

Pron



Localizando a Patricio Pron Presentación de Marcelo Mellado

No quiero presentar a Patricio Pron del modo que suele hacerse en los municipios, porque ambos venimos de la provincia; esos emplazamientos de la perversión urbana suelen ser fascinantes para la producción literaria; su efecto protocolar es muy tentador sobre todo cuando hay que presentar a personajes del ámbito público –ya sea de la política o de la cultura–, a alguien importante, un escritor de verdad, por ejemplo. Es cuando se leen amplios currículos que pueden ser interminables. Recuerdo que un famoso rosarino residente en Chile, Marcelo Bielsa, detuvo una lectura muy elogiosa de su currículum en una localidad nortina a la que fue invitado; no quiero que me ocurra algo parecido con este otro rosarino. A todo esto nunca sale en tus biografías si eres de Newells o de Central.

Voy a consignar algunos tópicos, o cosas que me parecen relevantes en su trabajo, fragmentariamente, siguiendo la fórmula de lo que creo es su propuesta de obra. Se trata más bien de incitaciones o aperturas para un diálogo posible:

- El texto de Pron tiene la impronta de lo procesual, de aquello que se está haciendo, de lo inacabado, lo fragmentario, en el sentido de incorporar todas las vicisitudes del trabajo y romper con ese régimen de la obra terminada, bien hecha. Creo que esto se lo escuché en una entrevista que vi en internet. Esto supone recurrir a repeticiones y discontinuidades, y apelar al boceteo y a transformar el proceso en obra, como que no hay entropía o pérdida en este trabajo (eso creo que lo dijo Barthes), todo parece servir en la construcción del

producto textual, tanto a nivel del genotexto como del fenotexto, dicho seminalíticamente.

- Al leer el texto de Pron uno echa de menos su «argentinidad», será porque no es porteño, a pesar de *El espíritu de mis padres* como novela memorística local. Aunque haya un quiebre con el archivo memorístico o con el concepto de archivo, porque el relato plantea una búsqueda carente de épica. No es que uno espere al compadrito o el dato duro identitario, ese del correlato político o la cita al campo literario que es prolífico y potente, que de algún modo está pero que no es la obsesión, no; pero quizás su proyecto de obra en general tenga que ver con la producción de esa lejanía o de esa distancia, que el narrador de Pron parece trazar con esas referencias, sin la omisión radical de la no pertenencia, por cierto. El lugar que ocupa Pron en la narrativa latinoamericana o en el campo narrativo actual es raro, en tanto que no corresponde al típico registro identitario, del narrador enganchado o engarzado en las problemáticas de terruño, del espacio propio.

- A propósito de campo literario, quizás el efecto Borges (o el efecto Bolaño) funcione por contraste, o por omisión. Quiero pensar o imaginar que no hay un tributo programado, no solo porque simbólicamente siempre hay que matar al padre, sino también porque hay que construir autonomías e independencias. Hay una referencia directa a Borges en el cuento *Unas cuantas palabras sobre el ciclo de las ranas*, donde

el personaje «escritor argentino vivo», como función enunciativa de un estado de situación o un estado de sitio de una presencia invasiva y amenazante. Hay quizás aquí una teoría directa de la literatura argentina, que tiene que ver con el tópico de las relaciones de discipularidad o de la regencia de algunas paternidades.

- Aquí quiero citar a un amigo que alguna vez fue poeta, pero que se recicló como pintor y que debiera estar viviendo en Mendoza. Él decía algo profundamente sarcástico y muy chileno: «no todos tienen la suerte de ser huérfanos». Con esto queremos decir que nosotros los chilenos no tenemos problemas con las maestrías y las discipularidades, porque no tenemos padre. Es decir, carecemos de capital simbólico y, obvio, tenemos otros problemas en relación con eso que no podemos abordar acá, como nuestra impotencia textual (escribimos de lo escribible o sobre lo que hay que escribir, sin proyecto propio o inventando un padre que nunca tuvimos). Pero en lo concreto diríamos, parafraseando a mi amigo, aquí no tenemos Borges ni mucho menos. Tenemos la arrogancia candorosa y suicida del desposeído, del carente radical. El escritor argentino vivo es una vigilancia y una presencia que nos recuerda algo que puede ser peor: el escritor argentino muerto, como cita perpetua de la que el narrador no puede sustraerse.

