federico Italiano definen la traducción cultural: “translation as a transformative and transnational activity that emancipates words and discourses from territories”. *Translation Narration, Media and the Staging of Differences*, eds. Federico Italiano y Michael Rössner (Bielefeld: Transcript, 2012), 13.

<sup>35</sup> No hay que olvidar que Bolaño le daba una gran importancia al uso del humor en la literatura como se muestra en su artículo *El humor en el rellano*. Roberto Bolaño, *Entre paréntesis* (Barcelona: Anagrama, 2004), 224–225.

<sup>36</sup> Por ejemplo, Carmen Boullosa había recibido un premio literario del Estado Mexicano y en una presentación suya de poesía temía que los infrarrealistas aparecieran para hacer alguno de sus “happenings”. Carmen Boullosa, “El agitador y las fiestas”, 434–447.

<sup>37</sup> Roberto Bolaño, *Estrella distante* (Barcelona: Anagrama, 1996).

<sup>38</sup> Celina Manzoni, “Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño”, en *Bolaño salvaje*, ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (Barcelona: Ed. Candaya, 2008), 365–366.

cultural-estatal (en este caso además tratándose de una dictadura). El particular ataque hacia esta institución, como también hacia muchas otras, tiene lugar con fuertes e irónicos toques humorísticos y con un auto-testimonio de Lacroix que habla postrado en su cama mientras que es interrumpido por un “joven envejecido” que actúa como su interlocutor, dejando “una imagen despiadada de la institución literaria puesta en crisis y desenmascarada”<sup>39</sup>.

Una de las partes que más llaman la atención por la potente crítica que pone en esta institución, es cuando a Lacroix se le pide que dé clases de marxismo a varios generales encabezados por Pinochet, a lo que Lacroix accede tras unos pequeños titubeos. El fin de esta rocambolesca propuesta es conocer mejor al enemigo de Chile,<sup>40</sup> o sea a los marxistas. El fuerte punto humorístico de esta parte al ver a los generales con Pinochet al frente, tomando notas como buenos alumnos, durmiéndose en la clase y haciendo preguntas ingenuas acerca de la teoría comunista<sup>41</sup>, está enmascarando el terror de la dictadura y el repudio a la figura del crítico literario que se está ligando estrechamente al fascismo chileno, haciendo su posición en la cultura más ruin si cabe.

## 2666

Los privilegios estatales representan pues un papel determinante en la actitud del autor, sin embargo, en sus libros posteriores, vemos que la crítica a las instituciones literarias empresariales y científicas (es decir, editoriales y universidades) adquiere una dimensión aún más amplia. Quizás es en 2666, en el capítulo de “La parte de los críticos”, donde podemos ver los ejemplos más evidentes hacia este tipo de cultura oficial, tratada en clave humorística y especialmente paródica en este caso.

Es sabido que la función más característica de la parodia<sup>42</sup> es aquella que

<sup>39</sup> Manzoni, “Ficción de futuro”, 366.

<sup>40</sup> “¿Por qué cree usted que quiero aprender los rudimentos básicos del marxismo?, preguntó. Para prestar un mejor servicio a la patria, mi general. Exactamente, para comprender a los enemigos de Chile, para saber cómo piensan, para imaginar hasta dónde están dispuestos a llegar. Yo sé hasta dónde estoy dispuesto a llegar, se lo aseguro. Pero también quiero saber hasta dónde están dispuestos a llegar ellos. Y además a mí no me da miedo estudiar. Siempre hay que estar preparado para aprender algo nuevo cada día.” Bolaño, *Nocturno de Chile*, 118.

<sup>41</sup> Bolaño, *Nocturno de Chile*, 110.

<sup>42</sup> El término de parodia se podría dividir en varios géneros o sub-géneros, como da fe la conocida clasificación de Gérard Genette en *Palimpsestos* (1989). Sin embargo, aquí vamos a utilizar el sentido amplio del término parodia en el que se incluyen varias de las subclasificaciones que hace el autor (como pastiche, travestimiento, imitación), pues no consi-