- El rastro de lo familiar en la obra es una clave potente. Al leer el cuento *Una de las últimas cosas que me dijo mi padre*,

la imagen de esa función, la paterna, se convierte en una persistencia o en un dato de memoria levemente catastrófica, como marca o herida dolorosa de la historia vivida como tragedia. Y en este punto ya estamos en Europa o en el diálogo entre dos culturas que nos propone la novela *El comienzo de la primavera*.

- Quizás a partir de lo familiar se va construyendo lo cotidiano como saber, mejor dicho, el relato como la dimensión de un saber redundantemente cercano, a la mano, humano. Si en toda obra literaria hay una teoría de la literatura, la teoría que surge de aquí es aquella que la considera como un registro de lo cotidiano, considerado desde la fatídica cercanía de lo familiar, desde esa cercanía corporal, de esa fobia que nos provoca y de la que podría surgir la escritura como filtro de la otredad, de esos otros que son míos, y de ahí la construcción del sujeto familiar, del fatalmente hijo.

- La noción de autor a la que parece tributar Patricio Pron es la de una entidad responsable que interviene los acontecimientos con una mirada lúcida, o el de una conciencia en crisis (por no decir crítica) que utiliza la ficción como una operación epistémica. Pron el autor es sobre todo un lector, o el autor sería una función del acto de lectura. Esto queda claro en la presentación llamada «Roberto Bolaño: el escritor santiaguino y la tradición», en la que se plantea que la escritura es una forma de lectura. No estamos pensando solo en la teoría algo cínica de

la intertextualidad, es más que eso; aunque no podemos de dejar de asumir que se escribe para citar lecturas o referencias de lectura. Aquí la noción de autor se nos diluye. En *El comienzo de la primavera* la búsqueda del autor es bastante simbólica, y además se trata de un autor que no quiere ser encontrado, desautorizado por su propio gesto autoral. Para Foucault el autor es una función del discurso, no un sujeto trascendental. Nosotros estamos obligados a movernos con una noción editorial de autor, que va desde quien se encarga de lo administrativo hasta el genio o sujeto privilegiado, dotado de una voz especial. En este caso hay un autor que surge desde una especie de ética autoral que sobrecoge, porque más que nada propone lecturas o formas de leer la modernidad (o formas de sobrevivirla).

- El narrador hace una oferta reflexiva a propósito del viejo tema de la muerte de la novela y el estatuto particular del cuento, elemento clave del relato «El estatuto particular». Aquí todo pareciera moverse según la dictadura o regencia editorial o de la concepción editorial de la literatura, donde la clave es el manejo del régimen de lo literario, es decir, de las estrategias y tácticas operativas que posibiliten la circulación de la obra. Muy lejos del texto como zona original.

- Percibo en estos textos una teoría del acontecimiento basada en una revalorización de una experiencia desterritorializada de la escritura. No sé lo que quiero decir exactamente,

pero debe tener que ver con un estatuto de lo literario o de un intento por alterar el régimen –según el concepto de Rancière– poético de lo literario o por instaurar una nueva poética. Eso creo leer, por ejemplo, en la iconicidad de la descriptividad, que no solo funciona como soporte lingüístico sino como zona de interrogación del estatuto de la ficción como un eje privilegiado de la mirada moderna.

Roberto Bolaño: el escritor santiaguino y la tradición Patricio Pron

1

Voy a comenzar con la siguiente afirmación, que quizás debiésemos discutir posteriormente: un escritor es principalmente un lector, si acaso uno que se caracteriza por constituirse en la pieza central de un mecanismo en el marco del cual la lectura (a menudo percibida erróneamente por algunos como una actividad pasiva) estimularía la escritura, y esta, a su vez (y no en menor medida) incitaría a la lectura. Vayamos más allá, por fin, de las historias que cuentan los escritores sobre sí mismos. Incluso los más vitalistas (aquellos que, obligados prescriptivamente a escoger entre la literatura y la vida, hubiesen escogido la vida, como si la literatura fuese un paréntesis en ella y no lo que es para muchos de nosotros: lo más valioso, lo más interesante de la vida) han sido magníficos lectores, y uno podría trazar una historia alternativa de la literatura que narrase lo que esos autores, que supuestamente no leyeron, leyeron efectivamente: una historia de cómo Charles Bukowski leyó (y muy bien) la tradición libertaria norteamericana y en particular a John Fante y a Henry Miller, así como a los *beats*, y cómo estos últimos leyeron deliberada y muy acertadamente la poesía modernista, así como a autores como Ernest Hemingway, y cómo éste leyó a Conrad Aiken y a John Steinbeck y a John Dos Passos mientras presumía de estar ocupado cazando elefantes, emborrachándose o

perdiendo el tiempo de cualquier otra manera.

Que todos los creadores son, en primer lugar, ávidos conocedores de la tradición en la que se inscriben se pone de manifiesto también en otras disciplinas, y aquí parece pertinente recordar lo que Bono (el insufrible y muy filantrópico Bono) dijo acerca del arte de escribir canciones y de Bob Dylan: «El mejor compositor es el que tiene la discoteca más grande, y nadie tiene una discoteca más grande que la de Bob». (Bob Dylan le devolvió la cortesía en una ocasión, por cierto. Bono le había dicho: «Bob, tus canciones vivirán por siempre», y Dylan le respondió: «Las tuyas también, Bono, pero ¿quién va a poder cantarlas?».)

Al igual que los compositores estudian las creaciones musicales de otros para producir sus propias canciones (donde la apropiación es denominada habitualmente *cover*, y su forma preferente de estudio es la reescritura) los escritores leen o leemos para saber qué es lo que se ha hecho previamente y cuál es el margen de acción del que disponemos, puesto que toda obra previa señala un camino que no puede ser recorrido ya, abre al tiempo que clausura una vía. Alguna vez (yo era muy joven, y esto sucedía en el barrio pobre de la ciudad pobre del país pobre en el que yo me esforzaba por ser un escritor, a los catorce o quince años de edad) tuve una idea que me pareció magnífica: escribiría acerca de una persona que un día, al despertar de un sueño intranquilo, se veía convertida en un horrible insecto; pero ese camino había sido recorrido ya, y Franz Kafka lo había clausurado al escribir *Die Verwandlung*, llamada bella (y caprichosamente) por Jorge Luis Borges *La metamorfosis* en su traducción; cuando alguien (alguien mayor, posiblemente) me dijo que esa historia ya había sido escrita, comprendí por primera vez que el desconocimiento de la tradición literaria podía convertir a un escritor en alguien ridículamente superfluo, en alguien dispuesto a reparar algo que, aunque no lo sepa, ya funciona perfectamente sin su concurso (por entonces no había leído «Pierre Menard, autor de El Quijote», lo que, en el fondo, fue una suerte para los lectores y para mí).

De acuerdo con los cálculos del sociólogo Malcolm Gladwell, la creación artística requiere (además de una disponibilidad total siempre subestimada por todos, excepto por las viudas de los escritores, que conocen bien de ella y

tienden a ser, de forma general, o unas santas o unas pérdidas) un mínimo de diez mil horas de práctica. No sé de qué forma llega Gladwell a esta cifra, que (dicho esto para quienes no sean particularmente buenos en matemáticas, como yo) representa unos cuatrocientos dieciséis días de dedicación exclusiva, unos catorce meses: algo más de un año en el que el (sufrido) aspirante a escritor no se alimentase ni hiciese aguas (mayores o menores, poco importa) ni viese teleseries (algo que parece que todos los escritores hacen ahora) ni llamase a su novia o novio o a sus padres para contarles que se está volviendo loco; un año, en fin, en que el escritor no se levantara de su silla ni siquiera para cambiarse la ropa interior y darse una ducha, prácticas estas que nunca deberían subestimarse en la vida de un escritor, en particular si este quiere tener algo de vida pública y uno o dos amigos.