se utiliza para representar un segundo punto de vista mediante la imitación, es decir producir un segundo discurso, que a su vez pueda crear efectos cómicos, por lo que mediante esta técnica se muestra una multiplicidad discursiva y una “otredad”. No es por lo tanto solo una herramienta de subversión o de burla, sino que también puede representar otros mundos ideológicos. Para Bajtín es en la susodicha novela humorística en la que podemos encontrar una representación humorístico-paródica de muchos de los estratos del lenguaje literario, tanto hablado como escrito de nuestro tiempo<sup>43</sup>, como podrían ser el lenguaje bíblico, el judicial, el estilo pedante de los personajes más cultos o la manera de hablar de personajes conocidos. Si partimos de la teoría del dialogismo (en el sentido de un enunciado con varios discursos) de Bajtín<sup>44</sup>, se podría ver aquí una descentralización del lenguaje que subvierte valores representados por géneros discursivos<sup>45</sup> y que explica los procesos de descentralización típicos de la novela humorística. En el texto, que trata de cuatro profesores de universidad que van tras los pasos del escritor Archiboldi, son llamativas las partes en las que se imita la forma de hablar específica del discurso académico, dentro de contextos de lenguaje común. Estos aparecen a menudo en las conversaciones que los archiboldianos tienen entre ellos o con motivo de los congresos a los que acuden, como por ejemplo en el párrafo que cito a continuación:

dero la distinción relevante para este análisis. El mismo Genette indica también que el uso de la distinción está dirigido para ser un “instrumento de control” “en caso de necesidad”. (Gérard Genette, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (Madrid: Taurus, 1989), 38–39.)

<sup>43</sup> Michael Bajtín, *Teoría y estética de la novela* (Madrid: Taurus, 1991), 118.

<sup>44</sup> Bajtín define el dialogismo en la novela del siguiente modo:

“El plurilingüismo introducido en la novela (sean cuales sean las formas de introducción), es el discurso ajeno en lengua ajena y sirve de expresión refractada de las intenciones del autor. La palabra de tal discurso es, en especial, bivocal. Sirve simultáneamente a dos hablantes, y expresa a un tiempo dos intenciones diferentes: la intención directa del héroe hablante, y la refractada del autor. En tal palabra hay dos voces, dos sentidos y dos expresiones. Al mismo tiempo, esas dos voces están relacionadas dialogísticamente entre sí; es como si se conocieran una a otra (de la misma manera que se conocen dos réplicas de un diálogo, y se estructuran en ese conocimiento recíproco), como si discutieran una con otra. La palabra bivocal está siempre dialogizada internamente. Así es la palabra humorística, la irónica, la paródica, la palabra refractiva del narrador, del personaje; así es, finalmente, la palabra del género intercalado; son todas ellas palabras bivocales, internamente dialogizadas. En ellas se encuentra un diálogo potencial, no desarrollado, el diálogo concentrado de dos voces, de dos concepciones del mundo, de dos lenguajes.” (Michael Bajtín, *Las fronteras del discurso* (Buenos Aires: Las cuarenta, 2011), 141–142.)

<sup>45</sup> Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, 12–66.

Durante el siguiente congreso al que asistieron (“La obra de Benno von Archiboldi como espejo del siglo XX”, un encuentro de dos días de duración en Bolonia, copado por los jóvenes archiboldianos italianos y por una horada de archiboldianos neoestructuralistas de varios países de Europa).<sup>46</sup>

La burla del lenguaje académico se crea con su uso hiperbólico dentro del lenguaje común, en este caso “los archiboldianos neoestructuralistas”. Este tecnicismo del lenguaje específico entre un lenguaje normal está denotando de nuevo desacreditación hacia este lenguaje (de la crítica académica o de la universidad) y lo que representa, mostrando de tal manera el segundo punto de vista de la parodia, y representando otro discurso y frente ideológico.

De la misma forma, encontramos variados ejemplos en este capítulo mediante los que, gracias a la parodia y a su doble función ideológica y humorística, podemos ver la continua burla a la cultura oficial, desde la presentación de los académicos haciendo burla de sus años jóvenes, hasta la vida como profesores en la que da una versión de ellos completamente diferente a la que se espera de un intelectual. Los ejemplos de la escena del taxi, en la que asesinan sorprendentemente y en clave de humor negro a un taxista paquistaní a patadas por sus comentarios machistas<sup>47</sup> o las conversaciones y actitudes entre ellos con el ya comentado tono paródico, desacralizan y desacreditan a los profesores, y por ende a la forma de entender la cultura y la literatura desde la posición académica.

### **Los detectives salvajes**

Otros de los temas principales, sino el que más, respecto a la ética bolañesca, es la burla constante que se hace en *Los detectives salvajes* hacia la figura de Octavio Paz. El nobel, como el enemigo de los infrarrealistas, aparece constantemente en la novela considerado como el icono de la literatura canónica y como un elemento de un sistema binario, como se comenta en varias ocasiones.<sup>48</sup> Incluso la subversión que proponen los real visceralistas, llega a Luis Sebastián (amante del poeta real visceralista Piel Divina) a pensar que pueden consumir el secuestro del poeta mexicano:

Por un momento, no lo niego, se me pasó por la cabeza la idea de una acción terrorista, vi a los real visceralistas preparando el secuestro de Octavio Paz, los vi asaltando su casa (pobre Marie-José, qué desastre de porcelanas rotas),

<sup>46</sup> Bolaño, 2666, 99.