La cifra mencionada por Gladwell puede parecer caprichosa y quizás lo sea: los escritores, de hecho, nunca sacamos cuentas, ya que hacerlo podría provocarnos una depresión brutal (en especial si comparásemos el tiempo que hemos invertido en convertirnos en escritores y la compensación económica obtenida por ello, siempre escasa y a menudo inexistente). A pesar de ello, es posible que la cifra real sea más alta. Pongamos por ejemplo mi caso, que es el que mejor conozco: suelo trabajar (al menos) unas cinco horas diarias, todos los días, y hago esto desde el año 1990, lo que supone que he dedicado unas veinticinco mil quinientas horas a la literatura, sin tener la certeza de si me he acercado siquiera un poco al punto en que se domina una disciplina artística como la escritura (posiblemente no). No tiene importancia, excepto para mí y mis (supongo) sufridos lectores; lo que importa es que buena parte de esas veinticinco mil quinientas horas ha estado dedicada a la lectura, a la ampliación de una biblioteca puramente mental (la física ha estado sometida a las impertinencias de las mudanzas de país y a la falta de espacio en las casas donde he vivido) que me ha puesto en la situación incómoda pero muy habitual de buscar en el pasado las líneas directrices de mi trabajo futuro y, en líneas generales, del futuro de la literatura.

2

En ese sentido, y siempre siguiendo el hilo de una argumentación que tal vez sea discutible, parecería haber dos tipos de escritores: los

que hacen explícitas sus lecturas y los que las ocultan; en un mundo hipotético (un mundo hegeliano o fichteano, poco importa), las categorías puras de ambos tipos estarían encarnadas en el ya mencionado Jorge Luis Borges (aunque, como sabemos, muchas de sus lecturas eran falsas o solo guardaban una relación paródica con lecturas reales) y en Charles Bukowski, quien (según la figura del autor que escogió para sí y que cultivó) se habría pasado toda la vida bebiendo y peleando en callejones en lugar de leer.

Roberto Bolaño (por fin) habría sido un lector borgeano: su obra literaria tiene, y el propio Bolaño habló de esto en más de una ocasión, una «sombra literaria» que ratificaría, por cierto, la teoría de Ricardo Piglia según la cual el cuento tendría dos temas, uno explícito y otro implícito u oculto. En Bolaño, el texto oculto sería la referencia literaria, la lectura que habría inspirado la escritura del cuento o de la novela. Claro que esta idea admite matizaciones: en primer lugar, que no siempre esa obra literaria es explícita; en segundo lugar, que a menudo la referencia es deliberadamente errónea y está destinada a ocultar el verdadero origen de una obra concreta, cuyo descubrimiento por parte del lector contribuiría al placer que este extrae del texto literario.

Una lectura de la obra de Bolaño, incluso la más superficial, permite imaginar una biblioteca por lo menos considerable como clave de acceso a la obra literaria del autor de *Los detectives salvajes*. Lo más cerca que estaremos nunca de determinar su tamaño y su contenido es la colección de ensayos *Entre paréntesis*, editada por Ignacio Echevarría. Consideremos de esta colección a los autores que Bolaño menciona cuatro o más veces; su enumeración supone la conformación de una lista, a decir lo menos, heterogénea, compuesta por César Aira, Isabel Allende, Roberto Arlt, Arquíloco, Charles Baudelaire, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Carmen Boullosa, Max Brod, Roberto Brodsky, Charles Bukowski, William Burroughs, Camilo José Cela, Javier Cercas, Miguel de Cervantes, Julio Cortázar, Rubén Darío, Philip K. Dick, Charles Dickens, José Donoso, Diamela Eltit, Alonso de Ercilla y Zúñiga, Macedonio Fernández, Jesús Ferrero, Rodrigo Fresán, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Antoni García Porta, Pere Gimferrer, Witold Gombrowicz, Vicente Huidobro, Franz Kafka, Osvaldo Lamborghini, Pedro Lemebel, Georg Christoph

Lichtenberg, Enrique Lihn, Rodrigo Lira, Javier Marías, Juan Marsé, Herman Melville, Lina Meruane, Gabriela Mistral, Ana María Navales, Pablo Neruda, Silvina Ocampo, Nicanor Parra, Carlos Pezoa Véliz, Sergio Pitol, Edgar Allan Poe, Rodrigo Rey Rosa, Alfonso Reyes, Manuel Rojas, Pablo de Rokha, Juan Rulfo, Ernesto Sábato, Mario Santiago, Stendhal, Jorge Teillier, Mark Twain, Mario Vargas Llosa, Enrique Vila-Matas, Juan Villoro, Walt Whitman y Juan Rodolfo Wilcock.