<sup>47</sup> Bolaño, 2666, 101–103.

<sup>48</sup> Por ejemplo, Piel Divina: “el bando de los poetas campesinos o el bando de Octavio Paz”. (Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes* (Barcelona: Anagrama: 1998), 352.)

los vi saliendo con Octavio Paz amordazado, atado de pies y manos y llevado en volandas o como una alfombra.<sup>49</sup>

El odio de los infrarrealistas hacia Paz en aquella época se convierte en una divertida imagen, más aun sabiendo (el lector) que se trata de un futuro premio nobel y que el narrador lo explica con desesperación pensando que su secuestro (en la posición de seguidor suyo) pudiera convertirse en real. El aspecto humorístico se vuelve entonces una herramienta para sacar sus antiguos recelos por la cultura oficial, especialmente con técnicas paródicas, caricaturescas o por situaciones cómicas como acabamos de ver, que además dispensan un placer al recipiente. Estas técnicas adquieren una mayor profundidad si las vemos según algunos aspectos de la comicidad, como afirma Freud:

El descubrimiento de que uno tiene el poder de volver cómico a otro abre el acceso a una insospechada ganancia de placer cómico y da origen a una refinada técnica. También es posible volverse cómico uno mismo. Los recursos que sirven para volver cómico a alguien son, entre otros, el traslado a situaciones cómicas, la imitación, el disfraz, el desenmascaramiento, la caricatura, la parodia, el travestismo.<sup>50</sup>

Siguiendo con su teoría, Freud propone también que lo cómico se basa en una diferencia de gasto<sup>51</sup> o una diferencia de despliegue en las acciones humanas, de modo que, en una comparación entre dos gastos, hay uno que no es adecuado porque no es lo esperado de una acción, o porque no se adecúa a la situación, por exceso o por escasez. Esta diferencia crea a menudo una sensación de superioridad y de placer<sup>52</sup> por parte del recipiente, la cual se acusa en el momento en que nos identificamos con quien comete el gasto inadecuado. Con ello devaluamos la acción de quien la hace y la desproveemos de autoridad. Freud continúa así:

<sup>49</sup> Bolaño, *Los detectives salvajes*, 171.

<sup>50</sup> Sigmund Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905), Obras completas 8 (Buenos Aires: Amorrortu editores, 1991), 180.

<sup>51</sup> La palabra en alemán para “diferencia de gasto” sería “Aufwandsdifferenz”.

<sup>52</sup> “[...] en la explicación del placer cómico nos apartamos de numerosos autores en cuya opinión el placer nace al fluctuar la atención entre las diversas representaciones contrastantes. Nosotros no sabríamos concebir un mecanismo de placer semejante; en cambio, señalamos que de la comparación de los contrastes resulta una diferencia de gasto que, si no experimenta otro empleo, se vuelve susceptible de descarga y, de ese modo, fuente de placer.” Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, 179–180.

Como bien se entiende, estas técnicas pueden entrar al servicio de tendencias hostiles y agresivas. Uno puede volver cómica a una persona para hacerla despreciable, para restarle títulos de dignidad y autoridad.<sup>53</sup>

El sentido aquí citado sobre la comicidad es bastante recurrente para dirigirse a Paz. En *Los detectives* son varias las voces que “atacan” al poeta y a los intelectuales, ya sea mediante las situaciones cómicas, como la vista anteriormente, ya sea mediante parodias o ironías. Pero una de ellas llama especialmente la atención mediante la caricatura: la voz de “Clara Cabeza”, la secretaria de Octavio Paz en la novela, en la que ella exalta el trabajo excesivo que tenía el poeta mexicano y lo difícil que era realizarlo:

Otra de las cosas que hacía era preparar la agenda de don Octavio, llena de actividades sociales, que si fiestas o conferencias, que si invitaciones a inauguraciones de pintura, que si cumpleaños o doctorados honoris causa, la verdad es que de asistir a todos esos eventos el pobrecito no hubiera podido escribir ni una línea, no digo ya de sus ensayos, es que ni siquiera de sus poesías.<sup>54</sup>