Sobre esta lista hay que hacer dos observaciones: la primera es que solo comprende las manifestaciones públicas del autor realizadas entre 1998 y 2003; es decir, en su período de mayor visibilidad pública y cuando él participó explícita y deliberadamente en las luchas literarias de su época (en ese sentido, el acceso tardío de Bolaño a la existencia social como escritor nos ha impedido, al menos de momento, conocer qué lecturas lo formaron mediante testimonios contemporáneos de ese período de formación, más allá de los manifiestos infrarrealistas y algunas piezas de circunstancias). La segunda observación a la lista mencionada es que esta tenía una doble función, propia de las listas de influencias y de lecturas que hacemos todos los escritores: por una parte, crear un campo de lectura para la obra propia, que allí se vincularía y obtendría su legitimación de otras obras que le servirían de inspiración y espejo; por otra, ocultar en lo posible las influencias más específicas y más cercanas al autor, ya que estas desvirtuarían la novedad de la obra propia, a la que deben apuntalar.

Existe una tercera razón para desconfiar de esta lista: el universo literario de Bolaño es opaco, refractario a la interpretación fácil y a la cuantificación. En ese sentido, el lector de Bolaño debe asumir la actitud de sus propios personajes, que a menudo desconfían de lo que ven y de lo que se les dice que han visto o hecho; de asumir esa actitud (y este es el juego que propongo aquí), deberíamos desconfiar de esta lista por varias razones: está muy acotada temporalmente, presta demasiada atención a la política de la literatura, en la que Bolaño participó activamente, y está incompleta, ya que (para dar mejor cuenta de las lecturas de su autor) debería incluir la referencia a aquellos escritores a los que Bolaño alude en su obra de ficción o en entrevistas, o a aquellos que solo menciona tres veces en *Entre paréntesis* y que posiblemente ejercieron una

mayor influencia sobre él que algunos de los mencionados antes o le resultaron más afines: Martín Amis, Reinaldo Arenas, Claudio Bertoni, José Bianco, Giraut de Bornehl, Jaime Gil de Biedma, Ernest Hemingway, Eduardo Mallea, Bruno Montané, Augusto Monterroso, Manuel Mujica Láinez, Amado Nervo, Alan Pauls, Octavio Paz, Jules Renard, Arthur Rimbaud, Jaufre Rudel, Marcel Schwob, Jonathan Swift, Juan José Tablada y César Vallejo.

Aun así, la lista está incompleta y permanecerá incompleta hasta el oscuro día de justicia en que se produzca la resurrección de la carne y los muertos cuenten su historia (o no). A pesar de ello, creo que tiene cierta utilidad para dar cuenta de una de las características más salientes de la obra de Bolaño y una de las principales dificultades para que esta sea aprehendida por la crítica. La dificultad a la que me refero aquí no está vinculada tanto con la naturaleza específica de la obra de Bolaño sino más bien con el modo en que esta pone de manifiesto (si acaso de forma paroxística) el desencuentro que se produce en los estudios literarios entre unos escritores que leen por dentro y por fuera de su tradición y unos estudios literarios que, como un resabio de la concepción romántica que identificaba a la lengua con el territorio y a ambos con una literatura «nacional», se limitan a una lengua y a un país.

Apropiada, prescriptivamente, la obra de Bolaño es estudiada principalmente por filólogos del español y, de forma específica, por estudiosos de la literatura chilena; sin embargo, su propio mapa de lecturas trascendió claramente el marco nacional e incluso el lingüístico. Si proyectamos las lecturas de Bolaño en un mapa (en un mapa, pienso, como los de los juegos de estrategia a los que el autor era tan afecto), veremos que existen pocas zonas del mapa literario de la tradición occidental que Bolaño no haya conquistado; si distribuimos a los autores de las listas antes mencionadas por nacionalidad (excluyendo a los contemporáneos, cuya inclusión en los artículos de Bolaño a menudo persiguió un interés estratégico antes que el de reconocer una deuda literaria), veremos que la lista se compone de doce argentinos, doce chilenos, ocho estadounidenses, siete mexicanos, seis latinoamericanos de procedencias distintas a las ya mencionadas, cinco franceses, cuatro españoles, tres británicos, tres germanoparlantes y cuatro de otras nacionalidades y lenguas.

La obra de Bolaño plantea, en ese sentido, dos preguntas habituales para la crítica. En primer lugar, cómo salir airoso del desafío de analizar la obra de un autor que ha leído mucho más que uno y al que le gustaba jugar a las escondidas. En segundo lugar, cómo justificar el currículo universitario y la distribución nacional de las filologías en un momento en el que los desplazamientos físicos de los escritores ratifican un hecho ya conocido: que estos nunca han limitado sus intereses a ámbitos nacionales ni a tradiciones.

3

En su ensayo «El escritor argentino y la tradición», Jorge Luis Borges (el ubicuo Borges, con el que me temo que hemos tropezado ya muchas veces a lo largo de esta tarde, como si los ciegos fuésemos nosotros y no él) afirmó: «la idea de que una literatura debe definirse por los rasgos diferenciales del país que la produce es una idea relativamente nueva; también es nueva y arbitraria la idea de que los escritores deben buscar temas de sus países». Nuestra tradición, siguió, «es toda la cultura occidental. [...] los argentinos, los sudamericanos en general, [...] podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas».

La suya fue una defensa de la libertad de expresión de los escritores argentinos ante las restricciones que pretendía imponerles el nacionalismo local de tipo gauchesco, hispanófilo o metafísico; con variantes, la pretensión de que un escritor tiene que «reflejar» su país sigue presente no solo en Argentina, y regresa periódicamente en la historia literaria: no solo es una realidad en Europa, donde los lectores prefieren leer escritores que «reflejen la realidad latinoamericana», como si hubiese una sola y la literatura fuese una especie de documental de aerolínea (me permito aquí un inciso personal para recordar la siguiente anécdota, real: a poco de llegar a España después de ocho años en Alemania, donde yo había dejado de ser un escritor público, un agente literario argentino de gran importancia en el negocio me despidió afirmando que «ningún editor español tendría interés nunca en un escritor argentino que escribe sobre Alemania»; saludos a aquel agente, dondequiera que esté en este momento).

La demanda de que un escritor «refleje» su país de origen en sus libros también existe en el interior de ese país, al menos en Argentina, donde se espera que los personajes de una novela utilicen la lengua local aunque sean escandinavos, chilenos o habitantes de Marte; de lo contrario, el autor ya no es «argentino», ya no es «nuestro», entendiéndolo como «nuestro» al escritor que habla de ladrilleros, habitantes de la periferia de la ciudad de Buenos Aires y a aquel que se limita a la imitación pueril, como si el escritor no crease siempre una lengua privada en el interior de la lengua nacional. Quizás lo mismo suceda en Chile, donde (por otra parte, y al parecer) la literatura nacional posiblemente expulse a los escritores que, como Marcelo Mellado, no parecen dispuestos a cantar las alabanzas del régimen neoliberal del que disfruta el mínimo porcentaje de chilenos que puede pagarse una educación privada, unos libros demasiado caros, unos viajes al extranjero prohibitivos para casi cualquiera.

La existencia de esta demanda de que el escritor se limite a ser escritor «de su país» (chileno, por el caso, o argentino) es tanto más paradójica cuanto que asistimos a un período de notable movilidad, con escritores desplazándose de forma permanente y radicándose donde lo deseen, absorbiendo las prácticas literarias locales y transmitiendo las propias; como saben bien, a Bolaño (quien alguna vez afirmó que se sentía «muy chileno, muy español y muy mexicano») le gustaba recordar que los chilenos lo consideraban mexicano, los mexicanos, chileno y los españoles latinoamericano. En esa confusión (que la visión consuetudinaria de la literatura y los lectores ingenuos consideran desventajosa) se encuentra una de las mayores potencias de la obra de Bolaño, que, como hemos visto, no puede comprenderse sin las referencias a la poesía chilena, sin la narrativa argentina, sin los estadounidenses o sin el campo cultural español, específicamente barcelonés.