En esta estilización caricatural del personaje, o parodia del discurso testimonial sobre la vida del poeta, aparece de nuevo la voz implícita del autor que está expresando otro discurso distinto al de la voz narrativa de Clara Cabeza. La estilización caricatural se crea con las dos perspectivas dialógicas antes explicadas: la perspectiva de la cultura oficial y la contraria con la consiguiente burla. Al mismo tiempo, el contraste entre lo que se espera de la secretaria de Octavio Paz y la imagen que hace ella de su vida y la relación con él, crea lo que anteriormente hemos denominado “diferencia de gusto”, creando una situación humorística y desautorizando al sujeto e incluso al objeto del texto. El tono en “pobrecito”, ironiza con el poco tiempo del que disponía Octavio Paz porque tenía que ir a eventos, y por lo tanto la mala fortuna de no tener ese tiempo, lo que evidentemente es leído en la voz implícita del autor como lo contrario de “pobrecito”. Y más adelante se da a entender que la secretaria de Octavio Paz piensa que es más fácil escribir una poesía que un ensayo: como ella dice: “no digo ya de sus ensayos, es que ni siquiera de sus poesías”, burlándose de sus conocimientos sobre literatura, y en líneas generales de la vida acomodada que llevaba el poeta del *establishment* mexicano *par excellence*.

Esta codificación humorística en *Los detectives salvajes*, en su peculiar actitud respecto a las instituciones y representantes de la literatura oficial, toca su punto álgido en el capítulo donde el alter ego de Bolaño, Arturo Belano,

<sup>53</sup> Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, 180.

<sup>54</sup> Bolaño, *Los detectives salvajes*, 503.

reta a un duelo de espadas en la playa a Iñaki Echevarne (en la realidad, el crítico de literatura Ignacio Echeverría) mientras que la novia de Belano los observa sin saber de qué se trata. Este enfrentamiento del escritor ante uno de los críticos más influyentes del momento en las letras hispanoamericanas en España, tiene una doble relevancia; por un lado es la metáfora del enfrentamiento con la cultura oficial representada por Echeverría en la misma novela, pero por otro lado también lo iba a ser en la realidad, pues Echeverría iba a ser el crítico que iba a reseñar *Los detectives salvajes* y Bolaño aún no lo conocía.<sup>55</sup> El texto es narrado por la voz de Jaume Planells, amigo del crítico, la cual explica, casi desesperado, que realmente se están batiendo en duelo con espadas de verdad y sin comprender realmente porqué:

[...] y sólo entonces, por fin, pude preguntar (¿a quién?, no lo sé, a Piña, más probablemente al mismo Iñaki) si aquello iba en serio, si el duelo iba a ser en serio, y advertir en voz alta, aunque no muy bien timbrada, que yo no quería problemas con la policía, eso de ningún modo. El resto es confuso. Piña dijo algo en mallorquín. Luego dio a escoger a Iñaki una de las espadas. Éste se tomó su tiempo, sopesando ambas, primero una, después otra, después ambas a la vez, como si en toda su vida no hubiera hecho otra cosa que jugar a los mosqueteros. Las espadas ya no brillaban. El otro, el escritor agraviado (¿pero agraviado por quién, por qué, si todavía no había salido la maldita reseña afrentosa?) esperó hasta que Iñaki hubo escogido.<sup>56</sup>

Sin duda, esta voz testimonial, es una de las partes más cómicas, en la que se expone de nuevo su impulso anti-oficial y su adaptación humorística a la crítica y a la cultura de su nuevo contexto, y por supuesto, una metáfora de que el enfrentamiento infrarrealista con la cultura oficial, no termina con la publicación de sus novelas.

## Final

La emancipación del discurso infrarrealista y nueva adaptación en la novela como una traducción del mismo puede ser un enfoque que ayude a comprender el paso tan debatido entre el Bolaño poeta y el narrador. Ciertamente es un tema que siempre ha ocupado al autor y a los críticos desde que saltara a la fama como novelista, y prueba de ello son las declaraciones que hicieron él mismo o las personas más cercanas, como sus editores. La famosa frase

<sup>55</sup> Tras la reseña del libro, es sabida la amistad que se formó entre el crítico y el autor, la cual duró hasta la muerte de Bolaño en 2003.

<sup>56</sup> Bolaño, *Los detectives salvajes*, 473.

“Siempre seré un poeta del DF”, la cual no sabemos de qué época data<sup>57</sup>, contrasta con la que leemos en el prólogo de *Amberes* en la que reniega de su pasado poético en México. Es por ello que parece que en el autor hubo un proceso de reflexión sobre la poesía y la novela, sobre el movimiento infrarrealista, y sobre México y Barcelona, y por lo tanto también sobre su adaptación al nuevo espacio socio-cultural y sobre cómo representar unas vivencias e ideas que le marcaron de por vida. “Siempre seré un poeta del DF” es finalmente una declaración de intenciones de aferrarse a las ideas poéticas de su juventud, cuyas huellas, a pesar de su nueva representación, las podemos diferenciar en el particular palimpsesto bolañesco.

---

<sup>57</sup> Corral, *Bolaño traducido*, 211–212.