Bolaño propone, en ese sentido, un desafío tácito a cualquier crítico, en particular si ese crítico lee «desde» la tradición nacional o desde el ámbito de su filología debido a lo que Ignacio Echevarría llamó, en un ensayo de su libro *Desvíos*, el carácter «extraterritorial» de su obra. Que no muchos críticos están a la altura de ese desafío tal vez explique por qué tantas referencias secretas o privadas de Bolaño han pasado

desapercibidas hasta el momento, como el letrismo de Isidore Isou y Maurice Lemaître que pudo haber inspirado el interés de Bolaño por la poesía visual de *Los detectives salvajes* y a los que Bolaño menciona solo una vez en *Entre paréntesis*; la poesía y la novelística *beat* que pienso que no solo aparece en los paralelos que pueden establecerse entre *Los detectives salvajes* y *En la carretera* de Jack Kerouac sino también en su poesía y en el estilo fluido, digresivo, energético y, a ratos, tendiente al éxtasis y a la epifanía de su narrativa (Kerouac no aparece mencionado ni una sola vez en *Entre paréntesis*, y Allen Ginsberg solo una vez y de pasada); e incluso la referencia a los novelistas alemanes del siglo XX, que nadie a excepción de Bolaño y dos o tres lectores más parece haber leído. Aquí, una anécdota personal más (y prometo que será la última): cuando lo conocí, en Alemania en el año 2000, Bolaño nos preguntó a Burkhard Pohl y a mí qué nos parecía el nombre Benno para un escritor alemán ficticio; le dijimos que nos parecía poco probable; a continuación quiso saber qué pensábamos del apellido «von Archimboldi»; le respondimos que era ridículo. Bolaño, por supuesto, no nos hizo caso (lo que, naturalmente, no afecta en absoluto la enorme calidad y radicalidad de *2666*), pero en alguna otra ocasión me habló de cuánto admiraba a Heimito von Doderer, el escritor austriaco aficionado al sadomasoquismo en el que parece inspirada (ahora sí) la figura de Benno von Archimboldi; von Doderer escribió la que posiblemente sea una de las novelas más notables del siglo XX, *Los demonios*, su ambición, su complejidad, su sentido del humor escurridizo, su presentación del mal y del pecado como asuntos sociales antes que privados la emparenta con *2666* de formas que aún están por estudiar, pero que, en cualquier caso, requieren por parte del estudioso una serie de saberes que la especialización en relación a la tradición nacional inhibe por completo. ¿Cuántos ensayos se han escrito acerca de la importancia que en la obra de Bolaño juegan escritores como Jorge Luis Borges o Pablo de Rokha? La referencia es transparente y puede ser detectada con facilidad por cualquier experto en literatura latinoamericana. ¿Cuántas veces, en cambio, se hace mención al hecho de que el título de la novela póstuma *Los sinsabores del verdadero policía* guarda una relación enigmática con el del segundo capítulo del libro de Honoré de Balzac *Un asunto tenebroso*, que

se titula «Los sinsabores de la policía»? Que me conste, solo una vez, a cargo del joven especialista en Bolaño Rubén Arias. ¿Cuántas veces se ha estudiado la posible influencia de von Doderer en su obra (o, por el caso, Günter Grass, con sus frisos sociales fragmentarios, paródicos)? Nunca, que me conste.

Un problema similar afecta a la extensa tradición de autores de «vidas ejemplares» de personajes reales e imaginarios que parecen haber ejercido una influencia notable en Bolaño, que el autor (y regreso aquí a lo dicho antes) parece haber ocultado deliberadamente. *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine (siglo XIII), las *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob (1896) y su genealogía posterior (compuesta por los *Retratos reales e imaginarios* de Alfonso Reyes de 1920, los «doce poetas que pudieron existir» del cancionero apócrifo de Antonio Machado de 1926, las *Seis falsas novelas* de Ramón Gómez de la Serna de 1927, la *Historia universal de la infamia* de Jorge Luis Borges de 1935, *La sinagoga de los iconoclastas* de Juan Rodolfo Wilcock de 1972, *Vacío perfecto* y *Magnitud imaginaria* de Stanisław Lem de 1971 y 1973 respectivamente, *Señores y sirvientes* y *Rimbaud el hijo* de Pierre Michon de 1990 y 1991 y la propia *La literatura nazi en América* de Bolaño de 1996, a los que hay que sumar los libros posteriores *Los escritores inútiles* de Ermanno Cavazzoni, *Cuentos rusos* de Francesc Serés, *Vides improbables* de Ferran Sáez Mateu), todas estas obras conforman una serie para cuyo estudio se requiere un conocimiento amplio de varias tradiciones literarias, no todas las cuales son necesariamente accesibles para quien se interesa en la literatura hispanohablante o latinoamericana.

A diferencia de buena parte de sus contemporáneos (lectores y escritores, aunque ambos son lo mismo, como ya he dicho), Bolaño no dio la espalda a Borges y se benefició de la libertad formal y temática que Borges nos otorgó, como un dios magnánimo, a todos los escritores latinoamericanos. Esa libertad de leer y escribir lo que queramos es uno de nuestros patrimonios más valiosos y debe ser defendido, aunque supongo que la literatura no necesita realmente que nadie la defienda, excepto mediante su ejercicio. Al hacerlo (es decir, al beneficiarse de una libertad que los nacionalistas refutan), Bolaño trascendió las limitaciones de su tradición nacional de pertenencia al tiempo, esta señalaba que los

estudios literarios deben trascender si quieren contribuir a la comprensión de la obra de un autor, y no sencillamente de lo que hay en esa obra de «tradición nacional» (lo que quizás requiera que recordemos la afirmación del propio Bolaño, inteligentemente citada por Wilfrido H. Corral en su libro *Bolaño traducido: Nueva literatura mundial*, acerca de «la necesidad de una, llamémosla así, nueva crítica», algo que en su última entrevista consideró «urgente en toda Latinoamérica»). Pienso que casos como el de Bolaño hacen más fácil defender la importancia de esos estudios, unos estudios que trasciendan los límites estrechos de la lengua y del territorio para acompañar al escritor en un vagabundear que (como hemos visto en el caso de Bolaño) no es solamente nacional. Al hacerlo, Bolaño obtuvo para sí una libertad inaudita a la que solo un imbécil o un nacionalista podría querer renunciar (si es que ambos no son la misma cosa) y se convirtió en aquello a lo que todo escritor debería aspirar: un escritor sin patria, un escritor sin tradición, un escritor que es su propia tradición, con su cartografía y sus fronteras móviles. En el origen de esa libertad están tanto una convicción adquirida como una biblioteca que todavía no ha sido convenientemente estudiada y a la que es (pienso) imprescindible acceder si queremos que Bolaño sea algo más que un misterio tutelar.

Al respecto (es decir, acerca de cómo se puede salvar una biblioteca de autor), me gustaría contar la siguiente historia. Algún tiempo atrás, una joven estadounidense llamada Annecy Liddell compró por un dólar en la magnífica librería neoyorquina The Strand un ejemplar de segunda mano de la novela de Don DeLillo *Ruido de fondo*. Al llegar a su casa, descubrió que su antiguo propietario había apuntado su nombre en una de las primeras páginas y había llenado el volumen de anotaciones, particularmente de las palabras «no» y «boring» (aburrido). Liddell dejó unas palabras en su muro de Facebook avisando al antiguo propietario del libro, un tal David Markson, que se había reído mucho con sus notas. Muy pronto llegaron los primeros mensajes: aunque Liddell no lo sabía, David Markson no era un lector común sino un autor estadounidense de novela experimental que había muerto algunos meses antes y que gozaba de un reducido pero conmovedoramente duro círculo de fans, el más famoso de los cuales fue un escritor estadounidense llamado David Foster Wallace.

La historia se vuelve interesante a partir de este punto: tras realizar ese descubrimiento, los lectores de Markson decidieron tratar de reunir sus libros para determinar cuáles habían sido las principales influencias y las lecturas preferidas del escritor; comenzaron a utilizar la red para coordinar viajes a la librería en busca de ejemplares, publicaron listas de sus adquisiciones, escanearon sus notas y procuraron disuadir a aquellos compradores de la librería que solo estaban interesados en las obras y no en las notas de Markson, realizando turnos en el horario de apertura de la librería. También procuraron esclarecer cómo toda la biblioteca de uno de los escritores más sofisticados de su tiempo había terminado en cajas de a un dólar el ejemplar. Buena parte de esa biblioteca, y lo que ella tenía para decir de su antiguo propietario y de su obra, se salvó de esta forma y ahora sabemos un poco más acerca del extraordinario David Markson gracias a esos lectores. En su tarea, desinteresada, amorosa (en su esfuerzo por recoger el cadáver del amigo en el campo de batalla para darle sepultura, aunque una sepultura que prolonga su existencia entre los vivos), hay una enseñanza que creo que es útil para el caso de Roberto Bolaño, que fue (y nunca lo ocultó) un lector principalmente, y esta enseñanza no debería ser desaprovechada por nosotros mientras estemos a tiempo.